

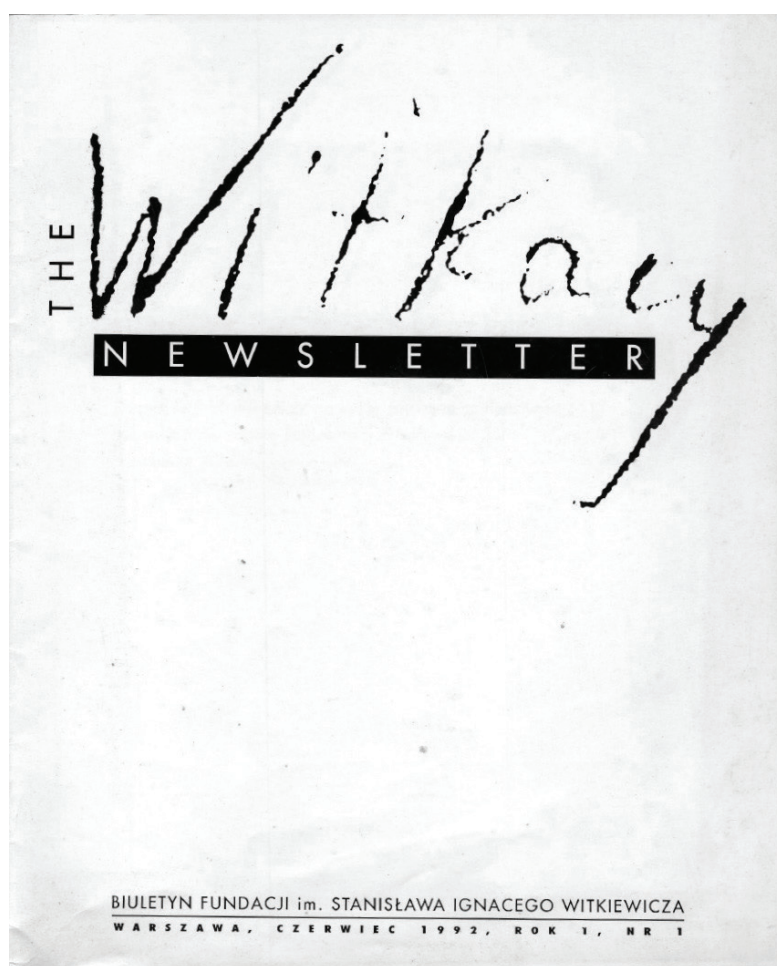
Spis treści

Małgorzata Vražić Wstępniak	5
Janusz Degler „Poszukuję człowieka (względnie konsorcjum) z grubymi pieniędzmi [...]” (Witkacego perypetie prasowe)	6
Wojciech Sztaba Firanki to cudowna rzecz	22
Lech Sokół Witkacy AD 2016 – refleksja weterana	26
Włodzimierz Mirski Witajcie Siostry i Bracia w Świętym Witkacym!	44
Marek Średniawa Palfy Gróf – któż to znów?	48
Marta Łowejko Przetłumaczyć nieprzetłumaczalne – o hiszpańskich tłumaczeniach Wariata i zakonnicy	66
Henryk Jasiński W Zakopanem przed sześćdziesięciu laty (Urywki z pamiętnika) przepisał, opracował i przypisami opatrzył Przemysław Pawlak	77
Małgorzata Vražić Sprawozdanie z międzynarodowej konferencji <i>Treći Maličevi dani (Trzecie Dni Zdravka Malicia)</i> w Zagrzebiu	97
Tomasz Pawlak Nieznane tłumaczenie <i>Nienasyenia</i>. Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Toni Pawell-Kleczkowskiej	102
Alain van Crugten Witkacy w moim życiu albo parodiując Woody’ego Allena: Bóg, Witkacy i ja	111
Krzysztof Dubiński Szynele i furażka. (O datowaniu <i>Portretu wielokrotnego w lustrach</i>)	114
Małgorzata Vražić Ojcowie i synowie sztuki	126
Ewa Łubieniewska Witkacy – Autoparodia	147
Repertuar Teatru Witkacego styczeń–luty 2017	150
Michał Studziński XIX konkurs „Witkacy pod strzechy”	156
Dominik Gac (Z) Witkacy(m) o „Gardzienicach”	158
Beata Zgodzińska Kilka uwag w 61. rocznicę niedosłej wystawy „Naprawiacze”, czyli Szewcy po chińsku. O translatorskich kłopotach, teoriach przekładu, chińskich przekleństwach i intelektualnych bredniach rozmawiają Wei-Yun Lin-Górecka oraz Aneta Jabłońska	168
Maciej Dombrowski Spryciarzowi-spytciarzowi (t, tój, Ładoga) odpowiada redaktor tomu S. I. Witkiewicza, „Nauki ścisłe a filozofia” i inne pisma filozoficzne (1933–1939)	178
Przemysław Pawlak Podsumowanie nonRoku działalności Instytutu Witkacego	182
Michał Studziński Przeprowadzka, czyli zapowiedź nowego lokum słupskiej kolekcji dzieł Witkacego	185
Izabela Curytło-Klag Witkacy i Damy (mniej lub bardziej asymetryczne)	187
Izabela Curytło-Klag Witkacy w Londynie	188
Witkacologiczne doktoraty: Paweł Polit, Katarzyna Wojewódzka	189
Publikuj w „Witkacym!”: standardy redakcyjne i wskazówki dla autorów	189
Andrzej Rybicki Gawęda barska (fragmenty) podał do druku Dominik Gac	21, 47, 65, 96, 125, 181
Noty o autorach	192
Streszczenia artykułów	196
Abstracts in English	200

witkac

czyste dusze w niem

Z archiwum
prof. J. Deglera.



witkacy!

niemytej formie

Szanowni Czytelnicy,

oddajemy w Wasze ręce półrocznik Instytutu Witkacego. To pierwsze pismo naukowo-artystyczne poświęcone w całości Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Jego redakcję tworzą w większości witkacologicy młodszej generacji, ale w Radzie Naukowej zasiadają doświadczeni badacze twórczości Witkacego o wielkim i szanowanym dorobku. Pismo nie jest jednak zorientowane wyłącznie na witkacologów, ponieważ chce być pomostem łączącym różne pokolenia ludzi nauki, krytyków i twórców. Chce być miejscem, w którym spotykać się będą autorzy rozmaitych profesji, bo kolejne konferencje naukowe pokazują, jak dalece środowisko witkacologów staje się interdyscyplinarne i jak wyraźna jest potrzeba znalezienia dla niego wspólnej płaszczyzny integracyjnej. Na łamach pisma „Witkacy!” – czyste dusze w niemytej formie, adekwatnie do tej wielokierunkowości, publikujemy zarówno recenzowane rozprawy naukowe, artykuły o charakterze publicystyczno-popularyzatorskim i biograficznym oraz różnorodne teksty kultury inspirowane estetyką, sztuką czy życiem Witkacego.

Zależy nam również na promowaniu twórczości Witkacego za granicą, jak i na współpracy z międzynarodowymi ośrodkami badawczymi, zainteresowanymi tym nowoczesnym artystą, którego dzieło i myśl pozostają wciąż aktualne w paradygmacie współczesnej kultury polskiej i europejskiej.

Od 1924 r. Witkacy próbował założyć własne pismo, jak wiemy, bez powodzenia. Jego projekty i starania stanowią dla nas ważny punkt odniesienia, ponieważ w symbolicznym sensie czujemy się kontynuatorami tego zamysłu, aczkolwiek mamy własną linię programową. W czerwcu 1992 r. Fundacja im. Stanisława Ignacego Witkiewicza wydała pierwszy numer „The Witkacy Newsletter” i z powodów niezależnych od redakcji na tym poprzestała, mimo że drugi numer był już przygotowany. „Witkacy!” – czyste dusze w niemytej formie podejmuje kolejną próbę stworzenia pisma *par excellence* witkacologicznego, ale w zamiarze skierowanego do szerokiej rzeszy czytelników. Do trzech razy sztuka!

Redaktor naczelna
Małgorzata Vraźić
W!



„Poszukuję człowieka (względnie konsorcjum) z grubymi pieniędzmi [...]” (Witkacego perypetie prasowe)

W sierpniu 1918 r. Witkacy po 4 latach powraca do Zakopanego z bagażem trudnych doświadczeń zdobytych w czasie podróży do tropików i podczas służby w armii carskiej. Przywozi rozpoczęte w Rosji rękopisy dwóch prac: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia oraz Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, a także dziennik, który „zachował się do Powstania”¹. Od razu rozpoczyna intensywną twórczość literacką, malarską i teoretyczną. Pisze tragedię w pięciu aktach z prologiem *Maciej Korbowa i Bellatrix*, poprawia z myślą o wydaniu rękopis młodzieńczej powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, opracowuje drugą wersję *Pojęć i twierdzeń*², kończy *Nowe formy w malarstwie*, które w październiku 1919 r. ukażą się drukiem. Zostaje przyjęty do grupy formistów i razem z Augustem Zamoyskim i Tymonem Niesiołowskim bierze udział w wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie, otwartej 22 stycznia 1919 r.



- 1 J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, [w:] S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, [t. 22:] *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku A. Miścińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2012, s. 590.
- 2 W następnych latach Witkacy swój traktat filozoficzny, czyli tzw. główkiak będzie poprawiał jeszcze trzy razy, zanim drukiem ukaże się w 1935 r. nakładem Kasy im. Mianowskiego.

Od razu próbuje nawiązać współpracę z czasopismami sprzyjającymi nowym kierunkom w sztuce. Wybór jest niewielki. W Poznaniu od roku wychodzi „Zdrój” – organ ekspresjonistów, redagowany przez Jerzego Hulewicza, w Krakowie – dwutygodnik „Maski”, z którym współpracują m.in. Leon Chwistek, Tytus Czyżewski i bracia Pronaszkowie (w czerwcu 1919 r. ukaże się ostatni numer), w Warszawie – „Pro Arte” – „pismo młodzieży literackiej”, którego redaktorem naczelnym jest Jan Lechoń. Do niego Witkacy wysła 5 szkiców o malarstwie, uzupełniających problematykę *Nowych form w malarstwie*³. Nie otrzymuje odpowiedzi. Pisze zatem jeszcze dwukrotnie, a gdy Lechoń nadal milczy, w trzecim liście przekazanym mu przez Leona Reynela⁴ stwierdza:

- a) Albo Pan nie odpisuje, bo nie chce, co jest złem.
- b) Albo adres był fałszywy (Przyrynek 4).



- 3 Były to: *Pojęcie piękna, O pojęciu formy, O „łatwości” dzisiejszego malarstwa w stosunku do „trudności” dawnego, O „treści” obrazów i ich tytułach i o problemie imitacji trójwymiarowości na płaszczyźnie, O tak zwanej „deformacji” kształtów świata zewnętrznego na obrazach malarzy współczesnych* – zob. S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, [t. 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia – Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 219–276.
- 4 Leon Reynel (1890–1931) – ekonomista, znany finansista, miłośnik sztuki, mąż Władysławy (Dziuni) Jagminówny, kuzynki Witkacego.

I. Obiecał mi Pan przysłać „Pro Arte”. (Nic z tego).

II. Miał Pan do mnie napisać o zdaniu swoich kolegów – nic.

Dlaczego w tak okrutnie nonszalancki sposób traktuje Pan starca stojącego nad grobem? Zresztą żartuję i nie mam pretensji, bo Warszawa jest potwornym miastem⁵.

Prawdopodobnie powodem braku odpowiedzi była powzięta wówczas decyzja redakcji o przekształceniu pisma w miesięcznik „Skamander”. W jego komitecie redakcyjnym znalazł się Emil Breiter⁶, którego Witkacy poznał podczas studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i wysłał mu, oprócz owych szkiców o malarstwie, dwie rozprawy o Czystej Formie w teatrze, deklarując gotowość stałej współpracy:

Chciałbym wiedzieć, czy rzeczy te będą drukowane, czy nie. Od Lechonia wydrzeć list jest nie sposób. Jeśli nie, postaraj się je gdzieś umieścić. Jeśli tak, nie śpieszy się tak strasznie i chciałbym bardzo należeć wyłącznie do „Skafandra” [!] i w mojej samotności, która na starość zaczyna być trochę męcząca, mieć swój kąt i swoją kompanię⁷.

5 S. I. Witkiewicz, *Listy do Jana Lechonia*, [w:] *Dzieła zebrane*, [t. 17:] *Listy I*, oprac. T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 532 (list z 4 października 1919).

6 Emil Breiter (1886–1943) – krytyk literacki i teatralny, z zawodu adwokat, w latach 1920–1922 członek redakcji „Skamandra”, od 1924 r. stały współpracownik „Wiadomości Literackich”.

7 S. I. Witkiewicz, *Listy do Emila Breitera*, [w:] tenże, *Listy I*, dz. cyt., s. 545 (list z 23 października 1919).

W styczniu 1920 r. wychodzi pierwszy zeszyt „Skamandra”, zawierający początkowy fragment *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze* (dwa następne ukażą się w numerach z lutego i marca). Witkacy oburzony poprawkami, które zapewne poczynił red. Mieczysław Grydzewski⁸, pisze do Breitera:

Muszę przyznać, że „Skamander” jak dotąd nie robi na mnie wielkiego wrażenia. Nie z powodów osobistych. Ale „warszawska bezałabierność”! Błąd w N 1 nie poprawiono mi, a drugiego nie przysłano do korekty. Stąd zecerskich błędów nie ma, tylko ohydne byki sensowe. Oburzające. O ile zaraz nie będą moje rzeczy drukowane, II część zaraz po pierwszej, a prace o malarstwie jednocześnie drobnym drukiem, to proszę Cię (mając wiele okazji) zaraz wyślij je przez kogoś pewnego (odpisów nie mam) do Hulewicza do „Zdroju” [...]. „Zdrój” czyha na teorye i z pewnością (jak mi to Hulewicz pisał) bez żadnych ceregieli mi umieści⁹.

„Skamander” dopiero w kwietniu 1921 r. rozpocznie druk drugiej części rozprawy o teatrze, ale szkiców o malarstwie nie wydrukuje¹⁰. Nie opublikuje ich także Jerzy Hulewicz, który jednak ułatwi Witkacemu debiut dramatopisarski, ogłaszając *Pragmatystów* w sierpniowym numerze „Zdroju” (1920, nr 3). Pra-

8 Mieczysław Grydzewski, właśc. Mieczysław Grycendler (1894–1970) – historyk, dziennikarz, felietonista, dziennikarz, założyciel i redaktor „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”. Zob. M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy 1923–1956*, Warszawa 2006.

9 S. I. Witkiewicz, *Listy I*, dz. cyt., s. 559 (list z 21 marca 1920).

10 Ukażą się w tomie *Szkice estetyczne*, Kraków 1922.

Stąd zeczerskich błędów nie ma, tylko ohydne byki sensowe. Oburzające

premiera tej sztuki odbyła się 29 grudnia 1921 r. w teatrze Elsynor, założonym przez skamandrytów, którym Arnold Szyfman udostępnił salę Teatru Małego. Recenzenci ostro zaatakowali autora, nie szczędząc słów krytyki i oburzenia¹¹. Byli wśród nich Breiter i Władysław Zawistowski, jeden ze współzałożycieli Elsynoru¹².

Witkacy uznał to za wyjątkowy dowód nielojalności, czemu dał wyraz w artykule polemicznym, którego jednak redakcja nie zamieściła¹³. Przepęliło to czarę goryczy i Witkacy rozstał się ze skamandrytami¹⁴.

Nie udało się współpraca z pismem literacko-artystycznym „Czartak”, założonym przez Emila Zega-

dłowicza w Wadowicach. Po opublikowaniu w lutym 1922 r. artykułu *Parę zarzutów przeciw futuryzmowi* w pierwszym numerze, Witkacy oznajmił Zegadłowiczowi: „Wskutek różnicy zdań w sprawie polemiki z p. Kozikowskim¹⁵ muszę przestać być współpracownikiem «Czartaka», zachowując dla wszystkich Panów najlepsze uczucia”¹⁶.

Nawet gdyby do tego rozstania nie doszło, to jednak na opublikowanie następnego tekstu musiałby Witkacy czekać ponad trzy lata, ponieważ drugi numer ukazał się dopiero w roku 1925. Nie doszło do współpracy z miesięcznikiem artystycznym „Nowa Sztuka”, który zamierzał skupić przedstawicieli wszystkich kierunków awangardy. Po wydaniu w latach 1921–1922 zaledwie dwóch numerów pismo upadło. W tym samym roku zakończył pięcioletni żywot „Zdrój”.

We wrześniu 1919 r. w krakowskim Pałacu Sztuki odbyła się IV Wystawa Formistów. Wydany z tej okazji katalog stał się załącznikiem miesięcznika „Formiści”, którego pierwszy numer ukazał się po jej zamknięciu w październiku w podobnym do katalogu formacie. Redagowali go Czyżewski i Chwistek. W czwartym numerze Witkacy opublikował artykuł *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, w którym

11 Zob. J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.

12 Władysław Zawistowski (1897–1944) – krytyk teatralny, teoretyk teatru, w 1920 r. wydawca i redaktor „Skamandra”, w latach 1924–1926 redaktor „Sceny Polskiej”.

13 Artykuł *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynorze* pomieści Witkacy w książce *Teatr*, Kraków 1923, s. 128–145; przedruk w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 9:] „Teatr” i inne pisma o teatrze, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 129–144.

14 Pisał do Kazimierzy Żuławskiej: „Warszawa jest ohydna. Cały Elsynor i «Skamander» okazał się gniazdem gadów. Jedynie «wrogowie» z Reduty okazali się przyjaciółmi” – *Listy I*, dz. cyt., s. 588 (list z 7 lutego 1922). Nie było to rozstanie ostateczne. W 1925 r. w „Skamandrze” (nr 37) ukaże się jego recenzja powieści J. M. Rytarda *Wniebowstąpienie* (drukowana w tymże piśmie w 1922 r.) oraz sztuka *Wariat i zakonnica* (nr 39), ale z powodu wielu błędów autor, któremu nie przesłano korekty, oświadczył, że „nie uznaje autentyczności tego druku”, co stało się powodem polemicznej odpowiedzi redakcji – zob. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 7:] *Dramaty III*, oprac. J. Degler, Warszawa 2016, s. 624–633 (nota wydawnicza).

15 Edward Kozikowski (1891–1980) – poeta i prozaik, jeden z założycieli wraz z Zegadłowiczem grupy literackiej Czartak i współredaktor pisma „Czartak”. Uzgodnił on w toku korespondencji z Witkacym termin nadesłania artykułu, ale autor nie dotrzymał go i przysłał tekst, gdy cały numer znajdował się w drukarni – zob. E. Kozikowski, *Więcej prawdy niż plotki. Wspomnienia o pisarzach czasów minionych*, Warszawa 1964, s. 250.

16 S. I. Witkiewicz, *Listy do Emila Zegadłowicza, Edwarda Kozikowskiego oraz redakcji „Kraka”*, [w:] tegoż, *Listy I*, dz. cyt., s. 809 (list z 16 stycznia 1922).

Kierunek wyznaczony
byłby przez rzeczową
polemikę wszystkich
ze wszystkimi

M. Mastoń, *Między
nim a ścianą
trójkąt nieba*, foto-
montaż, wystawa
Przez czwartą
ścianę, 2015



rozprawił się z napastliwymi recenzjami wystawy otwartej 23 stycznia 1921 r., a w majowym numerze z tegoż roku zadebiutował jako poeta satyrycznym wierszykiem *Artysta i znawca*, wyszydzającym stosunek krytyki do nowej sztuki¹⁷. Następny numer, wydany w czerwcu, był ostatni. W marcu 1922 r. zakończy działalność grupa formistów. Szansą dla twórców awangardy staje się „Zwrotnica” założona przez Tadeusza Peipera, który opublikuje dwie sztuki Witkacego: *Nowe Wyzwolenie* (1922, z. 3; 1923, z. 4) i *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1923, z. 5). Niestety, w październiku 1923 r. Peiper zawiesi wydawanie pisma.

Prawdopodobnie był to jeden z powodów ogłoszenia przez Witkacego w styczniu 1924 r. następującego anonsu w „Kurierze Poranny”:

Poszukuję człowieka...

Poszukuję człowieka (względnie konsorcjum) z grubymi pieniędzmi, który(e) by chciał(o) założyć pismo artystyczno-krytyczne pod moją redakcją, w związku z ludźmi, których ja bym wybrał. Kierunek wyznaczony byłby przez rzeczową polemikę wszystkich ze wszystkimi. Na razie za wskaźnik kierunku mogłyby służyć moje prace teoretyczne: *Nowe formy w malarstwie, Szkice estetyczne, Teatr*. Do administracji nie wtrącałbym się zupełnie i ograniczyłbym się tylko do dostarczania materiału, w czym musiałbym mieć zupełną swobodę. Ja i inni współpracownicy byłiby płatni od wiersza.

17 Zob. *wistość tych rzeczy jest nie z świata tego*. Stanisława Ignacego Witkiewicza *wiersze i rysunki*, wybrały i do druku podały A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977, s. 25.

Miejsce wydawania obojętne. Proszę inne pisma o przedrukowanie tej odezwy¹⁸.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Apel pozostał bez echa¹⁹. W maju 1924 r. Witkacy z zadowoleniem przyjął propozycję współpracy z utworzonym przez Jana Nepomucena Millera²⁰ „Przeglądem Teatralnym i Muzycznym”, który w rubryce „Krytyka krytyki” zamierzał publikować „analizy recenzji i krytyki wszelkiego rodzaju” pod kątem ich poziomu i trafności ocen. Witkacy od premiery *Tumora Mózgowicza* czynił to konsekwentnie z recenzjami swoich sztuk, wdając się w ostre polemiki z krytykami, uważał bowiem, że autor ma obowiązek im odpowiadać. Większość tych polemik pomieścił w książce *Teatr* (Kraków 1923) jako dokumenty walki o Czystą Formę. Rubryka „Krytyka krytyki” odpowiadała zatem jego oczekiwaniom. W pierwszym artykule *O rzeczowość krytyki*, opatrzonym podtytułem *Credo Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dowodził, że od krytyki powinno się wymagać przede wszystkim tego, aby była „naprawdę artystyczna, tzn. dotyczyła formalnej strony dzieła

18 „Odezwa” poprzedzona była notą: „świetny i oryginalny malarz, filozof sztuki, rewolucjonista teatru w teorii i praktyce, jeden z najbujniejszych naszych temperamentów artystycznych – Stanisław Ignacy Witkiewicz, nadsyła nam z Zakopanego, gdzie mieszka, niniejsze pismo z prośbą o umieszczenie. Znając autora i jego poglądy, jesteśmy przekonani, że mimo ekscentrycznej formy, pismo to jest wyrazem istotnych jego pragnień i nadziei” („Kurier Poranny” 1924, nr 18).

19 Apel przedrukował Leon Płoszewski w „Przeglądzie Warszawskim” 1924, nr 32, s. 284.

20 Jan Nepomucen Miller (1890–1977) – poeta, krytyk literacki i teatralny, tłumacz, jeden z założycieli grupy Czartak i współredaktor pisma „Czartak”.

sztuki”²¹. Drugi artykuł poświęcił polemice z recenzją Zofii Guzowskiej²², która pisała o prapremierze *Wariata i zakonnicy* w toruńskim Teatrze Miejskim²³. I na tym skończyła się współpraca, ponieważ po niespełna miesiącu pismo przestało wychodzić.

Wkrótce potem Witkacy powrócił do pomysłu wydawania pisma krytyczno-literackiego. Okazją było utworzenie z jego inicjatywy sekcji literackiej przy Towarzystwie „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem, pod której auspicjami miała funkcjonować redakcja pisma.

W swoich staraniach zyskał poparcie Jerzego Mieczysława Rytarda²⁴, Wilama Horzycy²⁵ i przebywającego wtedy w Zakopanem Jana Brzękowskiego²⁶. Początkowo projekt przewidywał połączenie trzech czasopism: „Almanachu Nowej Sztuki”, „Reflektora” i wznowionej przez Peipera „Zwrotnicy”, co miało się przyczynić do konsolidacji rozproszonych sił awan-

gardy. 12 czerwca 1925 r. Brzękowski i Witkacy wysłali do ich redaktorów jednobrzmiące pismo opatrzone uwagą „Do rozważenia”, w którym przekonywali, że wydawnictwo, skupiając „wszystkich artystów Nowej Sztuki obejmowałoby całokształt zagadnień z nią związanych” i mogłoby doprowadzić do „skoordynowania akcji poszczególnych grup” oraz pozwoliło usunąć „wzajemne niechęci i uprzedzenia”²⁷.

Pomysł jednak nie zyskał aprobaty. Stanowczo sprzeciwił się Peiper:

W sprawie pisma: Pismo, które by skupiało całą nową sztukę, zrobiłoby bardzo wiele. Gdyby powstało, nie tylko współpracowałbym z przyjemnością, ale wstrzymałbym wznowienie „Zwrotnicy”. Jednakże projekt federacji istniejących czasopism wydaje mi się niecelowym. Znajomość wieloboku nowej sztuki pozwala mi na wypowiedzenie wróżby, że pismo sfederowane nie rozwiąże trudności finansowych i administracyjnych, a tylko [...] doprowadzi do niedopuszczalnego obniżenia poziomu. Dla tych powodów „Zwrotnica” nie może w nim brać udziału²⁸.

Swoich wątpliwości nie krył Waław Grালেwski²⁹, który zwracał uwagę, że powołanie ogólnopolskiego pisma wymagać będzie poważnych środków, stworzenia administracji i proponował „zorganizować zjazd lub kongres awangardy, na którym ogłoszono by manifest

21 Zob. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 11:] *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 2015, s. 12.

22 Zofia Świącicka-Guzowska (1877–1972) – pisarka, publicystka, działaczka kulturalna i społeczna, recenzentka dziennika „Słowo Pomorskie” wychodzącego w Toruniu.

23 S. I. Witkiewicz, „*Wariat i pielęgniarka*” i *Pani Sato*, „Przegląd Teatralny i Muzyczny” 1924, nr 4, s. 2; przedruk w: tegoż, *Dzieła zebrane*, [t. 9:] „*Teatr*” i *inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 304–306. Prapremiera pod zmienionym tytułem *Wariat i pielęgniarka* odbyła się 26 kwietnia 1924 r. w Teatrze Miejskim w Toruniu.

24 Jerzy Mieczysław Rytard, właśc. Mieczysław Kozłowski (1899–1970) – prozaik i poeta, bliski przyjaciel Witkacego, który recenzował jego powieść.

25 Wilam Horzyca, właśc. Wilhelm Hořitza (1889–1959) – krytyk literacki i teatralny, tłumacz, reżyser, członek redakcji „Skamandra” (1920–1922) i jeden z założycieli teatru Elsynor.

26 Jan Brzękowski (1903–1983) – poeta, prozaik i teoretyk sztuki, członek grupy poetyckiej Awangarda Krakowska i współpracownik jej pisma „Zwrotnica”. Podczas pobytu w Zakopanem w 1925 r. zaprzyjaźnił się z Witkacym, przeprowadził z nim wywiad (*U autora „Wścieklicy”*, „IKC” 1925, nr 218), polemizował z jego odczytem *Nieporozumienia teatralne* („Głos Zakopiański” 1925, nr 29) i recenzował premierę *W małym dworku* w Teatrze Formistycznym.

27 List zachował się w Oddziale Literackim im. J. Czechowicza Muzeum Lubelskiego w Lublinie (sygn. MC/Rp/142/ML, k.6); druk w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 18:] *Listy I*, wol. 2, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, J. Degler, S. Okołowicz, Warszawa 2017 (w przygotowaniu).

28 Oryginał listu znajduje się w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie; druk w: *Szczecińskie witkacjana*, wybór J. Jurczyk, przypisy A. Gass, „Sztuka” 1985, z. 2/3, s. 25–26.

29 Waław Grালেwski (1900–1972) – dziennikarz, poeta i pisarz, wieloletni redaktor „Expressu Lubelskiego” (1924–1939), założyciel pisma „Lucifer” (1921–1922), współtwórca i redaktor czasopisma „Reflektor” (1923–1925), członek grupy poetyckiej o tej samej nazwie.

Pismo, które by skupiało całą nową sztukę, zrobiłoby bardzo wiele. Gdyby powstało, nie tylko współpracowałbym z przyjemnością, ale wstrzymałbym wznowienie „Zwrotnicy”

połączeniowy i proklamowano wydawanie własnego organu”³⁰. Propozycja przyszła nie w porę, bo Gralewski właśnie wtedy wpadł w tarapaty finansowe i zrezygnował z wydawania „Reflektora”.

Nie znamy odpowiedzi Stefana Konrada Gackiego³¹, ale prawdopodobnie miał podobne wątpliwości, co Peiper i Gralewski, przy czym on także po opublikowaniu 4 numerów „Almanachu Nowej Sztuki” dalszych już nie wydał³². Odmowa redaktorów nie zniechęciła jednak Witkacego i jego przyjaciół, którzy zdając sobie sprawę, że w pierwszej kolejności muszą pozyskać środki finansowe, postanowili o nie zadbać. Pierwszym krokiem do tego był bal „w stylu amerykańskim” w znanej cukierni i restauracji Franciszka Trzaski w Zakopanem, z którego dochód zamierzali przeznaczyć na ów cel. Jego główną atrakcją miał być występ znanej tancerki Rity Sacchetto, żony Augusta Zamoyskiego, która jednak nie przyjęła propozycji. Postanowiono zatem, że tą

atrakcją będzie „napad bandytów na salę” dokonany przez Rytarda i kilku taterników.

W pewnym momencie zgasło światło i z otaczającej salę balustrady pierwszego piętra nasi zbójnicy przy blasku elektrycznych latarek spuścili się na linach. Ta amerykańsko-korsykańska atrakcja nie wywołała jednak przerażenia u publiczności, nie mogliśmy poszczycić się ani jedną ofiarą, żadna z obecnych pań nie zemdlała i wbrew zapowiedziom nie zaszła potrzeba wzywania policji.

Obeszło się nawet bez interwencji lekarza. Bal przyciągnął zresztą stosunkowo niewiele osób i z trudem pokryliśmy wydatki³³.

Witkacy jednak nie rezygnuje i 22 stycznia 1926 r. pisze do Leona Reynela, wypróbowanego przyjaciela, pomagającego mu w różnych trudnych sytuacjach:

Poza tym jest rzecz taka, że obok sekcji teatr[alnej] utworzyła się przy Sztuce Podhalańskiej sekcja literacka (Brzękowski, Kotarbiński³⁴, Rytard i ja) i chcemy wydawać pismo krytyczno-literac-

30 W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 191–192.

31 Stefan Kordian Gacki (1901–1984) – poeta, redaktor „Almanachu Nowej Sztuki” (1924–1926).

32 W „Almanachu Nowej Sztuki” (1924, t. II) Witkacy pomieścił *Odpowiedź Anatolowi Sternowi na zarzuty co do książki pt. „Teatr”* (recenzja Sterna ukazała się w łódzkim dzienniku „Głos Polski” 1923, nr 253). Zob. S. I. Witkiewicz, „Teatr” i inne pisma o teatrze, dz. cyt., s. 307–310.

33 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 50.

34 Janusz Kotarbiński (1890–1940) – malarz, od 1919 r. mieszkał w Zakopanem, należał do grona przyjaciół Witkacego.

kie. Podniesienie poziomu i zmiana istoty krytyki w kierunku powolnym. Mała rzecz, ale może coś z tego będzie. Mamy 200 zł z „tanculki” i 50 zł od Krystalla³⁵. Każdy z nas coś da też (koło 50 zł). Może byś chciał należeć do pracy „kulturalnej” i dać coś na to. Może też naciągniesz Twoich znajomych. O ile tak, to prześlij flotę na ręce skarbnika sekcji Janusza Kotarbińskiego [...], a dostaniesz pokwitowanie formalne³⁶.

Nie wiadomo, czy Reynel zdecydował się pomóc. Ani w listach Witkacego do niego, ani w korespondencji z żoną nie ma już o tym mowy. Być może powodem rezygnacji z dalszych starań była nie tylko odmowa Reynela, który jako człowiek interesu trzeźwo ocenił szansę realizacji pomysłu Witkacego, ale pojawienie się akurat wtedy nowego czasopisma „Comoedia”, poświęconego problemom sztuki³⁷. W pierwszym numerze ukazał się artykuł Witkiewicza *O artystycznej i literackiej pseudokulturze*, który jednak nie wywołał oczekiwanej przez autora polemiki³⁸.

W maju 1927 r. redakcja warszawskiej popołudniówki „Przegląd Wieczorny” zaproponowała Witkacemu pisanie cotygodniowych „felietonów artystyczno-teatralnych”. W numerze rozpoczynającym tę współpracę (nr 110) opublikowano na osobnej

stronie artykuł Konrada Winklera *St. Ign. Witkiewicz jako malarz i teoretyk sztuki*, reprodukcje trzech obrazów (*Bajka*, *Portret Ireny Solskiej*, *Autoportret*) oraz komentarz redakcyjny, prawdopodobnie pióra Tadeusza Żeleńskiego:

Miło nam jest podzielić się z czytelnikami wiadomością, że rubrykę teatralną obejmuje z dniem dzisiejszym w „Przeglądzie Wieczornym” p. Stanisław Witkiewicz. Proponując mu stałe współpracownictwo, Redakcja

kierowała się dwoma względami: dać możliwość stałego i swobodnego wypowiedzenia się jednej z najoryginalniejszych umysłowości w Polsce, a zarazem wnieść w naszą krytykę zaczyn dyskusji, polemiki, a choćby paradoksu i fanatyzmu, jakie cechują temperament p Witkiewicza. St. I. Witkiewicz działał dotąd na rozmaitych polach, zawsze rewolucyjnie w dobrym znaczeniu słowa. Fenomenalnie utalentowany i płodny malarz, jeden z nielicznych u nas teoretyków i filozofów sztuki, jest jedynym niemal poszukiwaczem nowych dróg teatru. [...] Mieszkając okresowo jedynie w Warszawie, nie będzie mógł p. Witkiewicz śledzić stale bieżącego ruchu teatralnego, stąd felietony jego, które będą się pojawiać co sobotę, będą częściowo tylko krytykami teatralnymi, częściowo zaś teoretycznym rozważaniem teatralnych problemów; i w tej, i w tej formie wniosą z pewnością w tę dziedzinę nowe myśli, zwłaszcza zapał i siłę przekonania człowieka, który sztuce oddał całe życie.

Posadę
najwyraźniej
straciłem.

(...) Oni
chcieli mieć
«dofcibnisia»
jakiegoś, a nie
kogoś mojego
kalibru

J. Brzękowski,
S. I. Witkiewicz,
Do rozważenia (list do redaktorów pism awangardyl. 1925, Oddział Literacki im. J. Czechowicza Muzeum Lubelskiego).

35 Bronisław Krystall (1887–1983) – historyk sztuki, bankier, filantrop, kolekcjoner.

36 S. I. Witkiewicz, *Listy I*, dz. cyt., s. 495–496.

37 Tygodnik „Comoedia” ukazywał się w Warszawie od 10 stycznia 1926 do 30 września 1927 r. Jednym z założycieli był Gacki, który w pierwszym okresie (numery 1–7) pełnił funkcję kierownika literackiego.

38 Zob. S. I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 44–53.

Do rozważenia:

S z a n o w n y P a n i e .

Po krótkim, ale intensywnym zastanowieniu się nad praktycznymi metodami propagandy Nowej Sztuki doszliśmy do następujących wniosków: 1/ Faktem jest, że dotychczasowa, rozprószona działalność artystów Nowej Sztuki mimo wielkich i szczerych ich wysiłków nie doprowadziła do należytych rezultatów z powodu nieskoordynowanej akcji poszczególnych grup i wzajemnych niechęci i uprzedzeń.

2/ Dotychczasowe pisma Nowej Sztuki posiadają lub posiadały charakter lokalny. Wiele z nich upadło z powodu trudności administracyjnych i finansowych.

3/ Zbyt trudne są zadania zewnętrzne, aby osiągnąć się rozbić wewnętrznym. Proponujemy do rozważenia projekt następujący: skupienie się bez względu na drobne różnice w celu rozpoczęcia wspólnymi siłami wydawnictwa, które, grupując wszystkich artystów Nowej Sztuki, obejmowałoby całokształt zagadnień z nią związanych. Wydawnictwo takie mogłoby być połączeniem pism takich jak: Zwrotnica, Almanach Nowej Sztuki i Reflektor, ze współdziałaniem artystów nie należących do żadnej grupy. Byłoby to po prostu trust, podobny n.p. do trustu fabryk tytek do papierosów, w którym poszczególne firmy zachowały na zewnątrz swoje marki.

4/ Tych, którzy w pismach wymienionych pracowali uważać trzeba za materiał dany i stanowiący w sumie standard poziomu, nad którego utrzymaniem czuwałoby jury ogólne wszystkich grup. Utwory oddawane do jury centralnego rozpuszczająby przez siebie siła lokalne. W piśmie takim byłby dział artystyczny i dział teoretyczno-polemiczny i krytyczny, ze szczególnym uwzględnieniem krytyki krytyki. Pozwoliłoby to na stworzenie pouczającej, rzeczowej walki teoretycznej członkom grupy między sobą i z zewnętrznymi wrogami.

5/ Utworzenie wspólnego pisma byłoby korzystne jako podstawa oparcia dla centrali Towarzystwa Centralnych dla propagandy Nowej Sztuki na cenie w całej Polsce, która to instytucja bez związku z silną grupą literacką byłaby zawieszona w próżnię.

Prosimy, ze względu na dobro ogólne o możliwie szybkie wyrażenie zgody na powyższy projekt.

Z a k o p a n e , dnia 12.VI.1925.

/-/ Jan Brzękowski mp.

/-/ Stanisław Igasoy Witkiewicz.



Odponi da: H. J. Gutierrez

[Handwritten signature]

Witkacy nie miał zamiaru pisać wyłącznie o teatrze. Trzy artykuły poświęcił sprawie tzw. niezrozumiałstwa, nawiązując do wszczętej przez Karola Irzykowskiego dyskusji, która w 1924 r. toczyła się na łamach „Wiadomości Literackich”, w trzech felietonach uzasadniał, dlaczego krytyk powinien mieć wykształcenie filozoficzne³⁹, ponadto przedrukował z lwowskiej „Chwili” nieco zmieniony artykuł *O artystycznej grze aktora*⁴⁰ i w numerze z 16 lipca opublikował *Wstęp do rozważań nad „Wieżą Babel” Słonimskiego*, uprzedzając czytelników: „Możliwe, że uda mi się załatwić z *Wieżą Babel* w trzech, czterech skróconych felietonach, ale może napiszę o niej piętnaście, o ile mnie nie wyleją za to z pisma, z którym mam przyjemność pracować”⁴¹.

Redakcja wykorzystała tę sugestię i zakończyła współpracę, co Witkacy skomentował w liście do żony: „Posadę najwyraźniej straciłem. Nie wierzyłem nigdy w jej trwałość. Oni chcieli mieć «dofcibnisia» jakiegoś, a nie kogoś mojego kalibru”⁴².

39 Zob. tamże, s. 54–98.

40 S. I. Witkiewicz, *Parę słów o artystycznej grze aktora*, „Chwila” 1926, nr 2659 (13 VIII), s. 3–4; przedruk w: J. Degler, *Witkacy reżyserem (O kulisach lwowskiej premiery „W małym dworku”)*, [w:] *Od romantyzmu do współczesności. W kręgu historii i dydaktyki literatury. Tom poświęcony Profesorowi Mieczysławowi Ingłotowi z okazji 70. rocznicy urodzin*, red. W. Dynak, Wrocław 2001, s. 271–274. Artykuł pt. *O artystycznej grze aktora* ukazał się w „Przeglądzie Wieczornym” 1927, nr 127 (4 VI) s. 3; przedruk w: S. I. Witkiewicz, „Teatr” i inne pisma o teatrze, dz. cyt., s. 333–337.

41 S. I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań nad „Wieżą Babel” Słonimskiego*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 160 (16 VII), s. 3; przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 99–103.

42 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 19:] *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005, s. 171 (list z 2 sierpnia 1927).

W lutym 1929 r. autor *Matki* znowu powrócił do pomysłu wydawania pisma. Wykorzystał pobyt w Zakopanem Reynela i Peipera i skłonił ich do „istotnej” rozmowy o tej sprawie. Tym razem Peiper gotów był do współpracy i po trzygodzinnej dyskusji podjęto decyzję przystąpienia do tworzenia czasopisma, o czym Witkacy z radością informował żonę: „Więc pismo będzie za miesiąc i Ty, Nikotris, będziesz tegoż sekretarką”⁴³. Nominacja okazała się przedwczesna, bo jednak z nieznanych powodów pismo nie powstało. Natomiast idee wspólnego czasopisma awangardy udało się zrealizować drugiemu autorowi listu, który w 1928 r. wyjechał na studia do Paryża i tu dzięki pomocy finansowej Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej⁴⁴, uczennicy i przyjaciółki Ferdinanda Légera, wydał 1 kwietnia 1929 r. pierwszy numer czasopisma polsko-francuskiego „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”⁴⁵. Pozyskał do współpracy znanych artystów francuskiej awangardy, m.in. Jeana Arpa, Maxa

43 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 20:] *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2007, s. 66 (list z 10 lutego 1929 r.). Nikotris – imię nawiązujące do nikotyny (Jadwiga była nałogową palaczką papierosów) oraz matki Ramzesa XIII, bohaterki *Faraona* Bolesława Prusa.

44 Wanda (Nadia) Chodasiewicz-Grabowska (1904–1983) – malarka. Po wyjściu za mąż za malarza Stanisława Grabowskiego wyjechała z nim w 1924 r. do Paryża, gdzie podjęła studia w Académie Moderne, prowadzonej przez Fernanda Légera i Amadée Ozenfanta. Brała udział w wielu wystawach sztuki nowoczesnej. W 1932 r. rozstała się z Grabowskim i związała z Légerem (poślubiła go w 1952 r.) oraz powróciła do swego oryginalnego imienia Nadia.

45 Zob. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, dz. cyt., s. 83–90 (rozdział *Nadia-Wanda i „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”*).

Jacoba, Tristana Tzarę, Amedée Ozenfanta, Roberta Desnosa. W trzech numerach, bo tylko tyle się ukazało, publikowali także Julian Przyboś, Tadeusz Peiper, Adam Ważyk, Jalu Kurek, Władysław Strzemiński, Józef Czechowicz, Tytus Czyżewski.

W kraju zaś udaną, choć krótkotrwałą, próbą stworzenia czasopisma, skupiającego przedstawicieli awangardy, będzie „Linia” powołana do życia w styczniu 1931 r. przez Kurka, Przybosia i Brzękowskiego⁴⁶. W trzecim numerze pisma ukazał się obszerny artykuł Witkacego *Odpowiedź i spowiedź*⁴⁷, będący polemiką z recenzją *Nienasyenia*, opublikowaną w komunistycznej „Nowej Kronice” (1931, nr 2). Kurek uznał ten tekst za „tragiczną spowiedź światopoglądową”⁴⁸. Na tym współpraca się skończyła, mimo iż Witkacy trzykrotnie proponował mu druk swoich artykułów. Stanowczo jednak sprzeciwił się jego obecności w „Linii” niedawny towarzysz w walce o połączenie sił awangardy, który 4 grudnia 1932 r. pisał do Przybosia:

Niezwykle cenię Witkiewicza i uważam go za wielkiego pisarza. Ale istnieje poważne ale. Witkiewicza łączy z nami jedynie wstręt do starzyzny. Bo poza tym Wit[kiewicz] nie może się pisać ani na jedną z idei wyrażonych w „Linii”, podobnie jak my musimy odrzucić większość jego teorii.

46 Okoliczności powstania „Linii” opisuje Brzękowski, *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 1197–1198. Zob. *Archiwum Literackie*, t. XX: *Materiały do dziejów awangardy*, opracował T. Kłak, Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975, s. 5–27.

47 Zob. S. I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 156–169.

48 J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1978, s. 208.

Wciąganie Wit[kiewicz] paczy więc linię „Linii” i robi z niej pismo eklektyczne. Nie kieruję się tu absolutnie żadnymi względami osobistymi, bo W. niezwykle cenię i w każdym innym piśmie zacząłbym od zapewnienia sobie jego współpracy⁴⁹.

W życiu Witkacego nastąpiła wtedy ważna zmiana, której zasadniczą przyczyną była pogarszająca się

sytuacja materialna. Prowadzone przez matkę pensjonaty „Zośka” i „Elektron” przynoszą coraz większe straty, co zmusza ją we wrześniu 1930 r. do rezygnacji z tego źródła dochodów (na wyrównanie strat pójdzie całe honorarium za wydane w maju *Nienasyenia*). Witkacy, który właściwie nie miał domu, bo od 1912 r. mieszkał w pensjonatach wynajmowanych przez matkę, przenosi się wraz z nią do willi „Olma” swoich przyjaciół Heleny i Teodora Białynickich-Birulów. Zmniejszyły się dochody Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”, ponieważ klien-

tów z powodu ogólnego kryzysu ekonomicznego jest mniej niż zwykle. Nadzieję na poprawę sytuacji Witkacy łączy z książką o narkotykach, którą kończy w sierpniu 1930 r. (ukazuje się po dwóch latach). Pisz do żony:

Myszę dorobić przez pisanie do dzienników. Życie zajrzało mi w oczy po 45 latach względnej beztróski

49 List Brzękowskiego do Przybosia z 4 grudnia 1932 r. cytuje T. Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. I: 1919–1931, Wrocław 1978, s. 213.

Ale istnieje poważne ale. Witkiewicza łączy z nami jedynie wstręt do starzyzny

(nie liczę Rosji, bo byłem sam i mogłem gwizdać na wszystko) i muszę przyznać, że to zmroziło mnie nieco. Koniec będzie niewesoły⁵⁰.

W liście wysłanym następnego dnia wyjaśnia:

Bede pisał artykuły po 40 zł. Ha – trudno. Ja, „wielki” prorok niezależności literackiej, będę musiał itd.

O czym – ha – o wszystkim. W ogóle trzeba sobie powiedzieć: zabawiliśmy się, a teraz koniec⁵¹.

Podjeżdżając współpracę z „Kurierem Literacko-Naukowym” (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”), gdzie opublikuje 12 artykułów poświęconych problematyce filozoficznej⁵². Jednocześnie przyjmuje propozycję współpracy z dziennikiem „Polska Zbrojna”. W jego niedzielnym wydaniu ukazywał się „Dodatek Tygodniowy «Polski Zbrojnej»”, a w nim stała rubryka „Tydzień Literacki”, którą w latach 1927–1930 redagował Leon Pompirowski⁵³. Programowym artykułem *Bez kompromisu* Witkacy rozpoczyna kilkuletnią działalność publicystyczną. Jednym z jej zasadniczych celów będzie walka o wyż-

szy poziom życia umysłowego i kultury w Polsce. Ważne znaczenie w tym dziele przypisywał krytyce:

Wielką odpowiedzialność za „letniość” naszej literatury, za jej płytkość, poziomość, za jej marny trzon intelektualny, za płaskie lizusostwo wobec jakichkolwiek społecznych ugrupowań, za brak odwagi w ostrym stawianiu problemów, za strach błady, który widać w oczach wszystkich piszących, ponosi niemoralna, fałszywa, deprawująca wszystko i fałszująca wszystkie wartości krytyka⁵⁴.

Witkacy powrócił w tym artykule do idei pisma poświęconego krytyce:

Gdyby można mieć na własność takie pismo, o jakim marzył Karol Homolacs⁵⁵, to jest „krzywe zwierciadło krytyki”, pismo, w którym można by krytycznie przedstawić całokształt krytyki całego kraju, może by po pewnym czasie systematycznej walki i wykazywaniu na każdym kroku całej bezmyślności, frazeologii i wprost głupoty bez względu na wszystko, na przyjaźń, stosunki osobiste, politykę itp., może przy zupełnym okrucieństwie

50 S. I. Witkiewicz, *Listy do żony* (1928–1931), dz. cyt., s. 206 (list z 8 sierpnia 1930).

51 Tamże, s. 207.

52 Zob. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 13:] „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” i inne pisma filozoficzne (1902–1932), oprac. B. Michalski, Warszawa 2002, s. 33–120.

53 Leon Pompirowski, właśc. Leon Pomper (1891–1943) – krytyk literacki, kierownik literacki Teatru Narodowego w Warszawie (od 1927 r.), wykładowca w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (1932–1934), kierownik literacki tygodnika „Pion” (1933–1936).

54 S. I. Witkiewicz, *O potrzebach krytyki literackiej artystycznej*, „Gazeta Lwowska” 1931, nr 25 (31 I), s. 3; przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 152–155. W „Gazecie Lwowskiej”, którą redagował Marceli Szarota, opublikował Witkacy artykuł *Kilka słów o intuicji* (1931, nr 94, 95) oraz w 5 odcinkach rozprawę *O narkotykach*; przedruk w: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 12:] *Narkotyki – Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 366–386.

55 Karol Homolacs (1874–1962) – malarz, krytyk i teoretyk sztuki, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1921–1933).

wobec samego siebie i innych – można by przełamać to zaczarowane koło miernoty, gniołającej naszą i tak biedną literaturę powojenną.

Na określenie metod stosowanych przez krytyków stworzył Witkacy terminy „gnypalstwo” i „fazdrygulstwo” i z zaciekleścią atakował „spłyciarzy” – tych recenzentów, którzy nie mając podstaw intelektualnych, by zrozumieć i ocenić jakieś dzieło, teorię lub czyjeś poglądy, „załatwiają” je za pomocą dowcipu lub złośliwego żartu, zapominając przy tym, że:

[...] myśl podrywana systematycznie balonem dowcipu staje się lekka, lekka, coraz lżejsza, aż w końcu ginie nieznacznie dla samego jej wytwórcy [...] i potem dowcip sam w sobie włóczy pustą już głowę dowcipnisia po ugorach intelektu aż do zupełnej zatraty⁵⁶.

Za propagowanie takiej postawy obwiniał grupę pisarzy i krytyków „Wiadomości Literackich”, zarzucając im pogardę dla filozofii, schlebienie gustom „kurierkowej publiczności”, hipokryzję oraz „aluzjonizm i przytykarstwo”⁵⁷.

Od marca 1932 r. trybuną dla Witkacego stał się założony przez Jerzego Brauna⁵⁸ dwutygodnik „Zet”, którego zadaniem było propagowanie mesjanistycz-

56 S. I. Witkiewicz, *Tchórze, niedołęgi czy „przemilczacze”* (Słonimski, Winawer et Comp.), „Gazeta Polska” 1932, nr 147 (29 V), s. 3; przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 223–224.

57 Tamże, s. 219–221.

58 Jerzy Bronisław Braun (1901–1975) – poeta, prozaik, dramaturg, krytyk literacki i filmowy, filozof. W latach 1932–1937 wydawca i redaktor dwutygodnika społeczno-kulturalnego „Zet”.

nej filozofii Józefa Marii Hoene-Wrońskiego i „nawrót do czystych źródeł polskiej kultury, polskiej filozofii i polskiego prometeizmu w sztuce”⁵⁹. Od tej linii programowej Witkacy zdecydowanie odciął się w artykule *Wyjaśnienia*:

Historia Polski jest dla mnie po prostu jednym wielkim bółącym i wstydlwym błędem. I ta Polska tylko dlatego, że przez świństwa swoje i niedołęstwo wpadła w opresję, która była zasłużoną karą za grzechy, miałaby się stroić w strój męczennika za cudze winy. Jaka teraz jest, to jest, ale w każdym razie daleko jej do bycia „Chrystusem Narodów” – niech swego lepiej pilnuje, aby nie przegapić ostatnich historycznych możliwości. Wznawianie tych idei w jakiegokolwiek formie, babranie się w nich, wyszukiwanie nowych sensów w naprawdę, jak sam Braun mówi, „wyciśniętych jak cytryny (dla niego pozornie tylko) wieszczach” wydaje mi się bezpłodne i spóźnione⁶⁰.

Dyskusję z Witkacym podjęli Jerzy Braun (*My a Witkiewicz*, „Zet” 1932, nr 4) i Tadeusz Kudliński (*Jeszcze o Witkiewiczu*, „Zet” 1932, nr 5), a on odpowiedział artykułem *Jeszcze parę wyjaśnień*, w którym podkreślił, że jego system filozoficzny „diametralnie przeciwny jest wszelkiej metafizyce

59 *Dlaczego?*, „Zet” 1932, z. 1. Zob. J. Speina, „Zet” 1932–1939, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. I, red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979, s. 316–318.

60 S. I. Witkiewicz, *Wyjaśnienia*, „Zet” 1932, nr 3 (IV), s. 3; przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 215–216.

tego typu jak filozofia Wrońskiego”⁶¹. Pomimo tych zasadniczych różnic światopoglądowych współpraca z „Zet” potrwa 5 lat, a jej plon to 20 rozpraw, artykułów i felietonów z zakresu filozofii i krytyki, m.in. obszerna rozprawa *Leon Chwistek – Demon Intelaktu i Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*⁶².

Działalność publicystyczną Witkacego zamykają pisane w pierwszej połowie 1935 r. *Niemyte dusze* opatrzone podtytułem *Studium psychologiczne nad kompleksem niższości (węzłowiskiem upośledzenia) przeprowadzone metodą Freuda ze szczególnym uwzględnieniem problemów polskich*. Przedstawił w nim swe poglądy na historię Polski, przyczyny jej upadku, scharakteryzował narodowe „grzechy główne” i wady oraz dowodził, że są one nadal żywe:

Tymczasowość i ten ohydny, specyficznie polsko-szlachecki „jakoś to będzizm” to są przywa-

61 S. I. Witkiewicz, *Jeszcze parę wyjaśnień*, „Zet” 1932, nr 6 (15 VI), s. 3; przedruk w: tegoż, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 327.

62 Zob. S. I. Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 249–276, 284–368.

[W] każdym razie daleko jej do bycia „Chrystusem Narodów” – niech swego lepiej pilnuje, aby nie przegapić ostatnich historycznych możliwości

ry, które trwają dziś w nie mniejszym natężeniu niż za czasów saskich, a kto wie, czy nawet w ostatnich latach (trzydziestych) nie potęgują się powoli⁶³.

Starania Witkacego o opublikowanie *Niemytych dusz* zakończyły się fiaskiem. Być może wydawcom zabrakło odwagi, aby wydrukować książkę zawierającą przygnębiający obraz współczesnego społeczeństwa polskiego. 4 fragmenty ogłosiła Janina Brzostowska⁶⁴ w ukazującym się pod jej redakcją miesięczniku „Skawa”⁶⁵. W 6. numerze z czerwca 1939 r. został wydrukowany rozdział *Klan wyjącego psa*. Był to ostatni tekst Witkacego, który ukazał się za jego życia.

W!

63 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [t. 12:] *Narkotyki – Niemyte dusze*, dz. cyt., s. 239.

64 Janina Brzostowska (1902–1986) – poetka, powieściopisarka, tłumaczka; należała do grupy poetyckiej Czartak (1923–1928); w latach 1938–1939 redagowała miesięcznik literacki „Skawa”.

65 Były to rozdziały: *Atmosfera miast* (1938, nr 1); *Węzłowisko upośledzenia* (1939, nr 2); *Znaczenie codziennie-życiowe teorii Kretschmera* (1939, nr 5); *Klan wyjącego psa* (1939, nr 6).

Andrzej Rybicki

Gawęda barska

Podał do druku Dominik Gac

Po miesiącu w sam zamek wlażł: przystrajał kukły
Na teatrum – węgrzynem chlustał w oczy dziewczek
Aby lśniły jak gwiazdy; do panięskich brewek
Przypalał korki; strzępił i stroszył wąsiska

Z konopi pod nos chłopci – że nie poznasz zbliska
Czy przed tobą jest chamska ciura, czy kasztelan.
Mówił Pestka, że sztuka ta pochodzi z Bielan
I z Wilanowa, gdzie się dziwadła italskie
Pokazują – a klechdy gadały fornalskie
Że zmieniać gębę, jak ją natura oblekła
Na inną, to sztuka nie z odpustu, lecz z piekła.

[...]

Charknął, ryknął – dusznica piersi mu zakuwa;
Rozwarł pysk, z pyska tłustą ropuchę wypluwa.
Dech łowi – lecz przez ramię i żyłastą szyję
Już siny pęk zaskrońców oplata go, wije
Pętlę coraz ciaśniejszą, lepką – łbów tuzinem
Gryzącą oczy – – Wreszcie, tem powróstem sinem
uduszony, zapadł się w bagno zwid szatański –
Na intencję topielca zmówcie Anioł Pański.

[...]

„Człowiek nie jest tem, czem jest – tylko tem, w co wierzy!”
– Krzyknął Makbecki – „Toros przecie nie rozpęknie
Widomie, tak by na nim podarły się suknie.
Będzie, jako był wprzód – jeno zacznie wierzyć,
Że jest dobry – i zdoła tak sercem uderzyć
O ludzi, że sercami na odzew oddźwiękną
I dadzą melodyję rycerską i piękną
Melodyję wojennych cnót i Bożej łaski,
Tę, którą narodowi chce grać pan Pułaski.
Toros mocny, wierzący, ze słońcem na czole,
Targnie ze snu, i rzuci w bój całe Podole!
[...]

Ciąg dalszy na s. 47

Artykuł ukazał się na portalu witkacologia.eu w październiku 2014.

Firanki to cudowna rzecz!

Jak Witkacy radził sobie ze scenografią do swoich dramatów w skromnych warunkach amatorskiego teatru w Zakopanem? Czy stosował się do własnych projektów zapisanych w didaskaliach? Skąpe informacje o jego scenograficznej praktyce zebrał Janusz Degler. W przedstawieniu *Wariata i zakonnicy* oraz *Nowego Wyzwolenia* w Towarzystwie Teatralnym (21 marca 1925 r., sala „Morskiego Oka”) – „pomyślowe rozwiązania kolorystyczne wprowadzały w atmosferę utworów. W *Wariacie i zakonnicy*, na przykład, z szarymi ścianami kontrastowały jaskrawo czerwone drzwi celi, a z białymi fartuchami lekarzy – różowe kostiumy pielęgniarek i czerwone kaftany rudoczerwonych dozorców”¹. Nie wiadomo jednak, jak Witkiewicz rozwiązał bardziej rozbudowaną, wieloplanową przestrzeń w *Nowym Wyzwoleniu* czy równie bogatą scenerię dramatu *W małym dworku* (Teatr Formistyczny, 27 sierpnia 1925 r.). Dekoracja do tej sztuki powstała we współpracy z Rafałem Malczewskim i Januszem Kotarbińskim; w II akcie Malczewski „wypędzłował” dworek z „baniastymi kolumnami, dźwigającymi daszek”. Fotografia z przedstawienia reprodukowana w gazecie jest prawie nieczytelna.

Wiadomo jeszcze, że „inscenizacje w Teatrze Formistycznym rozgrywały się na tle dużych (trzy i pół metra długości) kotar – ciemnobrązowych

i ciemnogrnatowych – które pozwalały aktorom każdorazowo w innym miejscu wchodzić na scenę i w innym ją opuszczać”². O wystawionych w Teatrze Formistycznym *Pragmatystach* (grudzień 1925 r.) w reżyserii Marceliego Staroniewicza dowiadujemy się tylko, że Witkacy projektował „stylizowane dekoracje i niesamowite kostiumy, które zlewały się w harmonijną całość, dając plastycznie imponujące obrazy”³. Nie wiemy również, czy Witkacy projektował scenografię do reżyserowanej przez siebie sztuki *W małym dworku* w lipcu 1926 r. we Lwowie⁴.

Wobec nikłości informacji interesująca jest uwaga w liście, który w styczniu 1922 r. (a więc po doświadczeniach z inscenizacją *Pragmatystów* w Elsynchronie i przed praktyką w Teatrze Formistycznym) Witkacy pisze do aktorki Stanisławy Wysockiej w związku z jej planem założenia teatru. Pisarz odradza jej organizowanie późnych przedstawień, a koszty produkcji zaleca obniżyć raczej przez granie na małej i skromnie wyposażonej scenie, ale za to o wcześniej porze dnia.

Ponieważ chodzi na razie o nowy typ gry aktorskiej, a nie o dekoracje (o których wiadomo, że przy kapitale i miejscu mogą być dowolnie wspinałe, dzikie i nieprawdopodobne), więc lepiej

1 J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 93–94.

2 Tamże, s. 98.

3 Tamże, s. 99.

4 Tamże, s. 135–136.



Inscenizacja
W małym dworku.

na małej scenie o 8^{mej} urządzać wszystko na firankach niż o północy w pustce na dekoracjach właściwych. Firanki to cudowna rzecz! Mogą zastąpić wszystko⁵.

„Firanki”? Tania, efektowna, zastępcza dekoracja? Cudowne „firanki” to rozwiązanie stosowane w tradycyjnym XIX-wiecznym teatrze z kulisami i sceną pudełkową. Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, rosyjscy awangardziści zredukowali teatralną architekturę do prostych form, z pewnością niezbyt też kosztownych w produkcji – schody, podesty, sześciany, kolorowe światła, ekrany. Jednak nie o takie oszczędności chodziło Witkacemu. Poznański spektakl *Metafizyki dwugłowego cielęcia* w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, z abstrakcyjną scenografią Feliksa Krassowskiego, wzbudził jego sprzeciw⁶.

Reformatorzy teatru nie mieli wątpliwości, że czas sceny pudełkowej, jej repertuar iluzjonizmu i bibelotów minął bezpowrotnie. Georg Fuchs, założyciel monachijskiego Teatru Artystów (Künstlertheater), pisał w istotnej dla reformatorskiego ruchu książce *Die Revolution im Theater* (1909): „Przy zastosowaniu tych środków nie sposób osiągnąć dekoracji w znaczeniu artystycznym. Ten cały poślaczany świat

z tektury, drutu, płótna workowego i świecidełek dojrzał do upadku!”⁷.

Witkacy z pewnością znał purystyczne tendencje reformatorów. Jeśli nawet książki Fuchsa nie czytał, to mógł o niej słyszeć od Tadeusza Micińskiego czy Mieczysława Limanowskiego, jej tezy należały zresztą do obiegowych teorii nowego teatru. Przede wszystkim miał okazję zetknięcia się z nimi w czasie pobytu w Rosji. A jednak te nowe formy dekoracji w teatrze nie przekonały go. Tak, jak wybrał dla swoich dramatów przestrzeń sceny pudełkowej, tak opowiadał się też za stosowaniem „firanek”.

Przywołane przez Witkacego „firanki” są rodzajem kulis, rozpowszechnionym w XIX w. Pojęcie „firanek” używane jest w literaturze niemieckiej (Gardinen), także spotkać można określenie „dekoracyjne firanki” (Dekorationsgardinen), czy „firanki dywanowe” (Teppichgardinen). Zasada była prosta – fragmenty dekoracji malowano na materiale i jak firanki zawieszano na scenie. Mogły też być malowane po obu stronach i odpowiednio podświetlane⁸.

5 S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, [t. 17:] *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 820.

6 Poznań, Teatr Nowy, prapremiera: 14 kwietnia 1928. J. Degler, *Witkacy w teatrze...*, dz. cyt., s. 164, 167.

7 G. Fuchs, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München und Leipzig 1909, s. 48–49, 52.

8 H. Ch. Wolff, *Das Bühnenbild um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zu Entwicklung des Spielorts*, hrsg. R. Badenhausen, H. Zielske, Berlin 1974, s. 149–153. Przykładem użycie „firanek” w ważnej inscenizacji Ludwika Tiecka Szekspirowskiego *Snu nocy letniej* z 1843



Dekoracje do
Opowieści zimowej Szekspira.
Theatermuseum
Meiningen.

„Firanki” osiągnęły swe apogeum w superprodukcjach książęcego teatru w Meiningen⁹. Teatr prowadzony przez księcia Jerzego II, artystę i mecenasa, był przez wiele lat światową rewelacją, wzorem teatralnego realizmu opartego na



w Berlinie, gdzie izba rzemieślnika namalowana była na płótnie i zawieszona jako kulisa.

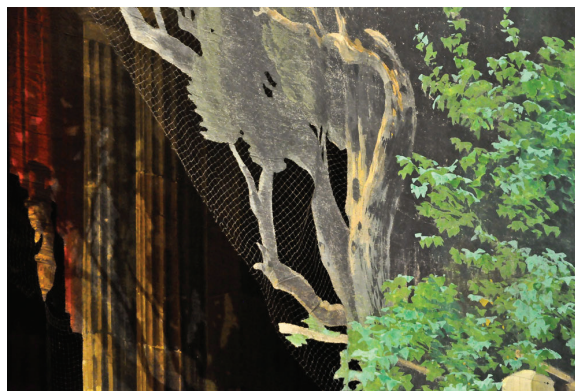
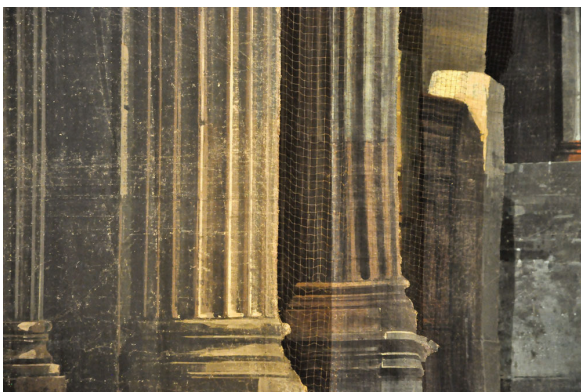
- 9 Zob. A. Kotte, *Das Meininger Hoftheater*, [w:] *Theatergeschichte*, Köln–Weimar–Wien 2013, s. 351–354. W Muzeum Teatralnym (Theatermuseum) w Meiningen można obejrzeć zachowane dekoracje kompanii meiningeńskiej; co roku przedstawiana jest inna scena. Zob. <http://www.meiningermuseen.de/pages/theater.php#theatermuseum>. Appia krytykował właśnie tę koncepcję scenograficznych „wycinanek”, polegającą na „gromadzeniu martwych, bogato przyozdobionych obrazów na pionowych płótnach”. A. Appia, *Jak zreformować naszą inscenizację* (1900), [w:] tegoż, *Dzieło sztuki żywej*, oprac. J. Hera, Warszawa 1974. Tomasz Pawlak dodaje istotną książkę, która ukazała się w Polsce: W. Brumer, *Meiningeńczycy*, Lwów 1938 (*Wiedza o teatrze*) (dostępna on-line w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej). *O scenografii teatru*: s. 41–45. Tamże znajduje się repertuar występów Meiningeńczyków w Warszawie w maju 1885 r., s. 50–51. <http://www.sbc.org.pl/dlibra/results?action=SearchAction&skipSearch=true&mdirids=&server%3Atype=both&tempQueryType=-3&encode=false&isExpandable=on&isRemote=off&roleId=-3&queryType=-3&dirids=1&rootid=&query=Brumer&localQueryType=-3&remoteQueryType=-2> (dostęp 15 grudnia 2016 r.)



Dekoracje do
Piccolomini,
drugiej części
trylogii Schillera
Wallenstein.
Theatermuseum
Meiningen.

dokładnych historycznych, archiwalnych badaniach, dotyczących tak sposobu gry aktorów, inscenizacji, jak i dekoracji, kostiumów oraz najdrobniejszych szczegółów w rekwizytach. Meiningerzy nie budowali jednak scenicznej architektury z desek, dykty i tektury, wszystko było u nich tylko iluzją na tkaninie, tak perfekcyjną, że nie powstydziliby się jej artyści barokowych gier optycznych. Budowle, przedmioty, dalekie krajobrazy – wyczarowane były w dwóch wymiarach przez malarzy kulis ze słynnej firmy „Atelier für szenische Bühnenbilder” braci Brücknerów w Coburgu.

„Firanki” w dekoracjach teatru w Meiningen to płaskie, wycięte z materiału formy, naszyte jak aplikacje na siatki o dużych oczkach – fasady domów, kolumnady, drzewa, kwiaty, rzeźby, kotary zwisające z gzymsów. Naszyte mogło być wszystko, co się tylko dało narysować, namalować na płótnie



Dekoracje do
Opowieści zimowej
Szekspira (detal)
Theatermuseum
Meiningen.

i wyciąć, i co mimo najbardziej skomplikowanych kształtów, prześwitów między formami – pozostawało dzięki siatce stabilne i zawsze gotowe do zrolowania i do transportu w dalekiej podróży, w kolejnym, światowym tournée (Teatr z Meiningen gościł też w 1884 r. Warszawie¹⁰).

Nawet dzisiaj, w dobie komputerowych symulacji trójwymiarowych, te XIX-wieczne sceniczne fantazje potrafią zadziwić. Witkacy dobrze rozpoznał, że ta anachroniczna technika scenograficzna może być mu przydatna w realizacji własnych teatralnych wizji („firanki” stosował także Bertold Brecht¹¹). W liście do Wiercińskiego Witkacy poleca mu m.in. inscenizację szczególnie cenionej przez siebie sztuki Micińskiego, *Bazyliissa Teofanu*, która pod względem bogactwa wizualnego wymagałaby dzisiaj użycia skomplikowanych technik animacji komputerowej. A Witkacy pisze: „Byłoby cudownie zagrać raz *Bazyliissę Teofanu* Micińskiego, choćby w skrótach i na kotarach”¹². Kotary to nic innego jak „firanki”, odpowiednie do tego, by w tym czasie wystawić tę, wydawałoby się, niemożliwą do wystawienia sztukę, tak, jak sobie ją Miciński wyobrażał.

-
- 10 J. Lipiński, *Gościnne występy teatru z Meiningen w świetle warszawskiej krytyki teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, nr 2/3 (18/19), s. 287–316.
- 11 Scenograf Brechta, Caspar Neher, stosował malowane zastony w scenografii do *Trommeln in der Nacht* (1922) i *Baal* (1926). Zob. V. Zimmermann, *Das gemalte Drama*, Aachen 1987, s. 197, il. 168, 512.
- 12 J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2009, s. 355.

Witkacy chętnie stosował w swoich scenicznych projektach efekt zwielokrotnionej, otwierającej się w głąb przestrzeni. W pierwszym akcie *Sonaty Belzebuba* w tyle sceny znajduje się oszklona weranda opleciona czerwonym winem, z której otwiera się widok na ośnieżoną górę. W *Metafizyce dwugłowego cielęcica* tylna, oszklona ściana salonu wychodzi na tropikalny ogród z poruszającymi się na wietrze roślinami. Tego rodzaju sposób inscenizowania przestrzeni znany jest z malarstwa (*repoussoir*) i z XIX-wiecznego teatru, czy z jarmarcznych skrzynek optycznych wykorzystujących efekt kulisowych, różnie oświetlonych planów dla przedstawiania nastrojowych wschodów i zachodów słońca, księżycowych nocy, groźnych burz, idyllicznych ogrodów, malowniczych placów i uliczek. Połączenie iluzjonizmu ze sztuczną płaskością, dwuwymiarowych kulis tworzy dziwny, nierealny, senny nastrój, który musiał odpowiadać Witkacemu. Być może firanki byłyby idealnym medium scenograficznym dla jego sztuk – cała scena wygląda jak fantastyczny, bajeczny obraz, płaski, ale jednak przestrzenny. Trudno jeszcze raz nie zacytować Witkacego: „Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiany urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, niedających się z niczym porównać”¹³.

W!

-
- 13 S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, [t. 9:] „Teatr” i inne pisma o teatrze, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 40.

Lech Sokół

Witkacy AD 2016 – refleksja weterana

Rok 2015 był w Polsce Rokiem Witkiewiczów z okazji 100. rocznicy śmierci Stanisława i 130. rocznicy urodzin jego syna Stanisława Ignacego, znanego pod pseudonimem Witkacy. Skończył się rok 2016, porocznicy. Chcę zwrócić uwagę bez okazji rocznicowej na to, co wydaje mi się najważniejsze dla odbiorcy dzieła Witkacego AD 2015 i 2016. Moje nazwanie się weteranem nie ma za zadanie zagrabienia choćby odrobiny sławy Witkacego po jubileuszu czy w czasie post-jubileuszu. Jest to tylko spojrzenie-wspomnienie kogoś, kto dość dawno, bo 51 lat temu zaczął pisać o Witkacym¹. Chciałby on przedstawić krótką refleksję nad nim jako osobą, artystą, pisarzem, filozofem oglądanym dzisiaj z perspektywy nowoczesności².



- 1 Por. L. Sokół, *Kilka uwag w sprawie „Szewców” Witkacego. Konstrukcja i funkcjonowanie postaci*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 3.
- 2 Tekst obecnie publikowany jest skrótem, przeróbką i rozszerzeniem perspektywy artykułu *Witkacy AD 2015*,

Przez nowoczesność rozumiem, najkrócej rzecz ujmując, proces systematycznego demontażu paradygmatu kultury europejskiej, zbudowanego na tradycji, która przez wieki stanowiła o kulturze świata zachodniego: na racjonalizmie greckim, systemie prawnym rzymskim, spirytualizmie żydowskim i chrześcijaństwie. Już początek tego procesu, wraz z jego wczesnymi zapowiedziami w czasach późnego Średniowiecza (druga połowa wieku XIII i wiek XIV) i Renesansu dostarcza niezwykle doniosłych świadectw nadciągających przemian. Właściwe zapoczątkowanie przemian to oczywiście czasy Oświecenia i ich konsekwencje, czyli epoka, którą niesłusznie lekceważono bądź odrzucano z odrazą, równie lekkomyślnie wyznaczono na piedestał i ekstazy opiewano jako czas światła i ostatecz-



ogłoszonego po chorwacku w tomie pokonferencyjnym *Witkacy i drugi. Zagrebački polonistički doprinosi*, red. D. Blažina, Đ. Čilić Škeljo, Zagrzeb 2016.

Przez nowoczesność rozumiem, najkrócej rzecz ujmując, proces systematycznego demontażu paradygmatu kultury europejskiej

nego zwycięstwa rozumu, pozostanie przez czas jeszcze długi przedmiotem żywej refleksji³.

To, co wydarzyło się najważniejszego w czasach Renesansu, to zapowiedź przemian w sposób dojrzały objawionych w epoce Oświecenia. Przemiany te można najkrócej ująć następująco: człowiek zaczął wynosić człowieka ponad wszystko. Renesans uwielbiał człowieka ka jeszcze dość nieśmiało, wskazał jednak wyraźnie na jego nieporównywalną z nikim ani z niczym stworzonym wielkość i prawie nieograniczoną wolność. Mógł w tym względzie odwołać się do dokumentu poetyckiego i religijnego o ogromnym znaczeniu, a mianowicie do Psalmu 8, świadectwa wielkości człowieka „niewiele mniejszego od niebieskich mocy”, ale przestało mu to wystarczać. Cóż z tego, że człowiek jest taki wielki, skoro jest stworzeniem? Stworzenie stoi z natury poniżej stwórcy, jego wielkość, wolność i władza pochodzą z nadania. Epoka Oświecenia wysunęła nowe koncepcje, a właściwie nowe żądania. To wówczas człowiek miał stać się bez reszty panem samego siebie, miał zyskać wolność, której jedynym źródłem jest on sam. Jednym z wielu aktów założycielskich nowoczesności są często cytowane słowa Nicholasa de Condorceta, pochodzące z jego słynnego dzieła *Szkic obrazu postępu ducha*

ludzkiego poprzez dzieje: „Któregoś dnia nadejdzie taka chwila, że tylko słońce świecić będzie nad wolnymi ludźmi, nieznanymi innym pana niż ich

własny rozum”⁴. Cytat ten wyraża odwieczne marzenie człowieka, by stać się jak bogowie, jak Bóg, wszechmogącym i jedynym panem samego siebie. Stając się wolnym, człowiek czyni się jednocześnie samotnym. Znieść tę samotność nie jest łatwo. Przyjęcie autentycznego ateizmu bywa przedsięwzięciem trudnym, niekiedy wymagającym heroizmu. Zaświadcza o tym Orestes z dramatu Jean-Paula Sartre’a *Muchy* (*Les Mouches*, 1942, wystawione w 1943). Pozostając całkowicie sobą, człowiek staje się samotny, nie ma oparcia w niczym, tylko w sobie samym, zaczyna budować na nicości. Jeden radośnie, z poczuciem spełnienia, drugi z poczuciem samotności i opuszczenia. Tak właśnie można rozumieć nihilizm: budowanie na nicości⁵. Zwycięstwo człowieka nowoczesnego nie stało się

3 Por. L. Sokół, *Krytyka nowoczesnego „ja”: Ibsen, Stirner, Mistrz Eckhart, „Teologia niemiecka” i Witkacy*, [w:] tegoż, *Twarze nowoczesności: Marivaux, Watteau, Baudelaire, Ibsen, Stirner, Strindberg, Rimbaud, Wyspiański i Witkacy* (książka na ukończeniu). Moja koncepcja nowoczesności zawdzięcza wiele inspiracji, którą zaczerpnąłem z książek austriacko-amerykańskiego filozofa Erica Voegelina (1907–1985), w przypadku tego artykułu zwłaszcza jego książkę *Od Oświecenia do rewolucji*, tłum. Ł. Pawłowski, wstęp P. Śpiewak (seria *Kolory idei*, red. P. Śpiewak), Warszawa 2011.

4 J. A. Condorcet, *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, wstępem poprzedził B. Suchodolski, tłum. E. Hartleb, dokończył J. Strzelecki, *Biblioteka klasyków filozofii*, Warszawa 1957, s. 218.

5 Por. M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner, *Bez fundamentu. Wprowadzenie do problematyki nihilizmu i nowoczesności*, [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, wstęp M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner (*Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN* 5, red. E. Partyga, L. Sokół), Warszawa 2012.

radosnym tryumfem wolności. Pojawiło się w świadomości i literaturze Zachodu zjawisko powrotu do Boga czy poszukiwania Boga, nie zawsze będące powrotem do religii. Od pewnego czasu problem pojawia się w filozofii postmodernizmu. Podaję klasyczny przykład literacki: powieść szwedzkiego noblisty z roku 1951 Pära Lagerkvista, nosząca tytuł *Barabasz* (*Barabbas*, 1950) i nieco późniejszy dramat pod takim samym tytułem. Lagerkvist przez całe życie określał się przy pomocy oksymoronu „wierzący ateista”. Wybitny skandynawista francuski Maurice Gravier używał w swoich wykładach i publikacjach w odniesieniu do tego zjawiska terminu „pobożny ateizm” (*l'athéisme pieux*).

Tak przedstawia się w skrócie początek nowoczesności pojmowanej jako długi i jeszcze niezakończony proces. Śledząc dynamikę jego przemian, uważam za słuszne odwoływanie się do pojęcia „późna nowoczesność”, którego sens sugestywnie uzasadniła m.in. Chantal Delsol w książce *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, noszącej w oryginale nieco witkacowski tytuł: *Éloge de la singularité. Essai sur la modernité tardive*, który wskazuje na wagę i wartość „pojedynczości”, „istnienia pojedynczego”, co przypomina Witkacowskie „Istnienie Poszczególne”. Jego katastrofizm trzeba pilnie przemyśleć na nowo w czasach, w których spotkały się dwie książki: bardzo sławna *Koniec historii* Francisa Fukuyamy i niemal przemilczana, przynajmniej w Polsce, *Powrót historii i koniec marzeń* Roberta Kagana⁶. Spotkały się nie tylko książki, rośnie sceptycyzm wobec wspaniałej wizji przyszłości kultury zachodniej, którą nas próbowano

6 R. Kagan, *The Return of History and the End of Dreams*, Nowy Jork 2008; wyd. polskie: tłum. G. Sałuda, Poznań 2009.

karmić. Witkacy ma w tej kwestii coś ważnego do powiedzenia. Jest on co najmniej przęsłem, które łączy pesymizm myśli zachodniej, z jakim mieliśmy do czynienia w pierwszych dekadach XX w. i obecnie, w wieku XXI.

Twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza tworzy pewną powiązaną wewnątrznie całość. Części tej całości zmieniają pozycje wewnątrz układu: stają się mniej lub bardziej istotne w danym czasie, tworzą konstelację, której planety zmieniają często orbity. Można by ową twórczość określić przy pomocy ulubionego terminu autora: „jedność w wielości”. Swego czasu pisałem o niej jako o „fenomenie Witkacy”, a nawet o „kulturze – Witkacy”⁷. Należy on do wielkiej europejskiej rodziny pisarzy i artystów, którzy nie mieścili się bez reszty w żadnej ze sztuk.

Członkowie rodziny są liczni. Należy do nich także Stanisław Witkiewicz, malarz, krytyk, architekt, a w nieco dalszej perspektywie Stanisław Wyspiański, „poeta-malarz” według znanej formuły Tadeusza Makowieckiego⁸. Do tej kategorii należą także bliscy Witkacemu i stanowiący interesujący kontekst dla jego twórczości Henrik Ibsen i August Strindberg⁹.

Trzeba z naciskiem podkreślić, że samo uprawianie kilku sztuk na raz nie zawsze wystarcza, by zaliczyć artystę do „rodziny”, o której myślę. Istotne jest, by uprawiane sztuki wpływały na siebie, by można mówić o całości *oeuvre* danego artysty

7 L. Sokół, *Kim był Witkacy? Nienaukowy wstęp do przyszłej witkacologii*, [w:] *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*, red. A. Żakiewicz, Słupsk 2000, s. 16.

8 T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935.

9 L. Sokół, *Kim był Witkacy?...*, dz. cyt., s. 16.

jako o „jedności w wielości”. William Blake, poeta, rysownik, malarz, wizjoner ilustrował swoje poematy w taki sposób, że tworzyły ową całość, rytował je, by być zarazem poetą, artystą i rzemieślnikiem. Podobnie postępował Wyspiański. Witkacy nie pozostawał w tyle. Jego liczne rysunki zawierały słowa, zdania, niekiedy krótki, ale kompletny tekst. Można by uznać je za gatunek łączący obraz i słowo, tworzący *image-text*, którego wielu przykładów dostarcza szeroko pojęta sztuka współczesna. Jeszcze inny przykład połączenia kształtu, figury i słowa: w *Kaligramach* Guillaume’a Apollinaire’a wiersz o deszczu przedstawia litery jako spadające krople deszczu, wiersz o zegarku ma kształt zegarka. Bardzo przydatnym natchnieniem do myślenia w ten sposób o rysunkach Witkacego była dla mnie książka W. J. T. Mitchella pod tytułem *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago, Londyn 1986)¹⁰.

Wspominając Blake’a, użyłem słowa „wizjoner”, chociaż nie jest to nazwa żadnego zawodu, techniki artystycznej, żadnej ze sztuk. Jednak tego określenia można by bronić, gdyż bez pojęcia wizjonerstwa nie da się pojąć ani jego twórczości plastycznej, ani poezji. Powstaje zatem pytanie, czy jest właściwe zastosowanie go do Witkacego i co mam na myśli, gdy je do niego odnoszę? Jak się zdaje, warto je do Witkacego zastosować z pewnym dookreśleniem, a mianowicie jako „twórca wizjoner”. Zastrzegam się od razu, że nie mam na myśli jedynie wizjonerstwa artysty, wizjonerstwa mieszczącego się w kategoriach sztuki, twórczości, estetyki. Wizjonerstwo Witkacego ma szerszy zakres: dotyczy także prze-

mian społecznych, losu człowieka, losu kultury w czasie gwałtownych przemian, może w nieodległej przyszłości – w stosunku do jego czasów, które w tym względzie okazały się również w przedłużeniu naszymi czasami. Witkacy był zatem wizjonerem losu kultury zachodniej, który uważał za tragiczny, rozmaicie ów tragizm rozumiejąc. Inaczej mówiąc, mam na myśli katastrofizm zawarty w jego twórczości literackiej i niektórych tekstach teoretycznych, zwłaszcza w kilku rozdziałach *Nowych form w malarstwie* (1919). Często mówił i pisał w latach 30. XX w. o nadciągającej, nieuchronnej katastrofie, nazywając ją często po niemiecku: *Weltkatastrophe*. Konstanty Puzyna napisał przed laty: „w Rosji Witkacy ujrzy przypadkiem twarz XX wieku”¹¹. Tego objawienia mu twarzy nowoczesności nigdy już nie zapomni.

W ogromnym stopniu ukształtował Witkacego jego ojciec. Dyskusje z nim, spory, gwałtowny bunt, a wreszcie pogodzenie się i przyjęcie części wartości wyznawanych przez ojca, co nastąpiło już po jego śmierci w roku 1915, miało w życiu syna miejsce nie do przecenienia. Ojciec odniósł w końcu częściowe zwycięstwo, tyle że z za grobu. Wiele lat po jego śmierci syn przyznał, że taką czy inną swoją koncepcję wypracował w trakcie „dyskusji z ojcem”; w tym przypadku miał na myśli swoją teorię Czystej Formy. W latach 30. ubiegłego wieku podjął zadanie realizowane przez ojca, a zarazem powinność charakterystyczną dla wielu pisarzy czasu porozbiorowego, którzy w taki czy inny sposób próbowali zastąpić rolę nieobecnego własnego państwa: stał się „nauczycie-

■
¹⁰ Tamże, s. 23–26.

■
¹¹ K. Puzyna, *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999, s. 57.

Nie mógł żyć w powszechnej opinii społecznej jako zdolny, później mniej zdolny, a wreszcie pomyłony syn wybitnego ojca

lem narodu”. Tę rolę Witkacego, podjętą już w wolnym kraju, opisał szczegółowo Janusz Degler w rzetelnie udokumentowanym studium¹². Stanisław Ignacy miał przed sobą jeszcze inne trudne zadanie: zaczynając bardzo wcześnie swoją twórczość malarską, filozoficzną i literacką, musiał pilnie osiągnąć własną pozycję, wyraziście obecną na tle pozycji ojca.

Nie mógł żyć w powszechnej opinii społecznej jako zdolny, później mniej zdolny, a wreszcie pomyłony syn wybitnego ojca. Prace swoje, niemal wyłącznie plastyczne, podpisywał wcześniej: „Ignacy Witkiewicz”, aż wreszcie z imienia i nazwiska utworzył – jak wiadomo – pseudonim Witkacy.

Koniec wojny, powrót do Polski otwiera okres dojrzałej twórczości Witkacego: malarskiej, literackiej, dramatycznej, teatralnej i filozoficznej. Jakby chcąc odrobić stracony czas długiego dojrzewania i wojny, zaczyna frenetyczną i wielostronną twórczość.

Wpisuje się teraz w nurt nowoczesności w znaczeniu, które już omówiłem. Wpisanie się Witkacego w ten nurt myśli i twórczości nowoczesnej z wykorzystaniem własnych doświadczeń: tragedii osobistej, kontaktu z kulturami bardzo różniącymi się od zachodniej, wojny i rewolucji rosyjskiej, własnych przemyśleń i ich skutków w twórczości, wydaje mi się najważniejsze obecnie, pod koniec roku 2016. Jego refleksja nad stanem kultury zachodniej, jej

12 J. Degler, *Witkacy – wychowawca narodu*, [w:] *Człowiek, kultura, historia*, red. E. Dobierzewska-Mozrzyńskas, A. Jegierski, Wrocław 2001, s. 215–234.

losem i sytuacją człowieka nie tylko nie zestarzała się, ale staje się dzisiaj jeszcze ważniejsza i aktualniejsza niż przed laty. Wydaje się łatwiejsza do przyjęcia, co oznacza także: mniej oryginalna, dająca się rozumieć za pośrednictwem podobnych koncepcji, doświadczenia II wojny światowej, której ofiarą stał się już na jej początku. Ale ci, którzy zyskali jasną świadomość

rzeczywistości europejskiej jeszcze w czasie trwania albo tuż po zakończeniu II wojny, mieli Witkacego za sojusznika, jeśli wiedzieli coś o jego twórczości. Z punktu widzenia polskiego znakomitym przykładem jest Czesław Miłosz jako jeden z pierwszych witkacologów, autor eseju *Granice sztuki (St. I. Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian)* i poeta, który umieścił go w swojej poezji powojennej¹³. Zaryzykuję twierdzenie, że nowatorstwo literackie i artystyczne, problematyka Czystej Formy i inne kwestie teoretyczno-literackie i estetyczne, ważne same w sobie, są dzisiaj o wiele mniej inspirujące (jeśli w ogóle inspirujące) i pociągające niż jego obawy i niepokoje, jego trwożna i pesymistyczna myśl o Europie i Zachodzie. Witkacy jest nie tylko składnikiem nowoczesnego świata w jego obecnym stanie, diagnostą jego słabości i nędzy duchowej. Trwałość jego myśli i dzieła wspiera się na zakorzenieniu ich

13 Studium Miłosza o Witkacym zostało napisane w roku 1943. Por. w tomie *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J. E. Płomieński, Warszawa 1957, s. 69–92; pierwodruk: „Nowa Polska”, Londyn 1946.

w tradycji i jednoczesnym otwarciu – mimo wszystko – na to, co nowe i nowatorskie. Jest to także cecha istotna dzieł od wybitnych poczynając aż do wielkich. Podobnie myślał Thomas Mann, kiedy w 1949 r. pisał esej z okazji 100. rocznicy urodzin Strindberga¹⁴. Katastrofizm Witkacego już nas nie śmieszy, nie wydaje się księżycowo odległy od naszego radosnego życia. Czy już pora na katastrofizm? Tego nie wiem z całą pewnością. Interesuje mnie bardziej Witkacy pośród pesymistów, katastrofistów, zrozpaczonych nihilistów niż pośród awangardzystów kolejnych generacji. Innych punktów widzenia nie deprecjonuję. Po prostu diagnozy i lęki Witkacego powodowane kiepskim stanem kultury i człowieka nowoczesnego oraz ewentualna katastrofa ostateczna „mojej” euro-atlantyckiej kultury pociągają mnie bardziej jako przedmiot refleksji. Wydają mi się istotniejsze. Jestem przekonany, że pesymizm może być pożyteczny i znajduję w tym względzie oparcie na przykład w jednej z książek Rogera Scrutona¹⁵.

Polska, do której wrócił latem 1918 r., była w jego oczach od początku bytem o wątpliwej trwałości. Nie jest to żaden nihilizm udręczonego żołnierza ani koncepcja polityczna. Należało do katastrofistów, którzy wieszcyli dalsze katastrofy i wreszcie katastrofę ostateczną kultury zachodniej. Doświadczenia życiowe, wszystkie z omówionych, wczesna wersja filozofii Witkacego, łącznie z późniejszymi przemy-

śleniami spowodowały, że jego twórczość literacka lokowała się w gruncie rzeczy w sferze filozofii. Jego powieści nazywa się od dłuższego już czasu „powieściami filozoficznymi”. Pora odnieść to określenie także do dramatu. Powieści filozoficzne i dramaty filozoficzne Witkacego mają oczywiście hierarchię filozoficzności; są mniej lub bardziej filozoficzne, porównajmy na przykład *622 upadki Bunga* i *Jedynę wyjście*, ale nie przestają być dramata i powieściami, utworami literackimi. Ciekawe jest to, że Witkacy prezentował w nich swoją wizję losu człowieka i kultury już w nieodległej, ale i w dalszej przyszłości. Jego poglądy filozoficzne w tym znaczeniu docierały i docierają do odbiorcy poprzez literaturę, literaturę dramatyczną i teatr. Mają one zatem większy zasięg i szerszy oddźwięk niż teksty czysto filozoficzne. Prezentują także „inną filozofię”. Jego filozofia w sensie ścisłym, zwłaszcza rozprawy i większe rozmiarem prace, powstała zwłaszcza na początku i w drugiej połowie lat 30., poświęcone zostały różnym ważnym, ale trudniejszym w odbiorze czytelniczym zagadnieniom filozoficznym. Sam autor od początku swojej dojrzałej twórczości podkreśla ogromną wagę filozofii dla niej i dla siebie osobiście, dla życia własnego i jego czytelników. Wygłaszając często pochwałę filozofii, nawet „filozofii dla laika”, jak ją kiedyś nazwał, opowiada się w sporze toczonym od stuleci o wartość i sens uprawiania filozofii po stronie tych, którzy twierdzą, że odmienia ona życie i dostarcza głębokiej satysfakcji, którą można porównać do szczęścia.

Pierwsze rozprawy filozoficzne Witkacego powstały, gdy miał 17 i 18 lat. Noszą one tytuły po części charakterystyczne dla końca XIX i początków XX w.: *O dualizmie, Filozofia Schopenhauera i jego stosunek do poprzedników* (1902) oraz *Marzenia im-*

14 T. Mann, *August Strindberg*, [w:] tegoż, *Eseje*, wybór P. Hertz, posłowie W. Wirpsza, Warszawa 1964, s. 443.

15 R. Scruton, *The Uses of Pessimism and the Danger of False Hope*, London 2010; wyd. polskie: *Pożytki z pesymizmu i niebezpieczeństwa fałszywej nadziei*, tłum. T. Bieroń, Poznań 2012.

Witkacy zaczyna swoje filozofowanie od pojęcia istnienia, któremu poświęca wiele uwagi w książce filozoficznej, nazwanej przez niego „główniakiem”

produktywa (*Dywagacja metafizyczna*) 1903. Właściwy początek filozofowania należy przenieść na czas późniejszy. Odnajdujemy je w pierwszej książce, którą wydał: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (pisana w Rosji, ukończona w 1918 po powrocie do kraju, wydana w 1919). Książkę tę po krótkiej *Przedmowie* otwiera dość obszerny *Wstęp filozoficzny*, będący pierwszym ogłoszonym zarysem jego systemu filozoficznego. Witkacy zaczyna swoje filozofowanie od pojęcia istnienia, któremu poświęca wiele uwagi w książce filozoficznej, nazwanej przez niego „główniakiem” (od niemieckiego słowa *Hauptwerk*), a która nosi wiele mówiący tytuł *Pojęcia i twierdzenia implikujące pojęcie Istnienia*. Skutkiem takiego postawienia sprawy, jego myśl zaliczana bywała często, w istocie najczęściej, do myśli egzystencjalistycznej, chociaż bywają także inne jej interpretacje. W dalszych częściach książki mamy do czynienia z wykładem dotyczącym nie tylko problemów malarstwa nowoczesnego, kwestii kompozycji, koloru, wreszcie estetyki, ale także pierwszy wykład katastrofizmu Witkacego, jego poglądów na przyszłość sztuk, kultury i człowieka. Jest to pierwsza jego wizja katastroficzna, filozoficzna, a mówiąc nieco inaczej, diagnoza stanu kultury i człowieka kultury zachodniej XX w. oraz pesymistyczna prognoza jej przyszłości. Te właśnie wątki myśli Witkacego znajdują odbicie i kontynuację w jego powieściach, dramatach i przedstawieniach teatralnych tych dramatów. Część IV książki, nosząca tytuł *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, trzy rozdziały tej części i wspomniany *Wstęp filozoficzny* są pierwszą pełną prezentacją poglądów filozoficznych i katastroficznych Witkacego, a zarazem najszerzej znaną częścią jego myśli. Jeśli zrozumie się choćby pobież-

nie, czym są uczucia metafizyczne, perspektywa ich zaniku, zapowiedziana w tytule części IV *Nowych form*, nie może nie przerażać. Wspomniane trzy rozdziały tej części są szczegółowym wyjaśnieniem przyczyn zaniku uczuć metafizycznych, czyli upadku człowieka i kultury.

Ta część, nazwijmy ją tak: filozofii pierwszej Witkacego, jest stosunkowo najlepiej znana. Są ku temu ważne powody: wyraża ona niepokoję – raz większe, raz mniejsze – człowieka kultury zachodniej, dotyczące istoty kryzysu, jego głębokości i szans przetrwania tej kultury. Jest to, z czym człowiek zachodu zdążył się oswoić, co najmniej od czasu Wielkiej Wojny, wielkiego kryzysu, by nie cofać się dalej czasie. Ocena aktualności tych lęków i poglądów decyduje o tym, czy Witkacego uważa się za „przebrzmiałego” albo za wciąż i w sposób palący „aktualnego”. Po obaleniu komunizmu w roku 1989 nawet poważnie myślące osoby uważały, że czas Witkacego już minął. Wskazywało to w sposób dość oczywisty, jak silna i powszechna była wiara w to, że nadeszły prawdziwie dobre, nowe czasy, które w sposób naturalny unieważnią

jego dzieło być może „na zawsze”. Czarnowidztwo Witkacego wydawało się śmieszne, wiara w dobre czasy silna, a rozczarowanie było i jest wciąż trudne do przyjęcia, chociaż świadomość zachodnia powróciła do lęków po karnawałowej przerwie. Od kilku lat pozycja dzieła Witkacego ponownie rośnie, a co ciekawe, odkrywa go po dłuższej przerwie młodzież naukowa, przybywająca na konferencje z referatami, przygotowująca doktoraty, pisząca książki, zainteresowana fenomenem obu Witkiewiczów: ojca i syna. W teatrze Witkacy na razie nie zwyżkuje w sposób wyraźny, ale zainteresowanie nim po okresie silnych tendencji zniżkowych już dalej nie słabnie, mimo że był on i jest dla teatru dużym wyzwaniem.

Myśli wyrażone w części IV *Nowych form w malarstwie*, zakotwiczone w przeszłości, wychylone są wyraźnie w przyszłość. To samo zjawisko występuje także w twórczości literackiej i dramatycznej Witkacego. Akcja jego sztuk i powieści zwykle rozgrywa się w przyszłości. Czyli przyszłość ma dla niego znaczenie zasadnicze. Nadaje to jego poglądom charakter prognozy, myślenia futurologicznego, jednak najtrafniejsze wydaje się określenie jej jako wizji artysty, który trwa w przekonaniu, że musi powiadomić ludzi o ważnej i niepokojącej wieści, o tym, że zagraża im katastrofa. Nie jest zatem niewłaściwe, że przybiera postawę proroka. Przyjęcie tej konwencji pojawia się także w wielu utworach literackich i wypowiedziach filozoficznych umieszczonych w *Nowych formach w malarstwie*, ale w wypowiedziach ściśle filozoficznych i, by tak rzec, całkowicie pozaliterackich, nie występuje. Konwencje pisarstwa ściśle filozoficznego, które Witkacy zresztą często łamie, wykluczają pojawienie się gatunku literackiego „proroctwo” i znika ono w filozofii w sensie ścisłym zupełnie.

Komu przeżywanie Tajemnicy Istnienia jest całkowicie obce, ten przestaje być *de facto* człowiekiem

Trzeba przypomnieć, że proroctwa mające charakter mesjański występowały często w literaturze polskiego romantyzmu, u Mickiewicza, Słowackiego i pisarzy pomniejszych, i ta tradycja była jeszcze żywa w czasach młodości Witkacego. Przyjmowanie postawy profetycznej odpowiada doskonale znaczeniu, jakie niesie pojęcie katastrofizmu. Witkacy staje się prorokiem zagrożeń i katastrof XX w. Proroctwo niesie zwykle choćby wątpliwość i umiesz-

czoną w dalekiej przyszłości nadzieję; tak jest na przykład u proroków Starego Testamentu. Katastrofizm natomiast pozostaje sobą tak długo, jak długo katastrofa – zapowiedziana – jeszcze się nie spełniła. O nadziei nie przeczytamy wiele u Witkacego. Niekiedy, bardzo ostrożnie, zdaje się ją dopuszczać, ale zwykle tylko na chwilę, by jej szybko zaprzeczyć. W miarę wzrostu zagrożeń w Europie lat 30. XX w. pesymizm Witkacego również wzrastał, bo wiele aspektów życia politycznego i społecznego wydawało mu się wyrazistym dowodem potwierdzania się jego najgorszych przewidywań. Nie ma potrzeby dodawać, że – ogólnie rzecz biorąc – miał rację.

Istotę poglądów na temat kultury i sytuacji człowieka, wyrażonych w *Nowych formach w malarstwie*, można pokrótce wyłożyć następująco: Witkacy pisze otwarcie, że:

rozwój ludzkości idzie, zaczynając od najprimitwniejszego zrzeszenia, w kierunku upośledzenia indywidualności na rzecz tego zrzeszenia,

Tate Modern,
Londyn 2015
z okazji perfor-
mansu P. Ołow-
skiej *Matka*.



przy czym indywiduum to, w zamian za pewne wyrzeczenia się, otrzymuje korzyści, których samo by osiągnąć nie mogło. Podporządkowanie interesów jednostki interesom ogółu – oto najogólniejsze ujęcie tego procesu, który nazywamy uspołecznieniem¹⁶.

Procesu uspołecznienia nie da się cofnąć ani nawet zatrzymać; jest on nieodwracalny. Język opisu, którego używa Witkacy, jest językiem antropologii kultury i filozofii, chociaż w powyższym cytacie nie

16 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 143.

jest to wyraziście pokazane. W dziedzinie wartości najwyższe są dla niego dwie: sztuka i metafizyka. Odpowiadając na pytanie, dlaczego tak uważa, Witkacy po raz pierwszy otwarcie stwierdza, że sztuka i metafizyka są w stanie wyrazić – każda w sposób sobie właściwy – niepokój metafizyczny, wiążący się z poczuciem nieprzejrystości świata, pytań ważnych o początek, koniec, istotę tego, co istnieje, na które nie ma odpowiedzi. Człowiek zdolny do przeżywania uczuć metafizycznych, czyli do przeżycia jedności w wielości wszystkiego, co istnieje, przeżywa w stanie ekstazy Tajemnicę Istnienia. Odczuwanie Tajemnicy Istnienia, zbliżenia się do istoty wszystkiego, co istnieje, jest według niego wyznacznikiem człowieczeństwa. Komu przeżywanie Tajemnicy Ist-

nienia jest całkowicie obce, ten przestaje być *de facto* człowiekiem; jest nim jedynie *de nomine*. Ujmując tę kwestię w bardzo grubym uproszczeniu, można by powiedzieć, że człowiek umiejący zachować ten rodzaj zdumienia nad światem, które było początkiem filozofii, które zapewnia człowiekowi bytowanie wyższe niż tylko animalne, polegające na zaspokojeniu potrzeb życiowych, który jest w stanie tworzyć albo przeżywać sztukę i zagłębiać się w filozofię, wreszcie być zdolnym do życia i działania teoretycznego, pozbawionego aspektu praktyki i konieczności, jest człowiekiem prawdziwym. Zdumienie i dziwność świata obok niepokoju metafizycznego i przeżycia Tajemnicy Istnienia to zdolności o zasadniczym znaczeniu dla człowieka. Rozwój społeczny prowadzi w sposób nieunikniony do zaniku uczuć metafizycznych, gdyż powoduje upadek indywidualów ludzkich, zastępując je ludźmi zredukowanymi do stanu bezwolnych przedmiotów procesu produkcji, konsumpcji i odpoczywających zabijając czas za pomocą należnych mu rozrywek, wraca na powrót do produkcji i konsumpcji. Taki rozwój społeczny w sposób konieczny przekształca Istnienia Poszczególne, pełnych, kompletnych ludzi, w ludzi jedynie z nazwy. Takich ludzi Witkacy nazywa „byłymi ludźmi” i porównuje często do bezwolnego kółka czy trybiku w maszynie społecznej, albo dosadniej: w ludzi „zbydlęconych”, sprowadzonych do stanu animalnego.

Zanik indywidualów ludzkich, w języku Witkacego: Istnień Poszczególnych, pociąga za sobą bardzo poważne konsekwencje. Prowadzi do zaniku religii, sztuki i filozofii. Ten proces umierania trzech zasadniczych sposobów doświadczania i wyrażania uczuć metafizycznych i Tajemnicy Istnienia jest oczywistym skazaniem na śmierć kultury świata zachod-

niego. Podjęcie problematyki roli religii i przyczyn jej upadku przez Witkacego jest kwestią interesującą; jest on bowiem przykładem agnostyka, jak określił się na początku lat 30., bądź wyznawcy materializmu biologicznego, jak o sobie często mawiał pod koniec życia. W jego koncepcjach antropologicznych i filozoficznych religia odgrywała jednak istotną rolę. Wypalenie się i upadek religii był jedną z ważnych zapowiedzi upadku wszelkiej kultury w wyniku rozwoju społecznego. Pierwotne religie w sposób widoczny były wedle jego opinii objawieniem Tajemnicy Istnienia dla wyznawców, pozwalały im oswoić metafizyczny niepokój, więcej nawet: przerażenie światem, który był dla nich niezgłębioną tajemnicą. Religie były źródłem, przekazem i sposobem obłaskawienia Tajemnicy. Nie było jeszcze metafizyki, była tylko pierwotna religia. Kapłani, depozytariusze Tajemnicy, sprawowali nieograniczoną władzę nad pokornym tłumem. Indywidua panowały nad masą. Władcy, podobnie jak kapłani albo zarazem i władcy, i kapłani, bywało, że pochodzili od bogów, w każdym przypadku mieli bezpośredni kontakt z Tajemnicą. Lęk przed nią paraliżował poddanych. Witkacy używa ciekawego określenia: „porowata masa tłumów”, w którą „wsiąkała” potęga władców, niszcząc w ten sposób samą siebie¹⁷. Pojęcie masy jest istotne dla zrozumienia koncepcji Witkacego. Masa ludzka istniała „zawsze”, poczynając od czasów pierwotnych, była bezwolna i absolutnie poddana silnym indywidualom. Niekiedy pojawia się ona jako potęga; na ogół na krótko, opanowywana na nowo, albo przez czas dłuższy tryumfująca. W dziejach ludzkości, to



¹⁷ Tamże, s. 151.

znaczy w tym przypadku w kulturze Zachodu, pojawia się ona jako potęga, kiedy władza indywidualów słabnie. Masa poznała swoją siłę po raz pierwszy w czasie rewolucji francuskiej 1789, pisanej przez Witkacego z uszanowaniem jako Wielka Rewolucja Francuska. Należy on do tych licznych intelektualistów, którzy – z aprobatą bądź bez aprobaty, kiedyś, podobnie jak dzisiaj – uznają ją za cezurę o ogromnym znaczeniu w dziejach świata zachodniego. Witkacy odwoływał się do niej niejednokrotnie, także przez usta postaci swoich dramatów. W *Nowych formach w malarstwie* pisał o czasach dawno minionych i o rewolucji następująco:

Życie było tak samo krótkim i znikomym, ale unosiła się nad nim wiara w wieczność ducha, która z jednej strony nie kazała się ludziom spieszyć w gorączkowy sposób, z drugiej śmierć, szczególnie ludzi potężnych, czyniła tematem godnym wiecznych pomników, nad którymi w mękach straszliwych pracowały całe rzesze istot niegodnych niezawisłego istnienia. Tłum szary był tylko miazgą, na której wyrastały potworne i wspaniałe kwiaty: władcy, synowie potężnych bóstw i kapłani, trzymający w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia. Dziś ze zdumieniem prawdziwych demokratów nie możemy pojąć, że tłum ten mógł znieść tyle cierpień i znęcań się nad „godnością człowieka” bez protestu i buntu [...].

Aż nareszcie tłum ten, korzystając z nieporozumienia trzeciego stanu z królem, zatrzęsł po raz pierwszy kajdanami w Wielkiej Rewolucji Francuskiej i jakkolwiek popadł w niewolę u tego stanu kupców i przemysłowców, którzy przy jego pomocy spod jedynej władzy się uwolnili, poczuł wtedy

swoją siłę i chwili tej zapomnieć już nie mógł. Jest to chwila przewalenia się naszej historii w drugą jej część, zasadniczo różną od pierwszej: masa szarego tłumu wyciągnęła swoje maczki po władzę; może je na chwilę cofnąć, ale by z większą jeszcze siłą wyciągnąć tysiące nowych i potężniejszych, oplątując całą ziemię w łączące się ze sobą w nierozplątaną sieć organizacje, potężniejsze i ujmujące twórczość przyszłego życia. Ten szary potwór, którego tak się dziś boją wszyscy zdegenerowani potomkowie dawnych władców świata, ta wielomackowa mątwą, pajęczą masą przędząca lepłą cieczą, zastygającą na konających ciałach narodów w ponadnarodowe związki dławiące wszystko, co nie podpada pod kategorię bezpośredniej dla niej użyteczności – to jest bóstwo naszej przyszłości, bóstwo nieskończenie straszniejsze od tych, przed którymi korzyli się byli władcy ziemi”¹⁸.

Ten długi cytat niesie zarówno istotne treści, jak daje jasne wyobrażenie o profetycznym stylu katastroficznej myśli Witkacego. Jego radykalne odrzucenie politycznych aspektów porewolucyjnego doświadczenia, zarówno teoretycznego (Francja) jak praktycznego (Rosja) i rodzących się projektów przemian nie ma wbrew pozorom charakteru antydemokratycznego czy arystokratycznego. Jego myślenie nie jest polityczne. Zasadniczą kwestią są sprawy „duchowe” w znaczeniu filozoficznym, zatroskanie o los kultury i indywidualium ludzkiego, lęk, że Istnieniu Poszczególnemu i tworzonej przez



18 Tamże, s. 150–154.

W świecie, jaki według Witkacego już się pojawił, a którego powstawania powstrzymać się nie da, miejsca na kulturę nie będzie

niego kulturze pisana jest zagłada. Zagłada gwałtowna, rewolucja masy albo łagodna, by tak rzec dobrotliwa, przez wyczerpanie się całkowite wszelkiej twórczości i kultury, i wymarcie indywidualów znających wagę problematyki duchowej, metafizyki, sztuki, twórczości bezinteresownej. Możliwe jest połączenie obu rodzajów śmiertelnego zagrożenia: dobrotliwego z gwałtownym. Jest to podwójny koniec świata kultury Zachodu: poprzez śmiertelną chorobę z wycieńczenia i poprzez rewolucyjną rzeź.

W świecie, jaki według Witkacego już się pojawił, a którego powstawania powstrzymać się nie da, miejsca na kulturę nie będzie. Porządek upadku jest następujący: najpierw upadnie religia, w istocie już upadła, przetrwały jej relikty, zwiastunem jej śmierci są także „sztuczne religie”, powołane do życia przez fałszywych proroków, działających w złej wierze, w celach utylitarnych, politycznych, albo jako beznadziejna próba cofnięcia przemian społecznych i zapobieżenia upadkowi indywidualu ludzkiego i kultury; następnie będą sztuka i filozofia, które karmiły się niegdyś Tajemnicą Istnienia i dawały jej wyraz, pierwsza w dziele Sztuki Czystej, druga jako intelektualne rozumienie i obłaskawianie Tajemnicy. Sztuka kona, utrzymuje Witkacy, a filozofia popełnia samobójstwo. Sztuka staje się (albo już stała się) działaniem w złej wierze: artyści zachowali pamięć o sztuce, ale już nie są w stanie (albo wkrótce nie będą w stanie) jej tworzyć, gdyż

są ludźmi upadłymi, niezdolnymi do prawdziwej twórczości w Czystej Formie. Miotają się w rozpacz, ale ich tragedia przemieniła się w groteskę: są nieautentyczni, a zatem śmieszni, i nawet ich ból i rozpacz przestają być prawdziwe. Filozofia wyrzekła się minionej wielkości, odwraca się od prawdy i metafizyki, grzęznąc w zadaniach cząstkowych i nieistotnych. Nie tworzy się już systemów filozoficznych, a wysiłek schyłkowego filozofa to najczęściej błahość, niepewność i miałość jego myśli. Sam Witkacy uważał, że stworzenie systemu filozoficznego, na przekór powszechnemu już wówczas przekonaniu, jest wykonalne i ma sens.

Upadły bądź upadający świat, ukazany w dramatach i powieściach Witkacego, zamieszkanym jest przez osobliwych bohaterów. Skrachowani artyści i filozofowie, byli giganci władzy i nauki, należący do wielu ras i narodów, zaludniają powieści i dramaty Witkacego. Jego dramat ma bowiem za miejsce akcji cały świat i wykracza poza świat kultury zachodniej. Oznacza to, że po upadku Zachodu wszystkie inne kraje objęte we władanie przez gatunek *homo sapiens* podzielił jego los. Ta fauna ludzka nie może obejść się bez stałych gości Witkacowskiej twórczości, a mianowicie bez kobiet. Są to kobiety potulne, które Witkacy nazywał niekiedy „domowymi” i kobiety demoniczne, sięjące śmierć i zniszczenie, bywa, że w dosłownym znaczeniu; niepokojące, dojrzewające dziewczątka-nimfetki i matrony, niekiedy skrajnie nienasycone seksualnie. Największą karierę zrobiły kobiety demoniczne. Ten produkt kultury przełomu XIX i XX stulecia został przekształcony przez Witkacego: kobiety demoniczne są przerażające i groteskowe zarazem. Określenie „demoniczna kobieta” oznacza nie tyle wygląd zewnętrzny, nienasycone seksualne i okrucieństwo, chociaż są to cechy istotne tych postaci, ale przede wszystkim

traktujące mężczyzn i siebie nawzajem jako wyłącznie przedmiot, nigdy podmiot ludzki. Wyjaśnia tę sprawę powtarzane po wielokroć stwierdzenie, że „samca” należy najpierw odpowiednio „spreparować”, doprowadzić do upadku, rozpaczy, a następnie wściekłości spowodowanej przez nienasycenie seksualne, by tak przygotowany nadawał się na kochanka kobiety demonicznej. Nie trzeba dodawać, że idzie o perfekcyjny, a zarazem animalny akt seksualny, jedyny, który (chwilowo!) zadowoli kobietę demoniczną. Myliłby się jednak czytelnik, który nazwałby Witkacego anty-feministą, sprawa jest o wiele bardziej złożona; o tej złożoności zaświadcza jeden z jego najznakomitszych dramatów, a mianowicie *Szewcy*. Odniosłem do postaci Witkacego określenie „fauna ludzka”, ponieważ ich człowieczeństwo jest w zaniku, a sam autor wcześniej określił bohaterów dramatu *Maciej Korbowa i Bellatrix* dość podobnie – jako „bandę zdegenerowanych byłych ludzi na tle mechanizującego się życia”¹⁹. To określenie da się rozszerzyć na wielu bohaterów jego twórczości. Nawet da się rozszerzyć o wiele bardziej: można śmiało powiedzieć, że jedynym tematem twórczości powieściowej i dramatycznej Witkacego jest los Istnienia Poszczególnego w czasach zaniku wartości powiązanych dotychczas z religią, sztuką i filozofią. Ten jedyny temat pojawia się w twórczości Witkacego w wielkiej liczbie wariacji i nie występuje nigdy w kształcie czystym i jednoznacznym.

Pora odwołać się do dramatów Witkacego. Odnoszę się tylko do *Matki* (1924) i *Szewców* (1927–1934). Te dwa prawdziwie niezwykle dramaty pokazują wagę tematy-

19 Por. S. I. Witkiewicz, *Wstęp teoretyczny do Tumora Mózgowicza*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, [t. 5:] *Dramaty I*, oprac. J. Degler, Warszawa 1996, s. 213.

ki i olśniewające mistrzostwo formy. *Matka* to zarazem wnikliwy dramat rodzinny, jak dramat świata zagrożonego upadkiem. Leon, główny bohater, obok tytułowej Matki, jego matki, Janiny Węgorzewskiej, jest filozofem amatorem, świadomym sytuacji świata, w którym przyszło mu żyć. Jednocześnie on sam jest już człowiekiem upadłym, jak to zwykle u Witkacego bywa. Jego poglądy filozoficzne i ocena sytuacji człowieka i kultury są pod wieloma względami identyczne z poglądami autora. Jego nadzieja na to, że uda się uratować zagrożone wartości, jest początkowo całkiem duża, ale w ostatnim akcie sztuki już w powodzenie swoich wysiłków nie wierzy. Upadek Leona przyjmuje formę przejmującą. Decyduje się na życie podłe, zostaje, by zacytować jego słowa: „szpiegiem” i „alfonsem”²⁰. Ma wytłumaczenie swojego postępowania, mówi: „w naszych czasach nastąpiła dysocjacja idei danego człowieka od jego wartości etycznej. Prorok może dziś być świnią – jest to przykre, ale to jest fakt”²¹. Zestawienie wysokiej pozycji proroka z życiowym „ześwinieniem się” tłumaczy rozejściem się godności przysługującej głosicielom Prawdy a ich wartością jako ludzi. Czasy, w których prorokowanie

20 S. I. Witkiewicz, *Matka*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, [t. 7:] *Dramaty III*, oprac. J. Degler, Warszawa 2004, s. 179.

21 Tamże, s. 190.

**Kobiety
potulne,
które Witkacy
nazywał
niekiedy
„domowymi”
i kobiety
demoniczne,
siejące śmierć
i zniszczenie**

A. Ziótkowska (Matka)
i P. Basiel (Leon), *Matka*,
Teatr Baza w Warsza-
wie, reż. T. Zadróżny,
I nagroda w konkursie
„Witkacy pod strzechy”
– Słupsk 2015.
Fot. M. Tuliszka.



i bycie świnia wykluczały się, należą do przeszłości. Leon może jednocześnie głosić swoje godne uwagi poglądy, zajmować się szpiegostwem dla pieniędzy, być utrzymankiem bogatej wdowy i godzić się na uprawianie prostytucji przez żonę. Jego koniec w trzecim akcie dramatu należy do najbardziej olśniewających scen w dramacie światowym XX w.: prawie wszystkie postaci sztuki odnajdują się w przestrzeni zamknię-

tej, jakby poza czasem, w którym naprawdę wszystko może się zdarzyć. Zmarła Matka leży na katafalku, ale pojawia się równocześnie jako młoda kobieta, która jest matką bohatera w młodości; jest w ciąży i ma niedługo urodzić Leona, który stoi obok, rozmawia z nią i jest trzydziestodwuletnim mężczyzną. Wraz z matką pojawia się inny młody mężczyzna, który okazuje się dawno zmarłym ojcem Leona. Inne równie niesamowi-

Pytanie: dokąd idzie Polska? – mieściło się w pytaniu o los świata

te fakty pomijam. Nie jest to żadna „bzdura”, jak określał wątpliwe efekty artystyczne Witkacy, tylko niezwykle pomysłowe odwołanie do problemu względności czasu. Był to okres fascynacji uczonych i nieuczonych teorią względności Einsteina, a z punktu widzenia twórczości

literackiej Witkacego efektywne i efektowne uzyskanie wrażenia dziwności i niesamowitości w sztuce, która to dziwność wydaje się sąsiadować blisko z dziwnością istnienia i uczuciami metafizycznymi. Nie koniec na tym. W zakończeniu dramatu pojawiają się na scenie robotnicy, poruszający się miarowo jak manekiny, których zadaniem jest likwidacja niewygodnego proroka-świni, który jednak odniósł pewien dwuznaczny sukces jako filozof głoszący możliwość powstrzymania zbliżającej się katastrofy człowieczeństwa. Grupa robotników, reprezentantów mechanizacji społecznej, rzuca się na Leona i pastwi nad nim, pokrzykując miarowo i wykonując miarowe ruchy. Kiedy podnoszą się sponad ciała Leona, okazuje się, że jego ciała już nie ma. Leon rozplynął się w nicość. Tego rodzaju efekt pojawił się nieco wcześniej w dramacie *Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigułka*. Ostatni akt dramatu *Matka* wzbudził swego czasu zachwyt amerykańskiego znawcy Witkacego, Daniela Geroulda (1928–2012), który pisał o tej sztuce oddzielnie, przełożył ją na angielski i szczegółowo omówił w swojej książce *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, wydanej równoległe w Polsce i w USA w 1981 r.²²



22 D. Gerould, *Introduction. The Mother*, [w:] *The Madman and the Nun and Other Plays by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, trans. and ed. by D. Gerould, C. S. Durer with

Ostatni znany dramat Witkacego napisany przed jego samobójczą śmiercią, *Szewcy*, jest, a może stał się – skutkiem zaginięcia innych napisanych po nim sztuk – zwieńczeniem jego twórczości. Jakież dramaty po ukończeniu *Szewców* powstały, ale niewiele o nich wiadomo. *Szewcy* to dramat bardzo polski, dzięki aluzjom i odniesieniom do polskiej rzeczywistości politycznej lat 30., odwołaniami do *Wesela* Wyspiańskiego, do postaci Karola Szymanowskiego, którego nazwisko pojawia się w wypowiedzi jednej z postaci. Wszystko to nie powinno nas jednak zwodzić. *Szewcy* to dramat przede wszystkim historiozoficzny, polityczny czy metapolityczny, a także wizjonerski i profetyczny. Tę listę łatwo przedłużyć o inne jeszcze określenia. Jedno jest pewne: w tym przypadku i w innych Witkacy pisał także o Polsce, interesował się jej dziejami i losem, czego dowody znajdujemy w innych powieściach i dramatach, w tekstach eseistycznych, wreszcie w jego życiu, od udziału dobrowolnego w Wielkiej Wojnie poczynając. Zawsze jednak pytał: dokąd idzie świat? Pytanie: dokąd idzie Polska? – mieściło się w pytaniu o los świata. Ten dramat wraz z *Matką* należy z wszelką pewnością do najlepszych utworów literatury polskiej XX w.

Akcja dramatu rozpoczyna się w latach 30. miniego stulecia, ale prowadzi w przyszłość, której nie można i nie warto określać jakkolwiek datą. Jest to po prostu czas wyraźnego tryumfu mechanizacji społecznej i upadku indywiduów, chociaż proces owej mechanizacji wciąż jeszcze postępuje, kiedy dramat się kończy. Tytuł dramatu może dziwić. Dla-



a foreword by J. Kott, Seattle, London 1968, s. 115; D. Gerould, *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, Seattle–London 1981, s. 243–253.

czego szewcy? Wyjaśnienia podstawowego dostarcza Księżna, jedna z najważniejszych postaci sztuki, która oświadcza, że w szewcach drzemią resztki dawnego świata w znaczeniu pozytywnym: przechowali oni w sobie w na pół tylko uświadomiony sposób wartości minionego bezpowrotnie świata. Majster szewski Sajetan uważa, że w pracy ręcznej istnieje element twórczy, że jest ona jeszcze jakąś formą sztuki wedle możliwości upadającego świata. W dramacie występują wszystkie warstwy społeczeństwa polskiego owego czasu, pokazane w sposób groteskowy: arystokrację reprezentuje Księżna, mieszczaństwo Prokurator, a później minister sprawiedliwości, który jest bezwzględny karierowiczem, Sajetan i czeladnicy to niższa warstwa klasy średniej. Obok nich pojawiają się postacie syntetyczne i symboliczne zarazem: Hiperrobotciarz – robotnik rewolucjonista i Gnębna Puczymorda – na poły faszystowski bojówkarz zdolny do wszystkiego oraz przedstawiciele chłopstwa, którzy przybywają na scenę nie ze wsi, tylko z *Wesela* Wyspiańskiego. Akcja dramatu toczy się od fantastycznie przedstawionych lat 30. Polski i Europy, w kierunku przyszłości – zapowiadanego upadku wedle koncepcji Witkacego. Wizja przyszłości jest w *Szewcach* pokazana wyjątkowo wyraziście; jedynie finał powieści *Nienasyconie* daje się porównać artystycznie i myślowo z ostatnimi scenami sztuki.

Trzy akty dramatu to trzy odmienne sytuacje. Akt pierwszy przedstawia społeczne, polityczne i dramaturgiczne *status quo*. Poznajemy główne postacie sztuki: Księżnę, Prokuratora i szewców. Akt pierwszy kończy się przewrotem, bojówkarze Gnębna Puczymordy wpadają do warsztatu, niszczą, co się da, biją i aresztują wszystkich obecnych. Dokonał się zamach stanu, Prokurator oznajmia, że został ministrem. Akt

II ma miejsce w więzieniu i wypełniają go dyskusje społeczne, polityczne i filozoficzne na temat losu jednostki i zbiorowości, a zatem najważniejszych problemów myśli Witkacego. Kończy się on buntem uwięzionych szewców i rewolucją. Akt III pokazuje rządy szewskich rewolucjonistów, ich postępujący rozkład, próbę zamachu stanu Księżnej, który jest nieudaną próbą przejęcia władzy przez kobietę i kobiecość. Degrengoladę ostateczną rządów szewskich, poprzedzają groteskowe wydarzenia polityczne: rozwiązanie kwestii chłopskiej, czyli pobicie oficjalnej delegacji przez rządzących, morderstwo polityczne na osobie Sajetana, wreszcie próbę zamachu politycznego Księżnej. Wówczas na scenę polityczną i teatralną wstępują witkacowscy „oni”: działający w podziemiu nowi rewolucjoniści, członkowie tajnego rządu, który ukrywał się dotychczas, ale który z podziemia rządził już od jakiegoś czasu w sposób niedostrzegalny, ale skuteczny. Przedstawiciele nowego rządu: Towarzysz Abramowski (aluzja do filozofa, socjologa i psychologa, socjalisty Edwarda Józefa Abramowskiego, 1868–1918) i Towarzysz X to para biurokratów, ale też potężnych przedstawicieli nowej władzy. Jaka będzie przyszłość pod ich rządami? Wiadomo bez wątpliwości tylko jedno: reprezentują oni porządek metafizycznego i niewyobrażalnego marazmu. Próbując wyjaśnić, czym jest ten marazm, znalazłem tylko jedno metaforyczne wyjaśnienie: jest to coś podobnego do obrazu świata fizycznego, w którym zamarł wszelki ruch, a zatem coś, co nie może się zdarzyć. Czas tych wydarzeń jest niedającą się dokładnie określić przyszłością i kolejnym (a nie wiadomo ile ich jeszcze będzie) etapem mechanizacji społecznej. Być może ostateczne zwycięstwo mechanizacji nie nastąpi; może będzie tylko niekończący się szereg przybliżeń, udręka

i metafizyczna nuda²³ powtórzeń, monotonia bez końca, podobna do zbliżających się do siebie prostych i asymptoty, które się nigdy nie zetkną.

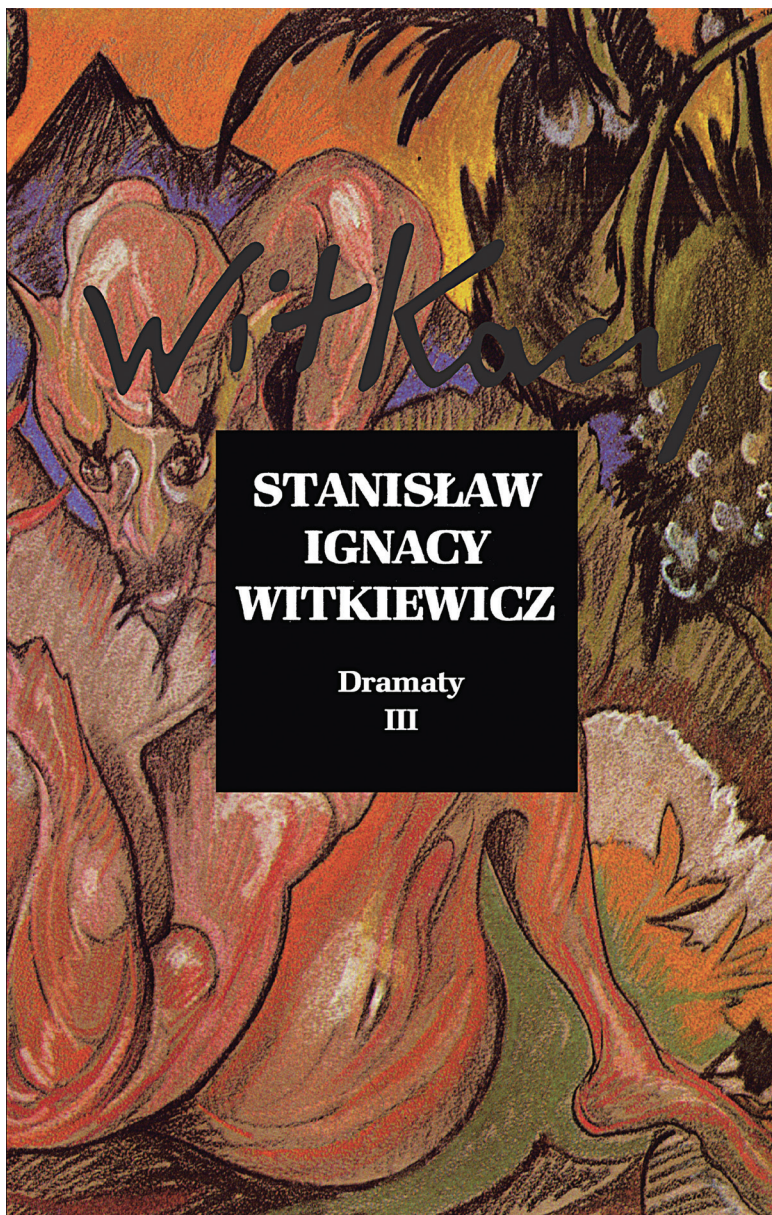
Co najmniej kilka uwag należy się Księżnej, postaci pod pewnymi względami zdumiewająco dobrze przystającej do naszych czasów, do atmosfery chwili obecnej i nowoczesnego myślenia. Księżna przedstawia sobą idee nowoczesnej kobiecości. Pierwotnie jest to kobiecość demoniczna w zmodernizowanym mocno kształcie tradycyjnym. Jest „nienasyconą samicą”, zarazem sadystką i masochistką, co pozwala jej na uzyskanie pełnego powodzenia w każdej sytuacji erotycznej i życiowej: jako tryumfująca jest sadystką, jako pokonana w istocie nigdy niepokonana! – uruchamia w sobie spontanicznie mechanizmy masochistyczne, dostarczające jej satysfakcji, a może nawet szczęścia we wszelkim wyobrażalnym upadku i upodleniu. Księżna jest kandydatką do przejścia władzy politycznej. Jako sadystka jest predestynowana do sprawowania władzy politycznej, która ma sadystyczną naturę. Księżna, bez względu na to, czy uda się jej przejąć władzę czy nie, promuje w ciekawy sposób kulturę kobiet. Twierdzi, że w populacji kobiet liczba osobników twórczych rośnie, a w populacji mężczyzn maleje. Perspektywa władzy kobiet w połączeniu z ich potencjałem twórczym i intelektualnym przedstawiona została jako sensowna, co znaczy także możliwa do realizacji. W dramacie *Szewcy* jeszcze się ona nie realizuje, ani nigdzie w twórczości Witkacego. Księżnej w tym dramacie przypisany został atrybut wieczności. W końcu aktu III postaci sztuki albo nie żyją, albo uległy skrajnej degradacji, zapowia-

23 Por. L. Sokół, *Zagadnienie nudy w „Szewcach” Witkacego*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4, s. 33–46.

dającej rychły koniec. Na Księżną spuszcza się z góry żelazna klatka; od tej chwili staje się ona niewolnicą Towarzyszy, ale za tę cenę przetrwa. Przetrwa jako symbol seksu, nieodłącznego od życia ludzkiego, ale także animalnego i jak owo życie względnie wiecznego. W tym zwycięstwie „wiecznej kobiecości”, szyderczej wobec koncepcji kobiecości Goethego, autor przekazał swoim czytelnikom profetyczny i nowoczesny aspekt życia jednostkowego, społecznego i politycznego w „nowym wspaniałym świecie”. Jest to zarazem połowiczne zwycięstwo kobiecości, czyli przetrwanie, ale nic więcej. W finale dramatu nikt nie jest zwycięski. Może jedynie i tylko do czasu Towarzysze, istoty człękoksztaltne i niemal powtarzalne, zanurzone w trwaniu zmierzającym do nieosiągalnej doskonałości mechanizacji absolutnej. Z punktu widzenia ludzkiego wszelkie zwycięstwo Towarzyszy jest w istocie klęską²⁴.

Znalezienie miejsca dla Witkacego w nurcie nowoczesności jest zarazem łatwe i trudne. Łatwe, bo się mu ono ze wszech miar należy i umieszczenie go w tym kontekście jest naturalne. Trudne, gdyż najpierw był samotnikiem w swoich diagnozach jeszcze za życia formułowanych, później o nim zapomniano, a teraz jego prorocтва wydają się zbyt oczywiste a ich oryginalność nie jest tak widoczna, jak niegdyś. Nazywanie diagnoz i obaw Witkacego prorocctwami jest ryzykowne, ale tego określenia bym bronił, że

24 Próbę całościowej, ale przecież z natury niekompletnej interpretacji *Szewców*, ubezpieczając się słowem „wstęp” podjąłem w artykule „*Szewcy*”: *Indywidualizm i gatunek. Wstęp do dramatu*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 2: *Po roku 1918*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001.



S. I. Witkiewicz,
Szatan na obwo-
lucie Dramatów III,
wg proj. A. Heidri-
cha, wyd. drugie,
uaktualnione,
oprac. J. Degler,
PIW, Warszawa
2016.

względu podobieństwa jego przewidywań do gatunku literackiego „proroctwo”. Miał rację Puzyna, gdy przestrzegał przed robieniem z Witkacego kolejnego, piątego wieszca po czwartym, Wyspiańskim. Można by nazwać go, odwołując się do tradycji europejskiej, zwiastunem zmięczenia albo i katastrofy. Zwiastun to bardzo trafne i inne określenie proroka, zwłaszcza gdy głosi on proroctwo świeckie, a nie Objawienie dane od Boga. Było kilka poważnych i ciekawych prób umieszczenia Witkacego w kontekście kultury europejskiej. Wszystkie one są dzisiaj tylko częściowo trafne. Jest

już inny czas. A ja zalecam umieszczenie go między pesymistami i wyciągnięcie z tego sąsiedztwa nowych wniosków. Zadanie jest niełatwe, ale wykonalne i fascynujące. Znajdziemy wówczas odpowiedź na pytanie: cóż po Witkacym w czasie trudnym?

W!

Witajcie Siostry i Bracia w Świętym Witkacym!

Odebrałem dziś, zakupiony w bardzo dobrym stanie, w łódzkim antykwariacie, miesięcznik poetycki „Skamander” nr 37 z uwagi na „feljton” Stanisława Ignacego Witkiewicza, dotyczący powieści jego przyjaciela Jerzego Mieczysława Rytarda *Wniebowstąpienie*. Treść znam, więc na początek „narkotyzowałem się”, wtykając nos między strony 50 i 51, gdzie zaczyna się tekst napisany przez Witkacego. Zawsze jest coś poznane po raz pierwszy – ten zapach. I to piękne, odmładzające uczucie pomaga trwać. Będąc w tym sentymentalnym nastroju, dostaję sygnał poczty. Otwieram – mail od Naczelnej Redaktor powstającego pisma naszego Instytutu Witkacego z propozycją zostania Honorowym Doradcą, tak delikatnie, w formie zapytania. Czyż mogło mnie spotkać coś bardziej niezwykłego? Tak się realizują niezamierzone zaszczyty. A przecież Witkacym zajmują się dla własnej przyjemności. Poznawanie i uznanie mnie przez „starych” Witkacologów było dla mnie zaszczytem, ale potem zaakceptowanie przez „średnie” pokolenie i przyjaźń już z całym gronem fascynatów publicystycznie potwierdzonych, jest atrakcją do pozazdroszczenia.

Udział mój, choć bierny, w konferencjach, wystawach, promocjach książek i kulturalowych rozmowach wzbogaca i uszlachetnia moją osobowość. Uparte, zapewniające trwałość zainteresowanie Witkacym zakorzeniło się we mnie dzięki pierwszej wizycie w Teatrze im. St. I. Witkiewicza w Zakopanem, w 1988 r. i obejrzany spektakl *Witkacy – Autoparodia*, „Niesmaczny góralsko-ceperski skecz, Zakopiańczykom (prawdziwym?) poświęcone”, w następnych latach dramaty *Katzenjammer (Matka)* i *Sonata b (Sonata Belzebuba)* wykonane w sposób zaskakująco żywiołowy, zachęciły mnie do regularnego odwiedzania Zakopanego nie tylko dla możliwości tatrzańskiej wyrypy, ale przede wszystkim dla Witkacego, dla Sztuki. Poznawanie przyjeżdżających tam witkacologów z Ojcem Chrzestnym, prof. Januszem Deglerem na czele dokonało reszty, tj. przekształcenia zwykłego czytelnika i widza teatralnego w myślącego teatrala.

Nie ma miasta w Polsce, które byłoby tak przyjazne Witkacemu jak Słupsk. Dlatego nie mogę pominąć wartości wydarzeń, w których uczestniczyłem. Poznałem też ludzi, którzy je organizowali

Włodzimierz Mirski podczas wernisażu wystawy Instytutu Witkacego *Przez czwartą ścianę*, na tle muralu Szewcy W. Brevki; officyna art&design, 2 XII 2015.
Fot. P. Pawlak.





A przecież Witkacym zajmuję się dla własnej przyjemności

i pogłębili moją wiedzę o Witkacym. Mieczysław Jaroszewicz przez 31 lat jako dyrektor Muzeum Pomorza Środkowego udostępniał jego pomieszczenia organizatorom międzynarodowych konferencji witkacowskich. Dlatego prof. Janusz Degler nazwał zamek „Domem Witkacego”. Obecna dyrektorka, pani Marzenna Mazur kontynuuje sympatię dla Witkacego i jego sympatyków. Posiadając największą kolekcję dzieł Witkiewicza w Polsce i na świecie wzbogacił niedawno stryjecz-

ny wnuk malarza, bas-baryton, prof. śpiewu solowego, Maciej Witkiewicz. Obdarował Muzeum pięcioma portretami rodzinnymi, wykonanymi przez Witkacego i kilkoma przedmiotami, które kiedyś należały do artysty. Całą kolekcją, od wielu lat opiekuje się troskliwie kustosz Beata Zgodzińska.

Słupskim Ośrodkiem Kultury, a w nim Teatrem Rondo kieruje Jolanta Krawczykiewicz, pomysłodawczyni Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Dzieł S. I. Witkiewicza „Witkacy pod strzechy”. W 16. edycji,

Treść znam, więc na początek „narkotyzo- wałem się”, wtykając nos między strony

w 2013 r., miałem przyjemność uczestniczyć i otrzymać honorową nagrodę „Bungo 622”.

Są też imprezy z udziałem mieszkańców miasta, w których prym wiedzie grupa „Witkacy Cacy Cacy”, zawsze towarzysząca np. zawieszaniu na ścianach bloków mieszkalnych, wielkoformatowych reprodukcji portretów Witkacego. O Witkacym w Słupsku – w którym nigdy go nie było – można by jeszcze pisać dużo, ale dam temu spokój.

Wspomnę jeszcze o wydarzeniach z roku ubiegłego, Roku Witkiewiczów z okazji 100. rocznicy śmierci Stanisława Witkiewicza i 130. rocznicy urodzin jego syna Stanisława Ignacego. Muzeum Tatrzańskie zorganizowało w Galerii Kulczyckich, na Kozińcu wystawę *Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*, której kuratorem był Stefan Okołowicz, witkacolog, kolekcjoner, archeolog fotografii i organizator wielu witkiewiczowskich wystaw w kraju i poza jego granicami.

Muzeum było też organizatorem międzynarodowej konferencji „Wokół Witkiewiczów”. Miałem tu okazję kupić sensacyjną wręcz *Wojnę Witkacego czyli kumboł w galifetach* Krzysztofa Dubińskiego,

znawcy tematu, który już w 1984 w kilku numerach „Sztuki” drukował i komentował dokumenty związane z pobytem artysty w Rosji. Drugą, bestselerową pozycją był znakomity *Wariat z Krupówek*, pierwsza biografia Witkacego, napisana przez Macieja Pinkwarta, pisarza, podróżnika, autora wielu przewodników turystycznych, m.in. historycznego po Zakopanem, tak więc i znawcy tematu Witkiewiczów. Na tytuł można się nieco zżymać, że podtrzymuje on złą legendę o Witkacym, utrzymując się od wielu lat w społeczeństwie. Jednak po przeczytaniu okazuje się, że autor tę złą, niekorzystną, a przede wszystkim przesadzoną opinię obala. Książka jest dobrze napisana, zawiera nowe treści i ciekawie się czyta. Tylko ilu nabywców, „atrakcyjnym” tytułem zwabionych, zdoła tę prawie siedemsetstronicową „kobyłę” przeczytać, aby prawdę o Witkacym poznać i sobie przyswoić. Na okładce książki, wśród wspierających wydanie jest obok innych, również Instytut Witkacego, choć jeszcze nie w formie charakterystycznego logo, według pomysłu Marka Średniawy (wykonanie Hubert Skoczek – przyp. red.).

W Warszawie byłem na wernisazu wystawy *Przez czwartą ścianę. Dramat Witkacego na płótnie*, w dopiero co założonej przez Wojciecha Brewkę i Tomasza Skwarka galerii officyna art&design w Alejach Jerozolimskich 107. Był to również pierwszy współdział

organizacyjny Instytutu. Wojciech Brewka, z zawodu prawnik, malarz – artysta samouk, rozpoznawalny już i popularny w kraju i za granicą, dzięki charakterystycznej tematyce animalistycznej, używaniem nie tylko klasycznych narzędzi, charakterystycznych zacieków i kontrastowych kolorów. Bliska mu jest sztuka ulicy, którą ze ścian z powodzeniem przeniósł również na obramowane płótna. Skupia koło siebie i wspiera entuzjazmem artystów równego sobie i młodszego pokolenia, którzy w tej Witkacym inspirowanej wystawie wzięli udział. Wojtka poznałem dzięki Przemkowi Pawlakowi, który został wybrany prezesem naszego Instytutu. Obaj panowie pochodzą z Kalisza, przyjaźnią się i współpracują. Ich niezwykłą pracowitość i wzajemną życzliwość miałem możliwość poznać podczas kilkudniowego pobytu.

Ostatnio mam możliwość włączyć się aktywnie w prace Instytutu. Opracowuję „warszawską księgę adresową” miejsc związanych z Witkacym, jego rodziną, przyjaciółmi, znajomymi i klientami Portretowej Firmy, którą prowadził. Niezwykle ciekawe i wciągające zajęcie. Poznaje też na nowo jego życie i napisane prace, wzbogacone objaśniającymi komentarzami dodanymi przez witkacologów-edytorów.

Pozdrawiam serdecznie
– Włodek Mirski

W!

Gawęda barska

Kontynuacja ze s. 21

Dla modlitwy, dla zbrodni, dla Boga, dla czarta –
Dla nieba i dla piekła pańska pierś otwarta!
Pan jak dąb stoi mocno, i przez to jest panem
Że światu jest zarazem Bogiem i szatanem
Że choć mu wieczny ogień koźle buty liźnie,
On łeb ma w niebie, swojej przyszłej ojcowiznie
I piorunami cheszę czuprynę zuchwałą!
Książd ma tylko pół duszy – pan ma duszę całą.
[...]

Lepiej mieć w sobie razem gołębia i kruka
I – jak powiada błazna mojego nauka
Zło i dobro jednakim objąć manifestem:
Ja, Książ Hieronim Toros rządzą tem, że jestem!!!
[...]

Pod zwaliskiem: wędrowny Turek z balem tkanin,
Kozak z lirą, Grek z nożem, brzuchaty Ormianin
Z tobołem, pełnym fig i perłowych różańców;
Hiszpan, co tu zabłądził aż od samych krańców
Orbis terrarum – śpiewak Italski, spragniony
Rzeźbić marmur i wiejskim dziewczkom pisać canzony
Romansowe; Żyd stary, co woli przed nocą
Zataić, że mu w słomie gąsioro chlupocą
Małmazją, co gardła wonnym ogniem lepi –
[...]

A obok ludzi żywych – nieraz skrzat wertepi
Zajdzie tu z glin wądolnych, zmęczony niecnota
Bo tuzin kół skrzypiących zaciągnął we błota;
Albo strzyga cmentarna, w chwasty zapowita.

[...] obok zbója, który zdechł na palu,
Kładł się spać duch szlachcica z herbem, na koralu
Rzniętym; przy nich cygański trup, całunem czarnym
Owinięty, i piaskiem osypany cmentarnym
Klekotają gnatami, słomę sobie mościł
Na leże, i do rana tu bezpiecznie gościł.
[...]

Obaczył błazen nagle, że olbrzymia ściana

Ciąg dalszy na s. 65

Palfy Gróf

– któż to znów?

Artykuł ukazał się na portalu
witkacologia.eu w grudniu 2012.

Prolog

Palfy Gróf brzmi chwytliwie i nieco tajemniczo, a także kojarzy się fonetycznie z angielskim określeniem *groove* wyrażającym specyficzny, rozpoznawalny, ale wymykający się ścisłej definicji, sposób gry w muzyce jazzowej, soulowej czy rockowej, który wciąga słuchaczy i zachęca do tańca lub innych form ekspresji. To zapewne skłoniło zakopiański zespół rockowy wykorzystujący w swoich utworach teksty Witkacego do wyboru nazwy. 12 grudnia 2012 r. zespół dał pełen energii i wigoru koncert, który późnym wieczorem wieńczył program uroczystości otwarcia odnowionej sceny zakopiańskiego Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wkrótce po występie, już w kuluarach, muzycy zwrócili się do profesora Janusza Deglera z prośbą o pomoc w wyjaśnieniu nazwy zespołu. Późna pora i zmęczenie interlokutorów sprawiły być może, że niczego konkretnego nie ustalono i kilka dni później zespół w swoim profilu na Facebooku opublikował wpis następującej treści:

Treść wpisu nieco mnie zaskoczyła i jednocześnie zastanowiła. Ponieważ byłem też na koncercie, na którym szczególnie spodobały mi się zagrane z pazurem utwory *Bellatrix* i *Milionerzy*, to, zachęcony wspomnieniem udanego wieczoru, podjąłem próbę bliższego zbadania sprawy. Dało to początek wieloetapowemu śledztwu, które ujawniło wiele intrygujących, a nawet sensacyjnych wątków, kusząc po drodze atrakcyjnymi, lecz mylnymi tropami.

Śledztwo – etap I

Punktem wyjścia jest zakończenie brawurowego wiersza Witkacego *Do Panny Mery* (por. il. 1), opublikowanego w 1921 r., w jednodniówce „Papierek Lakmusowy”, brzmiące: „Niechaj z zazdrości zbledną hetery i Palfy Gróf”.

Któż zatem ma zblednąć? Hetery – to jasne, ale kto zacz Palfy Gróf? Jestem przekonany, że Witkacy, nawet parodiując dadaistów, w tym wypadku Marcela Duchampa, pozostaje sobą i z zegarmistrzowską



Palfy Gróf

10 grudnia 2012

Teraz już to wiemy na 100%!!! Zapytaliśmy Pana prof. Janusza Deglera, najwybitniejszego polskiego witkacologa co znaczy Palfy Gróf! Odpowiedział nam : "To nic nie znaczy" 😊

Nie lubię · Dodaj komentarz · Udostępnij

👍 11 💬 1 📄 1

👍 Ty, Kuba Herzig, Marcin Chryczyk i 8 innych osób lubicie to.

- 1 Zob. <https://www.facebook.com/PalfyGrof/posts/521051101240603> (dostęp 11 listopada 2016).

precyzją konstruuje strofy, panując nad tym, co pisze i pozostawiając charakterystyczne dla swojej twórczości intertekstualne tropy. Szybkie sprawdzenie

Do Panny Mery *.*

Arktyczny szantaż spalił gejzery
Mych błędnych kłów.
Tańczcie włochoate, mdłe bajadery
W krawędziach snów.
Teraz was trzymam za wściekle rajery
Gdy wschodzi nów,
Zwisa się w kanał synów megiery
Rząd rudych łbów.
Rozpraszam trefle o piki i kiery
Karo mam znów
Ukój gangliony najdroższa Mery
Wśród ściętych głów.
Chodź pić zawrotne włoskie likiery
W assamblach sów
Niechaj z zazdrości zbledną hetery
I Pálffy Gróf.

Marceli *Duchański-Blaga*,

w słowniku wyjaśnia, że *gróf* zarówno po słowacku, jak i po węgiersku znaczy „hrabia”, co wstępnie wyznacza geograficzny kierunek poszukiwań. Dalsza analiza ujawnia, że Pálffy ab Erdöd to nie byle jacy hrabiowie, lecz arystokratyczny ród, którego korzenie sięgają X w. Podobnie jak Unrugowie, jest notowany w *Almanachu Gotajskim*², co, jak wiemy, dla autora *Nienasyceń* nie było bez znaczenia.

Sięgnięcie do dziejów Europy pozwala odnaleźć wiele wydarzeń w sferze polityki, kultury i obyczajów, zarówno dużej wagi historycznej, jak i pomniejszych, w których przewijają się przedstawiciele rodu Pálffych. Skupimy uwagę na kilku, wyraźnie się wyróżniających.

Wydaje się, że największy wpływ na bieg historii miał Johann Bernhard Stephan Graf Pálffy ab Erdöd (por. il. 2) lub po węgiersku Erdödi gróf Pálffy V János Bernard István (ur. w 1664 r., w miejscowości Červený Kameň, obecnie Słowacja), który zapisał się licznymi dokonaniem na polach bitewnych i w dyplomacji. W 1681 r. wstąpił do armii cesarskiej Habsburgów. Uczestniczył w odsieczy wiedeńskiej i w bitwie pod Parkanami w 1683 r., gdzie dostał się do niewoli tureckiej, z której jednak

udało mu się zbiec. Później, w 1687 r., wyróżnił się męstwem w drugiej bitwie pod Nagyharsány (pod Mohaczem) dzięki czemu został adiutantem księcia lotaryńskiego, Karola V. W wieku 24 lat dosłużył się stopnia pułkownika i dowodził swoim własnym regimentem, z którym uczestniczył we wszystkich głównych bitwach wielkiej wojny tureckiej. W 1704 r. uzyskał tytuł bana Chorwacji i stopień generała kawalerii.

Podczas antyhabsburskiego powstania księcia Franciszka II Rákóczego został wysłany na Węgry jako dowódca jazdy. Tam uczestniczył w wielu potyczkach i odegrał kluczową rolę w zwycięskiej dla wojsk cesarskich bitwie pod Trenczynem. Dzięki temu został mianowany marszałkiem polnym i powierzono mu dowództwo wojsk w północnych Węgrzech. W tej fazie konfliktu, jako obywatel węgierski, lojalny w stosunku do Cesarza, prowadził negocjacje z Rákóczym, które doprowadziły do rozejmu, a następnie do traktatu pokojowego w Szatmár (obecnie Satu Mare, Rumunia), w wyniku którego 12 000 żołnierzy armii Rákóczego przysięgło wierność Habsburgom. Walczył też w kolejnej wojnie austriacko-tureckiej (1716–1718), wiele razy był ranny. Po wojnie wznowił działalność dyplomatyczną³.

Po śmierci cesarza Karola VI w 1740 r. został protektorem młodej cesarzowej Marii Teresy i jej doradcą, głównie w sprawach węgierskich.

2 Zob. <http://home.foni.net/~adelsforschung/ggtbm.htm> (dostęp 11 listopada 2016).

3 Jego zasługą było m.in. przekonanie węgierskiej i chorwackiej szlachty do akceptacji sankcji pragmatycznej Karola VI z 1713 r., o niepodzielności dóbr Habsburgów i dziedziczeniu ich, wraz z tytułem arcyksiążąt Austrii, przez potomków obu płci.



2. W. Hecht, portret palatyna Johanna Pálffyego (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Übersichtsband, 1. Abteilung: Geschichtlicher Teil, Band 3, Wien 1887, s. 157*).

Przyznano mu tytuł Kawalera Orderu Złotego Runa i Palatyna Węgier. Hrabia Pálffy do końca życia (zmarł w 1751 r. w Bratysławie) pozostał powiernikiem cesarzowej, która nazywała go czule *Vater Pálffy*.

Inny przedstawiciel rodu, hrabia Karl Pálffy von Erdöd, wslawił się tym, że wspomógł karierę muzyczną młodego Wolfganga Amadeusza Mozarta. Dzięki jego bardzo przychylniej opinii po koncercie w Linzu, przekazanej arcyksięciu Józefowi (późniejszemu cesarzowi Józefowi II), który z kolei podzielił się z matką, cesarzową Marią Teresą, wieścią o wyjątkowo utalentowanym artyście, młody Wolfgang z siostrą Nannerl został zaproszony na występy do Wiednia, gdzie w 1762 r. stali się atrakcją salonów

arystokracji⁴. Wystąpili wówczas również w pałacu Pálffyich, gdzie w 1786 r. odbyła się przedpremierowa, prywatna prezentacja opery *Wesele Figara*. Obecnie wiedeński pałac Pálffyich służy jako sala koncertowa.

Gdy zajrzemy do Działu XI *Metryki Litewskiej*, pt. *Genealogie* (il. 3), która gromadzi materiały genealogiczne kilkudziesięciu rodzin (wywody przodków i sumariusze dokumentów, sporządzone w trakcie starań o uzyskanie orderu św. Stanisława, ustanowionego przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w 1765 r.), dokonamy interesującego odkrycia. Znajdziemy potwierdzenie przez hrabiego Mikołaja

■
4 R. W. Gutman: *Mozart: A Cultural Biography*, San Diego 1999, s. 64.



3. Potwierdzenie przez hrabiego Mikotaja Pálffyego wywodu przodków macierzystych hrabianki de Canal (Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie).

Pálffyego, sędziego na dworze cesarskim, wywodu przodków macierzystych hrabianki de Canal, córki hrabiego Ludwika Hieronima Malabajla oraz hrabiny Marii Anny Pálffy. Widzimy tam (por. il. 3), że marszałek polny „Comes Joannes Pálffy ab Erdöd Regni Hungariae Palatinus”, którego dokonania streściłem wcześniej, wybrał za żonę szlachetnie urodzoną hrabinę. Została nią: „Comitissa Theresia Czobor de Czobor Szent-Mihaly”. Trop, choć nie bezpośredni, biegnie tu do Istvana Szentmihalyi, bohatera dramatu *Sonata Belzebuba*, napisanego przez Witkacego w 1925 r. Tomasz Pawlak⁵ zauważył,

5 O tym i innych tropach witkacowskich na Orawskich Zamkach zob. T. Pawlak, *Orawskie Zamki a „Metafizyka dwugłowego cielęcia”*. Czy Witkacy widział dwugłowe cielę

że wprost o Istwanie wypowiada się inna postać z tej sztuki – Baleastadar:

Nie wie pan jeszcze, panie baronie, że Istvan jest hrabią. Okazało się to tu, w kancelarii u wejścia. Dokumenty przejrzałem, wchodząc. Wszystko jest w porządku. Wynika stąd, że Istvan jest potomkiem palatyna Clapary, tego, który był panem na orawskich zamkach⁶.

na Orawie?, Warszawa, 14 grudnia 2014, http://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Orawskie_Zamki.html (dostęp 11 listopada 2016).

6 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 7:] *Dramaty III*, oprac. J. Degler, Warszawa 2004, s. 274.

Okazuje się, że faktycznie w latach 1896–1919 właścicielem orawskiego zamku, odległego od Zakopanego tylko o 64 km, był Jozef Pálffy. W 1868 r. za sprawą ówczesnego zarządcy Edmunda Zichyego urządzono w zamku jedno z pierwszych na Słowacji muzeów. Obejmowało ono ekspozycję przyrodniczą z bogatym zbiorem okazów ornitologicznych, zgromadzonych przez Antoniego Kocyana, polskiego leśniczego, od 1870 r. pracującego w lasach komposesoratu orawskiego na węgierskiej wówczas Orawie, który był również współtwórcą zbiorów fauny Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Wśród orawskich okazów jest też dwugłowe cielę ekspozycjonowane tam od 1876 r. Witkacy zapewne zobaczył je 15 września 1928 r., odwiedzając zamek osobiście (sam pisze o wycieczce w listach do żony i Strążyńskich⁸, wspomina o niej także Modesta Zwolińska⁹); istnieje także duże prawdopodobieństwo, że widział kuriozum wcześniej, bądź słyszał o nim od ojca lub jego przyjaciół, co mogło stać się inspiracją dla tytułu dramatu *Metafizyka dwugłowego cielęcia*. Hipotezę tę wzmacnia fakt, że orawskie zamki były na

7 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 20:] *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2007, list 252, s. 21.

8 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 18:] *Listy II (wol. 1)*, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, Warszawa 2014, listy do Strążyńskich, list 6, s. 202–203.

9 „Jeździli autem Zwolińskich na wycieczki – do Czorsztyna, Podspadów, Orawskich Zamków”. Wyowiedź Modesty Zwolińskiej na temat znajomości siostry Neny Stachurskiej z Witkacym w rozmowie z Anną Micińską, w: A. Micińska, *Wędrowki bez powrotu*, Warszawa 2008, s. 208, tu błędnie *Drawskich* zamiast *Orawskich* [przyp. P. P.]

przełomie XIX i XX w. popularnym celem wycieczek, do których np. zachęcała wydana w 1887 r. książka *Naokoło Tatr. Szkic z podróży* Walerego Eljasza Radzińskiego, zawierająca rycinę ze spektakularnym widokiem zamku.

Znakomitą pozycję towarzyską i społeczną rodu Pálffych oraz kręgi, w jakich się obracają, świetnie ilustrują dwa przykładowe doniesienia prasowe (zachowano oryginalną pisownię):

„Kurjer Warszawski”, 23 października 1845, nr 282¹⁰.

Włochy. – N. CESARZOWA Rossyjska z W. Xczką Olgą 4go b. m. przybyła do *Werony*, gdzie ją powitał Gubernator prowincji weneckich Hrabia *Pálffy*, i Feldmarszałek-Poru[cznik]: Hr. *Eltz* Komendant miasta. Po krótkim odpoczynku, dostojna Monarchini raczyła oglądać kilka widzenia godnych pałaców, mianowicie pałac w którym mieszkali Cesarz *Franciszek Iszy*, Cesarz *ALEXANDER* i Król Fryderyk *Wilhelm IIIci*, pod czas kongressu w *Weronie* r. 1822. Nazajutrz zwiedzała grobowce *Skaligerów*, amfiteatr areny, a przed 10tą wyjechała do *Brescji*.

**„Gazeta Lwowska”, 24 marca 1852, nr 69¹¹.
Rozmaite wiadomości**

– Dnia 17. marca, wieczór odbył się w Wiedniu na cześć obu Wielkich książąt Rosyjskich drugi festyn nadworny, na którym się Ich cesarze-

10 <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=33716> (dostęp 11 listopada 2016).

11 <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/plain-content?id=24894> (dostęp 11 listopada 2016).

CESARZOWA

Rosyjska

z W. Xczką

Olga 4go b. m.

przybyła do

Werony, gdzie

ją powitał

Gubernator

provincji

weneckich

Hrabia Palffy

wicz[owskie] Moście znajdowali już w uniformach właścicieli, nadanych im przez Cesarza Jego Mości austriackich pułków, to jest pułku piechoty i huzarów. Przedstawienie teatralne zaczęło się komiczną z wielkiem upodobaniem przyjętą sceną: „*Le père Michel a la représentation de la Gazza ladra*,” którą hrabia Dudzele odśpiewał. Potem nastąpiła; „*Un mari qui se derange*,” komedia we dwóch aktach, w której księżna Clary i pani de Fonton, hrabia O’Sullivan, francuski poseł de la Cour, księżęta Jabłonowski i Clary, margrabia Chateaufrenard, wicehrabia Beaumont, hrabiowie Dudzele i Fribert udział mieli. To przedstawienie zakończyło się pro-

pozycją udania się na bal maskowy, który w samej rzeczy z blaskiem i wdziękiem odpowiednim nadwornemu festynowi przeniesiony na scenę, powszechnie zjednął sobie oklaski. [...] poliszynela przedstawiał margrabia Chateaufrenard, Izabelę i Leandra hrabina Helena Zichy, tudzież hrabia Bouquoi, Kolombinę i Arlekina hrabina Wickenburg, tudzież pan d’Oubril, Pierettę i Pierrota baronowa Linden i hrabia Otto Traun; 19 innych par składało resztę maskowego orszaku, w którym księżna i hrabia Edmund Zichy wystąpili w ubiorze tureckim, hrabina Karolina Grunnt, tudzież hrabia Coloman Szechenyi w szkockim, księżniczka Melania Metternich i książę Maurycy Lobkowitz w Roccocco, pani Karolina de Festetics, z domu hrabianka Zichy, tudzież hrabia

Zdenko Sternberg w rosyjskim, hrabina Julia Bathiany-Apraxin i hrabia Rudolf Pálffy, pierwsza w kostiumie królowej cyganów, drugi jako czarny rycerz, nakoniec inni w rozmaitych przepysznych narodowych i roccocco ubiorach. Menuet *a la reine* i inne tańce nadały szczególniejszy wdzięk maskowemu balowi, poczem członkowie balu mieli zaszczyt być przedstawieni w apartamentach Jej Cesarzewicz[owskiej] Mości najdostojniejszej Arcyksiężnie Zofii, Cesarzowi Jego Mości i obydwu Wielkim księżętom, którzy tam właśnie pili herbatę. [...]

Z późniejszych źródeł dowiadujemy się, że pod koniec XIX w. i w początkach XX w. Pálffy byli nadal jednym z najbogatszych i najznamienitszych rodów arystokratycznych na Węgrzech. Ich najcenniejsze posiadłości leżały między rzekami Morawą i Wag, w okolicach słowackiej Nitry oraz na terenie środkowych Węgier, Austrii i Czech. Należały do nich okazałe zamki, m.in. w Bojnicach, Budmericach i na Orawie, oraz eleganckie pałace, dwory i rezydencje, m.in. w Bratysławie, Wiedniu i Pradze. W Pradze pałac Pálffych, w obrębie prestiżowej dzielnicy Malá Strana, jest jednym z najbardziej znanych w mieście budynków w stylu barokowym. W innym zabytkowym pałacu Pálffych w Bratysławie mieści się obecnie ambasada Austrii. Z każdą z wymienionych budowli łączą się bogate dzieje rodzinne i ważne wydarzenia historyczne, w które przedstawiciele rodu byli zaangażowani.

Wyróżniającą się w tym okresie postacią był hrabia Ján František Pálffy (il. 4, 1828–1908), jeden z najbardziej znanych miłośników i prywatnych kolekcjonerów sztuki w Europie, filantrop i ostatni



4. V. Brožík, *Portret Jana Frantiska Pálffyego* (fragment), 1889.

gospodarz zamku w Bojnicach (il. 5), stanowiącego chlubę właściciela, swoisty pomnik potęgi i chwały arystokracji¹².

Oprócz zamku w Bojnicach Ján František Pálffy posiadał zamek w Pezinok, pałace w Bratisławie, Wiedniu i Budapeszcie oraz dwór w miejscowości Kráľová pri Senci. Eksponował w nich, wśród zabytkowych mebli, porcelany i innych cennych przedmiotów, gromadzone przez całe życie dzieła sztuki. W testamencie przekazał Narodowej Galerii Malarstwa

12 Właściciel przeprowadził znaczną przebudowę obiektu w stylu neogotyckim (częściowo zachowano oryginalne fragmenty gotyckie i renesansowe), inspirować się odnowionym, średniowiecznym zamkiem obronnym w Pierrefonds. Zamek dzięki swojemu położeniu na wzgórzu nad rzeką, a także formie architektonicznej – licznym wieżyczkom, stromym dachom, balkonom i wykuszom zachwyca romantycznym, bajkowym wyglądem, budząc skojarzenia z zamkiem Ludwika II Bawarskiego w Neuschwanstein. Równie interesujące są bogato wyposażone wnętrza: reprezentacyjna Złota Sala z kolekcją rzeźb, ołtarz z galerią świętych wykonany w XIV w. przez florenckiego mistrza Nardo di Cione, Sala Zimowa z fajansowym kominkiem i barokowymi obrazami, w której grano w ruletkę i bilard oraz Przedpokój Orientalny z XVIII-wieczną boazerią. Por. I. Ciuliová, *Art collecting of the Central-European aristocracy in the nineteenth century. The case of Count Pálffy*, „Journal of the History of Collections”, Oxford 2006, s. 1–9.

w Budapeszcie ponad 120 obrazów starych mistrzów i ponad 50 prac XIX-wiecznych. Co do pozostałej części zbiorów, wyraził wolę, by je udostępnić publiczności poprzez utworzenie muzeów w rezydencjach¹³. Dar ten do dziś stanowi jeden z trzonów kolekcji Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Wśród przekazanych dzieł znajdują się obrazy XV- i XVI-wieczne: Petrus Christus – *Madonna z dzieciątkiem*, Paolo Veronese – *Portret mężczyzny*, Tycjan – *Portret doży weneckiego Marcantonio Trevisana*, Guercino – *Biczowanie Chrystusa*, a także cenne prace XVII-wiecznych mistrzów holenderskich: Bartholomeus van der Helst – *Portret kapitana Gideona de Wildta*, Jan Lievens – *Portret Petrusa Egidiusa de Morriona*, Jacob van Ruisdael – *Widok rzeki Amstel w Amsterdamzie*

13 Skomentował swoją pasję następująco: „W moim długim życiu celem i motywacją moich podróży i pobytów za granicą, było nie tylko zaspokojenie mojego osobistego apetytu na sztukę, ale także i czerpanie ze skarbcza innych krajów, tak bogatego w rzeczy artystyczne, w jak największym stopniu w danych okolicznościach i na tyle, na ile pozwalają mi moje środki finansowe. Postępując tak, sprowadziłem do mojego kraju dzieła sztuki, które ogólnie przyczynią się do wzbogacenia naszych gustów artystycznych, a jednocześnie zwiększą zainteresowanie sztuką”, zob. http://www.waymarking.com/waymarks/WM12NT_Castle_Bojnice (dostęp 11 listopada 2016).

mie i Jan Steen – *Pijana kobieta* znana również jako *Holenderska kokota* (il. 6)¹⁴.

Istnieją poszlaki, że w wierszu *Do Panny Mery* nieprzypadkowo pojawia się też „rząd zwisających w kanał rudych łbów synów Megiery”, czyli jednej z trzech Erynii – bogiń zemsty. Sytuacja w pierwszej połowie XVIII w. na Węgrzech i Słowacji, będąca konsekwencją upadku powstania Rákóczego, poczucie zagrożenia, ucisk feudalny, bieda i rozpad administracji publicznej stały się podatnym gruntem dla zbójnictwa. Na temat potrzeby zwalczania zjawiska wypowiedział się w 1712 r. opisany wcześniej weteran wojenny Johann Pálffy, który jako stróż porządku publicznego zauważył pojawienie się zbójników w żupach spiskiej, szaryskiej, trenczyńskiej, liptowskiej i orawskiej. Z perspektywy państwa zbójnicy byli przestępcami, ale z punktu widzenia ludu byli bohaterami przeciwstawiającymi się wyzyskowi. Tak powstała legenda zbójnicka, której w folklorze towarzyszyła przyśpiewka¹⁵:

Jo musem być zbójnik
Bo krzywda wielika
Nieprawość u panów
Prawda u zbójnika

W ten sposób przedstawiciele rodu Pálffy'ch spotkali się ze zbójnikami i społecznością góralską nie tylko

14 J. Tátrai, *The History of the Dutch and Flemish Art Collection of the Szépművészeti Múzeum*, zob. http://www.codart.nl/images/CODARTfocus_Budapest2014_Julia_Tatrai.pdf (dostęp 11 listopada 2016).

15 *Mity i rzeczywistość zbójnictwa na pograniczu polsko-słowackim w historii, literaturze i kulturze*, red. M. Madejowa, A. Mlekodaj, M. Rak, Nowy Targ 2007, s. 11.



5. Zamek w Bojnicach, stan obecny.



6. J. Steen, *Pijana kobieta*, ok. 1665–1668.

Jak ogień objechała ciupaga wkóło w błysk!

na kartach historii, lecz również w życiu codziennym i w literaturze. W okresie od początku XVIII w. do zakończenia I wojny światowej w społecznej świadomości każdy Pálffy mógł być postrzegany jako „hruby gazda” i ogólnie znana postać. Potwierdzeniem są np. utwory Kazimierza Przerwy-Tetmajera, w których drogi Janosika i Pálffych przecinają się. W powieści *Maryna z Hrubego*, wydanej w 1910 r., napotyamy takie oto dwa epizody¹⁶:

Krzyś przysunął się ku Sablikowi i spytał:

– Je kaście tys takom pieśń słyseli?

– Jo to słysał – odparł Sablik – daleko we świecie, na Spisie u jednego leśnickiego, co my u niego na polowaniu béli, Jarząbek ze zyczańskiego, stryk Jaśków, Wawrzek Nędza nieboscyk, a i Jasiek béł, takie jesce chłopcyko, niebéto mu osiemnaście lat. Ci hań w takik lasak siedzom, co moze trzi dni na syćkie strony iść, zacym z lasa wyjńdzie. To jest lasy grafów Palfik, Erdedyk, panów Maryasik, a i biskupie. [...] Zamnożyło sie hań dzikik świń i ryły po polak, bo ig béto tysiące i odkazał po nas stary grof Palfi, ze my strzelcy. I poleciał s nami Jasiek, bo to béto ciekawo. [...] Ale z sieni wychyliła się matka Janosikowa i psyknęła:

– Ciho byǳcie, dziewcęta! Janosik śpi! [...] On jednak nie spał. Leżał na pościeli twarzą ku powale i w sosrąb ryzowany patrzył. Już to ośm lat uszło, jak w Rabsiku był, Irmę, Weronkę i Juczi śpiewające i Andrysia grającego na harmonii słyszał. Przyszli rano przed świtem do leśniczów-

ki, strasznemi lasami idąc, on i ci strzelcy nad strzelce, chrzestny ojciec Sablik, stryk Nędza i Jasiek Jarząbek ze Zyczańskiego. Wióǳł ich posłaniec grafa Palfyego.

W wierszu *O Janosikowym turnieju*¹⁷ poeta puszcza wodze fantazji i wysyła zuchwałego (pamiętamy, że słowackiego!) zbójnika do Budy na turniej rycerski na dworze króla Węgier Karola VI, gdzie tytułowy bohater desperacko walczy jak Sienkiewiczowski Kmicic czy współczesny Rambo, biorąc w pojedynkę krwawy odwet na 12 węgierskich arystokratkach (wśród nich są niezidentyfikowani z imienia hrabowie Erdoedy i Pálffy), którzy naruszyli cześć Góralek.

W Budzynie na wzniesieniu król siadł na złoty
tron,

zjechali się magnaci ze czterech kraju stron,
zjechali się magnaci ze zamków i ze wsi –
wyprawiał król turnieje ku lubej córki czci. [...] Markgraf Pallavicini szkarłatny czaprak miał,
czerwony mu proporzec z długiej kopji wiał;
grof Erdoedy i Palfy, Festetics, młody zuch,
i dumnych z swej urody hrabiów Toekoelych
dwóch. [...]

Wjechali na arenę, przed królem skłonią się –
o dank królowny walczyć każdy z rycerzy chce –
wtem wszedł od furty pola między rycerzy chłop
i skłonił się królowi czapką do samych stóp.
Królu – tak się odezwał – przychodzę skargę
wnieść,

16 <http://www.wbc.poznan.pl/Content/270827/index.djvu> (dostęp 11 listopada 2016).

17 <http://przerwa-tetmajer.klp.pl/a-2184.html> (dostęp 11 listopada 2016).

za hańbę naszych dziewczek, za chłopskich kobiet
 cześć!
 Dwunastu tych rycerzy dwanaście naszych
 dziewcz
 uwiodło w chłopskich siołach -- niech płynie
 krew za krew! [...]
 Jak ogień objechała ciupaga wkoło w błysk!
 Zwalił się graf Erdoedy przecięty skroś przez
 pysk!
 Markgraf Pallavicini cugłami konia zdarł,
 przez samo ciemię cięty piach krwawy głową
 tarł.
 Runął Bathyani księżę na lewo, w prawo dłoń
 odcięta razem z mieczem; graf Palfy wziął przez
 skroń,
 i księżę Esterhazy niedługo w piasku legł,
 palcami grabał ziemię i zbielał wnet jak śnieg.

W kontekście opisanych wyżej dokonań trzeba było aż w wierszu przywołać „gejzery białych kłów, mdłe bajadery i ścięte głowy”, by na obliczu któregoś z hrabiego z tak znamienitego rodu, mógł się pojawić choćby lekki grymas zazdrości. Nie ma jednak pewności, którego przedstawiciela szlacheckiego rodu Palfy ab Erdöd Witkacy miał na myśli. W grę wchodzi: Ján František – pan na zamku w Bojnicach, Jozef z orawskiego zamku z dwugłowym cielęcim, a także Johann, który zasłynął na polach bitewnych i miał do czynienia ze zbójnikami. Niewykluczone, że było to jedynie ogólne, symboliczne wskazanie znamienitego rodu, którego pozycja społeczna, majątek, zamki, dwory i pałace, kolekcje dzieł sztuki, czy zbiory przyrodnicze budziły podziw, respekt i trochę też zazdrość.

Na powyższym ustaleniu można by poprzestać, ale pojawił się na horyzoncie inny przedstawiciel rodu, którego próba identyfikacji otworzyła następny etap poszukiwań¹⁸.

Śledztwo – etap II

W liście do żony z 27 października 1927 r. Witkiewicz pisze:

27 X 1927 T .C.^{3 NP}₁

N.N. 2 dni nie pisałem, bo był Guczo, który przywiózł dość chamowatego węg[ierskiego] hrabiego, mianowicie Palfy’ego. 2 dni miałem zepsute. Ma przyjechać po mnie 3go. Dziwny naród ci hrabowie. Tymczasem całuję Cię b., Najd. Nineczko. [...]”¹⁹.

Treść listu nasuwa następujące obserwacje:

- August Zamoyski (1893–1970) znał hrabiego i może nawet był z nim zaprzyjaźniony.
- Fakt spotkania daje wskazówkę pokoleniową i chronologiczną.

Dość zaskakująca jest opinia Witkacego, który wytyka hrabiemu „chamowatość”. Należałoby się spodziewać, że przedstawiciele rodu mają arystokratyczną ogładę wyniesioną z domu, utrwaloną bywaniem i kontaktami w wyższych sferach.

18 Bardzo serdecznie dziękuję prof. Januszowi Deglerowi za życzliwą pomoc i wskazanie listu, który utorował drogę do postawienia kropki nad „i” w rozwiązaniu zagadki „Palfy Gróf”.

19 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 19:] *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005, list 211, s. 207.



7. N. N., Pál Pálffy
z synem. N. N.,
Portret w mundurze.



Być może hrabia faktycznie nie był zbyt miły dla autora listu, ale wydaje się, że to nie mógł być wystarczający powód „zepsucia” mu aż dwóch dni. Jedną z przyczyn mogła być charyzmatyczna osobowość, elokwencja, męska elegancja i uroda hrabiego, które spowodowały przejściowe usunięcie Witkacego w cień i zmarginalizowanie go w towarzystwie, w szczególności wśród jego damskiej części.

Wzmianka o „dziwności” podsuwa także myśl, że węgierski gość wyróżniał się czymś, co wykraczało ponad przeciętność. Mogła też dotyczyć Augusta Zamoyskiego, o którym wiadomo, że w łowickich portkach biegał na nartach w okolicach Zakopanego.

Przyjrzenie się na nowo „dziwnemu narodowi hrabiów” ujawnia paru potencjalnych kandydatów. Pierwszym z nich jest Pál Pálffy de Erdöd (1890–1968), który po swoich rodzicach²⁰ odziedziczył piękny pałac w Budmericach, położonych między Bratysławą a Trnavą. Kawalerzysta i zapalony myśliwy, globtroter polujący na jelenie w Karpatach,

20 János Pálffy (1857–1934) i Elisabeth Gräfin von Schlippenbach (1872–1938).

tygrysy w Bengalu²¹, głuszce na Śląsku, łosie w Kanadzie i bizona w Wyoming, którego tereny łowów rozciągały się również na arystokratyczne salony, co sprawiło, że zyskał też sławę playboya.

Przystojny hrabia (il. 7 i 8) był ośmiokrotnie żonaty. Jego wybranki to piękne i niezwykle kobiety, których dokonania, perypetie życiowe i nazwiska mogłyby bez ubarwień pojawić się w powieściach czy dramatach Witkacego.

21 Hrabia utrzymywał, że tylko raz polował na tygrysy na słoniu, a we wszystkich pozostałych przypadkach czynił to pieszo, tak by stanąć oko w oko z drapieżnikiem. Informacja pochodzi z biograficznego artykułu, który ukazał się w jubileuszowym numerze francuskiego pisma myśliwskiego, zob. M. de Bouissieu, *Comte Paul Pálffy. Noblesse et séduction magyares*, „Jours de Chasse” 2012, nr 50, s. 152–165. Z wspomnianego artykułu (s. 152) pochodzi również il. 8. Wersja elektroniczna pisma: <https://issuu.com/valmonde/docs/jdc50> (dostęp 11 listopada 2016). Przy tej okazji pamiętamy, co przydarzyło się Edgarowi mężowi księżnej Alicji of Nevermore z *Kurki Wodnej*: „Zjadł go tygrys w Mandżara-Jungla. Próbował ciągle swej odwagi, aż wreszcie przerwała się tama cierpliwości Istoty Najwyższej”, por. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 6:] *Dramaty II*, wyd. drugie uaktualnione, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2016, s. 302.

Nim ożenił się po raz pierwszy, zakochał się w ślicznej, inteligentnej i wykształconej Tildzie von Siemens (1888–1945), córce znanych przemysłowców. Po rozstaniu z nią obdarzył uczuciem piękną włoską aktorkę Marię Carmi. Po raz pierwszy zmienił stan cywilny zaraz po wybuchu I wojny światowej; na liście jego żon znalazły się kolejno panie:

- Franciska Esterházy de Galántha (1890–1935), Budapeszt 1915.
- Dorothy Parker-Deacon (1892–1960), Rzym 1922.
- Eleanor Greene Roelker (1890–1952), Trnawa 1928.
- Maria Gräfin von Wurmbbrand-Stuppach (1914–2003), Bratysława 1935.
- Marie Louise Lévêque de Vilmorin (1902–1969), Bratysława 1938.
- Edit Hoch (1923–), Meran 1945.
- Maria Theresia Gräfin von Herberstein (1928–), Paryż 1951.
- Carin Braun von Stumm (1923–2008), Monachium 1956.

Wszystkie wymienione panie są godne uwagi, ale skupimy uwagę na dwóch: Marii von Wurmbbrand-Stuppach i Marie Louise Lévêque de Vilmorin.

Pierwsza towarzyszyła hrabiemu podczas polowań w Indiach i zasłynęła osiągnięciami na torach wyścigów konnych, które trafiły do księgi rekordów Guinnessa (m.in. zwycięstwo jej koni w klasycznej gonitwie Derby w Epsom w 1961 i 1980 r.). Jej życie osobiste ułożyło się jednak w mniej udany i dość burzliwy sposób. Pal Pálffy był jej drugim małżonkiem dość krótko, bo tylko dwa lata i hrabina, nazywana zdrobniale Etti, miała jeszcze potem 4 mężów.



8. N. N., Portret Pála Pálffyego.

Druga z pań, Maria Luiza okazała się prawdziwą *femme fatale*. LouLou, jak ją nazywano, usidliła swym magnetycznym czarem dwóch kolejnych mężów Etti, najpierw Pála Pálffyego i wkrótce jego „następcę”, również węgierskiego arystokratę, Tamasa Esterházyego de Galántha. Nie dziwi to, ponieważ była erudytką o wielu talentach – pisarką, poetką, dziennikarką, scenarzystką filmową, a także ekspertką w sprawach mody, stylu i wykwintnej kuchni, jednocześnie pełną powabu i szyku kobietą (il. 9 i 10), znaną z powiedzenia: „Mężczyzna to mężczyzna. Ale przystojny mężczyzna to zupełnie coś innego”²². Salon w jej zabytkowym pałacu w pod-

22 Wśród jej kochanków i bliskich przyjaciół znajdziemy takie znakomitości, jak: pisarz i lotnik Antoine de Saint-Exupéry, malarz Jean Hugo, pisarz Roger Nimier, dziennikarz i redaktor naczelny „Le Figaro”, Pierre Brisson, wydawca Ga-



9. Portrety fotograficzne Marie Louise Lévêque de Vilmorin, fot. po lewej: autor N. N., fot. po prawej: E. Rubin, 1946.

paryskim Verrières-le-Buisson był zawsze pełen gości i adoratorów. Fotografowali ją m.in. Henri Cartier-Bresson, Cecil Beaton i Brassai, rysował Jean Cocteau. Od początku lat 30. XX w. należała do kręgów elity artystycznej i intelektualnej awangardy Paryża. Osiągnięcia poetyckie Louise cenił bardzo Francis Poulenc, stawiając je na równi z twórczością Paula Éluarda i Maxa Jacoba. Z wielkim entuzjazmem skomponował muzykę do 13 jej wierszy²³. Jej powieści, np. *Madame de...* wykorzystywano jako scenariusze filmowe²⁴.

Gdyby Witkacy miał okazję ją poznać, mogłaby być pierwowzorem dla takich postaci jak pani Akne



ston Gallimard, pieśniarz i poeta Léo Ferré, kompozytor Francis Poulenc, aktor Orson Welles, ambasador brytyjski Duff Cooper, książę Ali Khan, poeta, dramaturg, reżyser filmowy, scenarzysta i malarz Jean Cocteau oraz pisarz i minister kultury Andre Malraux, z którym spędziła ostatnie lata życia, tytułując się żartobliwie „Marilyn Malraux”.

23 Trzy pieśni: I. *Le garçon de Liège*, II. *Au delà*, III. *Aux officiers de la garde blanche*, do wierszy Marie Louise Lévêque de Vilmorin, muzyka: Francis Poulenc, w wykonaniu Éloïse Mabillet, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=XSgWoRkP-Q> (dostęp 11 listopada 2016).

24 Zob. https://fr.wikipedia.org/wiki/Madame_de... (dostęp 11 listopada 2016).

w 622 *upadkach Bunga*, księżna Irina Wsiewołodowna Zbereżnicka-Podberezka w *Szewcach* i księżna Irina Wsiewołodowna w *Nienasyce*, nie wspominając już o pokusie portretowania, czy bliższej znajomości. Sposób ujęcia twarzy na fotografii autorstwa Eugène Rubina, podkreślający niepokojące spojrzenie Louise (il. 9, po prawej), może kojarzyć się z portretami fotograficznymi Witkacego.

Można sobie wyobrazić, że gdyby uwodzicielski, przystojny, elegancki i bogaty hrabia Pal Pálffy pojawił się nagle w październiku 1927 r. pod Tatrami, na pewno brylowałby na salonach, byłby atrakcją i sensacją towarzyską w Zakopanem, usuwając w cień miejscowe postacie, w tym i Witkiewicz, i Zamoyskiego. Opisany trop wygląda bardzo pociągająco, ale opiera się tylko na dość daleko idących domniemaniach i spekulacjach; co gorsza nie udało się znaleźć twardych dowodów jego prawdziwości. W związku z tym w dalszych poszukiwaniach skupiono się na kręgu znajomych Zamoyskiego w Polsce i we Francji.

W 1918 r. Zamoyski przeniósł się z Poznania do Zakopanego i zbudował dom na Skibówkach. W tym samym roku poznał osobiście Witkacego i miejscową bohémę – Leona Chwistka, Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Tytusa Czyżewskiego, Tymona Nie-



10. H. Cartier-Bresson, Portret Marie Louise Lévêque de Vilmorin, 1945.

siołowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Karola Szymanowskiego, Juliana Tuwima, Jana Kasprowicza i innych. Związał się głównie z artystami krakowskimi, którzy utworzyli grupę Formistów; wystawiał swoje prace w 1919 r. i kolejnych latach, m.in. wspólnie z Witkiewiczem i Niesiołowskim. W 1924 r. wyjechał do Paryża, gdzie w lipcu w Galerie Berthe Weil przy rue Laffitte uczestniczył we wspólnej wystawie z Raulem Dufym, Hermine David, Mojżeszem Kislingiem, Jeanem Lurçatem i Louisem Marcoussisem; został zauważony w recenzjach. W tym samym miesiącu wziął udział w balu artystów, który pozwolił mu wejść w międzynarodowy krąg awangardy i utorować szlak kolejnym publicznym prezentacjom dzieł w Paryżu i w innych miastach europejskich²⁵. Jako pasjonat nart nadal zimą odwiedzał Zakopane, gdzie spotykał się z Witkacym i znajomymi.



25 Informacje o działalności artystycznej i pobycie Zamoyskiego we Francji można odnaleźć w monograficznym albumie: Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, w Muzeum Literatury w Warszawie, które niedawno zakupiło archiwum artysty oraz na stronie internetowej utworzonego w 2011 r. Muzeum Augusta Zamoyskiego w Jabłoni: zob. <http://august-zamoyski.eu/> (dostęp 11 listopada 2016).

W kalendarium artysty, opublikowanym przez poświęcone mu muzeum, znajdujemy notkę o wspólnej wystawie rzeźby Zamoyskiego i malarstwa Pála Pálffego 15–31 maja 1928 r. w domu mody „chez Myrbor” przy rue Vignon 17 w Paryżu. Nie był to na pewno opisywany wcześniej hrabia Pal, który był myśliwym i raczej kolekcjonerem obrazów niż ich twórcą.

Trzeba zatem było odnaleźć kolejnego przedstawiciela rodu Pálffych, który by pasował do faktów. Okazał się nim Peter Pálffy (1899–1987), który w 1921 r. rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i kontynuował w latach 1922–1923 na Akademii w Berlinie. Po studiach wyjechał do Paryża (1924–1933), gdzie nawiązał kontakty z artystami École de Paris. Należał do Salonu Niezależnych w Paryżu, Nowego Stowarzyszenia Artystów w Budapeszcie i Bratysławskiego Towarzystwa Sztuki. Znanym i ważnym wówczas miejscem w Paryżu była wspomniana wcześniej galeria, salon mody i sklep z gobelinami Myrbor (nazwa stanowi akronim imienia i nazwiska panińskiego właścicielki – Myriam Bordes), prowadzona przez Marię Cuttoli, która organizowała wystawy sztuki współczesnej, przyjaźniła się z artystami, sprzedawała i kolekcjonowała ich



11. N. N., Zamoyski
(na pierwszym
planie) z Peterem
Pálffym przy swo-
im „Stetyżu”.



12. P. Pálffy, *Krajo-
braz ze Słowacji*,
technika miesza-
na na kartonie,
1948.

prace. Promowała także nowe modernistyczne formy gobelinów i dywanów, do których projektowania zaprosiła w 1927 r. czołówkę miejscowych artystów. Byli to: Georges Braque, François Léger, Joan Miró, Pablo Picasso, później również Raoul Dufy, Le Corbusier, Jean Lurçat, Henri Matisse i Georges Rouault. Dla działu mody suknie wieczorowe projektowała rosyjska, awangardowa malarka Natalia Gonczarowa.

W latach 1933–1945 Peter Pálffy mieszkał i pracował na Słowacji, utrzymując ścisły kontakt z twórcami węgierskiej awangardy. Po wojnie przeniósł się do Austrii, mieszkał w Kitzbühel i Wiedniu. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki Lentos w Linzu, Słowackiej Gallerii Narodowej w Bratysławie i w Muzeum Červený Kameň w rodzinnym zamku na Słowacji.

Zamoyski poznał Petera Pálffyego w Paryżu i już przed wspólną wystawą zdążył się z nim zaprzyjaźnić, o czym świadczy późniejsza korespondencja z lat

1926–1969 oraz wspólne zdjęcia. Pierwszy list Pálffyego do Zamoyskiego, który był w tym czasie w swoim majątku w Jabłoni, nosi datę 20 listopada 1926 r. Otwierający list zwrot „Mein lieber Guccio” świadczy, że już w 1926 r. relacje były bliskie, co potwierdzają też wspólne fotografie (il. 11).

Wystawa w 1928 r. w galerii Myrbor była paryskim debiutem Petera Pálffyego, w którym młodszemu koledze przyjacielskiej pomocy mógł udzielić Zamoyski, już trochę zdomowiony w miejscowym środowisku artystów. Prace Petera Pálffyego mają oryginalny charakter i styl, w którym widać wpływy ekspresjonizmu, konstruktywizmu, abstrakcji i najbliższego mu chyba kubizmu (il. 12 i 13). Przebijająca z jego obrazów kubistyczna nuta dobrze harmonizowała z rzeźbami Zamoyskiego z tego okresu. Z czasem Peter Pálffy stał się artystą nieco zapomnianym. W 1987 r. jego indywidualną wystawę zorganizowała galeria Kunsthandel Hieke w Wiedniu.

13. P. Pálffy,
Kobieta, technika
mieszana, 1968.



14. N. N., „Chamowaty hrabia” *lui-même*, czyli we własnej osobie.



Epilog

Życie po życiu autora *Nienasycenia* przynosi zdarzenia, których koincydencja potwierdza możliwość istnienia św. Witkacego. Oto Tibor Pálffy (1967–), rumuński aktor o węgierskich korzeniach, nic zapewne nie wiedząc o dwóch dniach zepsutych Witkacemu przez swego krewniaka i przodka, po latach odkupił wirtualnie jego „winy”, występując w spektaklach *Kurki Wodnej* w roli Drania – Ryszarda de Korbowa-Korbowskiego²⁶.

A zakopiański zespół rockowy *Palfy Gróf* nadal koncertuje i nagrywa²⁷, popularyzując twórczość Witkacego, sławiąc imię węgierskich hrabiów (il. 14 i 15) i nie przejmując się ich manierami.

W!

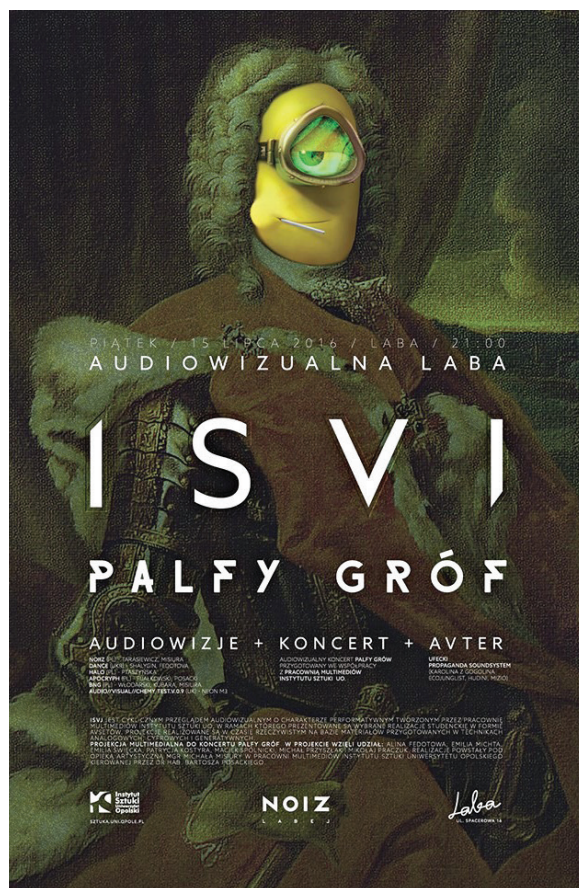
■

²⁶ Inscenizacja przygotowana przez Teatrul de Nord w Satu Mare (węg. Szatmar) grana w latach 1996–1997. Premiera 10 listopada 1996 r., reż. László Bocsárdi, scen. i kostiumy: József Bartha, zob. https://hu.wikipedia.org/wiki/Palfy_Tibor i http://harag.eu/ro/eloadasok.html?eloadas_id=3441 (dostęp 11 listopada 2016).

²⁷ Wideo do utworu *Bellatrix* w wykonaniu zespołu *Palfy Gróf*, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=XaHi-KjknYrM> (dostęp 11 listopada 2016).



15. Plakat zespołu *Palfy Gróf* inspirowany portretem Pálffyego.



Gawęda barska

Kontynuacja ze s. 47

Przeźroczyścieje – stała się jasna i szklana –
Za nią widać jakoweś schody przeraźliwe
Wiodące w dół – kamienne, ale jakby żywe:
Ubite z kości, krwawych kawałami mięsa,
Które ciężkim ochłapem z piszczeli się strzęsa.
Krwiań bulgoce czerwona miazga; tu – rozbita
W błoto lepkie – tam szczęką wyszczerzoną zgrzyta
I krtanią zachłyśniętą skowyta i wyje.
Pestka wstał i stopniemi idzie w dół: przez szyje
Szukające kurczowo głów – czaszki, plujące
Mózgiem – przez ręce czarnym pazurem dziobiące
Własną dłoń – przez posokę co się w grudy stęża.
Czeluść schodów powoli ścieśnia się i zwięża
Niby gardziel, zdławiona nadto grubym kęsem.
Pestka, zlany cuchnącą krwią i mokrym mięsem
Brnie dalej – kaszle w czadzie i smrodzie śmiertelnym,
Aż wreszcie siadł na chwilę w przetyku piekielnym.
Głęboko, pod nim, z gnoju ludzkiego się klei
Ryczenie „Miserere!” – i męka nadziei.
To dzieci! Ścięte mrozem, i z wozów rzucone
Za nogi – inne rosłe: męskie i niewieście
Nagie, jeno w czerwonym zanurzone chrzęcie
Z dłońmi odrębanymi – albo dłoń wznoszące
Iglastą, bo w paznokciach tkwią trzaski kolące,
Albo z dziurami w karkach jeszcze krwawiącymi
Biegną, dudniąc po ziemi stopami bosemi –
Patrzy Pestka z zachwytem na trupie nagości,
Słyszy chrzęst: za ciałami lecą trupie kości
Białe, żółte, niektóre ociekłe szkarłatnie;
Brną szkielety po grudach, piejąc tchy ostatnie,
Dyszząc, świszcząc przez zęby, przez żeber płot marny...
Jeden szkielet, wąsaty jeszcze, ale czarny
Długiem wygniciem w grobie – gdy Pestkę zobaczył,
Sunie doń, plasnął w piszczel, nożyska rozkraczył,
Siadł mu na piersiach, palce na gardzieli kruszy,
Dławi, i kłapnym zębem zgrzyta: „Jam Koniuszy!”
[...]

[...] Gdzie jest skryta siła polskiej duszy?

Ciąg dalszy na s. 96

Przetłumaczyć nieprzetłumaczalne – o hiszpańskich tłumaczeniach *Wariata i zakonnicy*

Teksty Stanisława Ignacego Witkiewicza, jak całą jego twórczość, wyróżnia niewątpliwie, obok innych cech, niepowtarzalny styl, charakterystyczny idiolekt przejawiający się zarówno w języku literackich bohaterów, jak i w wypowiedziach samego autora. Choć nie tylko styl przesądza o wybitności Witkacowskiego dzieła, to jednak jest on nierozdzielnie związany z ideową warstwą tekstów, ponadto jest swoistym znakiem rozpoznawczym, czymś nie do podrobienia, co nadaje jego utworom unikatową atmosferę, emocjonalność i energię.

O ile przekład literacki jest najbardziej wymagający dla tłumacza, o tyle przekład tekstów Witkiewicza to zadanie wyjątkowo trudne, by nie rzec, karkołomne. Niniejszy artykuł prezentuje, jak temu zadaniu podołali tłumacze hiszpańskojęzyczni. Choć tłumaczeń Witkacego na język hiszpański jest już kilkanaście, my skupimy się na przekładzie *Wariata i zakonnicy*. Dramat ten został przełożony przez tłumaczkę polską, Marię Sten oraz przez parę tłumaczy

hiszpańskich, Jorgego Segovię i Violetę Beck¹. Tym ciekawsze będzie porównanie dwóch tłumaczeń jednego tekstu oryginału, dwóch zmagających z przekładem „niemożliwym”. W naszej analizie problem przekładu stylu silnie zindywidualizowanego zostanie osadzony w szerszym kontekście zagadnienia nieprzekładalności.

Problem stylizacji idiolektalnej w twórczości Witkiewicza ma podwójną naturę. Z jednej strony specyficzny idiolekt cechuje wszystkie (poza drobnymi wyjątkami) *dramatis personae* Witkiewiczowskich dramatów. Badacze twórczości Witkacego są zgodni co do tej unifikacji języka poszczególnych bohaterów. Stanisław Rzęsikowski pisał niegdyś: „Frazeologia Witkiewicza jest tak charakterystyczna, że wystarczy przeczytać zaledwie kilka zdań z dowolnego tekstu,

■
1 Z uwagi na niewielką liczbę bohaterów *Wariata i zakonnicy* przy analizie nazw własnych pojawią się wyjątkowo *dramatis personae* z *Matki* w przekładzie Marii Sten i Cristiny Conde.

aby powiedzieć: to jest Witkacy”². Z drugiej strony język, jakim się posługują, stylistycznie mocno nacechowany, jest w rzeczywistości językiem samego Witkiewicza, przejawem jego silnie zindywidualizowanego stylu artystycznego. Wychodząc z powyższych założeń, przyjrzymy się temu, jak do tych problemów ustosunkowali się tłumacze dzieł autora *Matki*. Czy odczytując tekst oryginału, dostrzegli stylizacyjny ciężar, jaki na nich spoczywa i czy w procesie tłumaczenia poświęcili mu szczególne miejsce? Jeśli tak, to w jaki sposób próbowali oddać efekt niepowtarzalnego stylu w tekście przekładu, do jakich rozwiązań translatorskich uciekli się w procesie tłumaczenia? Czy teksty hiszpańskie, traktowane jako odrębnie istniejące w literaturze jednostki, również zachowują tę specyfikę stylistyczną, czy czytelnik hiszpański jest w stanie dostrzec w nich tę niepowtarzalność czy choćby jej powidoki?

W punkcie wyjścia zdefiniujemy za Aleksandrą Kowalewską styl jako „specyficzny sposób przedstawiania szczególnej wizji rzeczywistości za pomocą określonego doboru i kombinacji środków językowych tworzących dającą się wyodrębnić regularność”³.

■

2 S. Rzęsikowski, *O stylu Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Prace Literackie” 1963, t. V, s. 105.

3 A. Kowalewska, *Problematyka przekładu stylu literackiego*, [w:] *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Olecko 2005, s. 167.

Kwestię indywidualnego stylu artystycznego poruszał w swych pismach teoretycznych sam Witkacy, pisząc m.in.:

Styl danego autora zależy od materiału słów, których używa i od tego, w jaki sposób słowa te łączy w zdania. Trzeba również zwrócić uwagę na rodzaj współczynnika czysto zmysłowego danego osobnika, a mianowicie na to, czy jest on typem bardziej słuchowym, muzycznym, czy też wzrokowym, obrazowym i na ile zwraca uwagę na znaczenia pojęć, jako na elementy artystyczne⁴.

Kładł on nacisk na „indywidualny styl artystyczny” jako na czynnik wyróżniający. Warstwa językowa stanowi istotny element w konstrukcji formalnej dzieła teatralnego, która zgodnie z założeniami Czystej Formy, ma się przekładać na wywoływanie uczuć metafizycznych u odbiorcy. Trzeba również zaznaczyć, że Witkiewicz pisał swe dramaty z zamiarem ich wystawiania,

a więc dużą rolę odgrywała również brzmieniowa strona języka. Wreszcie, jak pisze sam autor, „styl indywidualny powstaje za cenę pewnych odchyłeń od praw w danej chwili obowiązujących”⁵. Na te

■

4 S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, wyb. K. Puzyna, Warszawa 1972, s. 310.

5 Tamże.

„odchylenia”, stanowiące dominantę stylu Witkiewiczowskiego, składają się różne zabiegi stylistyczne, którym kolejno się przyjrzymy. Ich wyodrębnieniu i enumeracji towarzyszyć będzie komentarz dotyczący zastosowanych strategii translatorskich i, po części, próba oceny ich trafności.

Analizę naszą rozpoczniemy zgodnie z porządkiem układu dramatu, a więc od *dramatis personae*. Pomysłowość, bogactwo asocjacji oraz niezwykła biegłość słowotwórcza Witkacego przejawiają się na tym poziomie w całej swej okazałości. Nazwiska najczęściej są formowane poprzez rdzeń obcojęzyczny, rodzimy lub połączenie obu, podstawa słowotwórcza pozostaje rodzima przy formancie obcojęzycznym lub na odwrót. Takie dane personalne stanowią nie lada wyzwanie dla tłumaczy. Oto kilka przykładów⁶:

Jan Burdygiel	Jan Burdygiel (JS), Jan Bordigiel (MS)
Leon Węgorzewski	León Ángula (MS, CC) [Leon Węgorz]
Wojciech de Pokorya-Pęcherzewicz	Adalberto de Modesto Vesícula (MS) [Wojciech Skromny Pęcherz]
Joachim Cielęciewicz	Joaquín Cabezadevaca (MS) [Joachim Krowogłowi]

Segovia i Beck stosują przeniesienie – jednostka leksykalna (w tym wypadku nazwa własna) nie zostaje poddana modyfikacji, adaptacji czy tłumaczeniu, w języku docelowym występuje w formie niezmienionej. Przy tym nie pojawia się żadnego rodzaju objaśnienie, które naprowadzałoby na znaczenie poszczególnych nazwisk. Strategia ta powoduje ogromne zubożenie tekstu, gdyż



6 Dla ułatwienia wprowadzimy następujące skróty: MS – Maria Sten, JS – Jorge Segovia i Violetta Beck, CC – Cristina Conde. W nawiasach kwadratowych zamieszczam moje, w miarę dosłowne, tłumaczenia przekładów na język polski.

nazwiska mają duże znaczenie dla charakterystyki postaci, w ich formowaniu również odzwierciedla się styl autora (neologizmy, kontaminacje, elementy obcojęzyczne). Sten z kolei podejmuje się trudu tłumaczenia, jednak stylistycznie jest ono niekonsekwentne. Odpowiedniki hiszpańskie pozbawione są typowych dla tego języka formantów, które byłyby ekwiwalentem na poziomie jednostki morfologicznej. Można by zaproponować w wypadku tłumaczenia Węgorzewski jednostkę *Anguléz*, z tak charakterystycznym dla hiszpańskiego formantem. Chybione zupełnie, zneutralizowane tłumaczenie nazwiska Pokorya-Pęcherzewicz, nie oddaje charakteru obcojęzycznego a przy tym „szlacheckiego” i tym samym pozbawia postać pewnej charakterystyki.

Zanim przejdziemy do kolejnych poziomów stylu Witkiewicza, wyodrębnijmy jeden ciekawy przykład pochodzący również z didaskaliów. W *Wariacie i zakonnicy rzecz dzieje się w gospodzie „Pod Zdechłym Zajączkiem”*. Nazwa ta ma nieskrywany, ironiczno-turpistyczny charakter i nadaje groteskowego tonu całej akcji dramatu. Maria Sten i w tym wypadku dopuszcza się neutralizacji, tłumacząc *nomine proprie* jako „Bajo el conejo muerto” [„Pod martwym królikiem”]. Znika całe nacechowanie stylistyczne. Jeszcze gorzej radzą sobie z tym fragmentem tłumacze hiszpańscy, przekładając go jako „El Conejillo de Indias”, co oznacza po hiszpańsku nic innego jak „świnę morską”. Zapewne nie została w tym

Za przykład niech posłużą nam osławione już słowo *gangliony*

przypadku zastosowana strategia substytucji. Czy błąd wynika ze świadomej modyfikacji, która, jak zauważa Anna Bednarczyk⁷, może polegać na zastępowaniu asocjacji oryginalnych rodzimymi? Wydaje się, że powodem błędu jest raczej niezrozumienie tekstu oryginału czy też fałszywy odpowiednik (*conejillo* – zdrobnienie od *conejo*), wprowadzający twór zupełnie niewytłumaczalny i nieopłacalny w procesie odbioru tekstu. Zastanawia przede wszystkim, dlaczego obaj tłumacze słowo „zając” oddają poprzez hiszpańskie *conejo*. *Conejo* to po hiszpańsku królik, zając to *liebre*. Razi i zarazem dziwi błąd tej skali na poziomie leksykalnym.

W repertuarze leksyki Witkiewiczowskiej niektóre wyrazy pojawiają się z dużą częstotliwością i również stanowią cechę charakterystyczną stylu. Za przykład niech posłużą nam osławione już słowo *gangliony*. Jest to termin medyczny o dwóch znaczeniach, w patologii – określenie schorzenia zwanego również torbielą galaretowatą; w anatomii oznacza zwój nerwowy. Witkacy sięga zarówno w analizowanym dramacie, jak i w innych tekstach po drugie znaczenie tego terminu. Sten tłumaczy „gangliony” jako *glándulas* [„gruczoły”]. Segovia i Beck proponują w to miejsce określenie „sistema nervioso” [„system nerwowy”]. Jeśli chodzi o termin „ganglion”, to ma on swój odpowiednik w języku hiszpańskim, brzmiący prawie identycznie: *ganglio* (*ganglión* jest odpowiednikiem drugiego znaczenia

7 A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łask 2005, s. 57.

polskiego „ganglion”, oznacza właśnie schorzenie, torbiel).

Wydaje się, że to hiszpańscy tłumacze znaleźli bardziej adekwatny semantycznie odpowiednik, choć tłumaczenie ich jest niedokładne, „sistema nervioso” to zdecydowanie uproszczenie

i uogólnienie. Sten wykazuje się znajomością tylko jednego, współcześnie częściej występującego znaczenia terminu „ganglion”. Nie jest to jednak znaczenie adekwatne w tym kontekście, odsyła do innych asocjacji i semantycznie zniekształca tekst oryginału.

Jakkolwiek interesująca nie wydawałaby się etymologia Witkiewiczowskich ganglionów, żadnemu z tłumaczy nie udaje się zachować ekwiwalencji stylistycznej. Semantyczna, jak już zauważyliśmy, proponowana jest przez tłumaczy hiszpańskich. Dlaczego nie decydują się oni na pozostawienie oryginalnego terminu? Nie byłby on w pierwszym odbiorze zrozumiały dla większości czytelników, niemniej również dla polskiego odbiorcy jego znaczenie nie jest oczywiste. Jest to termin specjalistyczny i również polski czytelnik, tak współczesny, jak i współczesny Witkiewiczowi, musi wykazać się docieklivością, by poznać jego znaczenie. Substytucja jest tu pewnym ułatwieniem pracy odbiorcy, przekłada się natomiast na utratę w wymiarze stylistycznym.

Kolejnym charakterystycznym elementem stylu Witkiewicza z poziomu leksykalnego są wtręty obcojęzyczne. Autor podaje je tak w oryginalnej wersji, jak w zapisie fonetycznym, nieraz też rdzeń obcojęzyczny uzupełnia polską fleksją. Weźmy przykład pierwszego z wariantów: „Quelque chose d’énorme!” wykrzykuje siostra Barbara z *Wariata*

Wariat i zakonnica
w tłumaczeniu
Jorgego Segovii
i Violetty Beck,
Maldoror Ediciones,
Vigo 2009.

i zakonnicy. W sposób niezmienny powtarzają tę kwestię tłumacze hiszpańscy. Do czego tymczasem ucieka się polska tłumaczka? W miejscu tym wprowadza odpowiednik hiszpański: „Algo enorme” [„Coś potwornego”]. Tłumaczenie to jest niczym nieuzasadnione. Wtręty obcojęzyczne są przecież jednym ze szczególnych wyznaczników Witkiewiczowskiego stylu. Ich tłumaczenie zubaża tekst i jednocześnie może być odebrane jako przejaw deprecjacji hiszpańskojęzycznego odbiorcy.

Innym ciekawym przykładem zapożyczenia jest kontaminacyjne, rosyjsko-francuskie określenie walki „obszczaja rukopasznaia schwatka a la maniere russe”. Tłumacze hiszpańscy pozostają wierni tekstowi oryginału, wprowadzając jedynie zapis zgodny z przyjętą w języku hiszpańskim grafia: „(combate) a la maniere russe – obshchaia rukopashnaia sjvatka”. Sten po raz kolejny odchodzi od tekstu oryginału, proponując odpowiednik „el combate cerrado”. Semantycznie jest on bliski oryginałowi, jednak substytucja ta jest zupełnie niezrozumiała, staje się raczej redukcją⁸. Wydaje się oczywiste, że wtręty obcojęzyczne należy pozostawić w formie niezmięnionej, jako jeden z istotnych elementów idiolektu.

Jeszcze innym problemem w tłumaczeniach utworów dramatycznych Witkacego są tzw. stylizacje wewnętrzne. Autor, niezwykle sprawnie i twórczo wykorzystujący materię języka, z lekkością porusza się

8 Określenia transformacji translatorskich według E. Balcerzana, który – za Kwintylianiem [za to uzupełnienie dziękuję dr. E. Ranocchiemu] – wyróżnia cztery podstawowe: redukcję, inwersję, substytucję oraz amplifikację; E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury*, Katowice 1998, s. 17–33.



po różnych jego poziomach, odmianach. Teksty jego przetkane są stylizacjami (najczęściej w służbie groteski), mamy tu reminiscencje mowy młodopolskiej, archaizmy, stylizacje gwarowe, środowiskowe. Wszystkie one, można powiedzieć, są podsystemami składającymi się na wielki system Witkacowskiego idiolektu. Tłumacz musi się wykazać niemałą biegłością i wrażliwością, by wszystkie te podsystemy uchwycić. Mamy tedy gwarowe: „A ino! Póki siły starczy!” zneutralizowane w obu przekładach: „Andan ¡con ganas!” (JS) [„No już! Z życiem!” (właściwie „Z ochotą!”)], „Anda ¡Con fuerzas!” (MS) [„No już! Żwawo!” (właściwie „Z siłą!”)]. Tłumacze nie szukają ekwiwalentu gwarowego w języku hiszpańskim, kwestia zostaje przetłumaczona w ramach normy językowej (potoczny), ponownie więc dochodzi do redukcji tekstu oryginału.

Oh, que porquería la dizque ética profesional! Yo acabaría con toda esta raza de verdugos

Przywołajmy również przykład stylizacji staropolskiej. W pewnym momencie Pafnucy woła: „A tłumacz to sobie, kiedyś taki mądry. A naści!”. Mamy tu formę dawną słowa „kiedyś” oraz wyrażenie „a naści” oznaczające tyle co „a masz!”. Formy te z pewnością mogły wprowadzić hiszpańskich tłumaczy w zakłopotanie i wymusić mozolne poszukiwania znaczenia. Mimo to finalnie przekład pozostaje dość wierny: „Explícate lo a ti mismo si eres tan listo. ¡Te vamos a dar estopa!” (JS) [„Wy tłumacz sobie to sam, jeśli jesteś taki mądry. Dostaniesz w mordę!”, choć wyrażenie „dar estopa” nie jest archaizmem, a potoczyszmem.

Polska tłumaczka pozostaje dość wierna semantycznie oryginałowi: „Compréndete tú mismo si eres tan listo. Por el momento, toma” (MS) [„Zrozum siebie sam skoro jesteś taki mądry. A teraz – a masz!"]. Kolokwialne *toma* można by przetłumaczyć jako „weź, bierz to co jest”, ale też jako „a masz!” w kontekście sytuacyjnym obecnym w dramacie. Tak czy inaczej, co dla nas najistotniejsze, w żadnym z tłumaczeń nie zostaje zachowana stylizacja. Świadoma transformacja sprawia, że styl Witkiewicza w języku hiszpańskim po raz kolejny zostaje zneutralizowany i uproszczony.

Wulgaryzmy, cały ich arsenał, różnorodność, a nawet i nierzadko nowatorstwo, to kolejny znak rozpoznawczy Witkacowskiego stylu. Potęgują one gwałtowność i dynamizm wypowiedzi poszczególnych bohaterów dramatu. Aby oddać to swoiste bogactwo w tekście oryginału, niewątpliwie należałoby sięgnąć

do jakże przecież nieprzebranych zasobów języka hiszpańskiego, puścić wodze swawoli językowej, jak to czyni Witkacy. Przyjrzyjmy się dwóm fragmentom dramatów. Oto pierwszy z nich: „Nie móc dla pani porzucić jakiejś małpy, jakiegoś demonicznego starego pudła, jakiegoś świństwa!” – wykrzykuje Walpurg. Co proponują tłumacze? Segovia i Beck przebierają w hiszpańskich wulgaryzmach i ostatecznie osiągają całkiem interesujący efekt. W tekście tłumaczenia mamy: “¡Por qué no pudo dejar a aquella cacátua, aquel despojo del infierno, aquella porquería!” [„Dlaczego nie mógł zostawić tej raszpli, tego kościotrupa rodem z piekła, tego łajdactwa!"]. Sten natomiast (można zauważyć, że jest to często jej swoista strategia) wprowadza redukcję, pomijając zupełnie wulgarność powyższej kwestii: „No haber podido abandonar por usted a aquella mujer...” [„Nie móc zostawić dla pani tamtej kobiety...”] wyrzeka neutralnie i łagodnie Walpurg w *El loco y la monja*.

Strategia polskiej tłumaczki nie jest realizowana konsekwentnie i w innym miejscu „role” poszczególnych tłumaczy zostają odwrócone. Pełna gwałtowności, groźna wypowiedź Walpurga „Ach, ta przeklęta etyka lekarska! Wymordowałbym to całe plemię katów” nieco łagodnieje w tłumaczeniu Segovii i Conde: „¡Ah, la famosa ética de los médicos! Yo acabaría con esta raza de verdugos” [„Ach, ta osławiona etyka lekarska! Skończyłbym z tą rasą katów!"]. Sten tutaj z kolei wykazuje się większym zaangażowaniem i w efekcie otrzymujemy: „Oh, que porquería la dizque ética profesional! Yo acabaría con toda esta raza de verdugos” [„Ach, co to za świństwo ta tak zwana etyka zawodowa! Skończyłbym z całą tą rasą katów!"]. Jej tłumaczenie w rezultacie okazuje się tym razem nieco mocniejsze od tłumaczenia Hiszpanów.

Amplifikacja generuje na poziomie fonicznym zupelnie odmienny efekt

W dramatach Witkacego spotykamy też wiele mowy stylistycznie nacechowanej, bardzo dynamicznej i swoiście zrytmizowanej, którą dość ciężko zakwalifikować czy określić za pomocą terminologii klasycznej poetyki. Jest to często specyficzny dobór określeń, nietuzinkowe połączenia wyrazowe, nieraz świeże i bogate asocjacyjnie metafory. Przyjrzyjmy się kilku przykładom: „Ach, gdybym mógł odkręcić głowę i schować ją do szafy, żeby odpoczęła trochę” – błagalnie szepcze Walpurg. Mamy w tej metaforze odkręcanie głowy, jakby jakiejś mechanicznie połączonej części, nasuwa się więc skojarzenie ze śrubami lub śrubokrętem. Witkacy nie posiłkuje się utrwalonym w języku określeniem „ściąć głowę” czy „skrócić o głowę”. Ważny jest zatem w tym wypadku kontekst asocjacyjny. Posiłkując się terminem Bednarczyk, możemy wyróżnić pewną asocjemę⁹, a więc jednostkę, która wywołuje określone skojarzenia u odbiorcy. Wierni autorskiej asocjacji pozostają Hiszpanie, tłumacząc: „Oh, si pudiera desatornillarla y guardarla en un armario, y procurarle de ese modo un momento de descanso” [„Ach, gdybym mógł ją odkręcić (głowę) i schować ją do szafy i w ten sposób dać jej chwilę odpoczynku”]. Mamy *desatornillar*, a więc „odkręcać śruby”. W zdaniu podrzędnym napotykaemy, nierzadką u tłumaczy hiszpańskich, amplifikację tekstu.

Przypatrzmy się drugiemu tłumaczeniu: „Oh, si pudiera cortarme esta cabeza y guardarla en un armario para que descansara un poco” [„Ach, gdybym mógł ściąć sobie tę głowę i schować ją do szafy, żeby odpoczęła trochę”]. Polska tłumaczka gubi kontekst

asocjacyjny odkręcania głowy, neutralizuje tekst, używając połączenia utrwalonego również w języku przekładu. Wydawać się może, że powodem tego błędu jest pewna nieumiejętność. Jednak już druga część zdania pozostaje bardziej adekwatna, jest tłumaczeniem dosłownym, głowa ma *descansar*, czyli „odpocząć”, tak jak odpoczywa człowiek po wysiłku.

Idealnym więc tłumaczeniem zdawałoby się połączenie dwóch powyższych: „Oh, si pudiera desatornillar esta cabeza y guardarla en un armario para que descansara un poco”. Rozwiązania te wydają się bardzo nierówne i nierzadko właśnie ich połączenie zbliża tłumaczenie hiszpańskie do wersji idealnej. Ostatecznie to hiszpańscy tłumacze wykazali się zdecydowanie większą rzetelnością i gorliwością.

Co łatwo zauważyć, analizując teksty przekładów, Sten często redukuje tekst, opuszczając co trudniejsze ustępy, jak chociażby w następującym przykładzie. Niezwykle obrazowe i turpistyczne „To tylko w cudze czaszki wbity mych mózgow farsz” z wiersza recytowanego przez siostrę Annę, znika w przekładzie Sten. Hiszpańscy tłumacze przekładają cały tekst bez wyjątków, mimo to – jak widać poniżej – czasem zupełnie brakuje im pomysłowości czy też wytrwałości w staraniach, aby styl Witkacego uchronić od neutralizacji: „Únicamente son mis pensamientos con los que enveneno el cerebro de otra gente” [„To tylko moje myśli, którymi zatrujęm mózg innych ludzi”]. Tłumaczenie rozczarowuje, a hiszpański czytelnik traci całkowicie kontakt z idiolektem Witkacego.

■
9 A. Bednarczyk, dz. cyt., s. 42.

Jak już podkreślaliśmy, styl Witkiewicza charakteryzuje się również specyficzną dynamiką. Pełno tu zdań krótkich, wykrzyknikowych, z powtórzeniami, inwersją czy też kończących się krótkimi i dobitnymi sformułowaniami. Przytoczmy nieco dłuższy fragment, który dobrze oddaje powyższą charakterystykę, zestawiając go od razu z dwoma tłumaczeniami:

Mamy czas. O! Ja mam masę czasu! Tylko nie wiem, czym go zapełnić. A moich myśli nie znoś już, nie znoś... (*opanowuje łkanie*) A myśleć muszę w kółko, jak maszyna. W głowie idzie mi piekielna maszyna. I nie wiem, na którą godzinę którego dnia jest nastawiona. Nie wiem, kiedy pęknie. I czekam, bez końca czekam.

Tenemos mucho tiempo. Sobre todo yo, que me sobra. Hasta tal punto que no se como llenarlo. Y no soporto más mis pensamientos, no los soporto... [trata de dominar un llanto que le oprime el pecho] Y estoy obligado a pensar sin descanso, como una máquina. En mi cabeza hay una máquina infernal que marcha sin tregua. Soy incapaz de adivinar en qué minuto programaron mi fin, mi hora, mi día. No sé cuando va a estallar ese mecanismo. Estoy esperando, esperando. (JS)

[Mamy dużo czasu. Zwłaszcza ja, mam go aż nadto. Aż tyle, że nie wiem jak go zapełnić. I nie znoś już więcej moich myśli, nie znoś ich... (*próbuję opanować płacz, który nim wstrząsa*) A zmuszony jestem myśleć bez wytchnienia, jak jakaś maszyna. W głowie mam piekielną maszynę, która chodzi bez przerwy. Nie mogę odgadnąć, na którą minutę zaplanowano mój

koniec, na którą godzinę, na który dzień. Nie wiem kiedy wybuchnie ten mechanizm. Czekam wciąż, czekam].

Tenemos tiempo. Oh, dispongo de todo el tiempo posible. Solamente que no sé en qué ocuparlo. No soporto más mis pensamientos, no los soporto más. [Trata de dominar un llanto interno] Tengo que pensar siempre lo mismo, como una máquina. Tengo en la cabeza una máquina infernal que camina sin tregua. Ignoro su fin, su hora, su día. No sé cuándo va a estallar. La oigo sin cesar, sin descanso. (MS)

[Mamy czas. Ach, dysponuję całym możliwym czasem. Nie wiem tylko, czym go wypełnić. Nie znoś już więcej moich myśli, nie znoś ich już. (*Próbuje zapanować nad swym wewnętrznym płaczem*) Muszę myśleć ciągle o tym samym, jak jakaś maszyna. Mam w głowie piekielną maszynę, która chodzi bez przerwy. Nie znam jej końca, jej godziny, jej dnia. Nie wiem kiedy wybuchnie. Słyszę ją nieustannie, bez chwili wytchnienia].

Niewątpliwie doskonalszym wydaje się w tym wypadku przekład polskiej tłumaczki. Tekst sprawia wrażenie, że lepiej czuje ona rytm oryginału i lepiej przenosi go na język przekładu, wcale nie kreując brzmienia nienaturalnego dla języka hiszpańskiego. Wręcz przeciwnie. Język hiszpański ze swoją intensywnością świetnie może tę cechę Witkiewiczowskiego idiolektu imitować. Hiszpańscy tłumacze natomiast, co można zauważyć śledząc cały tekst przekładu, mają silną tendencję do licznych amplifikacji, rozbudowują tekst, zupełnie gubiąc jego dynamikę, co zwłaszcza silnie musi o sobie dać znać

Zbiór trzech sztuk Witkacego, zawierający m.in. *Wariata i zakonnice* w tłumaczeniu Marii Sten, Universidad Nacional Autónoma de México 1974.



w inscenizacji. Przykłady można mnożyć, daje się je również odnotować w krótkich ripostach, często wyrażających determinację, zdecydowanie, czy też rozbuchaną energię bohatera. „Teraz jestem zdrow zupełnie” – z mocą oznajmia Walpurg. „Ahora estoy completamente curado” – nasuwa się od razu tłumaczenie, po które sięga Sten. Hiszpanie natomiast kolejny raz sięgają po amplifikację, być może po to, by podkreślić wagę i moc deklaracji: „Ahora mismo, puedo declarar con absoluta seguridad que ya estoy curado” [„Właśnie teraz mogę oznajmić z całą pewnością, że jestem zdrow”]. Jednak ta gadatliwość (owszem, to cecha przypisywana większości Witkiewiczowskich bohaterów) w tym miejscu kłóci się z nadanym przez autora tempem. Krótkość i zwięźłość zdań w parze ze wspomnianą gadatliwością jest istotnym wyznacznikiem Witkacowskiego stylu, kontrastem, który stał się jednym ze znaków rozpoznawczych. Podsumowując, amplifikacja, tak często stosowana przez tłumaczy hiszpańskich, generuje na poziomie fonicznym zupełnie odmienny efekt. Biorąc pod uwagę znaczenie, jakie przypisywał Witkiewicz warstwie brzmieniowej wypowiedzianych kwestii, taka transformacja pozbawia tekst istotnych napięć, jak i przesądza o braku ekwiwalencji stylistycznej.

Rytmizacja tekstu w sposób najjaskrawszy przejawia się we fragmentach lirycznych Witkiewiczowskich dramatów. Są one przecież poprzątkane niezwykle wierszowymi wierszami, w których kulminują się różne cechy Witkacowskiego stylu. Jeden z nich, parzyście rymowany sześćozgłoskowiec recytowany przez Walpurga, w oryginale brzmi następująco:

Piekielne pomysły
Działają na zmysły
A dusza gdzieś skryta
Nikt o nią nie pyta

Nie możemy tutaj przytoczyć obu przekładów, gdyż Sten po raz kolejny uciekła się do „strategii pominięcia”. W przekładzie Hiszpanów tekst brzmi natomiast tak:

Que diabolicas ocurrencias
[Co za piekielne pomysły
Para despertar mis deseos
Żeby obudzić moje pragnienia
Y mi pobre alma encerrada
A uwięziona moja dusza
Nada le importa a los demas
Nikogo nic nie obchodzi]

Semantyczna ekwiwalencja rzutuje niestety na ekwiwalencję stylistyczną. Jest to oczywiście wybór translatorski i należy zdać sobie sprawę z tego, jak ciężko obie te ekwiwalencje pogodzić. Da się zauważyć, że tłumacze hiszpańscy starają się pozostać wierniejsi właśnie semantyce na przestrzeni całego tekstu. Widać to w kolejnym przykładzie:

Ja czytam Biblię pod drzewem, a czas ucieka,
I czają się narkotyki wśród słońcem, rosą
I kwiatami okrytych krzewów,

Pośród rannego wietrzyka powiewów,
Mleka mi dajcie mleka prosto od krowy,
I jaj prosto od kury;
Chcę być zdrowy, chłop morowy,
Chcę głowę trzymać do góry.

Pasa el tempo mientras leo la Biblia bajo un
árbol,

Y los narcóticos ya en acecho
Me embriagan con su aroma de mis flores
cubiertas de rocío,
Bajo el sol radiante del bello amanecer,
Y envuelto por imperceptibles hálitos de viento,
Deseo tomar leche, leche recién ordeñada,
Y huevos, huevos recién puestos;
Deseo recobrar fuerzas, sentirme como un mozo,
Y mirar al frente con cabeza bien erguida. (JS)
[Czas mija, kiedy ja czytam Biblię pod drzewem
A narkotyki już się czają
Otumaniają mnie zapachem moich kwiatów
pokrytych rosą,

W promienistym słońcu pięknego poranka,
I pośród niedostrzegalnego tchnienia wiatru,
Chcę mleka, mleka świeżo wydojonego,
I jaj, jaj dopiero co zniesionych;
Chcę nabrać sił, poczuć się jak młodzieniec,
I patrzeć przed siebie z podniesioną głową].

Pasa el tiempo, mientras leo la Biblia bajo un árbol
Quiero leche, leche de vaca.
Huevos de gallina, recién puestos.
Y luego estaré fuerte, fuerte como un muchacho.
Alzada al frente mi cabeza, a lo alto. (MS)

Wyrównanie kontrastów wewnątrzjęzykowych sprawia, że tekst traci istotną część swego ekspresyjnego stylu

[Mija czas, kiedy ja czytam Biblię pod drzewem
Chcę mleka, mleka od krowy.

Jaj od kury, dopiero co zniesionych.

A potem będę silny, silny jak młodzieniec.

Moja głowa podniesiona, wyciągnięta do góry,
naprzód].

Sten tłumaczy tylko część wiersza. Aż zadziwia ta dowolność w selekcji tekstu. Ostatecznie to polskiej tłumacze po raz kolejny lepiej udaje się utrzymać odpowiedni rytm i tempo oryginału. Tłumacze hiszpańscy zachowują ekwiwalencję formalną, tłumacząc większość tekstu literalnie, niestety tym samym oddalają się od adekwatności stylistycznej.

Podsumowując analizę przywoływanych tłumaczeń, przypomnijmy bardzo użyteczny termin wprowadzony przez Bednarczyk, dominantę translatoryczną, określoną jako „komponent struktury tekstu tłumaczonego, który w wersji przekładowej powinien osiągnąć stopień tożsamości, pozwalający zachować w przekładzie całokształt subiektywnie istotnych cech oryginału”¹⁰. Zdaje się, że w przekładzie tłumaczy hiszpańskich dominantę stanowi semantyka.

■
¹⁰ Tamże, s. 33.

Sten w swym przekładzie większą wagę przypisuje ekwiwalencji stylistycznej, trudno jednak twierdzić, że stanowi ona dominantę translatoryczną. Niewątpliwie da się poza tym wyróżnić transformacje czy strategie, które przeważają w poszczególnych przekładach. I tak, jak już odnotowaliśmy wcześniej, Segovia i Beck bardzo często dopuszczają się amplifikacji tekstu oryginału, polska tłumaczka przeciwnie, wprowadza wiele redukcji, tak formalnych (skrócenie tekstu), jak i stylistycznych.

Ocena tłumaczeń dramatów Witkacego na język hiszpański nie wypada zadowolająco i jednocześnie budzi bardziej ogólne pytania o szansę na ekwiwalentny przekład. Problem dotyczy tak ekwiwalencji formalnej (tożsamość tekstu oryginału i przekładu), jak i dynamicznej (identyczność oddziaływania tekstów na odbiorcę). Juan Antonio Albaladejo Martínez, hiszpański teoretyk przekładu, zarysowuje pewien – wydawałoby się nierozstrzygalny – dylemat przekładu artystycznego:

Oдноśnie tekstów literackich nacechowanych stylistycznie, można by wywnioskować ze słów Nidy i Tabera, że dokładne odtworzenie zawartości tekstu oryginału, jakie ma miejsce w tłumaczeniach zrealizowanych przy użyciu normy językowej, neutralizujące wewnętrzną odmianę języka, pozwala jedynie oddać zawartość tekstu, nigdy jednak nie wyrze podobnego wrażenia. Wynika to z faktu, że wyrównanie kontrastów wewnątrzjęzykowych sprawia, że tekst traci istotną część swego ekspresyjnego stylu, a za tym, swojej ekspresywności¹¹.

11 J. A. Albaladejo Martínez, *La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*, Soria 2012, s. 237. Tłumaczenie moje.

Wierność zawartości semantycznej nieodwracalnie łączy się z redukcją na poziomie stylistyki. Konstatacja ta jest bardzo pesymistyczna i wpisuje się w tezę o nieprzekładalności.

Można uznać, że nieprzekładalność utworów Witkiewicza rozmieszczona jest na kilku poziomach: chwytu językowego (styl), denotacji oraz konotacji¹². W artykule tym interesowała nas w szczególności nieprzekładalność stylu. Ta implikuje brak ekwiwalencji estetycznej, a zatem, wzięwszy pod uwagę komentarze samego autora dotyczące stylu i jego znaczenia dla realizacji założeń teorii Czystej Formy, brak ekwiwalencji dynamicznej. Mimo że określony styl nie jest jedynym i pewnie też nie najistotniejszym założeniem teoretycznym Witkacego, wydaje się, że proponowane tłumaczenia oddalają hiszpańskojęzycznego widza od doświadczenia „dziwności istnienia” w wyniku kontaktu z Czystą Formą w teatrze. Nie popadając jednak całkowicie w translatoryczny pesymizm, mamy nadzieję, że nieprzekładalność dzieła Witkacego jest względna i że możliwe są, i może kiedyś pojawią się na rynku wydawniczym, wierniejsze tłumaczenia hiszpańskie, lepiej oddające niepowtarzalność Witkacowskiego idiolektu.

W!

12 E. Balcerzan, dz. cyt., s. 60.

W Zakopanem przed sześćdziesięciu laty

(Urywki z pamiętnika)

Przepisał, opracował i przypisami opatrzył
Przemysław Pawlak

V

Lekcje muzyki – Szynka litewska – „Szopki galicyjskie” – Staś Witkiewicz, mundury napoleońskie i pancerniki – Stary Witkiewicz – „Dobre wychowanie” i złe obyczaje – Szkoła Przemysłu Drzewnego i willa „Koliba” Gnatowskich – Foka – Późniejsze refleksje¹

Do ustalonego przez „starszych” programu mojej nauki należały oczywiście również lekcje muzyki. Zaraz też po zainstalowaniu się naszym na stałe w Jordanówce² zacząłem na nie chodzić do pani



- 1 Rozdział I części niepublikowanych *Wspomnień i rozważań* Henryka Jasińskiego (1888–1968), obejmującej lata 1894–1897; maszynopis, bruliony i szkice w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej, sygn. akc. 15767, ukończony w 1958, zabezpieczony w 1997 r. Tekst poddano ostrożnej modernizacji: uwspółcześniono ortografię i interpunkcję, zachowano jednak dawne formy: „ośmnastowiecznego, wchodowym”. Zachowano autorski podział na części, niektóre akapity połączono dla ułatwienia lektury. Frazy podkreślone wyróżniono przez rozstrzelanie.
- 2 Jordanówka – drewniana willa na zakopiańskich Parcelach Urzędniczych (obecnie rejon ul. ks. W. Curzydły). Przeszła do historii jako miejsce, gdzie Józef Piłsudski zażądał od Stefana Żeromskiego, by „wraz z kilkoma osobnikami podpisał odezwę, wzywającą cały Naród do składania ofiar pieniężnych na broń dla armii, które

Witkiewiczowej. Zostałem uznany za ucznia muzycznego i zdolnego. Chwalono też moją rękę, która, odpowiednio do mojego wzrostu, obejmowała już wówczas z łatwością oktawę. Byłem z tego bardzo dumny i robiłem podobno zrazu szybkie postępy, które jednak rychło ustały... Brakowało mi pracowitości i wytrwałości potrzebnej, żeby się przegryźć przez ten przygniatający ogrom czysto technicznej roboty, której muzyka wymaga bodajże więcej od jakiegokolwiek innej sztuki...

Bardziej też od tych lekcji pozostały mi w pamięci towarzyszące im okoliczności, środowisko, w jakim się odbywały i poznane z ich powodu osoby.

Po lekcji, na drugie śniadanie dostawałem u pani Witkiewiczowej pajdę razowego chleba z kawałkiem wędzonej, ale surowej litewskiej szynki, albo podsuszonego tłustego sera posypanego grubą, ciemną, ziarnistą solą bydlęcą. Bardzo mi to imponowało, że ta szynka była litewska i przysłana, jak



zawiązki będą tworzone, – by wystosował list do Stanisława Witkiewicza, skłaniający go do podpisania tejże odezwy, i by udał się osobiście do Stanisława Wyspiańskiego i przekonał go o konieczności podpisania się również” – [b. a.], *Józef Piłsudski 1867–1935*, Kraków 1935, s. 50. Po II wojnie światowej mieszkał w niej marlarz batalista Zygmunt Rozwadowski.

W. Podkowiński,
*Portret Teresy
z Łabęckich
Jasieńskiej*
(fragment), 1893,
olej na płótnie,
w zbiorach Mu-
zeum Narodowe-
go w Krakowie.





J. Pankiewicz.
Portret Henryka
Jasińskiego
jako dziecka
(*Portret dziecka*),
1895, olej na
płótnie, Muzeum
Lubelskie.

Robiłem
podobno
zrazu szybkie
postępy, które
jednak rychło
ustały

się zdaje, naprawdę z Litwy, zapewne od siostry Witkiewicza, pani Jałowieckiej³ (którą poznaliśmy niedługo później w Nervi⁴). Miało to dla mnie urok autentyczności i zharmonizowania ze środowiskiem, skoro wiedziałem, że Witkiewicz jest Litwin, a i pani Witkiewiczowa przeciągała śpiewnie z litewska.

Pani Witkiewiczowa oprócz prywatnych lekcji gry na fortepianie prowadziła zdaje się naukę śpiewu chó-

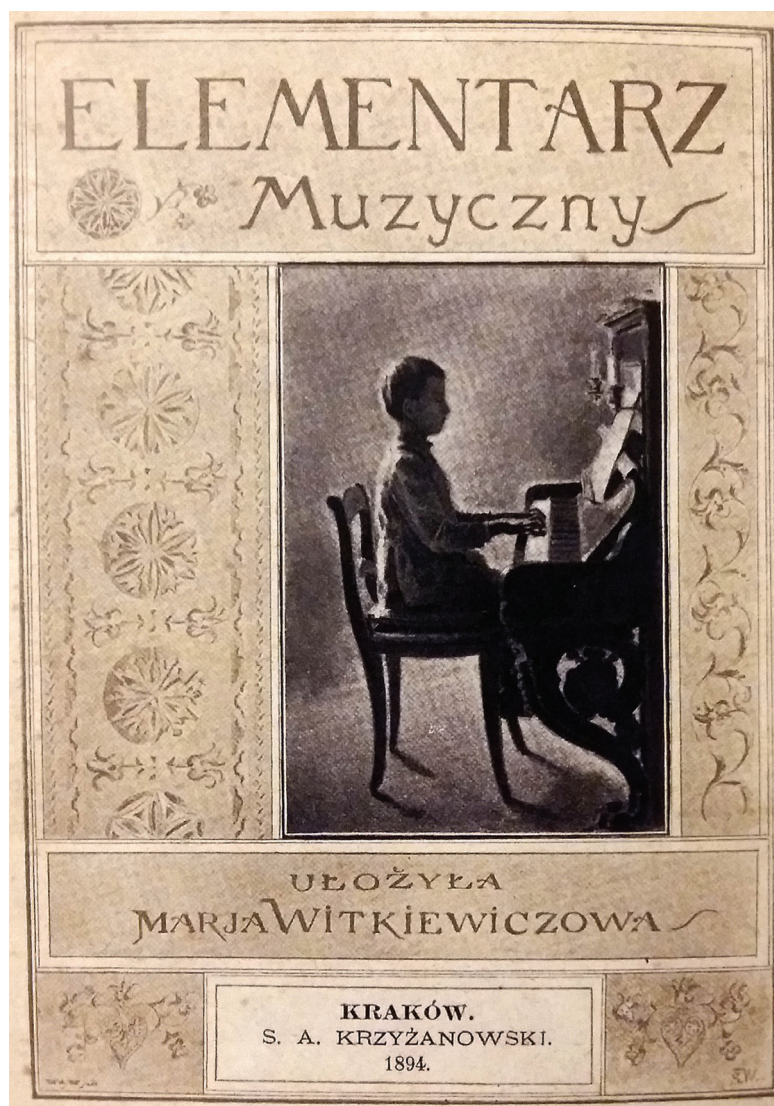
- 3 Aniela Tekla z Witkiewiczów Bolesławowa Jałowiecka (1854–1918) – wykształcona w Paryżu pod opieką brata matki, Franciszka Szemiotha, wydana za męża za niezwykle operatywnego inżyniera, przedsiębiorczego i świetnie ustosunkowanego na dworze carskim generała, przepowiadała Witkacemu przyszłość nie tylko artysty, ale i filozofa. Bratanek spędzał wakacje w majątku Jałowieckich w Syługudyszkach, gdzie ćwiczył się w malarstwie. Przesyłki do Zakopanego, zawierające żmudzkie lub litewskie specjały, są bardzo prawdopodobne. Mieczysław Jałowiecki wspominał, że jego matka Aniela „ze względu na miłość do brata, była bardzo dla Stasia wyrozumiała i miała dużą słabość do niego” – M. Jałowiecki, *Na skraju Imperium i inne wspomnienia*, wybór i układ tekstu M. Jałowiecki, red. M. Zwoliński, Warszawa 2012, s. 301.
- 4 „Wyjechaliśmy z Zakopanego do Nervi po śmierci wuja Karola [Łabęckiego – P. P.], a więc nie wcześniej jak w jesieni 1897. Pobyt nasz trwał aż do śmierci Mamusi, która nastąpiła również w Nervi w maju 1900. W przeciągu tych niespełna trzech lat byliśmy dwukrotnie w Nervi, na początku i na końcu, spędziliśmy jedną zimę na Korsyce, a drugą w Bordigherze, jedno lato w Szwajcarii, a drugie w Chivari; jeszcze jakiś czas częściowo w Rapallo, a częściowo w Santa Marghericie” – H. Jasiński, *Wspomnienia. Nervi, Riviera 1897–1900*, BJ Przyb. 243/70, cyt. za: A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014, s. 59. Wywód przodków Teresy z Łabęckich h. Korab (1867–1900): <http://www.sejm-wielki.pl/b/15.223.185> (dostęp 11 grudnia 2016).

ralnego w jakimś licznym komplecie, czy może oddziały szkoły przeznaczonym dla dzieci stałych mieszkańców Zakopanego. Ponieważ moje otoczenie chciało mi zapewnić towarzystwo większej ilości dzieci, więc skorzystało z propozycji pani Witkiewiczowej, żeby mnie do tego kompletu włączyć (czy też samo o to włączenie prosiło), tak że któregoś dnia znalazłem się wpośród kilkudziesięciorga dzieci w obszernej i jasnej sali jakiejś barakowej szkoły, gdzieś w okolicach Dworca Tatrzańskiego. Nie trwało to jednak długo, bo na tych lekcjach zachowywałem się niespokojnie, nie korzystałem z nich i innym korzystać nie dałem i prędko mnie z nich musiano wycofać.

Rzecz się miała tak. Na lekcjach śpiewało się zapewne jakieś *solfeggia*⁵, a potem na okrasę, rzecz oczywista, pieśni patriotyczne z *Wieńca melodii polskich*⁶. Patrz, *Kościuszko, na nas z nieba; Dalej, bracia, do bułata; Hej, strzelcy, wraz; Dręczy lud biedny Moskal okrutny* itd., itd. Było to wszystko zebrane w zeszytce, na którego okładce biało-czerwony kosynier, „dziarsko” machając rogatywką, podawał rękę granatowemu z żółtym ułanowi, stojącemu po drugiej stronie herbowej tarczy z białym orłem w czerwonym polu, otoczonej sztandarami, armatami i innymi emblematami wojennymi. „W krwawym polu srebrne ptaszę”, jak to właśnie mówiła jedna z piosenek wewnątrz albumu.

5 Solfeż (wł. *solfeggio*) – czytanie nut głosem, celem wyrobienia m.in. intonacji i słuchu; podstawowy przedmiot nauczania w szkołach muzycznych.

6 Możliwe, że chodzi o jeden z zeszytów składających się na *Wieńce pieśni polskich z towarzyszeniem fortepianu*, opracowany podług melodii ludowych przez Stefana Surzyńskiego, Wydawnictwo Lutni Polskiej, Księgarnia i Drukarnia Katolicka, Poznań 1885.



Otóż ja wiedziałem, bo często o tym musiałem w domu słyszeć, że to są wszystko „szopki galicyjskie” umyślnie i chętnie dozwolone przez Austriaków, żeby się Polacy wyśpiewali i potem siedzieli cicho, i że tego na serio brać nie należy. Ale mimo wszystkiego, com wiedział i o czym święcie byłem przekonany, pieśni te, w Królestwie zabronione i niesłyszane, robiły na mnie wielkie wrażenie i przyprawiały mnie o niezdolność, jak to później nazwał Witkacy, ówczesny mój towarzysz zabaw, Staś, „wstrząsy bebechowe”, których się naturalnie strasznie wstydziałem i do których za żadną cenę nie chciałem się przyznać. Na myśl o okrutnym Moskalu, który tak dręczy ten biedny polski lud, głos mi się załamywał i łzy niepowstrzymanym strumieniem napływały mi do oczu. Starłem się je powstrzymy-

Okładka
Elementarza
muzycznego
M. Witkiewiczowej
z podobizną syna.

Przyprawiaty mnie o nieznośne, jak to później nazwał

wać, mrugając powiekami i pociągając nosem. Wreszcie jednak, żeby uniknąć kompromitacji i głośno się nie rozplakać, zaczynałem udawać, że się śmieję i wyprawiać jakieś brewerie.

W ten sposób broniłem się przed wzruszeniem i przed patosem, który wtedy, a i zawsze potem, nieznośnie mnie zawstydzał. Kazano nam śpiewać:

Oto jest wolności śpiew, śpiew, śpiew –
My za nią przelejem krew, krew, krew!
[Patrz, *Kościuszkę, na nas z nieba* – P. P.]

Mnie to nie chciało przechodzić przez gardło. Odczuwałem to, wedle znanego porównania, jako „wystawianie czeków bez pokrycia” i tak się czułem, jak ktoś, kto za takie wystawienie spodziewa się pociągnięcia do odpowiedzialności. Było to wszystko dosyć naturalne i psychologicznie nie tak znów bardzo złożone. Przypuszczam zresztą, że „moi” starsi rozumieli coś nie coś, jak się rzeczy mają. Ale to nie zmieniało faktu, że z kursu nie korzystałem i w zespole byłem niemożliwy. Prędko mnie też z niego wycofano ku mojej największej uldze. Możliwe nawet, że byłem na jednej tylko lekcji i na tym się już skończyło.

Takie było moje pierwsze zetknięcie z „szopką galicyjską”, z tą małą atmosferą uroczystych obchodów i pogrzebów, która nieraz już była opisywana przez wielu autorów. Pisał o tym zwłaszcza,

Witkacy, ówczesny mój towarzysz zabaw, Staś, „wstrząsy bebechowe”, których się naturalnie straszenie wstydziłem

a więcej jeszcze mówił, Bolesław Prus⁷. Ciocia Marynia Hornowska⁸, która go znała z Nałęczowa, opowiadała, że kiedyś go spotkała w którejś alei parkowej czytającego gazetę i potrząsającego głową z widocznym podrażnieniem i dezaprobatą. Gdy do niego podeszła, pokazał jej w gazecie palcem zawiadomienie o jakiejś akademii z okazji rocznicy czyjeś zgonu i powiedział: „Proszę

pani, co to za naród ci Polacy? Sami grabarze czy co? Przecież oni ciągle tylko organizują żałobne uroczystości i uroczyste pogrzeby!”

A jednak w ówczesnych stosunkach były to chyba objawy zrozumiałe, a może nawet konieczne. Ludzie

- 7 Prus był przeciwnikiem pompacyjnych obchodów rocznicowych i stawiania pomników, m.in. Adama Mickiewicza. Postulował przeznaczenie środków zebranych na te cele na publikację pism poetów.
- 8 Maria Hornowska h. Korczak (1875–1944) – córka Józefa Włodzimierza Hornowskiego, kuzyna Cypriana Norwida, i Łucji z Dunin-Borkowskich, działaczka oświatowa, studiowała filozofię w Krakowie oraz pedagogikę na uniwersytetach w Heidelbergu, Paryżu i Londynie, pracowała w Bibliotece Ordynacji Krasieńskich; autorka pracy *Rękopisy Biblioteki Ordynacji Krasieńskich dotyczące dziejów szkolnictwa polskiego*, Warszawa 1930. Katalogi zestawione przez Hornowską stanowią obecnie niekiedy jedyny ślad istnienia w polskich księgozbiorach wielu bezcennych pism i druków zniszczonych przez Niemców podczas II wojny światowej. Zginęła prawdopodobnie pod gruzami w powstaniu warszawskim. W 1947 r. żona Henryka, Halina Zdzitowiecka-Jasieńska, wydała w Warszawie, opracowaną wspólnie z Hornowską, pracę *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*.



w ten sposób nawzajem przed sobą zaznaczali, że nie chcą zapomnieć, ani zrezygnować. I te „szopki galicyjskie”, z których Królewiaci próbowali żartować, ale którym asystowali z zakłopotanym wzruszeniem, odegrały jednak, niezależnie od swego poziomu, rolę, przeznaczoną im przez powszechny instynkt narodu.

Sądzę, że obejrzenie tych zjawisk z „żabiej perspektywy” ośmioletniego chłopca może być dzisiaj niepozbawione interesu.



Witkiewicz mieszkali wówczas na Krupówkach, naprzeciw wylotu Przeczniczy. Domek stał (jak zresztą stoi do dzisiaj [tj. w roku 1958? – P. P.]) trochę skośm do ulicy. Z ganeczku ciągnącego się wzdłuż całej jego wejściowej strony, częściowo zabudowanego jakimiś spiżarkami, wchodziło się do przedpokoju, sporego i jasnego, ale zatłoczonego ogromną szafą, jakimiś wielkimi skrzyniami i komodami, wieszadłami i innymi sprzętami. Stąd drzwiami na wprost wejścia wchodziło się do salonu obszernego i trochę



S. Witkiewicz,
rysunki żołnierzy
i statku dla syna,
S. Okołowicz,
*Anioł i syn. 30
lat dialogu
Stanisława
i Stanisława
Ignacego
Witkiewiczów*,
Warszawa 2015.



ciemnawego, mającego widok poprzez oszkloną werandę ku południowi i ku Tatrom. Z tej werandy do ogrodu schodziło się w bok na lewo. Oszklona ściana na wprost drzwi salonu zastawiona była szeroką sofą przykrytą jaskrawym i deseniastym kilimem. Stały obok niej jakieś krzesła i niskie stoliki. Stał też w salonie fortepian i tam się odbywały lekcje muzyki. Z sieni na prawo wchodziło się do pokoju Stasia. Był to duży pokój z dwoma oknami na ganeczek. Ściany jego aż pod sam sufit były szczelnie wytapetowane rysunkami Stasia przedstawiającymi lokomotywy, pancerniki, ale przede wszystkim żołnierzy, przeważnie napoleońskich⁹. Żołnierze stali sztywno, w pozycji na baczność, z bronią u nogi albo na ramieniu, często tyłem do patrzącego. Na mundurach zaznaczone były dokładnie kolorowe kanty na głównych szwach, wyłogi na połach mundurowych fraków, ich zakłady, zębato wycięte patki na kieszeniach i przepisowe luźne guziki. Na tym tle krzyżowały się szerokie białe rzemienie, jeden od krótkiej piechotnej szabli, drugi od ładownicy. Czasem na tym wszystkim wisiał jeszcze cielecy tornister z menażką i zrolowanym przepisowo płaszczem. Żołnierze mieli grenadierskie bermyce, rozszerzone ku górze konewkowate czaka liniowej piechoty, stosowane kapelusze, albo wcześniejsze, trójgraniaste ośmnastowiecznego jeszcze fasonu.

9 Jasiński myli się o tyle, że rysunki były autorstwa Stanisława Witkiewicza ojca, natomiast niektóre z nich kolorował Stanisław Ignacy. Zob. S. Okołowicz, *Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*, Warszawa 2015, s. 102–109.

Miewali spodnie długie luźne, *a coupe droite*¹⁰, białe albo po rewolucyjnemu w paski czerwone i niebieskie. Albo właśnie krótkie i obcisłe, uzupełnione kamaszami sięgającymi powyżej kolan. Niewątpliwie Staś Witkiewicz na mundurach i szczegółach wyekwipowania znał się bardzo gruntownie i zdawał sobie najdokładniej sprawę, rok po roku, ze wszystkich ewolucji, jakie mundury przechodziły od pierwszych lat rewolucji aż gdzieś po rok 1830. Rysunki zresztą hieratycznie sztywne, takie, jakie mógł rysować nawet bardzo zdolny, ale w końcu zaledwie dwunastoletni chłopiec, nie były niczym innym jak katalogiem umundurowania i wyekwipowania wojskowego z tego niespełna półwiekowego okresu. Autor zdawał w nich sprawę ze swych zainteresowań i wiadomości, wyłącznie tylko kostiumologicznych, bez żadnej pretensji do oddania jeszcze poza tym ruchu i wyrazu. Były to po prostu kukły czy pałuby, służące do zawieszenia i pokazania mundurów ze wszystkimi ich przepisowymi szczegółami. Były to więc rysunki takiego poniekąd charakteru, jak teatralne kukły Wyspiańskiego, rysowane dla informacji reżysera i kostiumera, albo bardziej jeszcze jak te arkusze, które wydają intendenty wojskowe dla powiadomienia oficerów, żołnierzy i krawców wojskowych o obowiązujących krojach, barwach i odznakach. Staś miał zresztą możliwość nabycia bardzo gruntownych wiadomości z zakresu historii munduru z początku XIX wieku, nie potrzebując ich szukać daleko, ani nawet po nie wychodzić z domu. Mógł je studiować na reprodukcjach z obrazów Meissoniera¹¹,

10 *A coupe droite* (franc.) – prosty krój.

11 Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–1891) – francuski malarz akademicki, realista, drzeworytnik, litograf, rzeźbiarz, znany z obrazów batalistycznych przedsta-

którego jak wiadomo stary Witkiewicz, ku pewnemu zdziwieniu współczesnych mu malarzy, cenił bardzo wysoko, i którego *Powrót Napoleona z Moskwy*¹² w dużej reprodukcji stał u niego w salonie na specjalnych sztalugach na honorowym miejscu. Mógł je nawet oglądać wprost w oryginałach, w paru szczególnie typowych okazach i zaznajamiać się nie tylko z ich wyglądem zewnętrznym, nieco zawsze przez malarzy przestylizowanym, ale także z ich autentyczną teksturą i konsystencją.

Przyszedłszy kiedyś na lekcję, zastałem szafę w przedpokoju otwartą. Wyciągano z niej i rozwieszano na poręczu ganku do czyszczenia i wietrzenia właśnie mundury z epoki napoleońskiej. Jeden był mundur ułański z czerwonymi rabatami i lampasami u spodni. Drugi był szwoleżerski z wyłogami amarantowymi, haftowanymi srebrem i spodniami również amarantowymi ze srebrnymi lampasami. Był jeszcze mundur z wyłogami żółtymi i dłuższymi połami frakowymi, chyba piechotny i już późniejszy z epoki wielkiego księcia Konstantego, i jeszcze jeden zielony z wyłogami czarnymi i czerwonymi kantami, a więc strzelecki albo artyleryjski. Wszystko to było grube, gorące, podszyte grubym szarym płótnem, nabite kurzem, trochę też pewno zjedzone przez mole. Ale wówczas zwykła moja dbałość o higienę i wygodę była zepchnięta na bok przez zainteresowanie dekoracyjną stroną tego, co mi było danym obejrzeć tak bezpośrednio w tylu autentycznych okazach, i patrzyłem na to łakomie, bez żadnych zastrzeżeń i myśli ubocznych. Była tam też jeszcze czapka

Była tam
też jeszcze
czapka
ułańska,
a raczej
szwoleżerska
z cyfrą N

■ ■ ■

wiających wojny napoleońskie; protegowany cesarza Napoleona III, pułkownik sztabowy w czasie wojny francusko-pruskiej w 1870 r.

12 Prawdopodobnie chodzi o obraz *Powrót z Rosji w 1814*.

ułańska, a raczej szwoleżerska z cyfrą N na srebrnym wschodzącym słońcu i suknem amarantowym powyżej otoka, trochę miejscami przetartym i odsłaniającym podkład z drobnych słomek czy trzciniek, do którego było przypikowane. Było również ciężkie szabliisko kawaleryjskie z rapcami i paskiem, jakieś pistolety, jakieś kulbaki z olstrami i inne akcesoria wojskowe. Cały *bric-à-brac* ówczesnego malarza-batalisty, nie wiem jakimi drogami zagnany do Witkiewicza, który przecież nigdy batalistą nie był.

W pokoju Stasia na podłodze, w kącie przeciwnym do drzwi wchodowych stała cała flota wojenna. Pancerniki, krążowniki, torpedowce i kontrtorpedowce, monitory rzeczne, kanonierki i nawet łodzie podwodne. Były to, podobnie jak rysunki na ścianach, dzieła samego Stasia. Pancerniki wycięte były z grubych desek, pomalowane siwą farbą, albo po prostu atramentem, zaopatrzone we wszystkie nadbudowy, obrotowe wieże pancerne, armaty różnego kalibru, kominy i wystrugane z drzewa maszty, na których z okrągłych pudełek aptecznych porobione były pancerne galerie do wypatrywania horyzontu i umieszczenia mitraliez¹³. Przy całej prymitywnej robocie statki te miały, rzecz tak bardzo rzadka u pomniejszych modeli, wiernie we wszystkim zachowane proporcje i wiernie oddany charakter okrętowych krzywizn. Niewątpliwie i w tym zakresie, podobnie jak w umundurowaniu, Staś był pierwszorzędnym, gruntownym znawcą i fachowcem, niezadowolającym się pozornymi przybliżeniami, nienawidzącym powierzchownego *à peu près*¹⁴, lecz dążącym do najdalszej, możliwej do uzyskania ścisłości.

Kiedyś poszło się puszczać któryś z tych statków na jakąś spokojną miedniczkę płynącego za ogrodem

■

13 Mitralieza (franc. *mitrailleuse* – drobniaki) – francuska kartaczownica salwowa z II poł. XIX w., wyposażona w 25–37 oddzielnych luf na podwoziu artyleryjskim, wyrzeliwujących do 300 pocisków na minutę, na odległość 1,8 km.

14 *À peu près* (franc.) – mniej więcej, prawie.



J. L. E. Meissonier,
Powrót z Rosji
w 1814 (Kampania
francuska 1814),
1864, w zbiorach
Muzeum d'Orsay
w Paryżu.

potoku. Ale to było bodajże tylko ten jeden raz. Przeważnie jednak ustawiało się te statki w szyk bojowy tylko na podłodze¹⁵. Tu już moja wiedza nie sięgała i o stopniu fachowych wiadomości Stasia nie mogę wydać sądu. Przy całym bowiem zainteresowaniu zarówno mundurami, jak i okrętami „samymi w sobie”, tj. ich wyglądem, krojem czy konstrukcją, nie miałem nigdy żadnego zainteresowania dla zagadnień strategicznych czy taktycznych, zarówno lądowych, jak też i morskich. Nic mnie to nigdy nie obchodziło i niczego o tym nigdy nie próbowałem się dowiedzieć. Ale przypuszczam, że Staś i na tym znał się wcale nieźle, i że różnych fachowych określeń używał *en connaissance de cause*¹⁶.

Takie więc były ówczesne zainteresowania późniejszego teoretyka Czystej Formy. Może one zادziwią niejednego intelektualistę, znającego go tylko z jego powieści, sztuk i rozpraw teoretycznych. A także z jego późniejszego malarstwa. Może nawet

15 Pancerniki, krążowniki, łodzie podwodne, oficerów marynarki, admirałów i kontradmirałów dowodzących wielkimi flotami na tropikalnych morzach południowych Stanisław Ignacy umieścił w pisanych w l. 1920–1921 dramatach: *Tumor Mózgowicz* i *Niepodległość trójkątów* oraz w operetce *Panna Tutli-Putli*.

16 *En connaissance de cause* (franc.) – ze znajomością rzeczy.

oburzą tego lub owego wyznawcę. Ale może też komu dadzą pożądane wyjaśnienie wielu precyzyjnie naturalistycznych cech umysłowości, uderzających nieraz niespodziewanie wpośród konstrukcyjnej fantastyki jego utworów, bardziej zresztą literackich niż malarskich.

Ludzie, poznani z bliska, okazują się zwykle znacznie wszechstronniejsi i bardziej zarówno rozumiali, jak i interesujący niż te o nich jednostronne wyobrażenia, które sobie tworzymy na podstawie ich tylko publicznej, tak często okrojonej działalności.

Staś Witkiewicz, wówczas jak i później, był osobnikiem patrzącym ponuro spode łba. Na czole i aż na oko spadał mu gęsty, czarny kosmyk, rozsypujący się często w płachtę czy frędzlę po całym czole. Mówił głosem niskim i jak gdyby trochę gruchającym, podobnym do głosu matki, choć bez jej kresowego śpiewnego przeciągania. W intonacji jego głosu i w tym patrzeniu spode łba można się było dopatrzeć pewnej celowej pozy, z tym oczywiście zastrzeżeniem, że skłonność do tzw. pozy jest tak samo naturalnym składnikiem usposobienia, jak i każdy inny, i dla wielu ludzi konieczną potrzebą i jedynym sposobem wyrażenia własnej osobowości. Oczywiście pamiętam, jak Staś chodził ubrany. Raz, że takie rzeczy w ogóle zauważam bo-

dajże przed wszystkimi innymi, a po wtóre dlatego, że była kiedyś na ten temat rozmowa między panią Witkiewiczową a Cicią Mumą¹⁷ i pani Witkiewi-



17 Uważany za twórcę nowożytnej archiwistyki polskiej prof. Kazimierz Konarski (1886–1972) poświęcił Marii „Mumie” Łabęckiej fragment autobiografii: „Zamieszkać w Krakowie miałem [...] u dalekiej krewnej mojej, ciotki Marii Łabęckiej. Ciotce Marii, czyli, jak ją w rodzinie zwano, Mumie Łabęckiej, zawdzięczam niesłychanie wiele. Jeśli jest dziś we mnie żywa walka z kłamstwem, co jest pierwszym warunkiem prawości, ale jeszcze nie prawością samą, to zasługa w tym jej jest wielka. Oczywiście nie wyłączna, bo i sam miałem swe własne, bądź odziedziczone, bądź wypracowane przez siebie wartości – ale wielka. Stała mi się ona z czasem wzorem prawości i dziś jeszcze nieraz wspomnienie jej prostuje mi w razach wątpliwych duszę. Pamiętam pierwsze scysje, kiedyśmy się wzajemnie pojąc nie mogli, np. na temat ściągaczek szkolnych, których ja cały arsenał przywiozłem z Warszawy, a które ona *a l’mine* odrzucała jako niezgodne z prawością człowieka. Tego mnie zresztą do końca nie oduczyła i przyznaję, że i dziś nie mogę się na to oburzać, ale iluż to innych nieprawości pozbyłem się na zawsze na kochanym krakowskim Smoleńsku, bo tak – a nie Smoleńska – zwała się ulica, gdzieśmy w Krakowie mieszkali. Numer był feralny 13, ale jakże szczęsnym był mój żywot w te młode lata! A kultura umysłowa tej kobiety, a kult piękna! Z tymi rzeczami stykałem się wtedy po raz pierwszy, otwierałem dopiero oczy. Ona, a właściwie oni oboje z Henrykiem Jasieńskim, synem Feliksa i zmarłej jej rodzonej, siostry Teresy z Łabęckich Jasieńskiej, a jej ukochanym nad wszystko siostrzeńcem, nauczyli mnie chodzić na wystawy obrazów, do teatru, słuchać koncertów. Do dziś dnia, choć tyle rzeczy wyrdzewiało we mnie i odpadło, gdy spojrzę na jakąś reprodukcję Leonarda da Vinci czy Rafaela, to mnie wspomnienia w mig biorą pod ręce i prowadzą na Smoleńsk. Na kochany Smoleńsk. Miało ciotczysko swe śmieszności, swe histerie, swe zachcianki również gwałtowne, jako prędko likwidowane. Zresztą i tu pod śmiesznym pozorem tkwiła zawsze poczciwa myśl. Najważniejszą nauką, jaką wyniosłem ze Smoleńska, był stały, pozy-

czowa demonstrowała przy tym jakąś bluzę Stasia, trzymając ją przed sobą wysoko w obu rękach z gestem i wykrzyknikiem mówiącym: „– O, patrzcie, jakie to jest i weźcie to sobie za wzór”. Bluzka ta była, podobnie jak moja „galicyjska”, skrojona z jednego kawałka, ale ucięta krótko i dolnym brzegiem wszyta w parciany pas. Pani Witkiewiczowa była z tego kroju bardzo rada i dumna. Zyskał on zresztą i moją aprobatę. Uznałem, że jest to fason „z figłem”, od mojego wprawdzie odmienny, ale swoją prostotą i surowością z moim równorzędny. Majtki nosił Staś do tego krótkie, niesięgające kolan, a więc tzw. potem skautowskie, tylko że od skautowskich nieco węższe. Zimą zresztą nosił do nich długie i grube pończochy. Wyglądał w tym ubraniu długi i ogromny. Był zresztą ode mnie starszy i musiał być w tym czasie o jakieś pół głowy wyższy.



Ze starym Witkiewiczem stykałem się wówczas oczywiście mniej niż ze Stasiem i panią Witkiewiczową. W każdym razie go znałem i on mnie znał, i spotkawszy mnie czasem w domu albo na ulicy, przemawiał do mnie jakieś kilka słów. Raz



tywny stosunek do życia. Życie dla ciotki z biegiem lat nie tylko nie traciło uroku, ale przeciwnie, jakby nabierało smaku. Jak stare wino. Próbowala to nawet nieraz, pamiętam, uzasadniać. Szczęśliwym czuje się człowiek – mówiła – dopiero w dojrzałym wieku, kiedy już pozna życie, wie, czego się może po nim spodziewać, ocenia je trzeźwo, trafnie, bez iluzji, ale i bez gorzkich zawodów, nie jak dwudziestoletni szczeniak, który na oslep rzuca się na pierwszy lepszy mur i jeśli sobie na nim głowy nie rozbije, to w każdym razie guzów nałapie co niemiara” – K. Konarski, *Dalekie a bliskie: wspomnienia szczęśliwego człowieka*, Wrocław 1965, s. 81–82.



N. N., Staś Witkiewicz w swoim pokoju, Zakopane ok. 1895.

zobaczyła nas razem na Krupówkach pani Oborska¹⁸, obrzuciła nas trochę przerażonym wzrokiem i zapytała mnie potem, gdy wróciłem do domu, gdzie przyszła się zobaczyć z „Babulą”¹⁹: „– A cóż to za Cygan, który cię dziś zaczepiał na Krupówkach?”. Byłem niesłuchanie rad i dumny z takiego efektu. Przeszło zresztą to zapytanie pani Oborskiej do rodzinnego zasobu anegdot i było nieraz potem różnym osobom opowiadane.

Nie wiem i nie pamiętam, czy zdawałem sobie wówczas sprawę z roli i pozycji Witkiewicza w polskiej literaturze i krytyce artystycznej. Ale niezależnie od wiadomości, jakie mogłem mieć w tym względzie i własnego przygotowania do ich zrozumienia, dosta-

18 Do Zakopanego przyjeżdżał w późniejszych latach (1911) Andrzej Oborski h. Pierzchała, dziedzic wsi Husów i dóbr w Mielcu, z żoną Wacławą. Skoro Jasiński wspomina kobiety zacną, zapewne już w kwiecie wieku, z pretensjami do arystokracji, może chodzić o matkę Andrzeja, Konstancję z Wołowskich Wacławową hrabinę Oborską, uwiecznioną na fotografii wykonanej podczas akcji dożywiania dzieci żydowskich w Mielcu: <http://midasbrowser.pl/mielec/displayDocument.htm?docId=5000000121> (dostęp 11 grudnia 2016).

19 Babka po kądzieli Henryka Jasińskiego, Jadwiga z Kossowskich h. Jelita Mieczysława Łabęcka.

tecznie mi imponowała sama jego powierzchowność, sama choćby tylko czupryna, broda i peleryna. Od razu się wiedziało, że to nie jest człowiek pretendujący do zachowywania „przyjętych form towarzyskich”. A więc tym samym był to człowiek, do którego odnosić się można było z szacunkiem i zaufaniem i z którym znajomość przynosiła zaszczyt.

Pani Oborska była to osoba bardzo zacna, lubiana przez moją babkę i przeze mnie samego, niepozbowiona przy tym pewnego rodzaju nerwowej i spostrzegawczej inteligencji. Ale jej najbliższa rodzina trochę sobie z niej podżartowywała z racji jej pretensji do arystokracji, wytworności i dobrego tonu. Szczególnie się więc do tego nadawała, żeby ją zgorszyć i żeby jej zaimponować nieprzepisowym wyglądem i sposobem ubrania, czy to swoim własnym, czy też osób, z którymi się utrzymywało stosunki. Choć więc przeciw niej nic osobiście nie miałem, jednak reprezentowała ona w moich oczach „dobre wychowanie” i „salon”, a więc rzeczy, do których odnosiłem się z największą nienawiścią. Nienawiść taka dość powszechna i nieraz bardzo zrozumiała, u mnie, jak to dziś widzę, tym była szczególna, że właściwie nie miałem do niej żadnego powodu. Nienawiść taka bywa zrozumiała jako reakcja na zanudzanie dokuczliwymi przepisami etykiety i na narzucanie ceremonialnych „obowiązków towarzyskich” zabierających czas, a niedających żadnych korzyści ani przyjemności. Ale moje otoczenie właśnie dlatego, że jak najlepiej wychowane bez cudzysłowu do „dobrego wychowania”, w cudzysłowie odnosiło się krytycznie i ironicznie. Nie narzucało mi też żadnej etykiety ani żadnego nadmiaru ceremonialnych stosunków. Jeśli czego ode mnie żądano, to tylko przestrzegania zrozumiałych, dających się „logicznie uzasadnić” przepisów porządku, czy-

stości, higieny i antyseptyki. Tego zaś wcale nawet nie potrzebowano ode mnie żądać, bo od wykroczeń przeciw takim zasadom dostatecznie mnie powstrzymywało odruchowe własne obrzydzenie. Głębokie obrzydzenie wzbudzało we mnie ślinienie palców przy obracaniu kartek w książkach i liczeniu pieniędzy, smarowanie nadgryzionej bułki nożem, którym się nabierało masło ze wspólnej maselniczki, maczanie nadgryzionych rzodkiewek we wspólnej solniczce, grzebanie własnym widelcem i nożem we wspólnym półmisku, nabieranie własną łyżeczką cukru ze wspólnej cukiernicy, albo marmolady ze wspólnego słoika etc., etc. Gdy zaś widziałem, że tego rodzaju, moją największą zgrozę wzbudzające, horrenda popełniali niekiedy ludzie wiele rozprawiający o „dobrym wychowaniu”, dochodziłem do przekonania, że niewiele jest warte „dobre wychowanie”, skoro nie powstrzymuje od tak niewątpliwie złych obyczajów, i to „dobre wychowanie” w moich oczach ostatecznie już dyskredytowało. Nie należy jeść nożem? A niechbyś sobie nawet jadł nożem, byleś własnego noża, nawet nim nie jedząc, nie pchał do wspólnej solniczki! W każdym razie moja pogardliwa nienawiść do dobrego wychowania nie była następstwem oporu przeciw mojemu otoczeniu. Była raczej skutkiem aprobującego podjęcia jego sposobu myślenia i postępowania, entuzjastycznie wyolbrzymionym z dziecinną przesadą i podniesionym do godności naczelnej zasady życiowej. Poza tym nienawiść ta miała źródła głównie literackie. Wywodziła się mianowicie z literatury końca XVIII wieku wyśmiewającej fircyków i papinków²⁰, żony i spazmy modne, „kuse fraczki” i salonową francuszczyznę, z czym wszystkim, jak o tym jeszcze napiszę, zetknąłem się właśnie w tym czasie i co poparło ogromnym autorytetem narodowej tradycji kulturalnej, rozumu i patriotycznej cnoty moje osobiste wrodzone awersje i antypatie.

■

20 Papinek – lalusz, piesszoch, maminsynek.

Ale to ogromny temat obyczajowy, a może i socjologiczny, do którego nieraz jeszcze powrócę i nad którym tutaj dłużej rozwodzić się nie mogę.

■

Tu wypadnie mi umieścić dwa luźne epizody, które nie bardzo umiem określić w czasie (było to chyba jakoś trochę później), ale które dobrze, choć okrężnie i pośrednio, ukazują postać starego Witkiewicza na tle ówczesnych sporów kulturalnych.

■

Pan Turek²¹ był nauczycielem w którejś ze szkół zakopańskich (czy też zakopiańskich, o co wówczas, a zwłaszcza nieco później zawzięcie się wyklócano). Poza tym był, jak się zdaje, profesorem w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego i w tym chyba charakterze oprowadzał nas kiedyś po dużym, drewnianym, ciemnobrunatnym budynku za potokiem, naprzeciw budowanego wówczas nowego kamiennego kościoła. Zauważyłem prędko w czasie tego opowiadania, że to, co mówi pan Turek, jest wprost przeciwne temu, co zawsze słyszałem od mojego ojca²² i od Witkiewicza. Pan Turek bronił, czy nawet

■

- 21 Józef Turek – członek zakopiańskiej Rady Gminnej, autor i nakładca wydanej w 1910 r. jubileuszowej monografii *Trzydziestolecie Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem 1879–1909*, w której profesorem rysunku był od 1895 r.
- 22 Feliks Aleksander Jan Jasiński h. Dołęga, pseud. Manggha, Felix, Globtrotter, Szczęsny Dołęga (1861–1929) – krytyk, kolekcjoner sztuki, admirał sztuki japońskiej, mecenas artystów, podróżnik, publicysta „Chimery”, „Miesięcznika Literackiego i Artystycznego”, „Krytyki”, „Prawdy”, „Świata”, „Wędrowca”, kierownik literacki „Lamusa”, kompozytor, uczestnik wieczorów Zielonego Balonika, współtwórca Towarzystwa Miłośników Muzeum Narodowego, autor m.in. zbioru esejów *Manggha. Promenades á travers les mondes, l'art et les idées* (1901); wszechstronną wiedzę w dziedzinie historii sztuki zdobył sam, studia w Dorpacie musiał przerwać wskutek choroby oczu. W 1920 r. zdecydował się darować swoją ogromną kolekcję (ok. 15 tys. eksponatów) Muzeum Narodowe-

wychwalał Kovátsa²³, którego nieznane mi przedtem nazwisko poznałem właśnie wówczas jako nazwisko groźnego dla polskiej kultury szkodnika.

Pan Turek wychwalał pożytek rysowania z wiszorkiem²⁴, z gipsowych odlewów, o czym stale słyszałem jako o bezużytecznym, a nawet szkodliwie manierującym marnowaniu czasu. Ale pan Turek twierdził, że kto tego nie potrafi, nie potrafi też potem niczego innego. Z przekąsem też się wyrażał o różnych „niby to zdolnych” ze wsi, którzy dostawszy się do szkoły, nie dali gipsowemu odlewowi rady i nie doszli też



mu w Krakowie, pod warunkiem, że w całości będzie udostępniona polskiemu społeczeństwu. Po śmierci Mangghi zbiory umieszczono w kamienicy Szolajskich przy pl. Szczepańskim. Dopiero pod koniec lat 80. XX w., gdy Andrzej Wajda przeznaczył nagrodę otrzymaną od miasta Kioto na wybudowanie Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, kolekcja Jasińskiego zyskała godne miejsce ekspozycji. Należy docenić także gest Henryka Jasińskiego, który był jedynym synem i spadkobiercą Feliksa, a w związku z niewywiązaniem się władz Krakowa z umowy darowizny kolekcji, mógł uniemożliwić jej wykonanie; pozostał jednak wierny ideałom i marzeniom ojca. 9 listopada 1921 r. złożył własnoręcznie podpisaną deklarację: „Ja niżej podpisany jedyny syn Feliksa i nieżyjącej Teresy z Łabęckich małżonków Jasińskich oświadczam, iż rościć nie będę żadnych pretensji do darowizny uczynionej przez Ojca mojego na rzecz gminy miasta Krakowa”. B. Gumińska, *Feliks Manggha Jasiński. Szkic do portretu. Przewodnik*, Kraków 2006; też, *Od Japonii do Europy. Rzeczy piękne i użyteczne – przewodnik*, Kraków 2015; *Korpus daru Feliksa Jasińskiego*, red. A. Kluczevska-Wójcik, t. I, Kraków 2014.

- 23 Edgar Kováts (1849–1912) – polski architekt i malarz pochodzenia węgierskiego, działający we Lwowie, Wiedniu i Zakopanem, absolwent Politechniki Federalnej w Zurychu, od 1895 nauczyciel, a od 1896 r. dyrektor zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego; wprowadził do programu nauczania artystyczną recepcję stylu ludowego, tzw. sposób zakopiański; zdobywca srebrnego medalu za projekt wystroju wnętrza galicyjskiego na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.; profesor i rektor Politechniki Lwowskiej (1906–1907).
- 24 Wiszorek – zwinięty kawałek skóry, irchy lub papieru, służący do rozcierania, wygładzania (w terminologii Witkacego: „wylizywania”) rysunku, co było szczególnie cenione przez malarzy akademickich.

potem do niczego. Wedle Witkiewicza i mojego ojca dlatego, że ich utrupiono za pomocą głupiej metody Kovátsowego nauczania, ale pan Turek twierdził, że dlatego, iż nic w nich naprawdę nie było. Słuchałem i nie mówiłem nic, bo bałem się wedle swego braku równowagi coś grubo przeholować i nawymyślać. Ale wewnątrz byłem całą duszą za Witkiewiczem i za moim ojcem, a przeciw panu Turkowi i Kovátsowi i zachwalanej mi metodzie ówczesnej dyrekcji szkoły.

Nie pamiętam dzisiaj, kto tam był wtedy za mną w czasie tego oprowadzania. Mojego ojca ani Witkiewicza nie było na pewno, bo byłoby doszło do jakiejś gwałtownej sprzeczki, a pamiętam, że towarzystwo zachowywało się raczej milcząco, skąpo tylko wypowiadając całkiem zresztą jednoznaczne i dezaprobuujące zestawienia i wątpliwości.



Na pewno natomiast i z Witkiewiczem, i z moim ojcem zwiedzałem w jakiś czas potem zbiory w willi Gnatowskich²⁵, głośnej wówczas „Kolibie” na Kocieliskiej.

Gnatowscy byli to bogaci ziemianie i właściciele cukrowni gdzieś na Ukrainie. W Zakopanem Witkiewicz zaprojektował dla nich kaplicę przy nowym kościele, willę, tę właśnie „Kolibę”, a w tej willi w jednym czy dwóch pokojach na parterze złożone były wcale bogate zbiory sztuki czy w ogóle „materialnej kultury” góralskiej, której okazy w tak dużej ilości zobaczyłem wówczas bodajże po raz pierwszy. Zrobiły one na mnie ogromne wrażenie swoją surową dostojnością i szczerością użycia niewielu nieznacznie tylko, ale starannie przerobionych i bardzo solidnych surowców, czego wówczas może nie byłbym



- 25 Willa „Koleba”, „Koliba” – pierwsza willa w stylu zakopiańskim zaprojektowana przez Stanisława Witkiewicza, zbudowana na zamówienie podolskiego ziemianina Zygmunta Gnatowskiego w latach 1892–1893 przez Macieja Gąsienicę, Staszka Bobaka, Klimka Bachledę i Jaśka Stachonia; obecnie Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza, oddział Muzeum Tatrzańskiego.

umiał tak sformułować, ale do czego miałem od zawsze: bardzo wyraźne i, trzeba chyba powiedzieć, wrodzone upodobanie. Na skrzyniach i półkach stały szerokie pasy bacowskie z ciemnobrunatnej skóry z ciężkimi mosiężnymi sprzączkami. Pamiętam, że ojciec szczególnie się zachwycał ich powagą, osiągniętą najprostszym zestawieniem surowych materiałów i swoim zwyczajem dość hałaśliwie i wielomownie dowodził, że stoją o wiele wyżej od pasów np. krakowskich, które z ich świecącymi guzkami i safianowymi wstawkami określał jako „kolorkowe”.

Na gładziutkich ścianach, ze wspaniale dopasowanych toporem obrobionych, szerokich na łokieć płazów, wisiały na kołkach pasiaste i frędzliste pasterskie torby. Zachwycało mnie szczególnie to, że tak bogate, soczyste, pełne i ciepłe zestawienia kolorystyczne były osiągnięte przy użyciu samej tylko naturalnej, niebarwionej wełny, białej z odcieniem żółtawym, czarnej skręcającej jednak ku rudemu, szczerze rudej, kawowej i popielatej w różnym nasileniu.

Na ścianach wisiały oczywiście liczne ryzowane łyżniki i czerpaki najrozmaitszych, w granicach uświęconego kanonu, fasonów. Były też chyba jakieś stare, całkiem jeszcze skromnie cyfrowane²⁶ portki i cuhy²⁷, bo pamiętam jak ojciec szczególnie się zachwycał, na pewno nie on pierwszy i nie ostatni, subtelną zestawieniem haftów i aplikacji w ogólnym tonie zielonoseledynowym na tle

26 Cyfrowane (gwara podhalańska) – haftowane.

27 Cuha (w okolicach Jordanowa i Żywca: cuga) – kurtka góralska, zarzucana jak krótka peleryna przy niepogodzie, na hali, podczas wypraw górskich lub od święta, wiązana lub zapinana na piersiach pod szyją, szyta – podobnie jak portki – z białego filcu, cyfrowana na plecach, rękawach i przy szyi. W rękawie cuhy Sabała nosił gęśle.



sukna białozółtawego i grzebieniastych taśmowych naszywań cynobrowych na tle sukna ciemnobrunatnego, z jakiego robione były dostojne cuhy długie dla starszych (i bogatych) gazdów.

Witkiewicz pokazywał, opukiwał i demonstrował jakieś intarsjowane stoły jaworowe, co to zrzucały z siebie honornie, niedbale na nie rzucane czapki, i jakieś dziwacznie pokręcone stołki samorodne, wyslizgane na gładko od długiego użycia.

W gablotach porozkładane były kolekcje mosiężnych zapinek „z konikami”²⁸ i mnóstwo innych drobiazgów, grzebieni, kapiuchów, noży z „bulkami”²⁹ i innych drobiazgów, których już nie pamiętam i nie potrafię opisać.

28 Staropolskie nazwy elementów sponki (drucianej haftki): uszka – kobyłka, haczyka – konik.

29 Bulki (gwara podhalańska) – metalowe guzy.

N. N., zdjęcie S. I. Witkiewicza *Ja z Foką i rewolwerem*, 1899, ze zbiorów S. Okołowicza.

Były też, zdaje się (choć może się tu mylę), w jakichś oszklonych szafach okazy drukowanych płócien na spódnice, w desenie w różnych odcieniach niebieskiego i granatowego, z małą, albo i żadną domieszką innych i żywszych kolorów, na równi z bacowskimi pasami bardzo poważne i dostojne. I bodajże kilka rytych dłutem desek, z jakich takie płótna drukowano.

Było to zachwycające solidną prostotą wykonania i jednolitością całej tej „kultury materialnej”, którą się traci w dalszych etapach rozwojowych przy krzyżowaniu się tylu różnych wpływów i której odzyskać, czy na nowo osiągnąć bodajże się nie da.

Nie mam pojęcia, co się potem stało z tymi wówczas prywatnymi zbiorami. Zapewne zostały włączone do zbiorów Muzeum Podhalańskiego w murańcu Mączyńskiego³⁰ za potokiem. Natomiast przypominam sobie notatkę dziennikarską z czasów dwudziestolecia, uskarżającą się na to, że w willi Gnatowskich, chociaż wciągniętej do rejestru zabyt-

30 Franciszek Mączyński (1874–1947) – architekt, konserwator zabytków, studiował w Krakowie, Wiedniu i Paryżu; projektant wielu krakowskich budynków, m.in. Pałacu Sztuki, Pałacu Prasy, „Domu Pod Globusem”, willi Wojciecha Weissa, Bazyliki Najświętszego Serca Pana Jezusa, kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, klasztorów jezuitów i karmelitów bosych oraz zburzonego w 2009 r. stadionu Cracovii; współpracował z Tadeuszem Stryjeńskim i Zygmuntem Gawlikiem; entuzjasta stylu zakopiańskiego, autor projektu nowego gmachu głównego Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego (1911), niezrealizowanego wobec sprzeciwu Stanisława Witkiewicza; ostatecznie Mączyński wykonał projekt techniczny, a elewację zaprojektował Witkiewicz. Dziś mieszczą się tam wystawy stałe: historyczna, etnograficzna i przyrodnicza oraz biblioteka z czytelnią.

ków, wspaniale dopasowane ściany, okaz doskonałej ciesielskiej roboty, otrzciniowano i wyprawiono dla uczynienia zadość jakiemuś przepisowi.

I tak na końcu każdego wspomnienia natykamy się na chamstwo, na głupotę i brak uczciwości, bardzo często podparty jakąś ustawą czy przepisem prawnym. Zresztą przepisy bywają nieraz „w zasadzie” słuszne, tylko że je trzeba rozsądnie interpretować. Dlaczego znajdzie się zawsze jakiś cham i głuptak, który je zinterpretuje opacznie, a tak rzadko znajdzie się ktoś inny, kto by skutkiem takiej interpretacji zapobiegł?³¹

Pisząc o ówczesnym Zakopanem i Witkiewiczach, nie można nie wspomnieć o osobie, czy też istocie, która w ich domu zajmowała miejsce wcale wydatne, a także i widoczne. Mam oczywiście na myśli sławną witkiewiczowską Fokę.

Foka była to ogromna srokata kocica, biała w popielate łaty, wedle przyjętych kryteriów brzydka (o ile zwierzę może być brzydkie), ale bardzo rozpieszczona i spoufalona. Przychodząc na lekcje do pani Witkiewiczowej, spotykałem ją zwykle czyszczącą swoje futro na jakimś meblu, albo rozłożoną do słońca na ganku, z rozkosznie przymrużonymi oczami, w poczuciu zupełnego bezpieczeństwa, nawet w takie dni jak ten, kiedy na poręczy ganku wietrzyły się wyciągnięte z szafy mundury, a krzątający się przy nich ludzie mogli ją byli spłoszyć, gdyby nie była tak pewna ich życzliwości. Staś czasem

31 Echo polemik z Edgarem Kovátsem na łamach „Ilustracji Polskiej” 1902, nr 3 i 7.

koło leżącej Foki przyklękał i miał do niej długie przemowy swoim niskim, gruchającym, wymyślnie modulowanym głosem, pełne zawikłanych nowotworów językowych, zapowiadających, jak się o tym później przekonałem, przyszłego autora *Nienasyce-
nia* i *Pożegnania jesieni*. Foka najczęściej mała na to reagowała i leżała dalej, głośno „odmawiając pacierz” i co najwyżej ruszając jednym uchem. Czasem jednak podnosiła się na przednie łapy i patrzyła Stasiowi w twarz okrągłymi zielonymi oczami, jak gdyby coś rozumiała czy próbowała rozumieć (choć jakoby koty nigdy nie patrzą człowiekowi w oczy).

Czasem zastawałem Stasia obnoszącego po pokoju to ogromne bydlę, którego ciężki odwłok spoczywał mu na ręku na wysokości pasa, reszta cielska układała się miękko wzdłuż piersi, a łeb z wydłużonym na „foczy” sposób pyskiem zwisał przez ramię aż na plecy.

Zachowanie się Foki dowodziło, że jej zaufanie do Stasia jest całkowite, niezamącone żadną obawą jakiegoś złośliwego figla. Wnosić stąd można, że przyszły Witkacy, przy całym swoim pozerstwie, ekstrawagancjach, nałogach i wybrykach musiał być w gruncie rzeczy człowiekiem dobrym, co mi się wydaje ani trochę nie mniej ważnym od inteligencji i uzdolnień.

Najpewniejszym sprawdzianem wartości człowieka jest jego stosunek do zwierząt. Człowieka ocenić można bodaj bez reszty zależnie od tego, czy napotkanego kota (skoro o kotach mowa) kopnie, albo krzyknie na niego „kss, kss”, czy też się schyli, żeby go pogłodzić po grzbiecie. Po tym drugim spodziewać się możemy rzetelnej chęci zrozumienia przedstawionej mu sprawy, ten pierwszy okaże się na pewno tępym chamem i nie można się po nim spodziewać żadnych uzdolnień ani zainteresowań umysłowych.

Na tym ważnym wniosku ogólniejszego znaczenia można na razie zakończyć te długie już, choć dalekie od zupełności wspomnienia o Witkiewiczach w Zakopanem w końcu XIX wieku.

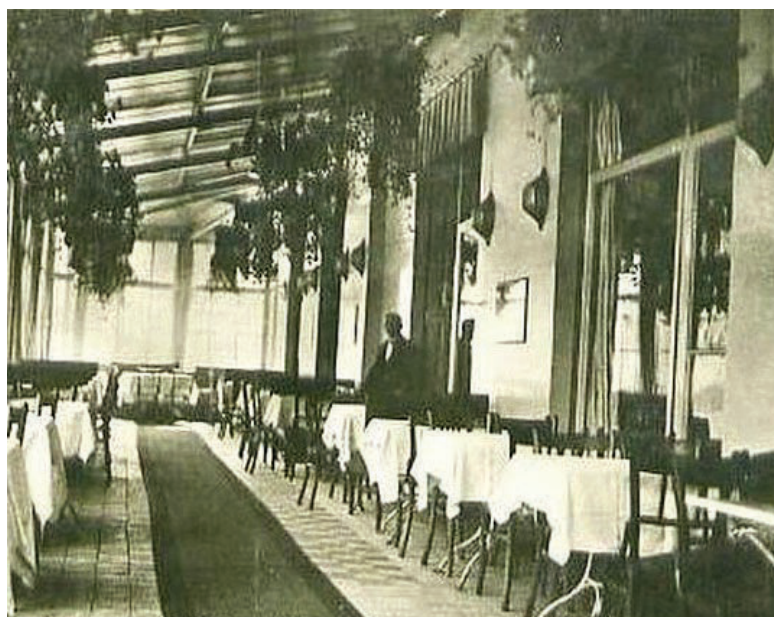
I jeszcze tylko parę słów ogólnie objaśniających. Moje bezpośrednie kontakty z Witkiewiczami skończyły się wraz z zaprzestaniem lekcji muzyki i naszym wyjazdem z Zakopanego. Później o starym Witkiewiczzu dowadywałem się już tylko z tego, co pisał i publikował, albo co o nim pisano, aż do jego śmierci i potem.

O Stasiu, a potem Witkacym, miałem dość częste bezpośrednie wiadomości od mojej żony³², która go spotykała w Krakowie u swojej kuzynki Solskiej³³ i od Antoniego Kamieńskiego³⁴, już po pierwszej wojnie,

32 Żoną Henryka Jasińskiego była Halina Magdalena ze Zdzitowieckich, ur. 27 maja 1891 r. (wbrew metryce chrztu wszystkie biogramy zawierają błędny rok: 1892) w Białogonie (kieleckie), zm. 3 stycznia 1966 r. w Krakowie, córka Włodzimierza Pawła Zdzitowieckiego i Stefanii z Zaorskich, historyczka, bibliofilka, kolekcjonerka ekslibrisów, propagatorka pięknej książki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego (1913) i doktor paryskiej Sorbony. Studiowała bibliotekarstwo i prawo w krakowskiej Szkole Nauk Politycznych (w l. 1920–1923), gdzie później pracowała jako bibliotekarka (w l. 1933–1939). Redagowała „Silva Rerum”, opracowywała zbiory Biblioteki Wojennej w Krakowie i Biblioteki PAU, w której zajmowała się też korektą wydawnictw. Była członkinią przedwojennego Towarzystwa Miłośników Książki, Koła Miłośników Exlibrisów, Związku Bibliotekarzy Polskich i kapitałką Rycerskiego Zakonu Bibliofilskiego z Kapitułą Orderu Białego Kruka w Krakowie. Gromadziła materiały do dziejów polskiej ilustracji książkowej.

33 Matka teściowej Henryka Jasińskiego, Józefa Julia Klara z Porębskich Józefowa Zaorska była rodzoną siostrą Karoliny z Porębskich Bronisławowej Bierzyńskiej, babki po kądzieli legendarnej aktorki Ireny, właśc. Karoliny Flory z Poświków Ludwikowej Solskiej (1877–1958), młodzieńczej miłości Stanisława Ignacego Witkiewicza.

34 „Pamiętam jeden wieczór w Czerwonym Dworze u pięknej i dystygowanej pani Gaszyńskiej. Mieszkał wówczas u niej Antoni Kamieński, znany, świetny rysownik, już wtedy stary i zgorzkniały. Był on pod względem fizycznym jak gdyby połączeniem Don Kichota z Mefistofeilesem. Chodziły o nim dziwne słuchy. Przechowywał jakoby w swym kuferku drewnianą lalkę, w której się podobno, zdaniem Witkacego, kochał i której zazdrośnie strzegł przed oczami intruzów. Witkacemu udało się ponoć kiedyś ją zobaczyć; skonstatował, że jest spaczona, wyraził się, że «pewnie



który mieszkał w pensjonacie pani Witkiewiczowej, na nowym miejscu „za potokiem” koło Karpowicza, i z Witkacym wiele się kłócił, a potem znów godził i wzajemnie ofiarowywali sobie swoje rysunki. Ale ośobiście spotkałem go co najwyżej parę razy (a i tego nie jestem całkiem pewny!) i to w takich warunkach, gdzieś na zatłoczonej werandzie u Trzaski, że nic z tego dalej nie wynikło i nic mi nie zostało do opowiedzenia.

Czytałem, w miarę jak się ukazywały, z dużym zainteresowaniem jego ogromne powieści³⁵ (choć utwór niedający się przeczytać za jednym posiedzeniem wedle jego teorii „nie jest dziełem sztuki”). Czytałem, z mniejszym przekonaniem, jego teoretyczne rozprawy, w których zalecał w kompozycji obrazu zastępować np. łydkę butelką napełnioną



umarła». Na to Kamiński wpadł w istny szał, krzycząc, że nic podobnego, że jest tylko pogrążona w letargu i dziwi się, że Witkacy, syn tak mądrego ojca, którego był przyjacielem, tak mu dokucza. Witkacy był zachwycony! W owych czasach wmówił on Kamińskiemu, że pani Gaszyńska się w nim kocha. Kamiński, w swej prostocie ducha, uwierzył w te baliwery i było z tego powodu sto pociech, gdy pieniał się, urządzając Bogu ducha winnej kobiecie sceny zazdrości” – R. Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2006, s. 238–239.

35 Niniejsze wspomnienia opatrzone datą 1 listopada 1957. Wcześniej drukiem ukazały się tylko *Pożegnanie jesieni* (1927) i *Nienasylenie* (1930).

mlekiem, jako mającą taki sam kształt (Boże, zmiłuj się!) i takie samo „napięcie kierunkowe”.

Czytałem wreszcie jego rozprawy filozoficzne³⁶, z których to przede wszystkim dla mnie wynikało, że własna twórczość Witkacego bardzo niekonsekwentnie urzeczywistnia jego doktryny, a wtedy daje najwięcej i naprawdę nieraz bardzo dużo, kiedy wbrew jego świadomym zamiarom, lecz zgodnie z jego intuicją, jest z tymi doktrynami całkowicie sprzeczna.


Byłem na pierwszym przedstawieniu *Tumora Mózgowicza*³⁷ danego raz jeden późno w nocy, choć ilość osób, które odeszły od kasy bez biletu, dowodziła, że sztuka mogła iść przez miesiąc o normalnej porze i robić kasę. Byłem i na innych, prywatnych już i zamkniętych przedstawieniach, które, jak mi się zdawało, nie zawsze wiernie realizowały intencje au-

Weranda restauracji i cukierni Franciszka Trzaski w Zakopanem.

36 Za życia Witkacego wydano *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (1935). Jasiński może mieć tu na myśli także *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *O Czystej Formie* (1921), *Szkice estetyczne* (1922), *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923).

37 *Tumor Mózgowicza*, dramat w 3 aktach z prologiem – wydany w Krakowie w 1921 r. nakładem Spółki Wydawniczej „Fala”, pierwszy wystawiony na scenie dramat S. I. Witkiewicza. Prapremiera, w reżyserii Teofila Trzczyńskiego, odbyła się w krakowskim Teatrze Słowackiego 30 czerwca 1921, tylko dla widzów ze specjalnymi zaproszeniami. Spektakl zagrano dwukrotnie.

Cena 5 Mk.



TEATR MIEJSKI IMIENIA JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE.

W piątek 1 lipca 1921 roku

NOWOŚĆ! Po raz: 2. NOWOŚĆ!

Tumor Mózgowicz

dramat w 3 aktach Stanisława Ignacego Witkiewicza

OSOBY:

Tumor Mózgowicz, matematyk Władysław Bracki	Młody Mózgowicz, syn Tumora Lucyana Bracka	Lucyana Bracka
Rehabilitantka Barłówna Mózgowiczowa	Olga Mózgowicz, córka Tumora	„Złoty” Hadzka
„Imo vato hr. Krzeszoborska	Leokadia Pancowiczowa	Jan Dobrosław
Balantyna Fernor	Anonima Kłodzka	Alfred Szymański
Prof. Alfred Green	Wład Krasnowiecki	Sary Halidza Patakula, władca wyspy
Josef Mózgowicz, ojciec Tumora	Josef Orwell	Timor
Hessa, hrabianka Krzeszoborska	Halina Kadzka	Bolesław Puchalski
Alfred Mózgowicz, syn Tumora	Eugeniusz Solarski	Kapitan Fitz-Gerald, komendant krajownika
		Henryk Modrowski

Timor Malajów — Zaloga krążownika — Agenci Greena — Tragarze.

Rzecz dzieje się współcześnie. — Akt II-gi na wyspie Timor (Archipeląg Sundzki).

Reżysjer: Tiofil Trzeciński.

Początek o godzinie 7^{1/2} — koniec o godzinie 10 wieczorem.

CENY MIEJSC Z PODATKIEM GMINNYM

Lóża parterowa na 5 osób M 800—	Krzeseł 1-rzędne rząd 6—9 M 150—	Balkon II. piętra dalsze rzędy M 75—
Lóża 1-go piętra „ 600—	„ „ 10—14. „ 75—	Galeria w pierwszym rzędzie „ 50—
Lóża II-go piętra „ 500—	Krzeseł na parterze „ 80—	Galeria C i D „ 40—
Krzeseł w łodzi zbiorowej II. p. „ 75—	Balkon I. piętra 1 rząd „ 190—	Galeria B i E „ 30—
Fotel rząd 1—5 „ 190—	Balkon I. piętra dalsze rzędy „ 150—	Galeria A i F „ 20—
	Balkon II. piętra 1 rząd „ 150—	

Kasa w teatrze otwarta od 9 do 1 i od 4 do 8 wieczorem. — Za bilety kupione kasa pieniędzy nie wraca.

Uprasza się P. T. Publiczność o bezwzględne ogłoszenie zakupionych biletów oraz przeliczenie pieniędzy zaraz przy kasie, gdyż późniejsze reklamacje uwzględniane nie będą.

BILETY nabywać można wcześniej tylko w KASIE DZIENNEJ TEATRU MIEJSKIEGO do godziny 6-taj wieczorem — w niedziele i święta do godziny 1-oj po południu.

Wierzchnie okrycia, kapelusze, laski, parasole — należy zostawiać w garderobie.

W sobotę 2 i w niedzielę 3 lipca: „Orlytko” E. Rostana.

Ostatnie dwa przedstawienia dramatu w tym sezonie.

Afisz Tumora
Mózgowicza

S. I. Witkiewicza.

tora i nieraz ztracały to właśnie, co w jego sztukach było najistotniejsze.

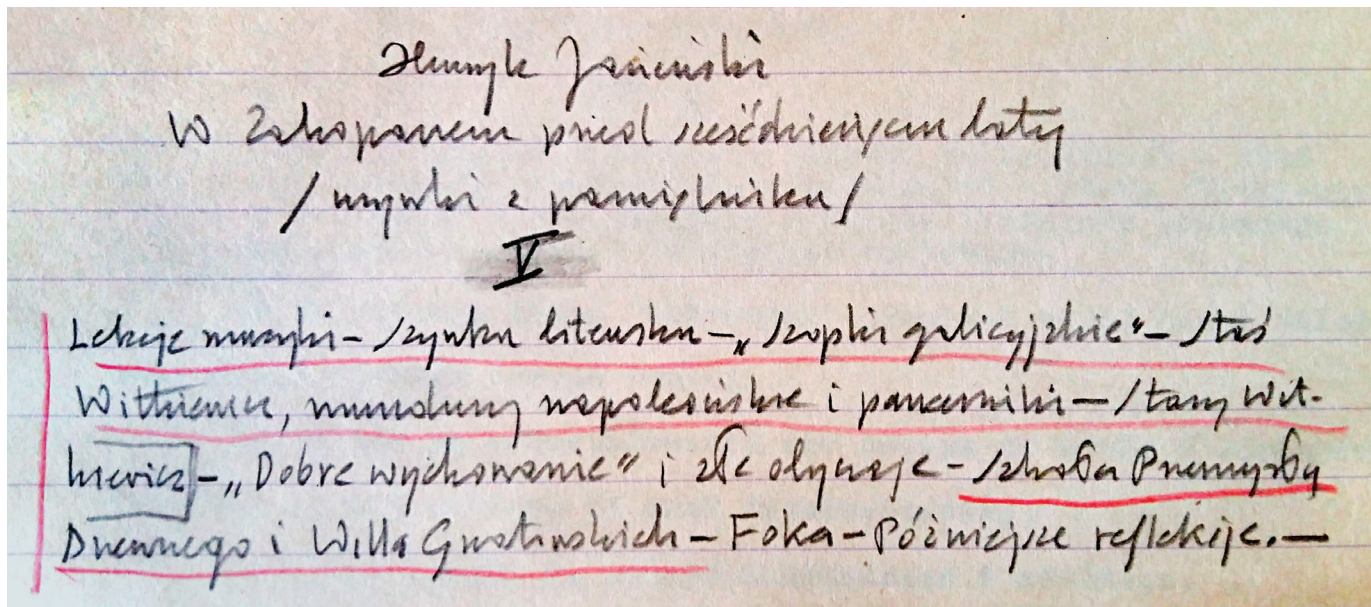
Ale to temat do osobnego felietonu.

I tak to trwało aż do chwili, kiedy Witkacy, realizując chyba bez powziętego z góry zamiaru, własną swoją powieściową koncepcję, uchodząc na wschód przed Niemcami, zastrzelili się na widok wkraczających od wschodu wojsk bolszewickich.

O teoriach Witkacego można myśleć rozmaicie. Można je uważać za bezprzedmiotowe cudactwo, albo widzieć w nich „cenny wkład do rozwoju polskiej sztuki”. Co jest ważne to to, że ten teoretyk Czystej Formy, która miała nie poddawać żadnej treści myślowej, ani tym bardziej uczuciowej, miał wspaniałą zdolność takiego ustawienia sytuacji, tak groteskowych jak i poważnych, a nawet tragicznych, że widziało się od razu i bez żadnych wątpliwości znaczenie sytuacji i charaktery działających osób i ich chwilowe myśli i uczucia, o znaczeniu jak najbardziej „życiowym”, a nawet bebechowym, i narzucające całkiem „poważne” wnioski psychologiczne, społeczne, ekonomiczne i polityczne.

Miał też wspaniałą zdolność plastycznego opisu. Pamiętam w którejś z dwóch jego powieści opis dojazdu pociągiem zimowym rankiem do Zakopanego. W tym opisie dane jest bez reszty wszystko. I zapach mroźnego powietrza, wpadającego do dusznego przedziału przez co dopiero otwarte okno, przemieszany chwilami z zapachem nadlatującego od lokomotywy śmierdzącego siarkowodorem dymu. I ciężkie sapanie tej lokomotywy ciągnącej z wysiłkiem pociąg po ostatniej przed stacją stromej rampie. I puszysta białosc świeżo spadłego śniegu. I zagubiona samotność brnącego po tym śniegu człeczyny. Szukając kiedyś tego opisu, żeby go komuś odczytać, nie mogłem go długo znaleźć. Szukałem paru stron. Okazało się, że było parę wierszy. I to zupełnie wystarczało. I człowiek z taką potęgą ewokowania rzeczywistości wzbogacającą, bo zwielokrotniającą życie uważał, że to nie jest sztuka!

Sztuką za to miało być „wypełnianie płaszczyzny obrazu” kompozycjami konstruowanymi z butelek



napełnionych mlekiem i innych podobnych akcesoriów, niewywołujące żadnych skojarzeń „życiowych” i „pozaplastycznych”. Owszem, może być i tak! Ale czy tylko i wyłącznie tak?

Na pewno w przyszłości, jak i w przeszłości, sądy o takich sprawach będą bardzo rozmaite, a przy tym płynne i zmienne. Akceptowanie, bez rzeczywistego przekonania jakiegoś sądu dlatego, że ma chwilowo kurs i szybko mijającą opinię największej „nowoczesności”, nie dowodzi ani śmiałości, ani samodzielności. I taki konformizm nigdy nikomu na nic się nie przyda. I można tylko szpetnie wpaść, cytując na pamięć wyuczone zwroty, albo wydając oceny, jak kulę w płot, wedle nieodczuwanych naprawdę kryteriów.

Henryk Jasiński
Kraków, 1 XI 1957 r.

Rękopis
Wspomnień
i rozważań
Henryka
Jasińskiego.

Bardzo dziękuję Tomaszowi Pawlakowi i Wojciechowi Sztobie za pomoc w opracowaniu przypisów.

O wiele więcej reprodukcji prac plastycznych oraz fotografii Witkiewiczów ojca i syna, w zestawieniu z wypisami z ich korespondencji, znajdzie Czytelnik we wspomnianym albumie Stefana Okołowicza *Aniol i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*, Warszawa 2015.

W!

Gawęda barska

Kontynuacja ze s. 65

Mów!!! Gdzie jest twoja siła? Mów, potworze!
Inaczej wieczna hańba piersi nam rozorze,
A mnie Moskiewskie kruki zapłaczą na stypie
I pójdzie futorami bajka o Edypie...

[...]

Pytam, kto ciebie, Polsko, przed tobą obroni? –
Jeno Bóg? Lecz gdzie skryta jest potęga Boża?
W Tatrach, co śnieżą słońce? W chaszczach Zaporozia?
Na piaszczysku Bałtyckiem? Na Tatarskim szlaku?
We wsi, gdzie pan zdjął kontusz i chodzi we fraku?
W grodach, pełnych pijaństwa, wrzasku i sejmików,
Czy w stepie którym cicho sunie Kreczetników?

[...]

Kiedy księżyc brzegami obłoków przepływa
Dzieją się rozmaite cudeńka i dziwa;
Nieraz cerkiew z puchaczem w kopule, zatacza
Taniec krzyżem w krążącej chmurze; baśń prostacza
Powiada, że w zarosłych cierniem cmentarzyskach
Zmarli przez sen gadają, że w leśnych urwiskach
Tańczą wilki z nimfami; nawet gąszcze krzewne
Ruszają się i suną we wrota cerkiewne;
Idą różne zwierzęce i człowiecze duchy,
Żmije, sarny, zające, sowy i ropuchy.
Wszystko senne lub martwe, - gdy puchacz zawoła
Idzie w kościół; napełnia się nawa kościoła.
Tłum leśny, tłum łąkowy w ławach się rozsiada
I świszcząc, łkając, sycząc święty pacierz gada
Tak jak umie; o świcie gromadą przepędza
Głos koguta, co pieje na podwórzu księdza –
Tłum zmyka: ptak w zarośle, wąż w błotne bezdroże.
W tę noc wszystko jest prawdą, wszystko stać się może,
Nawet więcej się dzieje i więcej się stało
Niżli serce przeczuło, wysniło, śpiewało!

[...]

Ciąg dalszy na s. 125

Sprawozdanie z międzynarodowej konferencji *Treći Malićevi dani (Trzecie Dni Zdravka Malicia) w Zagrzebiu*¹



Konferencja, zorganizowana przez Katedrę Języka i Literatury Polskiej Wydziału Filozoficznego w Zagrzebiu, odbyła się w dniach 22–24 października 2015 r. Finansowo i organizacyjnie

■
¹ Pełna wersja sprawozdania (również w nieco innej szacie narracyjnej) z wszystkich dni konferencji została opublikowana w kwartalniku „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 42, s. 261–266.

konferencję wsparła Ambasada RP w Zagrzebiu oraz Fakultet Filozoficzny – Wydział Języków i Literatur Zachodniosłowiańskich. Sesja, dedykowana założycielowi studiów polonistycznych w Zagrzebiu, wybitnemu chorwackiemu poloniście, tłumaczowi i poecie Zdravkowi Maliciowi (1933–1997), organizowana jest od 2007 r. cyklicznie, co 4 lata. Ważnym tematem podjętym podczas tegorocznych obrad (dnia 23 października) była twórczość

Wystawa: *Kel ekspresjon grotesk! Witkacy kao model i fotograf* – wybór z kolekcji Ewy Franczak i Stefana Okołowicza.
Fot. M. Vražić.

Witkiewiczów – ojca i syna. Tym samym Katedra Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu włączyła się w obchody 130. rocznicy urodzin Witkacego i 100. rocznicy śmierci jego ojca Stanisława Witkiewicza, który zmarł w 1915 r. w Lovranie.

Całemu wydarzeniu towarzyszyły promocja specjalnego numeru czasopisma „Književna smotra: Taj svijet. Povodom pola stoljeća studija polonistike u Zagrebu” („Književna smotra: Ten svijet.

Pół wieku studiów polonistycznych w Zagrzebiu”), zawierającego teksty chorwackich i polskich badaczy literatury oraz dwie wystawy: *Pola stołjeća studija polonistike u Zagrebu* (Pół wieku studiów polonistycznych w Zagrzebiu (autorzy wystawy: Filip Kozina i Jasmina Sočo), prezentująca m.in. chorwackie przekłady literatury polskiej i opracowania naukowe oraz *Kel ekspresjon grotesk: Witkacy kao fotograf i model* (*Kel ekspresjon grotesk: Witkacy jako fotograf i model* – wybór z kolekcji Ewy Franczak i Stefana Okołowicza (wystawę przygotowała Jolanta Sychowska-Kavedžija). W ramach konferencji odbyły się dwie sesje: *Kel ekspresjon grotesk! Witkacy između modernizma i postmodernizma* (*Kel ekspresjon grotesk! Witkacy između modernizma a postmodernizmem*) i *Zagrebački polonistički doprinosi* (*Zagrzebskie przyczynki polonistyczne*).

Pierwszą sesję (23 października) rozpoczął prof. Dalibor Blažina, który wygłosił referat *Nieobecność Witkacego w krytyce Zdravka Malicia*. W centrum zainteresowań badawczych Malicia, związanych z literaturą polską, znajdowała się, oprócz Adama Mickiewicza czy Jana Kochanowskiego, twórczość Witolda Gombrowicza, którą pojmował jako ważne ogniwo tradycji literatury europejskiej, zaczynającej się od Erazma Rotterdamskiego, a kończącej na Mirosławie Krleży – literatury głoszącej pochwałę głupoty oraz przyzna-

jącej pisarzowi rolę nie kapłana, ale dostojnego błazna. Chorwacki badacz jako pierwszy odczytał pisarstwo Gombrowicza za pośrednictwem kategorii egzystencjalnych (jako „akt egzystencjalny”). Natomiast o twórczości Witkacego Malić w zasadzie nie pisał, choć ją znał i cenił. Była to świadoma strategia, wynikająca z potrzeby swoistego oczyszczenia perspektywy badawczej. Malić chciał mówić o Gombrowiczu z własnego punktu widzenia, a nie w sposób „skażony” Witkiewiczem. Referat prof. Blażiny otworzył dyskusję o tym, na ile Malić pozostał niezależny w swej pracy, a na ile udzieliły mu się „głosy” innych. Dyskutowano również o pojęciu groteski, które Malić przejął od Sartre’a i Krleży. Głos zabrał prof. Janusz Degler, który stwierdził, że do tej pory nikt nie opracował całościowo relacji pomiędzy Witkiewiczem synem i Gombrowiczem. Profesor stwierdził, że jest to zadanie niezwykle trudne, gdyż to pisarze tak różni od siebie zarówno pisarsko, mentalnie, jak i charakterologicznie. Witkiewicz bowiem, w przeciwieństwie do Gombrowicza, obdarzony był niezwykle pocuciem humoru. Prof. Lech Sokół dodał też, że *de facto* komizm jest wyzwaniem dla każdej kultury.

Następne wystąpienie (Małgorzaty Vražić, Warszawa–Monachium) *Ojcowie i synowie sztuki*, połączone z pokazem slajdów,

Pozwała to zobaczyć relacje Witkacego z przyjaciółmi i z kobietami w innym nieco świetle

dotyczyło relacji Witkacego z ojcem, na tle innych relacji artystycznych pomiędzy ojcami i synami². Pozwoliło to uwypuklić ważne aspekty więzi, jakie łączyły Witkiewiczów, jak i zobaczyć je w nieco mniej kontrastowych barwach. Ich przypadek nie było odosobniony, a przedstawione historie ojców i synów sztuki miały wspólny mianownik, ponieważ w nie wszystkie również było wpisane odśrodkowe napięcie, które działało zarówno stymulująco, jak i destrukcyjnie.

Natomiast Natalia Jakubova (Moskwa) w referacie pt. *Adriatyk w witkacowskim hipertekście* podjęła polemikę z dotychczasowymi narracjami dotyczącymi opisu

■
2 Zob. skrócona wersja referatu Małgorzaty Vražić *Ojcowie i synowie sztuki*, w niniejszym numerze s. 124–144.



życia Witkacego około roku 1910, kiedy powstawała jego pierwsza powieść *622 upadki Bunga*, czyli *Demoniczna kobieta*. W narracjach tych biografie bliskich Witkacemu osób (i ich teksty) podporządkowane są głównemu tekstowi – którym jest „tekst życia” autora. Badaczka zmieniała perspektywę, w której Witkacy zajmuje miejsce centralne, i skupiła uwagę m.in. na dzienniku Bronisława Malinowskiego, pisanym w Zakopanem i Krakowie, czy tzw. *Pamiętniku* Heleny Czerwijowskiej oraz szkicu dramatycznym Tadeusza Szymberskiego. Pozwala to zobaczyć relacje Witkacego z przyjaciółmi i z kobietami w innym nieco świetle, a także zrozumieć, że teksty z tego okresu nie są au-

tonomiczne – np. w *622 upadkach Bunga* cytuje on owych autorów, co zmienia sposób odczytania utworu. Wszystkie te głosy tworzą swoisty system hipertekstowy.

Marta Skwara (Szczecin) w prezentacji *O pewnym aspekcie funkcjonowania Witkacego w anglojęzycznym obiegu światowym, czyli Jak Witkacy został jedynym w Polsce dadaistą?* odniosła się do faktu włączenia *Manifestu (Fest-mani)* Witkacego z roku 1921 do albumu *DADA*, prezentującego bogaty wybór eksperymentalnych prac plastycznych i literackich (wyd. przez PHAIDON w 2011 r., red. Rudolf Kuenzli). To bezasadne działanie wynikało z uproszczeń, niezdolności edytorów do odczytania ironii, z braku wiedzy

Uczestnicy i organizatorzy konferencji, od lewej: dr Z. Kovačević, dr F. Kozina, prof. J. Degler, prof. D. Blažina; prof. J. Sychowska-Kavedžija, 2015. Fot. M. Vražić.

o Witkacym i polskim środowisku artystycznym. Witkacy wypowiedział się o dadaizmie krytycznie, ponadto logiczna konstrukcja *Manifestu* Witkacego nie jest zgodna z dadaistycznym hasłem dowolności i sprzeczności sądów, tymczasem w publikacji tej tekst żart autora *Nienasycienia* został uznany za reprezentatywny dla przejawów ruchu dada w Polsce. *Manifest* Witkacego został również przedrukowany w całości w antologii: *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930* (red. Timothy O. Benson i Éva Forgács, Los Angeles County Museum of Art i The MIT Press, 2002), ale i w tej książce twórczość Witkacego została odczytana w sposób naiwny.



Janusz Degler (Wrocław) w wystąpieniu *Teatr Witkacego* omówił konstytutywne cechy dramaturgii autora *Szawców*, dla której za najwłaściwsze określenie uznał formułę: „Teatr Witkacego”. Głównymi cechami tego teatru są: negacja zasad dramatu naturalistycznego oraz wykorzystanie różnych środków scenicznych, konwencji, poetyk i gatunków (m.in. romansu, grozy, powieści bulwarowej, komedii *dell'arte*, melodramatu, komedii oświeceniowej, z której pochodzą dwuczłonowe tytuły i znaczące nazwiska bohaterów). Podobnie jak w baśni, w „Teatrze Witkacego” nie obowiązują prawa świata rzeczywistego (postaci zmartwychwstają, dokonują zamiany płci lub przeobrażają się w fantastyczne stwory, czas jest odwracalny lub mogą współistnieć dwa czasy, absurd i groteska potęgują wrażenie dziwności). Te cechy oraz oryginalny język, będący połączeniem różnych

stylów, czynią z teatru Witkacego zjawisko wyjątkowe, łatwe do podrobienia i parodii, ale niemożliwe do kontynuacji. Większość utworów Witkacego podejmuje jeden zasadniczy temat: losu jednostki znajdującej się w sytuacji zagrożenia – rewolucją, przewrotem społecznym, mechanizmami państwa totalitarnego lub prawami społeczeństwa zmechanizowanego. Ta problematyka wraz z nowatorską formą pozwoliła uznać Witkacego za prekursora teatru absurdu, co przyczyniło się do jego światowej kariery po roku 1965.

Lech Sokół (Warszawa) w wystąpieniu „*Matka*” *Witkacego: tragedia rodzinna – tragedia upadku człowieka* odniósł się do kwestii autobiograficznych tej sztuki (np. zależność od matki, „kompleks embriona” stwierdzony u Witkacego przez dr. Karola de Beauraina), ale równie ważne okazało się nawiązanie do *Upiorów*

Prof. L. Sokół
i prof. B. Kryżan
Stanojević.
Fot. M. Vražić.

Henrika Ibsena (np. ujęcie relacji ojciec – syn, nieobecność ojca) czy *Sonaty widm* Augusta Strindberga. Referat dotyczył upadku rodziny, „rozpuszczenia się wszelkich reguł w powietrzu”, wedle słów Karola Marksa, a w dalszej perspektywie zagłady jednostki ludzkiej (Istnienia Poszczególnego), która albo podaje się niwelującym procesom, tracąc status człowieka i zdolność do przeżyć metafizycznych, albo podlega całkowitemu unicestwieniu. Po Leonie (głównym bohaterze) nie zostają nawet zwłoki. Nie pozostaje po nim nic.

Sesję zakończył referat Jeleny Kovačić (Zagrzeb) *Witkacy w Kantorze, Kantor w Witkacym*, która omówiła zależności pomiędzy teatrem Kantora a teatrem Witkacego oraz panel dyskusyjny: *Witkacy u kazalištu danas (Witkacy w teatrze dzisiaj)*, prowadzony przez reżysera Jasmina Novljakovića (Sisak). Uczestniczyli w nim: Degler, Sokół, Skwara, Kovačić, Blažina oraz aktorzy Akademii Sztuki w Osijeku. Jasmin Novljaković, który przez dłuższy czas mieszkał w Polsce, mówił o swoim doświadczeniu z teatrem polskim, z teatrem Witkacego oraz o działalności Akademii Teatralnej w Osijeku. Wieczorem w centrum kultury „Trešnjevka” uczestnicy konferencji zobaczyli przedsta-

wienie pt. *Matka*, w znakomitym wykonaniu Akademii i w reżyserii Jasmina Novljakovicia.

Ostatniego dnia konferencji (24 października) odbyła się sesja: *Zagrebački polonistički doprinosi* (*Zagrzebskie przyczynki polonistyczne*). Podczas zamknięcia konferencji głos zabrali goście z Polski (m.in. przedstawiciele kroatystyki z Katowic i Krakowa), oraz gospodarze, którzy zapraszali na obchody 100-lecia Lektoratu Języka Polskiego w 2019 r. Wszystkie wygłoszone referaty zostały zebrane i wydane w książce *Witkacy i drugi. Zagrebački polonistički doprinosi*,

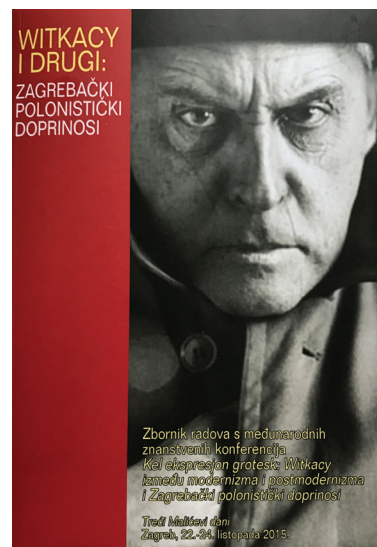
pod red. Dalibora Błażiny i Đurđicy Čilić Škeljo, Zagrzeb 2016.

Dnia 26 listopada 2015 w Lovranie Ambasada RP zorganizowała uroczystość odsłonięcia nowej tablicy pamiątkowej na willi „Atlanta” (w okresie 1904–1905 mieszkał tam Stanisław Witkiewicz) oraz zamknięcia obchodów Roku Witkiewiczów w Chorwacji³.

W!

-
- 3 http://www.msz.gov.pl/pl/p/zagrzeb_hr_a_pl/aktualnosci/rok_witkiewiczow_w_chorwacji (dostęp 8 lutego 2016).

Okładka *Witkacy i drugi*. Zagrzeb 2016. Fot. M. Vražić.



Lovran, willa „Atlanta”, tablica upamiętniająca Stanisława Witkiewicza, 2016. Fot. M. Vražić.



Nieznane tłumaczenie *Nienasyceńia.* Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Toni Pawell-Kleczkowskiej

W 1930 r. ukazuje się *Nienasyceńie* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wzbudza spore zainteresowanie, prawdopodobnie także dlatego, że jednego z bohaterów powieści, generał-kwatermistrza Erazma Kocmołuchowicza, uznano za literacki wizerunek marszałka Józefa Piłsudskiego¹. Witkacy po wydaniu dwóch powieści (i rozpoczęciu pracy nad kolejną – *Jedynym wyjściem*, której nie udało się opublikować) poświęca się przede wszystkim filozofii i publicystyce. Współpracuje z kilkoma czasopismami. Uczestniczy w wystawach, eksponując portrety, aby w ten sposób reklamować Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz”, swoje główne źródło utrzymania. W grudniu 1931 r. umiera jego matka, niedługo potem na zawsze odchodzi, w tajemniczych okolicznościach, Leon Reynel – przyjaciel i mecenas².

■

- 1 O recepcji *Nienasyceńia*, zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2013, s. 198–220 (rozdział: *O powstawaniu i recepcji „Nienasyceńia”*). Por. W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w literaturze międzywojennej*, Katowice 1986, s. 82–87.
- 2 Leon Reynel (1890–1931) – finansista, ekonomista, przyjaciel Witkacego. Zob. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 19:] *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, War-

Na początku następnego roku Witkacy jedzie do Krakowa, gdzie wygłasza odczyty, a dzięki pomocy przyjaciół Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych przygotowuje dużą wystawę jego portretów.

Z Krakowa pisze wtedy do żony: „Za tydzień będę w Z. List Toni P.³ przeczytaj, a jak napiszę dzień wy-

■ ■ ■

szawa 2005 (dalej: LdZ I), list 14, przyp. 2. Por. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 17:] *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013, *Listy do Reynelów*.

- 3 Tonia P[awell], vel T. Pawell, vel Tonia Pavelle – pseudonimy Antoniny Zofii Teresy Kleczkowskiej (1897–1972) – śpiewaczki i publicystki. Urodziła się 26 czerwca 1897 r. w Petersburgu jako córka Pawła Kleczkowskiego, artysty Opery Paryskiej (zob. dalej). W wieku 12 lat przeniosła się z rodzicami z Petersburga do Paryża, gdzie zdobyła wykształcenie ogólne i zawodowe muzyczne w Konserwatorium Rosyjskim im. S. Rachmaninowa (piosenkarstwa uczyła ją Yvette Guilbert). Debiutowała w maju 1928 r. recitalem „polskich, angielskich, hiszpańskich, sycylijskich i francuskich piosenek z epoki romantyzmu w doskonale do ich stylu dobranych strojach z roku 1830” („Światowid” 26 V 1928). Koncertowała regularnie we Francji, Szwajcarii i Polsce. W 1939 r. wyszła za mąż za A. Waśkiewicza. W lutym tegoż roku występowała w Warszawie („Wiadomości Literackie” 1939, nr 9). W czasie wojny mieszkała w Sztokholmie, gdzie sporadycznie koncertowała i pisała artykuły o tańcu do lokalnej prasy. W latach 1946–1947 publikowała w „Teatrze” artykuły o tańcu

jazdu, prześlesz mi do Z. albo z a r a z polecono tu”⁴. Najpewniej Jadwiga wysłała list do Zakopanego, bo Stanisław Ignacy wraca tam ostatniego dnia lutego 1932 r. i nazajutrz informuje: „Tłumaczenie Toni świetne. Czy Ty czytałaś – donieś zaraz, czy Ci odesłać i wtedy wydać sąd, czy już pisać do Toni. *Apropo* [sic] przyslij mi zaraz wszystkie fotogr[afie] Cypka”⁵. W dalszej korespondencji z żoną nie ma jednak informacji, o jakim tłumaczeniu mowa. Wyjaśniają to odnalezione niedawno listy Witkacego do Toni Pawell-Kleczkowskiej. Tymczasem, najwyraźniej zafascynowany adresatką, autor *Pożegnania jesieni* pisze do żony: „Tonia jest znaną śpiewaczką. Przesłała swój prospekt z krytykami. *Tout charme*”⁶. Prospekt to:

[...] kilkunastostronicowa broszurka w cienkiej, ale ozdobnej (trzy głowy damskie w stylowych kapeluszach) okładce, zawierająca fragmenty recenzji z czasopism francuskich z lat 1928–1930, wydana w Paryżu w 1930 r. Zaczyna się następująco: „Tonia Pawell – *tout charme*... Je ne pense pas qu’il fût un autre éloge qui puisse aussi exactement définir cette jeune femme: elle est tout charme” (Tonia Pawell – sam urok... Nie sądzę, żeby tę młodą kobietę dało się lepiej określić niż

■ ■ ■

i ruchu scenicznym. W 1950 r. została pedagogiem Średniej Szkoły Muzycznej im. Elsnera w Warszawie. Zmarła 9 maja 1972 r. w Warszawie. Spoczywa na Powązkach. Zob. *Leksykon polskich muzyków pedagogów*, red. K. Janczewska-Sołomko, Warszawa 2008. Biogram za: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 21:] *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2010 (dalej: Ldż III), list 566, przyp. 7.

- 4 Ldż III, list 566 (z 23 lutego 1932), s. 14. Wszelkie podkreślenia autorskie w tekście oddano rozstrzeloną czcionką.
5 Tamże, list 570 (z 1 marca), s. 18. Fotografie zmarłego Leona (Cypka) Reynela miały służyć do wykonania jego portretu pośmiertnego.
6 Tamże, list 571 (z 2 marca), s. 19.

Tonia Pawell

artystka polska w Paryżu

Panna Tonia Pawell jest Polką, córką znanego w Paryżu pana Pawła Kleczkowskiego, prezesa Związku polskich dziennikarzy we Francji. W krótkim bardzo czasie uroczą artystka zdobyła ogromne powodzenie w Paryżu



Tonia Pawell
w piśmie „Kino”
1931, nr 22.

pochwalać: ona to sam urok). Był to cytat z recenzji podpisanej: Ch. de Saint-Cyr, „*La Semaine à Paris*” (18/5/28). Pomieszczono tu także liczne zdjęcia śpiewaczki w różnych kostiumach⁷.

Witkacy przesłał żonie tłumaczenie i prospekt, z prośbą o przechowanie⁸. Najwyraźniej jednak nie zajrzała do prospektu, bo rozczarowany mąż pyta: „Czemu nie obejrzałaś tego «druku» – cudowna rzecz”⁹. Następnego dnia po otrzymaniu broszurki pisze do Pawell-Kleczkowskiej list po francusku,

■

- 7 Tamże, list 571, przyp. 7. Zob. tamże fragment okładki prospektu, il. 70 na s. 381. Charles de Saint-Cyr (1875–1940) – poeta, wydawca, dziennikarz francuski.
8 „Odsyłam to tłumaczenie – frontispice? czy też tę reklamkę zachowaj (proszę)” – Ldż III, list 574 (z 8 marca), s. 21.
9 Tamże, list 581 (z 22 marca), s. 30.

Okazuje się, że jest to urywek *Nienasyceńia!*

Pawell-Kleczkowska

tłumaczyła dla Witkacego tę powieść

tłumacząc się, że jest to dopiero 5. lub 6. list w jego życiu pisany w tym języku. Wyjaśnia jednocześnie, że Władysława (Dziunia) Reynel¹⁰, wdowa po Leonie Reynelu, krewna Witkacego, nie powiedziała mu, że Pawell jest znaną śpiewaczką.

Głównym wątkiem korespondencji z nią (zachowały się trzy listy) jest tłumaczenie owego nieznanego tekstu, którego próbkę Witkacy ocenił entuzjastycznie. Zaproponował, że przeczyta cały przekład albo będzie czytał po kawałku i odsyłał z uwagami (wątpił jednak, czy będą konieczne). Z pewnością o tym tekście pisał w kwietniu do żony: „Dzinia¹¹ cofnie pewno tłumaczenie”¹². Rozwiązanie zagadki zawiera list do Toni z lipca 1932 r. napisany na odwrocie fragmentu maszynopisu z tekstem francuskim. Okazuje się, że jest to urywek *Nienasyceńia!* Pawell-Kleczkowska tłumaczyła dla Witkacego tę powieść. Reynelowa zaś nie tylko pośredniczyła między Witkacym a śpiewaczką-tłumaczką, ale także finansowała przekład (nie wiadomo, czy w całości). Nie doszło jednak do wydania *Nienasyceńia* we Francji, mimo iż Witkacy zgadzał się na wszystkie warunki, które Tonia uzgodnić miała z wydawnictwami, oraz podał jej informacje o sobie (zapewne do wykorzy-

stania podczas rozmów o publikacji). Jednocześnie namawiał ją, żeby odwiedziła Jana Chmielińskiego, pracownika Konsulatu Generalnego RP w Paryżu, przechowującego jego

5 dramatów. Trafiły tam, gdy nie powiodły się śmiałe plany Witkacego „wybicia okna na Europę” i wprowadzenia swoich sztuk na sceny francuskie. Witkiewicz padł ofiarą oszusta, a wymienieni w liście do Pawell tłumacze de la Hire i Casal to jedna i ta sama osoba¹³. Najwyraźniej jednak nie zraził się tym niepowodzeniem.

Pawell-Kleczkowska chyba nie miała wtedy zbyt dużego doświadczenia translatorskiego. Karierę śpiewaczki łączyła z publicystyką. Dla czasopism francuskich pisała artykuły poświęcone głównie kulturze polskiej¹⁴. Wychowana w obu kręgach kulturowych córka Pawła Kleczkowskiego¹⁵, który na francuski

10 Władysława Jagminówna, 1-voto Reynel, 2-voto Woytkiewicz (1896–1966) – żona Leona Reynela. Zob. Ldź I, list 30, przyp. 2 oraz *Listy I, Listy do Reynelów*.

11 Jadwiga (Dzinia) Sienkiewiczówna (1883–1969), córka Henryka Sienkiewicza i Marii z Szetkiewiczów. Witkacy znał ją (i jej brata Henryka Józefa) ze wspólnych zabaw podczas pobytu Sienkiewiczów w Zakopanem.

12 Dopisek w liście z 11 kwietnia 1932. Zob. Ldź III, list 593, s. 42. Por. przyp. 3 do listu – być może Witkacy w liście miał na myśli jednak Władysławę (Dziunię) Reynel, a nie Jadwigę Sienkiewiczównę (Dziunię).

13 Zob. J. Degler, *dz. cyt.*, s. 181–185 (rozdział pt. *Witkacy oszukany, czyli jak nie doszło do „wybicia okna na Europę”*).

14 Zob. m.in. T. Kleczkowska, *Une romancière polonaise: Marja Kuncewiczowa*, „La Revue Bleue. Revue Politique et Littéraire” 1928, nr 21, s. 648–649; T. Pavelle-Kleczkowska, *À propos du centenaire de l'arrivée de Chopin en France*, „La Pologne” 1931, nr 11; T. Pavelle-Kleczkowska, *À propos d'un anniversaire: Wyspiański, génie intégral*, „La Vie” 1933, nr 3, s. 37–39; przedruk fragmentu w: „La Pologne” 1933, nr 3, s. 167.

15 Paweł Kleczkowski, pseud. Pierre Paul Kardec (1870–1939) – śpiewak operowy (bas), tłumacz, dziennikarz, dyrektor paryskiego oddziału PAT-a, prawnik z wykształcenia (początkowo studiował jednak medycynę). Syn Stanisława Kleczkowskiego, zesłańca po powstaniu styczniowym. Pracował jako adwokat w St. Petersburgu. Wyjechał z rodziną z Rosji do Francji przed 1914 r. W czasie I wojny w randze kapitana. Zaangażowany w tworzenie armii polskiej we Francji i Stanach Zjednoczonych (został przysięgłym tłumaczem polsko-francuskim przy Minister-

przełożył m.in. *Lenina* Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego¹⁶, miała jednak wszelkie kompetencje, aby podjąć się tłumaczenia *Nienasyenia*.

Czy jej przekład miał szansę ukazać się we Francji przed wojną? Kto wie? Z pewnością mógł w tym pomóc artykuł Zygmunta Lubicz-Zaleskiego o powieściach Witkiewicza, opublikowany w prestiżowym „*Mercure de France*” w połowie maja 1932 r.¹⁷ Tak się jednak nie stało. Nie wiadomo, jakie były losy tłumaczenia Pawell i czy może gdzieś zachował się maszynopis. Inny francuski przekład *Nienasyenia*, dokonany przez Alaina van Crugtena, ukazał się w Szwajcarii dopiero w 1970 r.¹⁸



stwie Wojny). Uczestniczył także w życiu artystycznym Paryża (śpiewał podczas wydarzeń okolicznościowych, miał też angaż w Operze Paryskiej). Po wojnie poświęcił się działalności dziennikarskiej, wiele publikował. Do 1931 r. był faktycznym prezesem Związku Zawodowego Korespondentów Polskich w Paryżu (prezesem honorowym był Władysław Mickiewicz), zwanego też Syndykatem Korespondentów Polskich. Przewodniczył Izbie Tłumaczy Przysięgłych przy sądzie apelacyjnym w Paryżu. Tłumaczył na francuski literaturę polską. Został pochowany na cmentarzu polskim w Montmorency. Zob. T. Sivert, *Polacy w Paryżu. Z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1980, s. 43–44, 233–234; *Cmentarz polski w Montmorency*, oprac. J. Skowronek oraz A. Bochenek, M. Cichowski, K. Filipow, Warszawa 1986, s. 163–164; K. Jaworski, *Bruno Jasiński w Paryżu (1925–1929)*, Kielce 2003, s. 39–49; *La mort de M. Paul Kleczkowski*, „*Journal des débats politiques et littéraires*” 1939, nr 110, s. 2.

16 F. A. Ossendowski, *Lénine*, Paris 1932 (tłumaczenie razem z Robertem Renardem).

17 Z. L. Zaleski, *Les romans de Stanislas-Ignace Witkiewicz*, „*Mercure de France*” 1932, nr 814, s. 230–232 (o *Pożegnaniu jesieni* i *Nienasyeniu*).

18 S. I. Witkiewicz, *L'Inassouissement*, traduit du Polonais et préfacé par A. van Crugten, Lausanne 1970. Por. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 3:] *Nienasyenie*,

Listy Witkiewicza do Pawell-Kleczkowskiej nie były publikowane. Znajdą się w ostatnim tomie *Listów Witkiewicza*, który ukaże się w ramach edycji *Dzieł zebranych* w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Oryginały znajdują się w zbiorach prywatnych. Były wystawione na aukcji wyprzedażowej w Domu Aukcyjnym Rempex 16 maja 2014 r.



1

3 III 1932 villa „Olma” ul. Zamoyskiego Zakopane
NP₅₁ (51^{ième} journée de l’abstinence du tabac)
NII_{5m} (cinquième moi de la privation d’alcool)

Chère Madame ou Madeimosselle (je ne sais si Vous êtes mariée).

J’essaye de Vous écrire une lettre française peut-être 5^{ième} ou 6^{ième} de ma vie. D’abord excuser moi l’ortographe et la syntaxe. Et puis je dois Vous déclarer que je suis sincèrement enchanté de l’échantillon de la traduction ci jointe. Je Vous laisse la chose avec la pleine confiance et je lirais le tout quand ce la soit fini, ou si Vous voulez par morceaux durant Votre travail en Vous revoyante les pièces avec mes remarques s’il y auront place, ce que je doute. Je ne serais pas que Vous êtes une cantatrice célèbre. Dziunia Reynel ne ma rien dit sur Votre occupation. (À present à Vous t’écrire une lettre polonaise). En passant: qu’est ce que Vous pensez du feu Cypek



oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992, s. 637 (Nota wydawnicza J. Deglera).

Reynel? Quel est Votre avis sur cette individualité surprenante? Je suis complètement paralysé en vue d'écrire des lettres. Mais j'espère que tôt ou tard – si notre affaire commune va marcher bien – nous allons nous connaître personnellement et nous parlerons et reparlerons la chose. Alors je Vous rends grâce pour Votre bonté et je fais mes compliments extrêmes sur Votre longue française littéraire.

Votre dévoué

Witkacy

PS Écrivez moi s.v.p. une petite carte postale en preuve que Vous avez reçu ma lettre.

PS Encore une chose: MM J. de la Hire et Paul Cazal ont eu “la bonté” (je vais raconter toute l'histoire “par bouche”, “par guêlę”, “na gębę” en polonais) de “traduire” 5 de mes pièces de théâtre d'après mes “brouillons” français. Elles sont déposées chez M. Jean Chmieliński, mon ami, qui est le fonct[ionnaire] au Consulat Gen[éral] de Pologne – en outre il est un peintre très doué de talent coloristique. Il habite 5, Rue de Loing P[aris] (XIV). Addresser lui en mon nom un “petit bleu” (si la chose existe encore en general) qu'iles Vous porte les M.S.-s de ses pièces, et Vous aller voir qu'est ce qu'on peut faire de ces paperasses. En même temps je lui écrit et lui donne Votre adresse.

S.I.W¹⁹

19 Abstrahując od charakterystycznej dla Witkiewicza cechy – kopiowania idiomów polskich na grunt języka obcego, poprawnie list powinien mieć następującą treść: 3 III 1932 villa „Olma” ul. Zamoyskiego Zako-

[3 III 1932, willa „Olma” ul. Zamoyskiego, Zakopane

NP₅₁ (51st dzień abstynencji od tytoniu)

NII_{5m} (piąty miesiąc odmawiania sobie alkoholu)



pane / NP₅₁ (51^{ième} journée de l'abstinence du tabac)
NII_{5m} (cinquième mois de la privation d'alcool) / Chère Madame ou mademoiselle (je ne sais pas si Vous êtes mariée). / J'essaye d'écrire à Vous une lettre française peut-être 5^{ième} ou 6^{ième} de ma vie. D'abord je fais d'excuses pour mon l'ortographe et la syntaxe. Et puis je dois déclarer à Vous que je suis sincèrement enchanté de l'échantillon de la traduction ci jointe. Je Vous laisse la chose avec la pleine confiance et je lirai le tout quand ce la soit fini, ou si Vous voudra par morceaux durant Votre travail en Vous revoyante les pièces avec mes remarques s'il y auront place, ce que je doute. Je ne sus pas que Vous êtes une cantatrice célèbre. Dziunia Reynel ne ma rien dit sur Votre occupation. (À présent à Vous j'écrire une lettre polonaise). En passant: qu'est ce que Vous pensez du feu Cypek Reynel? Quel est Votre avis sur cette individualité surprenante? Je suis complètement paralysé en vue d'écrire des lettres. Mais j'espère que tôt ou tard – si notre affaire commune va marcher bien – nous allons nous connaître personnellement et nous parlerons et reparlerons cette chose. Alors je Vous rends grâce pour Votre bonté et je fais mes compliments extrêmes sur Votre longue française littéraire. / Votre dévoué / Witkacy / PS Écrivez-vous à moi s.v.p. une petite carte postale en preuve que Vous avez reçu ma lettre. / PS Encore une chose: MM J. de la Hire et Paul Cazal ont eu “la bonté” (je vais raconter toute l'histoire “par la bouche”, “par la gueule”, “na gębę” en polonais) de “traduire” 5 de mes pièces de théâtre d'après mes “brouillons” françaises. Elles sont déposées chez M. Jean Chmieliński, mon ami, qui est le fonct[ionnaire] au Consulat Gén[éral] de Pologne – en outre il est un peintre très doué de talent coloristique. Il habite 5, Rue du Loing P[aris] (XIV). Addresser lui en mon nom un “petit bleu” (si cette chose existe encore en general) qu'iles Vous porte les M.S.-s de ses pièces, et Vous aller voir qu'est ce qu'on peut faire de ces paperasses. En même temps je lui écrira et lui donna Votre adresse.

Dziękuję Janowi Gondowiczowi za konsultacje tłumaczenia.

Ponadto muszę Pani oświadczyć, że jestem szczerze zachwycony załączoną tu próbką tłumaczenia

Szanowna Pani lub Panno (nie wiem, czy jest Pani mężatką).

Próbuję napisać do Pani list po francusku, zapewne piąty lub szósty w życiu. Najpierw proszę wybaczyć mi ortografię i składnię. Ponadto muszę Pani oświadczyć, że jestem szczerze zachwycony załączoną tu próbką tłumaczenia. Zostawiam Pani tę rzecz z pełnym zaufaniem i przeczytam wszystko, gdy będzie już ukończone lub, jeśli Pani woli, kawałkami, podczas Pani pracy, które będą odsyłał z moimi uwagami, o ile takowe będą, w co wątpię. Nie wiedziałem, że jest Pani znaną śpiewaczką. Dziunia Reynel nic mi nie mówiła, czym się Pani zajmuje. (Teraz wysłę Pani list po polsku). A tak mimochodem: co Pani myśli o śp. Cypku Reynelu²⁰? Jakie jest Pani zdanie o tym nadzwyczajnym indywiduum? Jestem zupełnie odrętwiały, gdy piszę listy. Jednak mam nadzieję, że prędzej czy później – jeśli nasza wspólna sprawa pójdzie dobrze – poznamy się osobiście i obgadamy i dogadamy tę rzecz. Tak więc składam Pani podziękowania za dobroć i najwyższe uznanie dla Pani literackiej francuszczyzny. Pani oddany

Witkacy

PS Proszę napisać mi kartkę pocztową na dowód, że Pani otrzymała mój list.

PS Jeszcze jedna sprawa: Panowie J. de La Hire²¹ i Paul Cazal²² uczynili mi tę „łaskę” (opowiem całą historię „ustnie” „na gębę” po polsku) „tłumaczenia” 5 moich sztuk teatralnych z moich „brulionów” francuskich²³. Przechowuje je Jan Chmieliński²⁴, mój przyjaciel, który jest urzędnikiem w polskim Konsulacie Generalnym – a skądinąd jest nader utalentowanym kolorystycznie malarzem. Mieszka przy rue

-
- 21 Jean de La Hire (1878–1956) – powieściopisarz francuski, piszący m.in. pod pseudonimem Edmond Cazal, obiecał wprowadzić do teatrów paryskich przełożone na francuski dramaty Witkiewicza. Wymyślił współnika Edmonda Cazala, który rzekomo miał ponosić wydatki na poczet tego przedsięwzięcia, a Witkacy, zapożyczając się głównie u Reynelów, spłacał je (w sumie 1200 zł).
- 22 Paul Cazal – pomyłka Witkacego. Powinno być Edmond Cazal. Być może Witkacy pomylił go z Paulem Cazinem (1881–1963), francuskim pisarzem, polonistą, tłumaczem literatury polskiej na francuski.
- 23 Mowa o sztukach (*Kurka Wodna*, *Szalona lokomotywa*, *Pragmatyści*, *Wariat i zakonnica*) tłumaczonych przez Witkiewicza, Jadwigę Witkiewiczową oraz Jadwigę Strzałkowską. 5. sztuka nie jest znana. Przekłady *Pragmatystów*, *Kurki Wodnej* i *Szalonej lokomotywy* Jadwiga Witkiewiczowa przekazała po wojnie Bibliotece Zakładu im. Ossolińskich, pisząc w liście do dyrektora: „Sztuki te były poprawione przez panów Jean de La Hire i Pierre [sic] Cazal bardzo niedbale, jak to widać z okropnego stylu, i mam wrażenie, że jednak poprawki te dokonane były na tłumaczeniach robionych przez panią Strzałkowską, gdyż nie poznałam tam zupełnie naszych, tj. mego Męża i moich zdań, które przy tak pobieżnych poprawkach, jakie ci panowie zrobili, byłyby pozostały”. Podaje za: J. Degler, dz. cyt., s. 184 (przyp. 10).
- 24 Jan Chmieliński (1892–1962) – malarz, tłumacz, poeta, dyplomata (urzędnik konsulatu w Paryżu). Zob. *Listy I*, *Listy do Żuławskiej*, list 1, przyp. 7.

■
20 Przedwczesna śmierć Reynela w grudniu 1931 r. była owiana tajemnicą, pojawiały się domysły o udziale w niej osób trzecich. Zob. *Listy I*, *Listy do Reynelów*.

de Loing 5, Paryż XIV. Proszę do niego napisać w moim imieniu list miejski²⁵ (o ile to coś jeszcze istnieje), żeby przyniósł Pani manuskrypty tych sztuk, a Pani zobaczy, co da się z tymi szpargalami począć. Jednocześnie piszę do niego i daję mu Pani adres.

SIW]

Koperta z adresem: Mademoiselle / Tonia Pawell-Kleskowska [sic] / 24, Av. de Saxe²⁶ / Paris VII / France (Francja). Nadawca: S. I. Witkiewicz / willa „Olma” / ul. Zamoyskiego / Zakopane. Stempel: Zakopane, 5 III 32.

2

[Warszawa] 4 VII 1932

Szanowna i Droga Pani:

Przepraszam, że tak długo nie odpisywałem. Tłumaczenie jest ś w i e t n e – jestem zachwycony – ja, moja żona i przyjaciele. Jestem zupełnie

25 Petit bleu (franc.) – dosł. mały niebieski; karta wysłana pocztą pneumatyczną w Paryżu. „W tych czasach, kiedy poczta we wszystkich krajach europejskich funkcjonowała wzorowo i prawie w każdym kraju list wrzucony do skrzynki wieczorem był doręczany następnego dnia, w Paryżu istniał jeszcze szybszy system. Była to poczta pneumatyczna. Pisało się na specjalnych niebieskich cienkich kartkach papieru, składanych we dwoje, które na brzegach odpowiednio się zaklejało. List taki urzędnik na poczcie zamykał w specjalnym cylindrze, wkładał do rury wystającej ze ściany i sprężone powietrze wysyłało cylinder do urzędu pocztowego na drugi koniec Paryża” – J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej się bramy*, Warszawa 2003, s. 45–46. W Paryżu system poczty pneumatycznej był rozbudowany i obejmował ponad 400 km rur. Działał do 1984 r.

26 Ten adres widnieje jako miejsce zamieszkania Pawła Kleczkowskiego w korespondencji z nim Brunona Jasieńskiego z l. 1925–1927. Zob. K. Jaworski, dz. cyt., s. 171–174.

niezdolny do pisania listów. Mam dużo pracy. Za 2 tygodnie jadę do Z. Czyżby Chmieliński zgubił rękopisy moich sztuk. Niech Pani o nie zapyta i doniesie mi coś o tym.

Nie odsyłam Pani jej maszynopisu, bo przypuszczam, że to kopia. Jeśli trzeba, odeślę.

Dziękuję Pani serdecznie i łączę wyrazy szacunku i sympatii.

Witkacy

[List pisany na numerowanej, 66. stronie maszynopisu z fragmentem tłumaczenia *Nienasyccenia* S. I. Witkiewicza. Maszynopis nosi ślady poprawek ręką Witkiewicza oraz zawiera jego przypis do tekstu; poprawki i przypis pogrubioną czcionką:]

66

...au milieu d'aleph* en „limite” dó [sic] autres poussierres? (Aleph premier nombre transfini de Georg Cantor) (Dans tout l'Etre infini il na peut exister que la quantité aleph d' „Etres Particuliers”) individus – et ceci en „limite” – et jamais, <au nom du Ciel>, au grand jamais „continuum”. Pourquoi cela est ainsi, ceci ne peut etre prouvé présentement. (La nécessité de l'existence de cette poussière ci et non d'une autre, dans ce lieu et dans ce moment donné, ne peut etre exprimé dans une loi générale, dans laquelle on pourrait substituer au lieu des variables, des Etres Particuliers d'une valeur arbitrairement haute dans la hierarchie des Etres Particuliers en général. Comment.....

* **Première lettre d'alfabet hebreux**²⁷.

27 Poprawnie: Première lettre d'alphabet hébreu (franc.) – pierwsza litera alfabetu hebrajskiego.

Strona maszynopisu tłumaczenia *Nienasyccenia* z listem S. I. Witkiewicza.

..... au milieu d'aleph *) en "limite" de autres poussières ? /Aleph premier nombre transfini de Georg Cantor/ / Dans tout l'Être infini il ne peut exister que la quantité aleph d'xxxx "Êtres Particuliers" /individus/ et ceci en "limite" - et jamais, au grand jamais ~~au nom du ciel~~ "continuum". Pourquoi ~~cela~~ cela est ainsi, ceci ne peut être prouvé présentement. / La nécessité de l'existence de cette poussière ci et non d'une autre, dans ce lieu et dans ce moment donné, ne peut être exprimé dans une loi générale, dans laquelle on pourrait substituer au lieu des variables, des Êtres Particuliers d'une valeur arbitrairement haute dans la hiérarchie des Êtres Particuliers en général. Comment.....

*) Première lettre d'alphabet hebreux.

VII 2932 Sianowur : Droga Pauc:

Preprosam, je de d'après me odpriznolem.
Romanenie jest invidue - jestem
radnycomy - ja, moja sowa i
przejście. Jestem upetnie
niardoluy do pizania lidoo.

Mam dwoj pracy - za D. Byrdnie
jadę do L. Cyiby Chmieliński

zpubit zkopiry moia iduk. Nie
Pauc'nie rapyda i dowiesij mi
coi otem.

[W oryginale ten fragment *Nienasycenia*:]

[...] wśród alef w granicy innych pyłków? [Alef = pierwsza ponadskończona liczba Cantora.] [Istnień poszczególnych (i to w granicy) może być w całym nieskończonym istnieniu tylko alef, a broń Boże nie continuum. Czemu tak jest, udowodnić tu się nie da.] Istnienie pyłka tego nie da się wyrazić w ogólnym prawie, w którym za zmienne dałyby się podstawić dowolnie wysokie w hierarchii istnień poszczególnych wartości. Jak to [...]»²⁸.

3

[Warszawa] 8 VII 1932 NP_{6m} NII_{9m}

Szanowna i Droga Pani:

Załączam list. W chwili, gdy wychodziłem z nim na pocztę, wstrzymał mnie we drzwiach telefon od Dziuni. Dziękuję raz jeszcze za świetne tłumaczenie. Załączam autobiogr[am?]. Dziękuję również za Pani starania wydawnicze i zgadzam się na wszystkie warunki, które Pani umówi. Niech Pani nie zapomni o Chmielińskim i moich sztukach – ciekawy jestem, co Pani o tym powie. Przesyłam w imieniu Dziuni część floty. Łączę wyrazy szacunku, sympatii i wdzięczności.

Jej Witkacy

Koperta z adresem: Madame / Tonia Pawell-Klewska [sic] / 24, Av. de Saxe / Paris VII / Francja (France). Nadawca: S. I. Witkiewicz / Bracka, 23 m. 42 / Warszawa / Pologne. Stempel: Warszawa, 9 VII 32.

■

28 Zob. S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie, Cz. I Przebudzenie*, Warszawa 1930, s. 66. Ten sam fragment w tłumaczeniu van Crugtena: „[...] parmi l'aleph à la limite des autres grains de poussière? (Aleph = premier nombre transfini de Cantor. Il ne peut y avoir qu'un aleph d'existences particulières dans toute l'existence infinie, et Dieu merci pas un continuum. Impossible de démontrer ici pourquoi il en est ainsi.) L'existence de cette poussière ne peut s'exprimer en une loi universelle, dans laquelle on introduirait comme variables des valeurs de grandeur arbitraire dans la hiérarchie des existences particulières. Comment [...]” – S. I. Witkiewicz, *L'Inasouvissement*, traduit du Polonais et préfacé par A. van Crugten, Lausanne 1970, s. 69.



Część publikacji stanowią listy do Toni Pawell-Kleczkowskiej w opracowaniu edytorskim. Wszelkie uzupełnienia i rozwinięcia w listach (w nawiasach kwadratowych) pochodzą od edytora. Autorskie podkreślenia oznaczono spacjowaniem. List i fotografia ze strony internetowej Domu Aukcyjnego Rempex.

W!

Fotografia

S. I. Witkiewicza z 1931 r. autorstwa J. Głogowskiego, z dedykacją: „Pani Toni Pawell z wyrazami podziękowań i sympatii ofiarowuje Witkacy”.

Alain van Crugten

Witkacy w moim życiu albo parodiując Woody'ego Allena: Bóg, Witkacy i ja

Podat do druku Janusz Degler

Decydujący wpływ na przebieg mojego życia miało trzech mężczyzn. Kiedy miałem 15 lat, nauczyciel angielskiego na zawsze obudził we mnie zamiłowanie do języków obcych. Później, na uniwersytecie brukselskim, profesor literatury porównawczej pozwolił mi rozpocząć karierę akademicką i literacką. Trzecia ważna osoba już nie żyła, kiedy ją poznałem: chodzi oczywiście o Witkacego.

W roku 1966 przybyłem do Warszawy na stypendium i dowiedziałem się, że moim mentorem będzie dość znany profesor literatury. Pierwsze jego pytanie brzmiało: „Jaki ma pan przedmiot badań?”. Nie miałem pojęcia, co chcę robić, więc odpowiedziałem, trochę na chybił trafił:

- Groteska w literaturze polskiej.
- Nowoczesnej czy dawnej?
- Myślałem raczej o badaniu diachronicznym, bo zdaje mi się, że w różnych okresach... – profesor mi przerwał:
- Trzeba wybrać. Dawna, to u mojego kolegi, nowoczesna u mnie – ponieważ stałem przed

nim, terażniejszość wydała się bliższa, odpowiedziałem zatem:

- Nowoczesna.
- Dobrze. Zna pan Witkiewicza?
- Tylko z nazwiska.
- Oto wspaniały przedmiot badań: „Utwory dramatyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza”. Zgoda? Istnieje nowe wydanie wszystkich sztuk w dwóch tomach. Niech pan to przeczyta. Zobaczymy się potem – koniec rozmowy. Trwała chyba tylko 5 minut.

Z moją skromną znajomością języka polskiego, nabytą w ciągu paru lat – w trybie dwóch godzin tygodniowo (ponieważ uczyłem się głównie rosyjskiego), powoli zagłębiałem się w Witkacego, wchodziłem w dziewczą dzungłę.

Obłożony słownikami męczyłem się tak przez dwa miesiące. Kiedy przeczytałem całe wydanie *Dramatów* (przygotowane przez Konstantego Puzynę), czyli 22 sztuki, poszedłem po raz drugi do mojego profesora. Gdzieś się spieszył. Rzucił tylko:

– Dobrze. Teraz proszę przeczytać wszystko, co napisano o Witkiewiczu.

Właśnie wtedy dotarło do mnie, że nie będę miał tu żadnej pomocy. Kolejny i ostatni raz zobaczyliśmy się dopiero pod koniec roku akademickiego, kiedy go poprosiłem o „opinię”, aby przedłużyć pobyt w Warszawie na kolejny rok.

Sam na sam z Witkacym, zacząłem pracę nad doktoratem. Po roku przekonałem się, że tłumaczenie na mój język ojczysty to najlepszy sposób, aby zgłębić te trudne teksty. I tak, nie myśląc o jakimkolwiek wydaniu, po prostu jako naukowe ćwiczenie, przetłumaczyłem dwie sztuki: *Sonatę Belzebuba* i *Matkę*. Jeden z moich znajomych zasugerował, że bym je zaniósł do polskiej Agencji Autorskiej. Dzięki temu rok później Vladimir Dimitrijević natknął się na moje tłumaczenia Witkacego.

Ten pasjonat literatury, z pochodzenia Serb, wcześniej założył w szwajcarskiej Lozannie wydawnictwo L'Age d'Homme. Od kilku już lat publikował francuskie przekłady z literatury słowiańskiej: rosyjskiej, polskiej, czeskiej i serbskiej. Wydał m.in. książkę *Petersburg* Andrieja Biełego, która od razu okazała się wielkim sukcesem. Dimitrijević słyszał wcześniej o Witkiewiczu od rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego. Po przeczytaniu moich przekładów, powierzył mi redakcję edycji wszystkich dramatów Witkacego, czyli sześciu tomów *Théâtre Complet*.

Tak zaczęła się moja wieloletnia współpraca z Dimitrijevicem. Obejmowała ona także inne dzieła Witkiewicza oraz przekłady wielu polskich, a także rosyjskich i czeskich autorów.

Przez 12 następných lat Witkacy na dobre zadowolnił się w moim życiu. W latach 1969–1976 L'Age d'Homme wydał jego wszystkie dramaty, a także

mój doktorat, zatytułowany *S. I. Witkiewicz – Aux sources d'un théâtre nouveau* (1971), później wielkie powieści *Nienasyconie* (1970), *Pożegnanie jesieni* (1972) i *622 upadki Bunga* (1979). Ponadto zredagowałem u Dimitrijevicia 5 zeszytów „Cahiers Witkiewicz” (1976–1984) zawierających różne teksty Witkacego, m.in. *Juwenilia*, niedokończone sztuki i pisma teoretyczne, oraz eseje poświęcone jego osobie kilkunastu autorów, badaczy i krytyków literackich.

W tym okresie pracowałem na uniwersytecie w Brukseli, ale poświęcałem się bez reszty Witkacemu. Nawet życie rodzinne zostało w jakimś stopniu mu podporządkowane. Wieczorami, a często w czasie wakacji, siedząc przed maszyną do pisania, słowo po słowie mozolnie tłumaczyłem. Moja córka do dzisiaj pamięta, jaki byłem wtedy zapracowany. Pamiętam, jak narzekała, że mam tak mało czasu, aby się z nią bawić. Często zlecenia były tak pilne, że nie dawałem rady pisać. Nagrywałem przekłady i wysyłałem kasety do maszynistki. Wiele razy moja córka śmiała się, kiedy głośno mówiłem do klawiszy maszyny. Powtarzała z ironią: „Kropka, przecinek, otworzyć nawias, nowa linia...”.

Witkiewicz był też często tematem moich wykładów uniwersyteckich. Można zatem powiedzieć, że współżyliśmy ze sobą, i to przez długi czas. Zdarzało się, i to nie rzadko, że powtarzałem sobie: „Bez Witkacego byłbym nauczycielem języków obcych w liceum. Dzięki niemu jestem na uniwersytecie. Poza tym tłumaczę, piszę artykuły, biorę udział w konferencjach. Jednym słowem, jestem pasożytem na trupie Witkacego, który już nie może się bronić”.

Dzięki niemu poznałem też wiele ciekawych osób. Zaprzyjaźniliśmy się. Byliśmy grupą entuzjastów i propagatorów dzieł Witkiewicza. Nazwa-

Jestem pasożytem na trupie Witkacego, który już nie może się bronić

liśmy się „witkacologami”. W naszej gromadzie oprócz Polaków, takich jak Janusz Degler i nieodżałowana Dunka Micińska, byli również koledzy i koleżanki z innych krajów. Dunka nazwała nas „Międzynarodową Lożą Witkacowską”, a ja zaproponowałem hasło: „Witkacologdy wszystkich krajów, łączcie się!”.

Jesienią 1981 r. cała Loża zawitała gościnnie w Brukseli. Przybyli na wielki festiwal Witkacowski.

Zorganizowałem dla nich kilkuniedniową konferencję na uniwersytecie. W ramach festiwalu odbyły się też dwie wystawy, audycje w radiu i telewizji oraz premiery kilku spektakli teatralnych. Moich gości zaskoczył fakt, że Witkiewicz jest wszechobecny. Belgijska stolica, obklejona plakatami z twarzą naszego bohatera robiła duże wrażenie.

Po tygodniu euforii w Brukseli moich polskich przyjaciół zaskoczyła przykra niespodzianka! Już wkrótce po ich powrocie ogłoszono w Polsce stan

wojenny. Często dopadały nas słynne witkacowskie figle, nawet te pośmiertne. Ale ten był naprawdę niesmaczny.

W następnych latach, choć byłem bardzo zajęty różnorodnymi pracami, to i tak znajdowałem czas dla Witkacego. Założyłem teatr studencki, w którym wystawiliśmy, po francusku, sztuki autorów słowiańskich, w tym dwie Witkiewicza. W roku 1984 napisałem scenariusz do tzw. „fikcji doku-

mentalnej” pod tytułem *Tumor Witkacego*. Film przedstawiał fragmenty z życia mistrza. Osnową scenariusza były domniemane próby sztuki *Tumor Mózgowicz*, odbywające się w latach 20. w zakopiańskim sanatorium, prowadzone przez samego autora w gronie aktorów. Film reżyserował Grzegorz Dubowski, a nakręcono go w murach tego właśnie sanatorium. Być może była to jedna z przyczyn założenia Teatru im. S. I. Witkiewicza w tym miejscu.

Witkacy nadal jest dla mnie źródłem inspiracji. Sztuka pt. *Kabriolet* przedstawia pewien okres z jego życia, mianowicie okoliczności samobójstwa jego narzeczonej. Jest też ukrytym bohaterem powieści *Spa si beau*, w której belgijskie Ardeny przeobrażają się w Wysokie Tatry. W sztuce *Lisez Freud, nom de Dieu!* (*Czytajcie Freuda, psiakrew!*) znów pojawia się z problemami Edypa, jakże ważnymi w jego twórczości.


Widzicie Państwo, nadal pasożytuję na Witkacym! Nie jestem godzien, Mistrzu, ale bądź pochwalony Witkacy! Dziękuję Ci, Stasiu, miałem ciężką harówkę, ale też wiele radości.

W!



Krzysztof Dubiński

Szynel i furażka. (O datowaniu *Portretu wielokrotnego w lustrach*)



Od Stasia miałam wiadomość z ostatnich dni stycznia. Zdrow, zarobił w tym roku 6000 rs. portretami i kompozycjami. Ma nadzieję uwolnić się ze służby i wtedy dwa plany, powrót do kraju lub wyjazd na Sumatrę. To ostatnie jest bardzo dziwne i jak on sam pisze „nieprawdopodobne ale kto wie”. Naturalnie, że znowu jestem o niego niespokojna, czy nie będą go prześladować bolszewiki. Przesłał fotografię w pięciu pozach, na których jest bardzo mizerny¹.

¹ M. Witkiewiczowa do A. Stożkowej, kartka pocztowa, [brak miejsca nadania], 9 kwietnia 1918, cyt. za http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Degler/Cenne_znalezisko.pdf (dostęp 14 września 2016).



Odnaleziona przez Agnieszkę Mancewicz kartka Marii Witkiewiczowej wysłana 9 kwietnia 1918 r. do Anny Stożkowej, siostry Leona Chwistka, wyjaśniła, kiedy i jaką drogą dotarła z Petersburga do Zakopanego najsłynniejsza bodaj fotografia Stanisława Ignacego Witkiewicza: *Portret wielokrotny w lustrach* (il. 1).

Otwarte natomiast pozostaje pytanie: gdzie i kiedy mizerny Staś odziany w carski mundur sfotografował się „w pięciu pozach”? Przyjęło się przekonanie, że fotografia wykonana została „w jednym z gabinetów luster w Petersburgu”, zaś jej datowanie ostrożnie zamykane jest klamrą lat 1915–1917. W tej hipotetycznej czasoprzestrzeni z jednej strony mamy domniemany konkretny miejsc, z drugiej zaś – rozległą, kilkuletnią rozpiętość chronologiczną. Takie zestawienie nie może się obronić.

Lat 1915–1917 Stanisław Ignacy nie spędził wyłącznie w Petersburgu. Po przybyciu do Rosji jesienią 1914 r. w jej stolicy przebywał przez pierwsze

8 miesięcy, czyniąc starania o przyjęcie do armii i ucząc się wojennego rzemiosła w Pawłowskiej Szkole Wojskowej. Latem 1915 r. przez trzy miesiące w obozie wojskowym w Krasnym Siole przygotowywał się do służby liniowej na froncie, a we wrześniu tego roku z kompanią uzupełnień dotarł do Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii zdziesiątkowanego w kampanii wileńskiej, który odbudowywał swój potencjał bojowy pod Mołodiecznem na bliskim zapleczu frontu. W październiku 1915 r. Pawłowski Pułk wraz z innymi pułkami lejbgwardyjskimi został przerzucony na dalekie tyły, do wschodniej Galicji. Do kwietnia 1916 r. pułk Witkacego stacjonował w okolicy miasta Podwołoczyska, a następnie ponownie wrócił pod Mołodeczno w rejon walk pozycyjnych na linii frontu północnego.

W pierwszych dniach lipca utworzona z jednostek carskiej Lejbgwardii Armia Wydzielona została oddana pod komendę generała Aleksieja Briusiłowa

1. N. N., S. I. Witkiewicz. *Portret wielokrotny w lustrach*, 1917. fotografia, zbiory S. Okołowicza.

„Amerykańska
zabawa”, jak
w Rosji nazywano
lustrzany trick
pozwalający
uzyskiwać
fotografie
wielokrotne, trafiła
do Rosji dobrych
kilka lat przed
wybuchem I wojny
światowej i była
dość popularna

i wzięła udział w drugiej fazie jego ofensywy na linii rzeki Stochod. Pawłowski Pułk uczestniczył w czterodniowym szturmie na niemieckie umocnienia w rejonie wsi Witonieź. Podczas walk Witkacy doznał kontuzji i został ewakuowany z linii frontu do Petersburga.

Od 28 lipca 1916 r. aż do wyjazdu z Rosji latem 1918 r. Petersburg był stałym miejscem pobytu Witkacego, ale pamiętać też trzeba, że mamy informacje o jego podróżach w tym czasie do Kijowa i Moskwy, a nie jest wykluczone, że przebywał on wówczas okresowo także w innych miejscowościach Rosji, dysponował bowiem biletem urlopowym upoważniającym do bezpłatnego podróżowania po cały terytorium carskiego imperium.

„Amerykańska zabawa”, jak w Rosji nazywano lustrzany trick pozwalający uzyskiwać fotografie wielokrotne, trafiła do Rosji dobrych kilka lat przed wybuchem I wojny światowej i była dość popularna – oferowały ją zakłady fotograficzne w wielu miastach, a także objazdowi fotografowie obsługujący wielkie rosyjskie jarmarki². Nie ma zatem pewności, że fotografia Witkacego „w pięciu pozach” rzeczywiście została wykonana w Petersburgu. Równie prawdopodobna jest możliwość, że mogła ona powstać w każdym innym miejscu jego pobytu – w Mołodecznie, Podwołoczyskach, Kijowie czy Moskwie.

Skoro wcale nie jest oczywiste, gdzie powstała fotografia, tym bardziej trudno odpowiedzieć na pytanie: kiedy została zrobiona? Najprościej dałoby się

■

2 S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „Portret wielokrotny”, „Fotografia wielokrotna” czy „Fotografia pięciokrotna”?*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. XXXI, s. 173–186.



4. S. I. Witkiewicz, *Autoportret w gwardyjskim czaku*, 7 stycznia 1919, pastel na papierze, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pracownia Fotograficzna MN Krakowie.

określić czas jej wykonania na podstawie dystynkcji wojskowych na mundurze, w którym Witkacy uwiecznił się na zdjęciu. „Niestety nie bardzo widać w jakim stopniu wojskowym na niej występuje” – zauważa Stefan Okołowicz³.

Istotnie jakość fotografii nie pozwala dostrzec, jakie dokładnie dystynkcje widnieją na mundurze. Jednak sam ubiór mundurowy daje nam nieoczekiwanie dużo wskazówek i sygnałów, jeśli tylko potrafimy je właściwie odczytać.

Kiedy mowa o mundurze Witkacego, natychmiast przywoływany jest autoportret w paradnym mundurze Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii z 19 lutego 1917 r., odtworzony 19 stycznia 1919 r. (il. 2) z jego głównymi atrybutami, czyli wysoką blaszano-sukienną paradną grenadierką, wysokim stójkowym kołnierzem szamerowanym złotą taśmą oraz galowymi pagonami suto obszytymi złotymi frędzlami. Witkacy najprawdopodobniej nigdy nie był posiadaczem takiego paradnego munduru. Zapewne wykorzystał do tego portretu jeden z mundurów paradnych przechowywanych w pułkowym muzeum w petersburskich Pawłowskich koszarach.

Prezentowana jest też zazwyczaj barwna rosyjska rycina z 1914 r. (il. 3) przedstawiająca żołnierza w charakterystycznym mundurze Pawłowskiego Pułku⁴. W takich mundurach szeregowi żołnierze pułku wychodzili na uliczne patrole oraz pełnili służbę na posterunkach wartowniczych w carskich pałacach, koszarach i obozach. Tak było do momentu wybuchu wojny.



3 Tamże, s. 182.

4 D. Niedziałkowska, *Autoportrety rosyjskie w kontekstach*, [w:] *Witkacy w kontekstach*. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki, red. T. Pękala, Lublin 2015, s. 229.



Latem 1914 r. wszystko się zmieniło. Wraz z ogłoszeniem mobilizacji i przystąpieniem Rosji do wojny w jednostkach liniowych carskiej armii wprowadzono jednolite umundurowanie polowe. Użytkowanie mundurów paradnych i galowych zawieszono. Cały zestaw paradnych imperatorskich mundurów odłożył też na bok car Mikołaj II. W sierpniu 1914 r. przywdział mundur polowy, prostą oficerską bluzę garnizonową, *gimnastiorkę*, z pagonami pułkownika piechoty i w takim mundurze chodził aż do swojej tragicznej śmierci z rąk bolszewików 17 czerwca 1918 r.

Pawłowski Pułk lejbgwardii wyruszył z Petersburga na wojnę jako pierwszy, a wszyscy jego oficerowie

3. Żołnierz Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii, 1914, pocztówka, http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Pavlovsky_Regiment.jpg (dostęp 25 listopada 2016).



4. S. I. Witkiewicz, *Autoportret*, 24 lipca 1917, pastel na papierze, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOCAK), ze zbiorów Anny i Mieczysława Porębskich, Pracownia Fotograficzna MOCAK.

i żołnierze maszerowali w umundurowaniu polowym. W takim polowym mundurze, w oficerskiej *gimnastiorce*, przedstawił się Witkacy na autoportrecie w mundurze (il. 4) datowanym 24 lipca 1917 r. Widzimy na nim typowe elementy tego munduru: wysoki stójkowy kołnierz i pagony barwy żółtej z brzegami obszytymi wąską czerwoną tasiemką i rozdzielone podłużnym szerszym pasem czerwonej taśmy, który w mundurowym regulaminie rosyjskim nosił nazwę *proswiet*⁵.

Kolor żółty na płaszczyźnie pagonu to tradycyjna barwa przypisana jednostkom lejbgwardyjskiej piechoty, a czerwona taśma zastąpiła stosowany w czasach pokoju galon srebrny, zakazany na czas wojny. Na pagonie mamy dość oczywiście zasygnalizowane oficerskie gwiazdki: dwie rozmieszczone bliżej ramienia po obu stronach *proswieta*, trzecia zaś znajdująca się wyżej, na dwóch trzecich długości pagonu, naszyta jest

5 Zob. <http://oko-planet.su/history/historysng/196311-i-storiya-v-detalyah-zvezdy-lychki-i-prosvety> (dostęp 16 września 2016).

na linii *proswieta*. To regulaminowe dystynkcje porucznika, bo taki stopień miał w lipcu 1917 r. Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Na fotograficznym portrecie wielokrotnym nie odnajdujemy jednak żadnego z tych dwóch mundurów. Witkacy ma na sobie inny rodzaj wojskowego ubioru. To nie jest letnia oficerska *gimnastiorka*. Nie widzimy charakterystycznego stójkowego kołnierza. Za to widać ciężko układający się na ramionach i łokciach materiał. Grube sukno, co wyraźnie dostrzec można przyglądając się kołnierzowi i rozpiętym wyłogom munduru z dziurką do zapięcia ostatniego guzika pod szyją. Dwa rzędy dużych metalowych guzików i podłużne oficerskie patki na kołnierzu. Na plecach Witkacego odwróconego do nas tyłem widzimy wyraźnie biegnącą od kołnierza w dół kontrafałdę. Na wysokości pasa, czego już nie widzimy, bo Witkacy siedzi, tę kontrafałdę zapewne przecina pozioma patka. Na rękawach Witkacego pierwszego od lewej i pierwszego od prawej wyraźnie widać wysoko podszyte grube mankiety. Ten charakterystyczny wojskowy ubiór to zunifikowany rosyjski szynel oficerski!

To właśnie *proswiet* z czerwonej taśmy, taki sam jaki Witkacy umieścił na autoportrecie z 24 lipca 1917 r.

Jesienno-zimowe sukienne szynela, dopasowane do figury, w armii carskiej zakładano we wrześniu i zdejmowano w maju. Dla oficerów lejbgwardii zimowym nakryciem głowy przypisanym do szynela była wysoka papacha z baraniej wełny. Ale jesienią, we wrześniu, październiku, czasem w cieplejsze tygodnie listopada oraz wiosną od marca, a czasem od kwietnia zamiast papachy oficerowie nosili na głowach zwykłe garnizonowe czapki z otokiem ozdobione tzw. bączkiem. W wojsku potocznie czapkę garnizonową nazywano *furażką*⁶. I w takiej właśnie *furażce* siedzi przed lustrami Witkacy.

Szynel i *furażka* – to dwie pierwsze twarde wskazówki, które mogą być pomocne w datowaniu *Portretu wielokrotnego w lustrach*. Pozwalają nam ustalić porę roku. Fotografia musiała zostać wykonana w miesiącach jesiennych lub wiosennych.

Od razu możemy stwierdzić, że w grę nie wchodzi pierwsze miesiące pobytu Witkiewicza w Petersburgu. Kiedy 1 grudnia 1914 r. rozpoczął naukę w Pawłowskiej Szkole Wojskowej, była już tęga zima i o noszeniu czapki garnizonowej nie mogło być mowy. Mógł ją założyć wiosną, przed promocją na stopień praporczyka. Junkrzy

■

6 *Боевая одежда русской армии*, коллектив авторов, Москва 1994, s. 366–373.

szkół i kursów wojskowych na czapkach nie nosili owalnego bączka, jaki widzimy na fotografii, lecz emblemat o zupełnie innym kształcie.

A po promocji, w obozie wojskowym w Krasnym Siole Witkacy założył już letni mundur polowy oficera piechoty. Szynel przywdział dopiero we wrześniu 1915 r., gdy z kompanią uzupełnień dotarł do swego macierzystego liniowego pułku stacjonującego pod Mołodiecznem.

Fotografia dostarcza nam jeszcze jednej wskazówki, chociaż jest ona najtrudniejsza do rozszyfrowania. W lustrzanych odbiciach widzimy sztywne, grube oficerskie pagony naszyte na ramionach szynela. Dla laika mogą się wydawać zupełnie nieczytelnymi jasnymi plamami. Tymczasem dostarczają nam one całkiem sporo informacji.

Najłatwiej dostrzec ciemny pasek biegnący przez środek pagonu. Widać go na trzech lustrzanych odbiciach, najwyraźniej na drugim od lewej. To właśnie *proswiet* z czerwonej taśmy, taki sam jaki Witkacy umieścił na autoportrecie z 24 lipca 1917 r. Na tym też odbiciu najwyraźniej widać, że linia *proswieta* jest przzerwana. Mniej wyraźnie, ale widać to też na pagonie sylwetki drugiej od prawej. *Proswiet* jest przzerwany niemal regulaminowo na wysokości dwóch trzecich od zewnętrznej krawędzi pagonu. Dokładnie w tym miejscu na pagonie, po awansie na porucznika, do dwóch podporucznikowskich gwiazdek umieszczonych poniżej po obu stronach *proswieta*, dodawana była trzecia gwiazdka.

W sierpniu 1916 r. Stanisław Ignacy Witkiewicz przebywający już w Petersburgu, został nagrodzony za waleczność w bitwie nad Stochodem awansem na stopień porucznika. Zapewne na początku wrze-

śnia porucznik, jako rekonwalescent przypisany do czwartej roty w zapasowym Pawłowskim Batalionie, przywdział jesienny szynel uzupełniony *furażką*. Wrzesień 1916 r. – to mogłaby być najwcześniejsza z możliwych dat powstania *Portretu wielokrotnego w lustrach*, gdyby nie to, że tak wyraźna linia *proswieta* na pagonie drugiej sylwetki od lewej przzerwana jest tylko w jednym miejscu, właśnie tam gdzie powinna znajdować się gwiazdka.

Na lejbgwardyjskim pagonie naszyty był carski inicjał tzw. cyfra Mikołaja II zwieńczona imperatorską koroną. Na przedwojennych galowych pagonach cyfrę wyszywano grubym srebrzonym lub złotym bajorkiem. Po wybuchu wojny produkcji galowych pagonów zaniechano, a do mundurów polowych przypinano cyfry tłoczone z mosiężnej blachy. Cyfra mocowana była na linii *proswieta*. Na pagonie porucznika carski inicjał znajdował się pomiędzy dwoma poziomymi gwiazdkami, a korona poniżej trzeciej górnej gwiazdki⁷.

Na fotografii Witkacego *proswiet* na pagonie powinien być przzerwany zatem jeszcze w dwóch miejscach. To musiałyby być widoczne. Jeśli jednak ciągnęła linia *proswieta* jest tak wyraźna to znaczy, że cyfry na pagonie nie było. Na autoportrecie namalowanym w lipcu 1917 r. artysta także cyfry carskiej na pagonie nie umieścił. Już jej wtedy nie noszono!

26 lutego bunt żołnierzy czwartej roty rekonwalescentów Pawłowskiego Pułku, w której Witkacy był oficerem, zapoczątkował rewolucję lutową. Stary porządek rozsypał się w ciągu kilku dni. Upadł carski rząd,

7 Таблицы форм обмундирования Русской Армии, составил В. К. Шенкь, С. Петербургъ 1910, ц. табл. 1.

Duma powołała rząd tymczasowy z Aleksandrem Kiereńskim na czele, żołnierze petersburskiego garnizonu mordowali albo przepędzali z koszar znienawidzonych oficerów. 8 marca car Mikołaj II abdykował. Z koszar wyrzucano portrety imperatora i jego rodziny, z proporców, sztandarów i wojskowych emblematów zdzierano lub skuwano carskie cyfry i imperatorskie korony wieńczące dwugłowego orła.

Żołnierze zatrzymywali carskich oficerów i zrywali im pagony ozdobione carskimi cyframi.

Większość oficerów petersburskiego garnizonu nie czekała, aż dopadnie ich żądna samosądu zrewoltowana żołdacka tłuszcza i dla własnego bezpieczeństwa pozbyła się carskich emblematów z naramienników. Z nazw lejbgwardyjskich pułków zniknął monarszy przedrostek *lejb*.

Porucznik Witkiewicz z pewnością zdjął ze swoich pagonów carską cyfrę szybko i bez żalu. W pierwszej połowie marca w całym petersburskim garnizonie zrewoltowani żołnierze przystąpili do lustracji swoich oficerów. W Pawłowskim Batalionie z 70 oficerów żołnierze pozwolili tylko 12 pozostać w koszarach na pułkowym etacie. Ta ocena oficerów odbywała się na żołnierskich wiecach i miała w sobie wiele z charakterystycznych dla Rosji tłumnych ludowych zebrań, na których rację ma ten, kto głośniej i ostrzej krzyczy. Porucznika Witkiewicza żołnierze czwartej roty, pamiętający go z frontu, wybrali na swego oficera. Gdyby na tym zebraniu porucznik pojawił się w mundurze z pagonami ozdobionymi carską cyfrą,

W całym petersburskim garnizonie zrewoltowani żołnierze przystąpili do lustracji swoich oficerów

bardziej mógłby się spodziewać żołnierskiego linczu niż wyboru na oficerski etat.

Na początku kwietnia w całej rosyjskiej armii oficjalnym rozkazem wycofano carskie cyfry z wojskowej symboliki. Można jednak przyjąć, że w samym Petersburgu już w drugim tygodniu marca trudno byłoby spotkać oficera czynnej służby z carskimi emblematami na pagonach.

Maj 1917 r. w stolicy Rosji był wyjątkowo ciepły, oficerowie chętnie zrzucali już szynele. Ostatecznie zatem wszystko wskazuje na to, że *Portret wielokrotny* został wykonany pomiędzy początkiem marca a końcem kwietnia 1917 r. w Petersburgu, którego w tym czasie Witkacy nie opuszczał.

Odczytanie wskazówek prowadzących do ustalenia terminu powstania fotografii to nie wszystko, co może nam ona powiedzieć. Także o samym Witkacym.

Czy istotnie została wykonana w jakimś „gabinecie luster”? Czy Witkacy z przemyślanym konceptem „fotografii wielokrotnej” wybrał się do jakiegoś petersburskiego zakładu fotograficznego wiedząc, że oferuje on tego rodzaju technikę trickową? Gdyby tak miało się to odbyć to pomocnik fotografa albo on sam, zapewne zwracając się do gościa per *Wasze Błagorodje*, usłużnie pomógłby panu oficerowi zdjąć szynel i odebrałby z jego rąk *furażkę*. A pan oficer, poprawiwszy włosy, zasiadłby przed lustrami w codziennym mundurze garnizonowym, a nie w wierzchnim szynelu i czapce⁸.

■

8 P. Ф. Незвецкий, *Лейб-гвардия императорской России*, Москва 2009, s. 550. W carskiej tabeli rang oficer w stopniu porucznika mieścił się w urzędowej X klasie i należało się do niego wracać używając tytułu *Wasze Błagorodje*.

Może było inaczej? Może porucznik Witkiewicz zobaczył rozstawione pod koszarami uliczne stanowisko objazdowego fotografa oferującego „portrety wielokrotne” żołnierzom zwycięskiego buntu lejbgwardyjskich batalionów, studentom rozentuzjzmowanym rewolucją i robotnikom z nieustająco wiecującą petersburskiej ulicy. Zatrzymał się, a potem rozsunął kotary i usiadł przed lustrami. Tak, jak szedł po ulicy: w szynelu i *furażce*. Jest w tym chyba więcej prawdopodobieństwa, niż w dywagacjach nad świadomą i przemyślaną fotograficzną kreacją.

„Rozumienie *Portretu wielokrotnego* byłoby pełniejsze, gdybyśmy znali dokładną datę jego powstania. Chodzi o to, czy portret przedstawia artystę przed, czy po dramatycznych doświadczeniach frontowych, które wstrząsnęły jego psychiką” – stwierdza nie bez racji Stefan Okołowicz⁹.

Witkacy siedzi przed lustrami z typową dla niego miną posępną, a na wymizerowanej twarzy zdaje się mieć wypisane nie tylko straszne przeżycia z czterodniowych krwawych walk nad Stochodem, ale i równie dramatyczne wydarzenia z pierwszych dni rewolucji lutowej.

Warto jednak spojrzeć nieco inaczej na tę fotografię. Oto siedzi przed lustrami mężczyzna wyraźnie dbający o swój codzienny wizerunek zawodniackiego, bojowego oficera. Zwyczajem rozpowszechnionym w okopach lekko przechyloną na bok *furażkę* z fantazją mocno naciągnął na tył głowy. A jego szynel też nie jest zwyczajnie, prozaicznie regulaminowy. Naszyte na nim pagony, z których tak wiele informacji już udało się odczytać, mówią

■

9 S. Okołowicz, dz. cyt, s. 182.

jeszcze więcej. Są prawdziwym przebojem ówczesnej frontowej mody, takiego nonszalanckiego, lejbgwardyjskiego szyku zadawanego – wbrew wojskowemu regulaminowi – przez oficerów mających za sobą bojowe doświadczenie.

Regulaminowe pagony na szynelu i mundurze powinny mieć kolor khaki, a zakładanie kolorowych pagonów galowych było w jednostkach bojowych zakazane. Mogli je nosić tylko oficerowie służący na tyłach. Przez pierwsze dwa lata wojny przestrzegano tych zasad, choć oficerowie frontowi, zwłaszcza lejbgwardziści zakazu tego nienawidzili. Latem 1916 r., po pierwszych sukcesach ofensywy Briusiłowa, w całej wojskowej Rosji zapanowała moda na pagony koloru khaki. Każdy magazynier składu z wojskowymi kalesonami w najodleglejszej guberni odpruwał od mundur kolorowe pagony i przypinał proste, surowe, w połowym kolorze khaki. Sądząc po pagonach, wszyscy byli wówczas frontowymi bohaterami.

Na froncie reakcja była odwrotna. Kto z oficerów miał przedwojenne wyszywane pagony, ten przypinał je sobie do połowego mundur. Nowi frontowi oficerowie z wojennego poboru zwykle ich nie mieli, a nowych nie produkowano. Na połowe pagony naszywano więc płat z grubego kolorowego moleskinu przedzielony wstążkowym *proswietem*. Moleskinowe pagony stały się wyróżnikiem frontowych oficerów i symbolem bojowego doświadczenia. Oficerowie przybywający z frontu na rekonwalescencję lub urlop do Petersburga czy Moskwy demonstracyjnie obnosili się z owymi nieregulaminowymi pagonami¹⁰.

Najprawdopodobniej takie właśnie pagony z żółtego moleskinu ma naszyte na szynelu Witkacy, dzięki czemu na portrecie wielokrotnym są tak kontrastowo i wyraźnie widoczne. Założył je chyba dopiero w Petersburgu, bo podczas przygotowań do bitwy nad Stochodem nie miałby gdzie ich kupić. Natomiast w Petersburgu, w tzw. oficerskim kwartale, gdzie wynajmował kwaterę, działało kilka zakładów krawieckich „obszywających” oficerów i zapewne oferowały one moleskinowe pagony.

Sądząc po autoportrecie w mundurze z lipca 1917 r., pagony z żółtą barwą lejbgwardyjskiej piechoty Witkacy nosił jeszcze do letniego mundur. Jesienią 1917 r. z pewnością nie przypiął ich do zimowego szynela. Na ulicach Petersburga panowała już na dobre bolszewicka Czerwona Gwardia, po mieście krążyły bojówki anarchistów i patrole zbolszewizowanych żołnierzy, a żółte pagony oficerów lejbgwardii były dla nich znakiem rozpoznawczym wroga. Pod koniec października bolszewicy dokonali zwycięskiego puczu i wtedy już sam carski mundur oficerski, bez względu na kolor pagonów, stał się w Petersburgu ubiorem niebezpiecznym. Zapewne Witkacy rozglądał się już za zimowym cywilnym ubraniem.

W!

10 Zob. <http://ww1.milua.org/epoletes2.htm> (dostęp 20 września 2016).

Gawęda barska

Kontynuacja ze s. 96

Śpiewa ta wieść, żeś kazał przez dymy pożarne
I przez ogień trzaskaniem chat płonących strzelane
Własną żonę na gody prowadzić śmiertelne:
Żeś kazał, by moskiewski chrest ucałowała
I wyrzekła się wiary; żeś darł habit z ciała
I ciało rzemieniami siekł; a gdy męczenna
Żona twa, cała we krwiach, lecz okiem promienna
Milczała – zdarłeś z głowy perlane zawoje
I ją, szepczącą: Ojcze, przyjdź królestwo Twoje –
Rzuciłeś w czern, w pijaństwo, w rozpustę i wycie!
Posypały się białe perły po habicie,
A po bieli perlistej pociekła krew święta! –

[...]

Poślizgnął się koń kniazia o iryśne kłące,
Czy o muszlę ślimaka, czy o brzuch ropuchy –
Bo ja wiem? Kniaź rżnie głową w pniak nibyto suchy,
A w istocie przepelny słodziuchnego miodu.
W wodzie można – lecz w miodzie nikt nie znajdzie brodu:
Pniak, jako był sążnisty, pęka – i z wysoka
Wylewa się na kniazia kleista patoka
Lepi mu oczy słodkim, smarowitym puchem –
Próbuje powstać Toros – ale końskim brzuchem
Przywalon – i pomazan miodem, co się zlewa
Lepczystą, wonną mazią z pękniętego drzewa,
Tylko mocniej do ziemi przywiera – napoły
Udławion: w oczy, ręce tną go wściekłe pszczoły,
Z gardzieli dobywa się charkot przydławiony –
Dobrze ci tak, morderco! kacie własnej żony!

Ciąg dalszy na s. 181



Małgorzata Vražić

Ojcowie i synowie sztuki

Każda relacja pomiędzy artystami jest czymś niezwykłym, oryginalnym i niepowtarzalnym, ale komplikuje się, jeśli łączą ich więzy pokrewieństwa tak bliskie jak ojca i syna. Bohaterem tego tekstu jest Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy (1885–1939) i jego artystyczna relacja z ojcem Stanisławem (1851–1915),

-
- 1 Tekst ten został pierwotnie wygłoszony w formie referatu (wraz z pokazem multimedialnym) na międzynarodowej konferencji *Treći Maličevi dani (Trzecie Dni Zdravka Malicia)*, zorganizowanej przez Katedrę Języka i Literatury Polskiej Wydziału Filozoficznego w Zagrzebiu w październiku 2015 r. Ukazał się drukiem w nieco innej wersji, pod chorwackim tytułem *Očevi i sinovi umjetnosti*, w tomie pokonferencyjnym *Witkacy i drugi. Zagrebački polonistički doprinosi / Witkacy i inni. Zagrebske pryczynki polonistyczne*, red. D. Blažina, Đ. Čilić Škeljo, Zagrzeb 2016, s. 57–76. Zob. sprawozdanie z konferencji w niniejszym numerze, s. 97–101.

N. N., Stanisław
i Stanisław Ignacy
Witkiewiczowie,
Lovran, 1911–1913,
Muzeum Tatrzań-
skie w Zakopa-
nem.

ukazana w określonym kontekście, a mianowicie na tle innych „konstelacji” artystycznych między ojcami i synami: Kossaków, Malczewskich czy Pissarrów². Wydaje się, że pozwoli to zweryfikować pewne ustalone, choć nie zawsze słuszne przekonania dotyczące Witkiewiczów, jak również niejako uwypuklić, unaocznic ważne aspekty tej relacji i zobaczyć ją w nieco innych barwach.

W polskiej kulturze Witkiewiczowie nadal są postrzegani przez pryzmat kontrastu, różnicowości, mentalnych, artystycznych, generalnie więc prawie wyłącznie przez pryzmat trwającego między nimi konfliktu, a to fałszuje obraz tej relacji³. Otoczono ich legendą: Witkiewicza białą, Witkacego czarną, która obu nie wyszła na dobre. Słowem: święci święty kontra demoniczny Mahatma, ewentualnie wariat z Krupówek. Owe legendy wpłynęły istotnie na recepcję ich twórczości, ocenę wzajemnych relacji i biografii. W literaturze przedmiotu, we wspomnieniach znajomych postrzegano Witkiewiczów oddzielnie, nie szukano miejsc wspólnych ich myśli, koncep-

-
- 2 W historii sztuki i kultury europejskiej możemy wskazać wielu słynnych ojców i synów. Byli to np. malarze niemieccy Lucas Cranach Starszy (1472–1553) oraz Lucas Cranach Młodszy (1515–1586) i Hans Cranach (1513–1537), Pieter Bruegel starszy (1525–1569) oraz jego synowie Pieter Brueghel młodszy (1564–1638) i Jan Brueghel młodszy (1568–1625), Pablo Picasso (1881–1973) i jego ojciec Don José Ruiz Blasco (1838–1913); w Polsce: „kompozytor barw”, „polski Jackson Pollock”, Alfred Lenica (1899–1977) i jego syn Jan (1928–2001), czy Beksińscy: Zdzisław (1929–2005) i Tomasz (1958–1999).
- 3 O Witkiewiczach pisałam w książce *Stanisław Witkiewicz i Witkacy. Dwa paradygmaty sztuki. Dwie koncepcje kultury*, Warszawa 2013. Na potrzeby niniejszego artykułu skupiłam się na wybranych aspektach ich relacji.

cji itp. Witkiewicz ojciec utrwalił się w świadomości zbiorowej prawie wyłącznie jako człowiek instytucja i autorytet. W rodzinie bywał nazywany Aniołem, i tak pół żartem, pół serio podpisywał się czasem w listach. Po jego śmierci pisano o nim jak o nauczającym Sokratesie, „doskonałym człowieku [...] bez uchybień”, „jednym z najpierwszych w narodzie”,

duchowym wodzu, człowieku wręcz świętym. Rzeczywiście Witkiewicz wybrał taką rolę, sam mówił o sobie jako o proroku stylu zakopiańskiego. Niewątpliwie był też, podobnie jak wielu

Ojciec i syn Witkiewiczowie to doprawdy przypadek szczególny w historii kultury polskiej

XIX-wiecznych, idealistą; nie szukał taniego poklasku, finansowych profitów, bezkompromisowo walczył o swoje poglądy i przekonania, budował swój autorytet przez wiele lat. Trudno przecenić jego zasługi dla kultury polskiej, ale to wszystko sprawiło, że w efekcie monumentalny pomnik przysłonił człowieka żywego, człowieka z krwi i kości. Z tego powodu (choć to powód nie jedyny, ale i nie błahy) postać Witkiewicza wydaje się nam tak odległa od naszych czasów, nadmiernie wyidealizowana, nieprawdopodobna psychologicznie i nieczytelna. Tymczasem Witkiewicz ojciec nie zawsze był postacią „jasną”. Choć mentalnie i duchowo przynależał do XIX w., to jego osobność była zdecydowanie bardziej wielowymiarowa; również nie zawsze słusznie posądza się go o konserwatyzm.

Zwieńczeniem całej autorskiej edukacji syna miało być *œuvre* malarskie, owa wielka synteza jak również człowiek-dzieło, który ze swego życia czyni dzieło sztuki

Z Witkacym jest odwrotnie, przyłgnęła do niego opinia narkomana, alkoholika, psychicznie nie zrównoważonego, podejrzanego dziwoląga. Nie zawsze traktowano go poważnie.

Nowy szlak interpretacyjny wskazała Maria Korniłowiczówna (wnuczka Henryka Sienkiewicza, tłumaczka i pisarka), która wyjątkowo trafnie zauważyła, że „tych dwóch Witkiewiczów nie można traktować rozłącznie”⁴. Istotny w tej kwestii jest też artykuł Janusza Deglera „Witkacy – wychowawca narodu”⁵, w którym autor ukazuje inną, mniej znaną twarz Witkacego oraz paralele postaw obu Witkiewiczów-społeczników. Witkacy po latach nie tylko przyznał, iż swoje idee estetyczne, dotyczące Czystej Formy wypracował podczas licznych dyskusji z ojcem, ale też w *Narkotykach*, czy w *Niemitych duszach* wszedł w rolę swoiście rozumianego wychowawcy i moralizatora⁶. Szczęśliwie powstaje obecnie coraz więcej publikacji, które traktują Witkiewiczów łącznie, konfrontują ich projekty artystyczne, strategie kulturowe i postawy w sposób bardziej obiektywny. Ukazał się np. album autorstwa Stefana Około-

wicza: *Anioł i Syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*⁷.

Ojciec i syn Witkiewiczowie to doprawdy przypadek szczególny w historii kultury polskiej. Ich relację można rozpatrywać na tak wielu płaszczyznach: rodzinnej – jako dialog międzypokoleniowy, pedagogicznej – jako historię i autorską koncepcję wychowania, psychologicznej – jako konflikt

dwóch osobowości, artystycznej – jako pełne wielokierunkowych napięć spotkanie dwóch indywidualności twórczych i kulturowej – jako spotkanie dwóch uniwersów, dwóch (nie zawsze sprzecznych ze sobą) sposobów postrzegania, rozumienia polskiej kultury. Którąkolwiek z wymienionych płaszczyzn poddaliśmy analizie, za każdym razem będziemy mieli do czynienia z czymś niesłychanie intensywnym, wyrazistym, co nieraz wprawi w zakłopotanie i wymknie się oczywistej ocenie. Witkiewiczów po prostu nie da się łatwo zaszukadkować, zamknąć w ramach jakiegoś określonego i raz na zawsze zamkniętego systemu estetycznego, artystycznego czy pedagogicznego. Przypadek Witkiewiczów jest szczególny, gdyż ich życie splatało się niezwykle ściśle nie tylko węzłem rodzicielsko-synowskich uczuć, ale i węzłem sztuki.

Mówiąc o Witkiewiczach, trzeba wyróżnić kilka kwestii. Ojcostwo Witkiewicza było pod wieloma względami nietypowe, eksperymentalne i charakte-

4 M. Korniłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1972, s. 111.

5 Tekst ukazał się po polsku w: „Odra” 1976, nr 10 i w: *Człowiek, kultura, historia*, red. E. Dobierzewska-Morzymas, A. Jezierski, Wrocław 2011, s. 215–230.; po chorwacku: *Witkacy – odgajatelj naroda* w: „Književna smotra” 2015, nr 176 (2).

6 Podobne wnioski formułowali Lech Sokół czy Anna Micińska.

7 Warszawa 2015.

rystyczne dla artysty-ideowca, który znaczną część praktycznych obowiązków życia scedował na żonę oraz inne otaczające go opieką i podziwem kobiety (siostry i Marię Dembowską). Sam poświęcił się sztuce, krytyce artystycznej, projektował kolejne budowle w stylu zakopiańskim, za które zazwyczaj nie pobierał honorariów⁸. Stanisław Ignacy nie chodził do szkoły, ponieważ ojciec wierzył w ideę indywidualnego rozwoju, nie uznawał szkoły jako instytucji „stadnego” nauczania, szkodliwego dla uczącego się, czy adepta sztuki⁹. Jego syn, jak podkreślają badacze przedmiotu, miał swobodę przy wyborze zainteresowań, a jednak w dużej mierze była to swoboda w ramach wyznaczonych przez ojca. Witkiewicz wszedł w rolę wychowawcy tak głęboko, iż chciał widzieć w synu realizatora swoich teorii o sztuce, chciał rozwijać jego talent malarski wyłącznie w kierunku realizmu i naturalizmu.

O malarstwo byłbym spokojny, żeby nie ta formułka przeciw naturze, która przeprowadzona

-
- 8 Więcej na ten temat w: *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów*, w oprac. M. Olszanieckiej i A. Micińskiej, [cz. I:] *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, koment. i oprac. M. Jagiełło, Kraków 1979.
- 9 Na temat szkoły, systemu edukacji Witkiewicz wypowiedział się wielokrotnie, zarówno w swoich książkach, jak i prywatnej korespondencji: „Ja tu dziś właśnie dopisałem do «Dziwnego człowieka» ustęp o samouctwie i systemie szkolnym i pastwiłem się nad maturą”. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 91, list z 11 maja 1903 r. Oczywiście stwierdzenie, że syn Witkiewicza nie chodził do szkoły jest uogólnieniem, gdyż zdał maturę w liceum oraz zapisał się na studia na ASP, jednak faktycznie, regularnej nauki szkolnej nie pobierał.

z uporem może podciąć podstawę talentu i wpłynąć w to bez wyjścia gonienie za czymś, co będzie miało nazwę – a nie będzie mogło być widzianym – co będzie słowem, a nie będzie ani kolorem, ani formą¹⁰.

Maluj masami, dążąc ciągle do opanowania tak natury, żeby Cię niczym nie mogła zdetonować, do opanowania całego materiału, jaki w niej leży¹¹.

Światło, barwa, forma. Wszechstronność, syntetyczność, szczodrość. Talent i natura – albo paść świnię, co zresztą jest równie mądrym i zaszczytnym zajęciem, jak każde inne¹².

Jak tak dalej pójdzie z Twoim malarstwem, będziesz cudownym dowodem prawdziwości moich teorii o sztuce, a sam w latach, w których inni uczą się abecadła na niezrozumiałym szkolnym elementarzu – będziesz niezależnym majstrem. Bon!¹³

Za tym wszystkim kryło się coś więcej: choroba (gruźlica i artretyzm) zdecydowanie przedwcześnie uniemożliwiły mu normalne funkcjonowanie i pracę, dlatego ambicje malarskie przeniósł na syna¹⁴. Kiedy przebywał w Lovranie na kuracji (lata 1904–1905

-
- 10 Tamże, s. 271, list z 8 czerwca 1905 r., Zakopane.
- 11 Tamże, s. 69–70, list z 13 sierpnia 1902 r., Zakopane.
- 12 Tamże, s. 76, list z września 1902 r.
- 13 Tamże s. 46, list z 28 sierpnia 1901 r., Zakopane.
- 14 W tej kwestii Witkiewicz przypomina nieco ojca Pabla Picassa, Don José Ruiza Blasco, który w sztuce syna chciał widzieć przedłużenie swojej kariery. Wątek przywołuję jedynie sygnalnie, gdyż Picassom i Witkiewiczom chcę poświęcić osobny artykuł.

oraz 1908–1915)¹⁵, wiedział już, że nie zdąży do końca wypowiedzieć się artystycznie, zrealizować wielu projektów, że jego dzieło z konieczności będzie niedokończone. Wierzył w słuszność i celowość swoich pedagogicznych zabiegów i eksperymentów, był też przekonany, że udało mu się odnaleźć uniwersalną formułę sztuki naturalistycznej, która nie zamykałaby się na nowe zjawiska czy nurty sztuki¹⁶. Stąd ta presja. Zwieńczeniem całej autorskiej edukacji syna miało być *œuvre* malarskie, owa wielka synteza jak również człowiek-dzieło, który ze swego życia czyni dzieło sztuki, zarówno w obszarze estetyki, jak i etyki. Tak wysoko ustawiona poprzeczka, radykalizm postawy Witkiewicza w głoszeniu haseł: „bądź jasny i wzniosły”, „przede wszystkim być absolutnie



dobrym człowiekiem, a potem co innego czynić”, stworzyły system wysoce opresyjny, toksyczny – powiedzielibyśmy dziś. „Rodzinna psychomachia” (wedle słów Jana Błońskiego¹⁷) miała źródło i w tym, iż Witkiewicz, moralizując, śląc synowi listy-wykłady dotyczące roli kobiety w życiu artysty, losu artysty, sam dokonał życiowego wyboru, który nie podlega biało-czarnej ocenie. Mam tu na myśli jego wieloletni związek z Marią Dembowską. Z powyższych powodów relację Witkiewiczów bardzo łatwo jest postrzegać wyłącznie przez pryzmat konfliktu, tym bardziej, że w twórczości Witkacego znajdziemy wiele negatywnych wypowiedzi o ojcu czy groteskowych obrazów ojcostwa:

Lovran, promenade Lungomare, 2016. Fot. M. Vražić.

Ojciec umarł nad ranem [...] Stała się rzecz okropna, tylko nie wiadomo dla kogo – dla jakichś starych ciotek może: zanim stary umarł, przestał istnieć dla Genezypa kompletnie¹⁸.

Nikt mnie nie przekona o jego wielkości jako artysty, a zwłaszcza jako myśliciela. Ani nie stworzył jakiegoś systemu filozoficznego, ani arcydzieł literackich czy malarskich, które byłyby godne tego terminu. Był zawsze rozproszony, gubił się we fragmentach, które nie łą-

15 O lovrzańskim etapie życia Witkiewicza ojca wiemy stosunkowo dużo, jednak z pewnością Lovran jest wciąż wyzwaniem dla biografów Witkiewiczów. Do tej pory ukazało się drukiem kilka artykułów na ten temat: T. Bocheński, *Witkiewiczowie w Lovranie*, [w:] tegoż, *Witkacy i reszta świata*, Łódź 2010; D. Błażina, *Stanisław Witkiewicz i Lovran*, [w:] *Stanisław Witkiewicz u Lovranu*, Zagrzeb 1998; tegoż, *Witkiewicz na Jadraniu. Pokusaj rekonstrukcje*, [w:] tegoż, *U Auri dušnog dana*, Zagrzeb 2005.

16 „Ale ja myślę, że ja jestem od tych teorii szerszy i nie podporządkowuję pod naturalizm żadnego innego kierunku, jak nie neguję «naturalizmu» dla jakichś innych dążeń”, S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., s. 481, list z 17 maja 1911 r., Lovrana. „Zastrzegam się tylko przeciwko identyfikowaniu moich teoretycznych wyobrażeń o sztuce z jakimikolwiek zacieśnionymi do jednego kierunku doktrynami”, tamże, s. 488, list z 10 czerwca 1911 r., Lovrana. D. Knysz-Rudzka proponuje nazywać naturalizm Witkiewicza „naturalizmem otwartym”, por. tejsze, *W poszukiwaniu programu naturalizmu otwartego (Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz)*, [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Warszawa 1992.

17 Taki tytuł ma jeden z rozdziałów książki J. Błońskiego *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 12–19.

18 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 3:] *Nienasycenie*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 1996, s. 53.

two można byłoby scementować w jednorodną całość. Oddziaływał patosem swojej postawy moralnej, która była niezupełnie szczerą, ale brak mu było głębszej kultury filozoficznej. Nie myśl, że jestem zazdrosny o sławę ojca, który pozostanie dla mojej rodziny zawsze bożyszczem, a ja jestem w jej oczach tylko marnotrawnym synem, utracuszem wielkiej tradycji, hańbiącym jej majestat, szargającym wielkie nazwisko ojca¹⁹.

Jednak, jak wspomiano, w konflikcie nie mieści się istota relacji pomiędzy ojcem i synem Witkiewiczami. Trzeba pamiętać, iż Stanisław Witkiewicz stopniowo kapituluje i stara się docenić dziwaczne rysunki syna, słynne „potwory”, jego zupełnie nienaturalistyczne malarstwo. Poza tym Witkacy początkowo naśladował styl ojca (malował klasyczne pejzaże), liczył się z jego opinią, wysyłał mu swoje prace do oceny, radził w wielu sprawach życiowych, o czym świadczy zachowana korespondencja (*Listy do syna*).

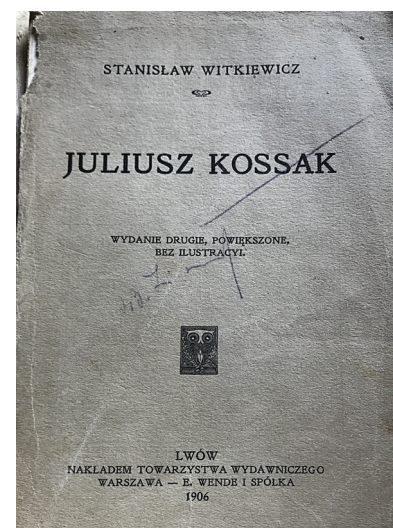
Juliusz, Wojciech i Jerzy Kossakowie

Wśród artystów polskich, jako kontekst do rozważań o Witkiewiczach, niejako naturalnie przychodzi na myśl *casus* Kossaków oraz Malczewskich, dwóch, można powiedzieć, klanów artystycznych. Obie rodziny bowiem związane były z Witkiewiczami. Ju-

liusz Kossak (1824–1899) rysownik i ilustrator²⁰, niezrównany malarz koni, był protoplastą rodziny artystów i pisarzy. Jego twórczość jest postrzegana jako swoisty malarski odpowiednik pisarstwa Henryka Sienkiewicza „ku pokrzepieniu serc”. Powracał więc do monumentalnej tematyki historycznej, aby w dobie niewoli przypomnieć rodakom momenty chwały polskiego oręża (sceny bitewne od średniowiecza po powstanie styczniowe), unaocznic niegdysiejszą potęgę rycerstwa, sławę bohaterów, wielkich wodzów, itp. Był piewą tradycji, szlacheckiego obyczaju, rycerskiej przeszłości. Popularność zdobyły też jego cykle z dziejów poszczególnych rodzin i sceny polowań.

Twórczość Juliusza Kossaka interesowała żywo Witkiewicza, który poświęcił mu osobne studium (nazwane później najbardziej polską książką), w którym scharakteryzował twórczość malarza w bardzo typowy dla siebie sposób, a mianowicie jako ilustrację własnych rozpoznań duchowej i mentalnej atmosfery w kraju zniewolonym, pozbawionym suwerenności państwowej. Malarstwo Kossaka wpisywało się w program estetyczny Witkiewicza, który uważał, iż Kossak jak nikt inny potrafił wyrazić malarsko polskiego ducha, długowieczną kulturę, przeszłość historyczną, a więc wszystko to, co w ówczesnej sytuacji politycznej kraju, trzeba było rozpoznać i chronić:

20 Obrazy Kossaka, ale i pozostałych polskich artystów wymienionych w tym tekście, można zobaczyć na stronie: <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Artists.htm> (dostęp 9 września 2016).



Studium Stanisława Witkiewicza o Juliuszu Kossaku. Lwów 1906. Fot. M. Vražič.

19 Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J. E. Płomiński, Warszawa 1957, s. 186. Słowa te miał wypowiedzieć o ojcu Witkacy.

Przez dwa lata rysowałem Olimp, na przemian: Wenery, Apollów, Nioby, Herkulesów, Laokoonów

Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko to żyje i żyć będzie w jego dziełach. Od traw i kwiatów łąkowych, do badyli burzanów, do dębów zgruchotanych gromami; od szarego wróbla, grzebiącego na podwórku Wojtkowej chałupy, do potężnych żubrów, beczących w ciemnych ostępach puszczy; od wydm piaszczystych i grząskich topielisk, do szczytów skalnych, od biednych chłopskich szkapek, do bohaterских koni bojowych: od opłotków cichego zaścianka, do huraganów bitew, – gdzie tylko się przejawiało życie polskie, wszędzie szedł za nim talent Kossaka, skupiał jego promienie i odtwarzał w swoich dziełach z niesłychaną prawdą i siłą²¹.

Kossak, obok bezwzględnej wartości, jaką sztuce nadaje wielki talent i silna indywidualność, ma dla nas szczególną wartość jako malarz najwybitniejszych cech naszego życia i naszej ziemi²².

Kossak był samoukiem, od najmłodszych lat wykazywał duże zdolności malarskie, które rozwijał wbrew szkole, uwagom nauczycieli, oporom matki, która wolała, aby jej najstarszy syn i opiekun rodziny studiował prawo. Faktycznie zaczął naukę prawa we Lwowie, jednak studia skończył „bez większego przekonania na wyraźne żądanie matki”, ponieważ sam uparcie myślał o zawodzie artysty²³. Cel ten osiągnął, podążając za wrodzonym talentem (miał bowiem

21 S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Lwów 1906, s. 10 [pisownia współczesna – M. V.].

22 Tamże, s. 12.

23 Z. Bielecki, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1971, s. 9.

niezwykłą łatwość tworzenia i pamięć wzrokową). Ponieważ Witkiewicz przypisywał właśnie samokształceniu (a nie ograniczającemu nauczaniu szkolnemu czy akademickiemu) wielkie znaczenie, jako drodze duchowego i artystycznego rozwoju człowieka, to Juliusz Kossak w monografii Witkiewicza urasta do rangi polskiego geniusza, który wbrew wszystkim przeciwnościom i niedogodnościom, znalazł swoją drogę artystyczną, stając się:

całkiem samodzielnym i oryginalnym artystą, a zarazem świetnym dowodem, że samouctwo, że zupełna niezależność od początku daje artyście takie środki, jakie mu są w istocie potrzebne i pozwala ujawnić zakres jego siły twórczej w zupełności²⁴.

Kossak doczekał się w owym studium nie tylko pozytywnej oceny, ale wręcz gloryfikacji i idealizacji. Witkiewicz stworzył tam wzór osobowy świeckiego świętego, któremu wybacza nawet fakt, iż przez pewien czas uczęszczał do szkoły rysunkowej Jana Maszkowskiego: „Bądź co bądź trzeba stwierdzić, że Maszkowski nie zrobił żadnej talentowi Kossaka krzywdy. Zdolność i indywidualność ucznia były wyższe, niż nauczyciela”²⁵.

24 S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, dz. cyt., s. 28.

25 Tamże, s. 20–21.



Juliusz,
Wojciech i Jerzy
Kossakowie,
www.polona.pl,
licencja CC.

Juliusz Kossak widział te kwestie odmiennie, ponieważ sam często odczuwał niedostatek swojego wykształcenia, napotykał problemy natury warsztatowej i było to chyba jego osobistym kompleksem, dlatego starał się pogłębiać swoją wiedzę malarską, zdobywać nowe umiejętności. Wyjechał do Paryża, gdzie uczył się, co prawda znów samodzielnie, zwiedzając muzea, wystawy, galerie, uczył się trochę u francuskiego malarza batalisty Horacego Verneeta²⁶ (tam zapoznał się z techniką oleju – wcześniej specjalizował się w akwareli), następnie uzupełniał wykształcenie w monachijskiej akademii. Odmiennie też niż Witkiewicz kierował rozwojem artystycznym syna Wojciecha (1856–1942). Był pierwszym mistrzem syna, który uczył się, kopiując jego obrazy. Początkowo Kossakowie mieli też wspólną pracownię, gdzie spędzali bardzo dużo czasu, malowali (ich wspólnie namalowany obraz to *Bitwa pod Raszynem* z 1884 r.)²⁷. Jednak Juliuszowi zależało na tym, aby syn zdobył rzetelne akademickie wykształcenie malarskie. Wojciech wspominał:



26 Właśc. Émile Jean-Horace Vernet (1789–1863).

27 Zob. Z. Bielecki, dz. cyt., s. 46.

Ja na życzenie mego ojca nie wychodziłem niemal z Akademii. Przez dwa lata rysowałem Olimp, na przemian: Wenery, Apollów, Nioby, Herkulesów, Laokoonów, to znów żywe modele, co dzień wieczorem akty męskie i kobiece²⁸.

Wojciech Kossak niewątpliwie odziedziczył po ojcu talent i upodobanie do historyczno-batalistycznej tematyki, malował konie. Uważał się za spadkobiercę jego talentu, talentu polskiego, jak mówił²⁹. U Kossaków nastąpiła wymiana pokoleń – w momencie, gdy sława Juliusza już przygasiała, to jego syn Wojciech zaczął święcić tryumfy. Był niewątpliwie malarzem sukcesu, otrzymał wiele wyróżnień, nagród, medali, miał częste wystawy w kraju (Kraków, Warszawa, Lwów, Łódź) oraz za granicą (Wiedeń, Berlin, Rzym, Londyn). Malarstwem Wojciecha Kossaka interesował się cesarz Franciszek Józef, który kupował jego płótna. Najstynniejszy obraz Kos-



28 W. Kossak, *Wspomnienia*, Warszawa 1973, s. 63.

29 „Spadkobiercą części jego olbrzymiego talentu, tak szczerego i pełnego życia, a tak wyjątkowo polskiego, zostałem ja”. W. Kossak, tamże, s. 45.

Okładka książki
Pieśń legionów,
Lwów 1900, www.
polona.pl, licencja
CC.



saka *Panorama Racławicka*³⁰ przyniósł mu ogromny rozgłos. Wysoko cenił go cesarz Wilhelm II, który miał też do malarza niekłamaną słabość, często go zapraszał, zamawiał nowe obrazy.

Obaj Kossakowie byli tytanami pracy, jednak, o ile Juliusz na swój sukces pracował całe życie, to Wojciechowi przyszło to o wiele szybciej, przerósł też ojca artystycznie. Łączyła ich tematyka, ale różniło podejście do tematu, technika i forma malarska. Ojciec był akwarelistą, stworzył sugestywny, subtelny i poetycki styl obrazowania, idealizujący przedstawione postaci i wydarzenia, stosował delikatną, ciepłozłotą kolorystykę³¹. Syn specjalizował się w malarstwie olejnym dużych rozmiarów, monumentalnym. Jego obrazy charakteryzował rozmach, emocjonalność, szerokie, zamaszyste pociągnięcia pędzla, subtelność barw oraz niewielka dbałość o wykończenie powierzchni prac. Jego technika z okresu dojrzałego zbliżała się do impresjonizmu.

■
30 Ogromnych rozmiarów dzieło (15 × 114 m) powstało z inicjatywy lwowskiego malarza Jan Styki (1858–1925), który zaprosił do współpracy Wojciecha Kossaka. Panoramę współtworzyli: Ludwik Boller, Tadeusz Popiel, Zygmunt Rozwadowski, Teodor Axentowicz, Włodzimierz Tetmajer, Wincenty Wodzinowski i Michał Sozański. Prace trwały 9 miesięcy (między sierpniem 1893 a majem 1894). Więcej na ten temat: <http://www.panorama-raclawicka.pl/> (dostęp 9 września 2016).

31 Por. Z. Bielecki, dz. cyt., s. 25.

Obrana przez Kossaków linia malarskiego powinowactwa, jak również fakt, iż ich sztuka spełniała określoną funkcję (obaj artyści czuli obowiązek podtrzymywania i kształtowania świadomości narodowej, oddali swój talent na usługi kraju), nie dziwiły, jednak komercyjny charakter działalności Wojciecha, a szczególnie jego współpraca z dworem pruskim i cesarzem budziły wiele kontrowersji³². Kossakowie mieli tak wiele zleceń, że nie zawsze byli w stanie utrzymać odpowiednią jakość obrazów i uciekali się do półśrodków. Ich działalność chwilami przeradzała się w produkcję masową. W odróżnieniu od Witkiewiczów dla Kossaków niezwykle ważny był sukces zawodowy i finansowy, obaj uważali, że ich obowiązkiem jest utrzymanie rodziny na odpowiednim poziomie, co nie zawsze było możliwe, jednak na zewnątrz mit sukcesu udawało się utrzymać.

Mogłoby się też wydawać, że w rodzinie Kossaków panowała harmonia. W rzeczywistości tak nie było, gdyż Wojciech wiele lat czekał na artystyczne uznanie ojca; być może Juliusz Kossak uważał, że jego syn miał łatwiejsze zadanie, ponieważ podążył szlakiem już przetartym. Powszechnie sądzi się, że to Wojciech jest największym i najbardziej utalento-

■
32 W kraju został uznany za zdrajcę. Jednak w 1902 r. malarz zrezygnował z tej intratnej współpracy, gdy cesarz podjął decyzję o zwalczaniu polskich ruchów niepodległościowych. Więcej na ten temat: W. Kossak, *Wspomnienia*, dz. cyt., s. 16–18.



Pocztówka
przedstawiająca
fragment
Panoramy
Raclawickiej, 1919.
www.polona.pl,
licencja CC.

wanym z Kossaków. Prawdziwy wyłom w rodzinie nastąpił dopiero z powodu syna Wojciecha, Jerzego (1886–1955). Wojciech był niezwykle dumny ze swych córek Magdaleny³³ i Marii³⁴, które rozpieszczał, tolerował ich kosztowne małżeńsko-romansowe ekscesy, natomiast dużo mniej entuzjastycznie oceniał Jerzego³⁵:

...bolał nad tym, że Jerzy nie spełniał jego nadziei, martwił się brakiem u syna większych ambicji malarskich, chęci i wytrwałości, krytykował go za brak samodzielności twórczej, za masowe i płytkie powielanie tematów, za fabrykę kopii i replik³⁶.

Przyczyną konfliktu w artystycznym klanie Kossaków były ambicje, poczucie misji malarskiej, próba utrzymania rodzinnej tradycji i jej mitu: wielkich malarzy historycznych. Jerzy – syn i wnuk pierworodny Kossaków dorastał pod okiem matki, gdyż Wojciech prawie cały czas podróżował. Sprawił spore problemy wychowawcze, źle się uczył, był

33 Magdalena Samozwaniec (1894–1972) – pisarka.

34 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945) – poetka.

35 Por. W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół*, t. 1: *Lata 1883–1907*, wybór, oprac., wstęp, przypisy, indeksy K. Olszański, Kraków 1985, s. 13.

36 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Kossakowie*, Wrocław 2001, s. 71–72.

dyslektykiem, miał oporny, trudny charakter. Z pewnością w jego przypadku sprawdziłoby się nauczanie pozaszkolne (wzorem Witkacego), jednak Jerzy jako jedyne dziecko Wojciecha chodził do szkoły. Wykazywał od najmłodszych lat zdolności malarskie, przesiadywał godzinami w pracowni dziadka, z którym miał o wiele lepszy kontakt niż z ojcem: „Zobaczycie, że on nas jeszcze obu zakasuje jako malarz”³⁷, mawiał dziadek. Ta życzeniowa przepowiednia nie sprawdziła się, choć nie z powodu braku talentu Jerzego, tylko raczej z braku odpowiedniego pokierowania jego edukacją malarską. Rodzina nie potrafiła poradzić sobie z indywidualnością i osobowością Jerzego. Wojciech często lekcewał malarstwo syna, nigdy nie posłał go do akademii, podobno Jerzy bał się pokazywać swoje młodzieńcze i nieudolne jeszcze obrazy ojcu³⁸. Talent i autorytet ojca przytłoczyły syna, który nawet nie próbował mu dorównać. Trzeba jednak przyznać, że wykazywał się sporą kreatywnością i poczuciem humoru w doborze tematyki swoich obrazów, które mniej lub bardziej świadomie nawiązują *à rebours* do poważnej twórczości ojca czy dziadka, np. *Lekka kawaleria* (1930) przedstawia dwie jadące konno kobiety, jedna z nich jest całkowicie naga, druga ubrana w kostium kąpielowy.

37 O wychowaniu Jerzego, por. K. Olszański, *Jerzy Kossak*, Wrocław 1992, s. 9, cytat pochodzi z tej samej strony.

38 Por. tamże, s. 12.

Korespondencja Wojciecha wiele mówi o ogólnej atmosferze, w której upływało dzieciństwo, wychowanie i edukacja Jerzego. Ojciec nie szczędził słów krytyki, ostrych reprimend i chyba nie zawsze zasłużenie, negatywnie oceniał poczynania syna:

Trzeba go dać do Jezuitów, na to nie ma ratunku, tam go i manier, i języków nauczą, a jeżeli ma być z niego trzeci Kossak, to to mu więcej potrzebne, jak te wszystkie idiotyzmy, którymi te biedne głowy ładują³⁹.

Biedny Ciamek, strasznie mnie to dziś w nocy gnębiło, że głupie piskłę wyrzucone z gniazda, ale nie mogliśmy mu większego dobrodziejstwa ze względu na jego charakter wyświadczyć... Jedyny sposób dać mu przyzwoite towarzystwo, a równocześnie dać poznać wartość rodzinnego domu... Niech cymbał pozna, że i tata, i mama nie poradzą, jak kto leń i profesorów sobie lekceważy... Musi się Jurek bardzo starać, aby odzyskać ojcowskie serce, które sobie zraził [...] Gdy tylko Ci zrobi ten cymbał awanturę, telegrafować po mnie tym razem nie będzie żartów⁴⁰.

Więc Ciamusz niby to lepiej? Sceptyk jestem pod tym względem⁴¹.

Coco niech się nie żacha na moje rady, cymbał, jakie on by mógł kapitalne rzeczy robić, żeby tylko trochę fatygi⁴².

39 Tamże, s. 9.

40 Tamże, s. 10.

41 Tamże.

42 W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół*, s. 13. Jerzego w rodzinie nazywano czasem „Coco”.

Do synka kochanego pisałem przedwczoraj, ciekawym co z tego, co z tego smarkacza wyrośnie. [...] Azaliby i on miał tak długo jak jego tato czekać na uznanie w rodzinie?⁴³

Bez wątpienia Jerzy miał być kolejnym wielkim malarzem-Kossakiem, spadkobiercą artystycznej spuścizny dziadka i ojca, jednak stało się inaczej i wbrew wysokim wymaganiom, surowej ocenie, ojciec sam sprowadził go do roli kopisty. Zlecał mu przeróżne prace pomocnicze, Jerzy wykonywał więc tzw. podmalówki obrazów ojca, które potem Wojciech wykańczał i podpisywał. Trauma odrzucenia, lęki przed upadkiem starej, artystycznej rodziny przeniosła się na dalsze pokolenie Kossaków, na córkę Jerzego, Simonę, która miała być Kossakiem numer cztery. Relacje i emocje panujące w domu rodzinnym Kossaków opisała Anna Kamińska w niedawno wydanej książce *Simona. Opowieść o niezwykłym życiu Simony Kossak*⁴⁴.

Przywołany kontekst uzmysławia dobitnie, że Witkacy znajdował się w dużo lepszej sytuacji. Choć jego relacje z ojcem były trudne, to jednak ojciec – żywa legenda, autorytet swojego pokolenia, traktował go bardziej po partnersku, starał się zrozumieć istotę jego talentu, śledzić poszczególne etapy jego rozwoju i kierować nim, dążył do porozumienia.

43 Tamże, s. 456, list z 1 października 1900, Triest.

44 Kraków 2015.

Jako
dziecko
sporo
malował,
choć
podobno
nie była to
jego pasja

Jacek i Rafał Malczewscy

Z inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Jacka Malczewskiego (1854–1929), wybitnego artysty okresu Młodej Polski, rysownika, malarza symbolisty oraz pedagoga i jego syna Rafała (1892–1965). Jacek wywodził się z jednej z najstarszych rodzin szlacheckich ziemi radomskiej, wyrastał w kulcie literatury romantycznej (głównie twórczości Juliusza Słowackiego), sztuki i polskiej historii (powstanie styczniowe)⁴⁵. Jego ojciec Julian Malczewski, sam nie będąc artystą, potrafił docenić i dostrzec talent syna, dlatego wysłał go do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod okiem uznanego malarza Jana Matejki. Jako malarz zdobył uznanie i popularność. Do dziś jest określany mianem artysty tajemniczego, polskiego, oryginalnego. Jego obrazy (np. *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce 1890–1894, Zatruta studnia 1906, Błędne koło 1895–1897, Meduza 1900, Polski Hektor 1913, Polonia, autoportret 1914*) przedstawiały symbolicznie zawołowane dzieje kraju, odnosiły się do losów społeczeństwa zniewolonego, atmosfery schyłku tragicznego XIX stulecia, czy wreszcie były alegorią losu artysty.

Ani ślub w 1887 r. z Marią Gralewską, ani przyjsięcie na świat dzieci: Julii (1890) i Rafała (1892) nie wpłynęło na zmianę trybu jego życia⁴⁶. Jak wynika ze wspomnień rodziny i nielicznych zachowanych zapisków i listów, Jacek Malczewski w stopniu bardzo ograniczonym zajmował się wychowaniem syna, te przyziemne sprawy powierzył żonie. Jego przypadek aktualizuje klasyczne pytanie, czy artysta

45 D. Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, Olszanica 2006, s. 8.

46 Por. tamże, s. 9.

powinien zakładać rodzinę⁴⁷. Mimo że sam wywodził się z ciepłego domu, w którym wszystkim zarządzał ojciec Julian (dbający nadopiekuńczo i z lękiem, po śmierci dwóch pozostałych synów, o rozwój i edukację Jacka), sam takiego nie stworzył⁴⁸. Rafał był wychowywany przez kobiety: matkę i babkę, które izolowały go od rówieśników, gdyż uznały miejscowe dzieci za nieodpowiednie towarzystwo dla paniczka. Jak zauważył Stanisław Potępa, Rafał uczył się u prywatnych nauczycieli, miał lekcje gimnastyki itp., dorastał pod kloszem, otoczony cieplarnianą troską, niejako w oderwaniu od prawdziwego życia. Metody wychowawcze opiekunek polegały „[...] jak się zdaje, na trzymaniu Rafała w kręgu rodzinnym, niewypuszczaniu samego poza próg domu i bramę ogrodu oraz nadmiernej chyba dbałości o zdrowie. [...] Zimą trzymano go w domu, wypuszczając jedynie na krótkie spacerzy”⁴⁹.

47 Warto dodać, że ten właśnie temat wyjątkowo nurtował Stanisława Witkiewicza, który w listach do syna wielokrotnie podkreślał, jak ważny w przypadku artysty jest właściwy dobór życiowej partnerki, pokierowanie życiem osobistym: „Wiem o tym, że wielkie uczucia, jeżeli trafią na niezwykłą istotę – warunek konieczny – stają się same taką dźwignią dla duszy. Ale ta istota musi być koniecznie niezwykła, musi górować nad człowiekiem tak, jak idea góruje nad życiem”, S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., s. 533, list z 7 stycznia 1912 r., Lovrana. „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, podniętą do wyżęnienia energii psychicznej do granic możliwości ludzkiej natury. [...] 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 [...]”, tamże, s. 410, list z 29 lipca 1909 r.

48 Por. D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 80–82.

49 S. Potępa, *Rafał Malczewski*, Tarnów 2006, s. 16.



Fotografował J. KRIEGER w Krakowie.

Naśladownictwo zastrzega się.

K 2044
 Jacek Malczewski natomiast prowadził oddzielne życie, pochłaniało go przede wszystkim malarstwo i sprawy sztuki. Co prawda i w tej sprawie zdanie biografów jest nieco podzielone, ale można wnioskować, że Rafał rósł niejako w cieniu ojca, przez wiele lat w izolacji od niego, samopas. Jacek ograniczał się do porad listownych, np. w jednym z listów pisał żonie: „Rafcia trzymaj stanowczo i energicznie, niech w Twej miłości czuje energię i wolę”⁵⁰. W innych zadawał humorystyczne w wymowie pytania, wynikające z braku rozeznania w sprawach rodzinnych,

czy może z braku znajomości poszczególnych etapów rozwojowych dziecka – o kilkumiesięcznego zaledwie syna pytał z roztargnieniem⁵¹: „Jak Rafał się ma, czy już dużo chodzi, czy dobrze wygląda, czy spaceruje odbywacie jeszcze?”⁵².

Do zbliżenia ojca i syna dochodzi dopiero w latach 1899–1900, gdy rodzina Malczewskich przeprowadza się do willi Pod Matką Boską na krakowskim Zwierzyńcu. Jacek i Rafał (wówczas już kilkuletni) zaczynają razem malować. Malczewski ojciec wychowuje dzieci w duchu patrio-

50 List J. Malczewskiego do M. Malczewskiej, Kraków, 2 lutego 1899 r., Biblioteka PAN, rękopis nr 4037.

51 Uwagę na ten fakt zwróciła już D. Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 9.

52 Cyt. za: S. Potępa, dz. cyt., s. 10.

Fotografia obrazu Jacka Malczewskiego. *Wiosna – Krajobraz z Tobiaszem*, 1904, www.polona.pl, licencja CC.

tyzmu, stara się rozbudzić w nich miłość do języka ojczystego i literatury, czytuje *Trylogię* Sienkiewicza i poezję romantyków: Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida, Teofila Lenartowicza, Kornela Ujejskiego itp., przekazuje też dzieciom swoje fascynacje przyrodą⁵³. Kazimierz Wierzyński, nie bez sporej dozy subiektywizmu, ocenia relację Malczewskich, tak:

Zaczął odwiedzać ojca w pracowni i przesiadywał tam całymi dniami, podpatrując jego pracę. Jacek nie przejmował się zainteresowaniami syna, a nawet nie lubił jego wścibstwa i prawdopodobnie nie myślał, że Rafał może zostać malarzem. Nie uczył go niczego, nie dawał wskazówek, kończyło się na ogólnych rozmowach, a właściwie na monologach starszego pana⁵⁴.

Na przekór całej sytuacji małego Rafała fascynowały enigmatyczne, malarskie światy ojca, udzieliło mu się też jego zainteresowanie naturą (życiem zwierząt, mikrokosmosem ogrodu, pejzażem). Rafał jako dziecko sporo malował, choć podobno nie była to jego pasja. Niejako naturalnie wypływała ona z naśladowania ojca malarza, który nie starał się tych pasji specjalnie rozwijać i wspierać. Natomiast bardzo ciekawym punktem spotkania obu artystów jest ich malarski dialog, trwający przez całe ich życie. Rafał stał się modelem Jacka i w la-

Fotografia obrazu Jacka Malczewskiego. *Autoportret z hiacyntem*, 1902, www.polona.pl, licencja CC.



tach 1900–1910 powstała seria portretów Rafała, które stanowią ciekawy reportaż jego dorastania (np. *Rodzina artysty: portret żony i podwójny portret Rafała z 1896–1897*, *Portret syna Rafała* 1902, *Pejzaż z synem artysty* 1906, *Portret syna artysty z gitarą* 1904, *Pieśń żałobna* 1903–1904). Jackowi udało się uchwycić specyficzną melancholię, ale i stanowczość spojrzenia syna, zmienne nastroje, różne twarze jego osobowości. Również syn wykonywał portrety ojca (najwcześniejszy pochodzi z lat 1900–1902, ostatni: *Portret ojca na ganku* – z 1928 r.)⁵⁵.

Portrety syna i ojca, wzajemne obserwacje, wspólne malowanie jest równoległym, drugim nurtem życia Rafała. Jego częste przyjazdy do Zakopanego w latach dwudziestych, udokumentowane listami Jacka, pobyty w Lusławicach, Charzewicach, Krakowie tworzą inny bieg czasu, poza dyktaturą wystaw, poza życiem publicznym i odrębnym kręgiem znajomym. Pozostawiły w twórczości Rafała wiele drobnych,

53 Por. tamże, s. 14–21 oraz D. Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 9.

54 K. Wierzyński, *Rafał Malczewski*, „Wiadomości” 1966, nr 1045 (3 X), s. 1.

55 O dialogu artystycznym Malczewskich zob. D. Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 8–46.

lecz ważnych śladów: wziętych od ojca i głęboko przetransponowanych motywów, podpatrzeń⁵⁶.

Na pewno twórczość Jacka Malczewskiego miała wpływ na twórczość Rafała, jednak:

Rafał przetworzył poważne symbolizacje Jacka w lekkie, humorystyczne motywy, wielkie i patriotyczne wizje ojca w wątki niemal satyryczne. Zanim odkrył skupiony, syntetyzujący pejzaż, „sprawdził” malarsko niemal całą wiedzę i filozofię przekazaną przez ojca, ale w specyficzny dla siebie, na poły żartobliwy, na poły ironiczny sposób. Głębsza analiza obrazów Rafała z lat dwudziestych ujawnia naukę, jaką wyniósł z domu – niezależność i brak pokory wobec ludzi, za to wielką uwagę i szacunek dla natury⁵⁷.

Przykładem takiego humorystycznego przetworzenia motywu z obrazu ojca jest praca Rafała *Rurociąg w polu* z 1938 r., nawiązujący kompozycją, układem elementów, tytułem do obrazu Jacka *Krajobraz z Tobiaszem w polu* z 1904 r.

W znalezieniu własnej drogi artystycznej pomogły Rafałowi doświadczenia wiedeńskie⁵⁸, sztuka Ferdynanda Hodlera, Eгона Schielego. Malarstwo Rafała rozwinęło się w kierunku pejzażu auto-

56 Tamże, s. 46.

57 Tamże.

58 Rafał Malczewski od 1910 r. studiował na Wydziale Filozofii Uniwersytetu w Wiedniu (potem zmienił kierunki studiów) i tam zetknął się z bohemą artystyczną.



nomicznego, który należy rozumieć jako swoistą ucieczkę w intymność, jako metodę odosobnienia, formę poszukiwania własnej autonomii i potrzebę odnalezienia wymiaru metafizycznego⁵⁹. W wypadku Malczewskich inspiracje malarskie płynęły też od syna do ojca. Jak pisze Dorota Folga Januszewska:

obaj artyści prowadzili świadomy dialog malarski-dyskurs symbolicznego piękna z formalną czystością. [...] Jacek zaś „modernizował” się przy Rafale, a jego obrazy stawały się coraz bardziej „czyste”, dynamiczne, ekspresyjne, jakby

59 Por. tamże, s. 23–25.

R. Malczewski, *Portret Stanisława Ignacego Witkiewicza z gronostajem*, 1923–24, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, licencja CC.

chciał pójść dalej w świat abstrahowania od form rzeczowych⁶⁰.

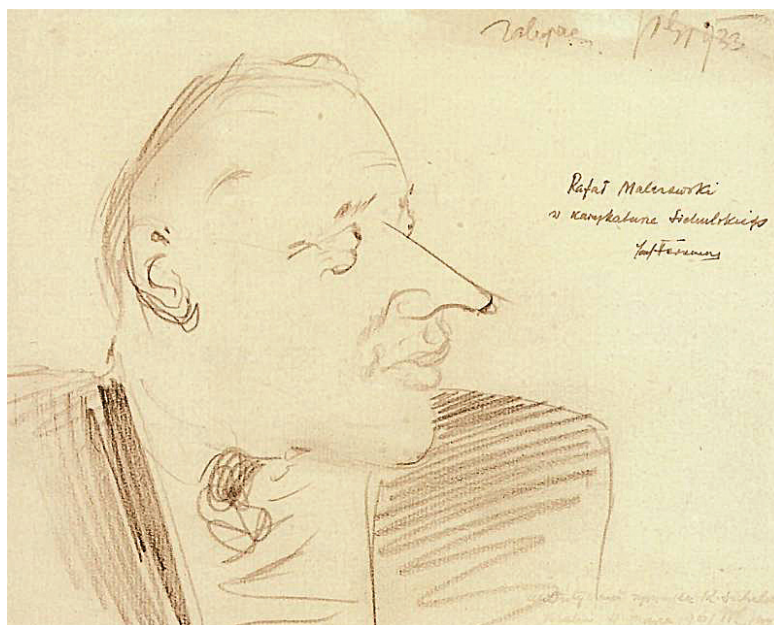
Wyraźnie widać, że wyłania się tu zupełnie inny od Witkiewiczów obraz relacji między ojcem i synem, tak pod względem emocjonalnym, artystycznym, jak i pedagogicznym. Jacek miał powiedzieć o synu: „Nie wpływałem na jego indywidualność, chciałem, by się rozwijał nieskrępowany”⁶¹. Wydaje się, że przez długi czas dla Jacka Malczewskiego rodzina była trochę scenografią do jego obrazów, elementem wyobraźni, tematem malarskim... Można też odnieść wrażenie, że ludzie go męczyli; od czasów młodości malarz odznaczał się skłonnością do odgradzania od świata codziennego i powszednich problemów. Właściwą mu rzeczywistością było przede wszystkim uniwersum sztuki. Jacek Malczewski niewątpliwie kochał syna, jednak nie ingerował w jego życie tak mocno, jak to było w relacji Witkiewiczów. Pomagał finansowo, ale wewnętrznie prowadził życie oddzielne. We wspomnieniach pisanych po latach postać ojca jawi się Rafałowi jako niewyraźny obraz z dzieciństwa, pojawia się w nich nie tyle jako realna postać, ale jako migawka takiej czy innej sceny oraz jako „malujący”⁶². Zawsze jednak pisze o ojcu z dużej litery, z szacunkiem. Nie było to wychowywanie przez sztukę, ani ukierunkowane jak w wypadku Stanisława Ignacego, ale Rafałowi udało się odnieść sukces malarski również za granicą (za życia o wiele większy niż w przypadku Witkacego) i wypracować swój oryginalny styl.

■

60 Tamże, s. 32.

61 Cyt. za: D. Kudelska, dz. cyt., s. 223.

62 R. Malczewski, *Wspomnienie o ojcu*, „Kultura” 1956, nr 2 (100).



Camille i Lucien Pissarowie

Dom Pissarrów też był domem sztuki:

Podziwu godna rodzina, przywodząca na myśl bohaterską epokę sztuki! Wokół wciąż młodej i czczonej starości – pięciu synów, wszyscy artyści, a jakże różni. Każdy kieruje się własną naturą. Ojciec żadnemu nie narzuca swoich teorii, doktryn, sposobu patrzenia, odczuwania. Kulturuje w każdym z nich własną jego indywidualność. [...] Taka jest ta rodzina, żyjąca za pan brat ze sztuką, gdzie wszyscy, od małego do dorosłego uprawiają najrzadsze kwiaty piękna. A uprawiają je bez rozgłosu, bez reklamy w dumnej i radosnej niezależności⁶³.

To obraz wyidealizowany – artystyczna rodzina Pissarrów widziana oczami przyjaciela domu,

■

63 O. Mirbeau, *Rodzina artystów*, „Le Journal” z 6 grudnia 1897 r., cyt. za: C. Pissarro, *Listy do syna Lucjana*, oprac. J. Rewald, L. Pissarro; przeł. K. Kossobudzki; wstęp i koment. W. Jaworska, Wrocław 1971, s. 7.

K. Sichel'ski,
Karykatura Rafała
Malczewskiego,
1923, licencja CC.

N. N., *Camille*
Pissarro, ok. 1900,
licencja CC.

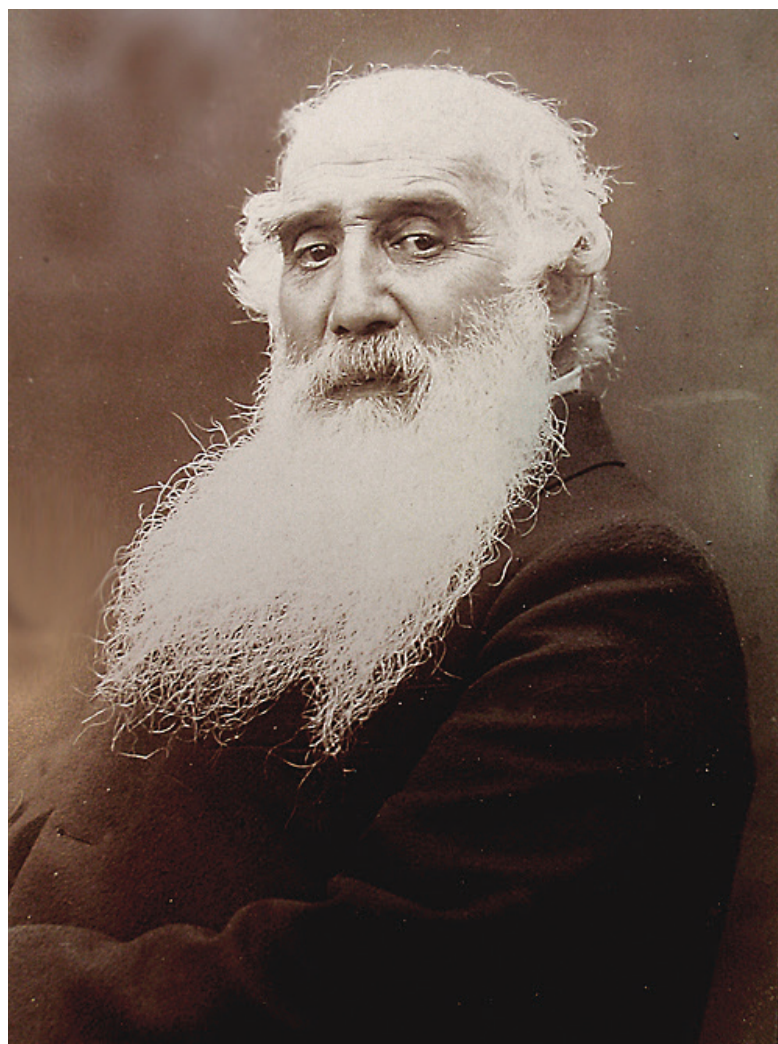
Octave'a Mirbeau⁶⁴. Wiadomo bowiem, że pomiędzy Camillem (1830–1903) i jego żoną dochodziło do częstych konfliktów. Ona, prosta chłopka, nie chciała, aby wszyscy synowie poświęcili się niepraktycznemu malarstwu, zarówno dlatego, że trudno było utrzymać dom pełen artystów, jak i dlatego, iż nikt w rodzinie nie miał dochodowego zawodu.

Matka kazała mi wziąć ze sobą Titi, by go gdzieś umieścić. Wziąłem go, ale odwiozłem z powrotem do Égrany. Ostrzej niż kiedykolwiek wymawia mi, że wychowałem was na nierobów. Jak zawsze przeczekuję tę burzę. Gdyż między Bogiem a prawdą, jakąż to pracę można podsunąć tym chłopcom, zarówno Titiemu, jak i George'owi? Czy wpakować ich do jakiejś fabryki, gdzie byliby wyzyskiwani i niczego się nie nauczyli, jak mały Murer? Nonsens!⁶⁵

Matkę zaniepokoił mój list; twierdzi, że pcham cię w objęcia sztuki zamiast w kierunku zarobkowania na życie. Może się mylę, ale dotychczas doradzałem ci zawsze, abyś dużo rysował, by

64 Octave Mirbeau (1848–1917) – francuski dziennikarz, krytyk artystyczny, pisarz, wielki miłośnik sztuki, głównie malarstwa Augusta Rodina, Claude'a Moneta, Camille'a Pissarro, Paula Cézanne'a, Paula Gauguina, Augusta Renoira, Félix'a Vallottona, Pierra Bonnard.

65 C. Pissarro, *Listy do syna Lucjana*, dz. cyt., s. 141, list z 23 grudnia 1890 r., Paryż.



nabrać pewności siebie i abyś robił akty. A gdy jest się silnym, można robić, co się chce. Może się jednak mylę?⁶⁶

Dom Pissarrów był zatem domem nieustających problemów finansowych, typowych oczywiście w środowisku artystycznym, ale i charakterystycznych dla dużych, wielodzietnych rodzin, które muszą zmagać się z częstymi przeprowadzkami do tańszego lokum, poszukiwaniem prac, choćby tylko sezonowych, ciągłym brakiem stałych dochodów (Camille Pissar-

66 Tamże, s. 63, list z 17 lutego 1884 r., Osny.



C. Pissarro, *Portret Felixa Pissarro*, 1881, Tate Gallery, licencja CC.



C. Pissarro, *Portret Georges*, 1880, z kolekcji prywatnej, licencja CC.

ro nierzadko nie miał pieniędzy nawet na znaczki pocztowe), z przytłaczającą prozą życia codziennego i wszystkimi jego komplikacjami.

Ostatecznie zwyciężyła artystyczna opcja ojca. Wszyscy synowie Camille'a zostali malarzami⁶⁷, jednak to Lucien (1863–1944) był jego ulubionym synem, z nim się najlepiej rozumiał, z nim dzielił się artystycznymi dylematami, jednocześnie obarczał go (chyba nadmiernie) obowiązkami i finansowymi problemami rodziny. Camille bywał apodyktyczny, dominujący i nieco nadopiekuńczy w stosunku do Luciena. Młody Pissarro, w przeciwieństwie do młodego Witkiewicza, był niezwykle nieśmiały, cichy, skromny, subtelny, dlatego stosunkowo łatwo ulegał ojcowskiej dominacji. Ojciec i syn Pissarrowie, podobnie jak Witkiewiczowie prowadzili wieloletnią, ożywioną korespondencję (zachowało się 770 listów, które syn po śmierci ojca otaczał wręcz czcią), co daje możliwość ciekawych porównań i zestawień. Lucien w wieku 20 lat, w 1883 r., opuścił rodzinny dom i wyjechał do Anglii, aby uczyć się języka i pogłębiać umiejętności w kliszarni druków barwnych. Korespondencja Pissarrów trwała do śmierci Camille'a, czyli do roku 1903. Camille Pissarro był znakomitym pisarzem; mówiono, że drzemała w nim dusza poety, że był pisarzem grupy impresjonistów. Podobnie jak listy Witkiewicza do syna, jego epistolografia jest mistrzowska, mówi o sztuce i życiu. Oprócz informacji codziennych, związanych ze sprawami zupełnie przyziemnymi czy



67 Georges poświęcił się malarstwu dekoracyjnemu, Titi był malarzem i grafikiem, Ludovic-Rodolphe – rysownikiem i karykaturzystą, Paul-Emile – malarzem, również wnuczka Camille'a, córka Luciena, Orovida została artystką.

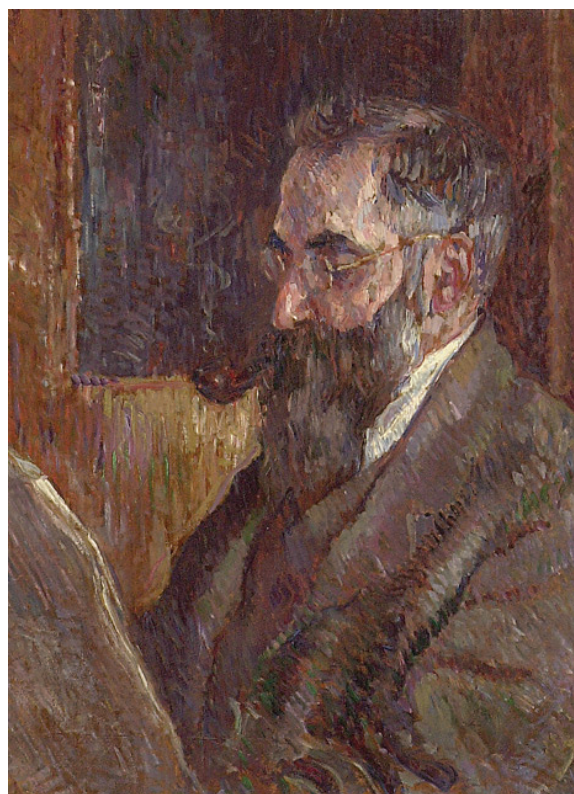
towarzyskimi, zawierał się w tych listach cały szereg porad malarskich, technicznych, bo też listy te miały zastąpić Lucienowi regularne studia artystyczne. Pojawiały się w nich wskazówki dotyczące naśladowania natury, o konieczności unikania wpływu innych artystów i wypracowania własnej metody:

Czy rysujesz? Nie marnuj czasu. Staraj się robić postępy [...] Nie popisywać się zręcznością rysunku, lecz dążyć do prostoty, do uchwycenia zasadniczych cech fizjonomii. Raczej zbliżać się do karykatury, niż robić rzeczy wymuskane. Według mnie lepiej byś uczynił, pracując przez pewien czas pastelem, a nie gwaszem, zrobisz wtedy większe postępy. Raz jeszcze przyjrzałem się twojej głowie wieśniaka. Niezła – i to zmusza nas do dzielenia tonów⁶⁸.

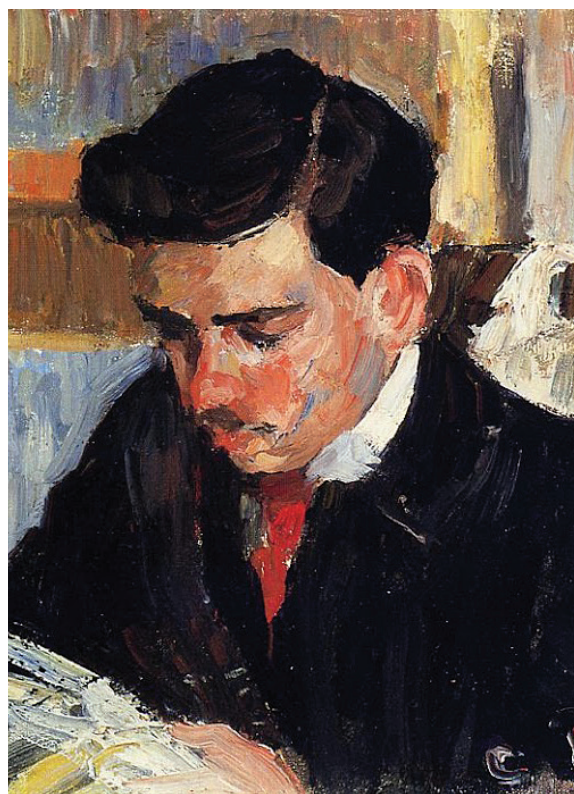
Należałoby cię przykuć, abyś rysował. Chwilowo szukaj istoty rzeczy; później, gdy będziesz więcej umiał i miał, co potrzeba, odnajdziesz swój styl. Strzeż się Caldecotta i Kate Greenaway! Pamiętaj, że prymitywni są naszymi mistrzami, ponieważ wykazują zarówno naiwność, jak i mądrość⁶⁹.

Wybieraj umyślnie rzeczy proste, jakieś sfinksy, byki itp. [...] Również i prymitywy dobrze by ci zrobiły: Holbein, ale przede wszystkim nie zaniedbywać natury. Wszystko zależy od twojej silnej woli⁷⁰.

Dużo rysunku, dużo, dużo – przypomnij sobie Degasa. Jeśli możesz kopiować prymitywy, jest



J. B. Manson,
*Lucien Pissarro
czytający*, 1913,
licencja CC.



C. Pissarro, *Ludovic-Rodo czytający*,
licencja CC.

68 Tamże, s. 43, list z 5 lipca 1883 r., Osny.

69 Tamże, s. 55–56, list z 9 grudnia 1883 r., Paryż.

70 Tamże, s. 44, list z lipca 1883 r., Paryż.

Pamiętaj, że prymitywni są naszymi mistrzami, ponieważ wykazują zarówno naiwność, jak i mądrość

mnóstwo malowideł w National Gallery, Egipcjanie, Holbeiny. Maluj akty. I niech Cię nie onieśmiewia, że ludzie patrzą⁷¹.

Listy te opowiadają historię dojrzałego mistrza, który uczy swojego syna, ale i malarza, który ciągle powątpiewa w swój talent; obrazy kolegów zawsze wydają mu się lepsze niż własne. Z tych dokumentów wyłania się postać Camille'a Pissarro jako artysty bez pozy, bez środowiskowych zazdrości, chętnie pomagającego młodemu malarzom, bezinteresownego⁷², słowem: człowieka instytucji, autorytetu, wyroczni w sprawach sztuki. Miał dobry kontakt z nowym pokoleniem malarzy postimpresjonistów jak George Seurat, Paul Signac:

Nawet, gdy był na kogoś z kolegów o coś rozzalony, mawiał, że „lepiej tworzyć na płótnach wspiane szarości, niż oczerniać innych”. Obdarzony widocznie jakimś niespotykanym instynktem stadnym, stał się ośrodkiem, wokół którego skupiali się inni. Choć wiekiem najstarszy, o wyglądzie patriarchy – usposobienie miał młodzieńcze, pełne zapału, entuzjazmu, ofiarności. Pośredniczył, popierał, wyjaśniał, radził, bronił, godził. Jego moralny autorytet uznawali wszyscy, nawet „potwór z Aix” – Cézanne. [...] Każdy, kto zbliżył się do niego, był podbity patriarchalnym majesta-

tem jego twarzy, w której nie było nic wzniosłego, nic twardego. [...] Ale Pissarro przede wszystkim uczył. [...] Mary Cassatt wyraziła się po jednej z wizyt w Eragny, że Pissarro potrafiłby nawet kamień nauczyć malować⁷³.

Zarówno Lucien, jak i Camille ściśle związali się z neoimpresjonizmem. Camille jednak źle się czuł w tej technice i chciał powrócić do dawnego stylu malowania w duchu impresjonistycznym, ponieważ nie potrafił się wyzbyć swojej „zwyczajności” i „melancholijnej wiejskości”⁷⁴. Lucien natomiast poszedł inną drogą, znalazł własną niszę w przestrzeni sztuki przełomu XIX i XX stulecia. Malował od dziecka, ojciec uwrażliwił go na piękno natury, na malarstwo dawnych mistrzów. Jego malarstwo charakteryzuje spokojna monotonia, subtelność pejzażu, delikatność. Ostatecznie jednak poświęcił się głównie grafice i zdobnictwu książki. W 1894 r. założył wraz z żoną Esterą drukarnię Eragny Press⁷⁵. Artyzm wykonania, kunszt, oryginalność rycin, wysoka jakość wykorzystywanych materiałów zawsze były jego priorytetem, dlatego książki publikowane przez to wydawnictwo cieszyły się zainteresowaniem. Działali do 1914 r. Lucien był artystą skromnym i przyćmiła go sława ojca, pozostał w cieniu jego autorytetu, ale jego twórczość stanowi ważny pomost pomiędzy francuskim impresjonizmem i angielskim neoimpresjonizmem.

71 Tamże, s. 48, list z października 1883 r., Rouen.

72 Por. *Wprowadzenie*, [w]: C. Pissarro, *Listy do syna Lucjana*, s. 7–16.

73 Tamże, s. 10–11.

74 Por. tamże, s. 10.

75 Więcej na ten temat: *The Book Art of Lucienne Pissarro*, Wakefield 1997; M. D. Genz, *History of the Eragny Press 1894–1914*, New Castle 2004.



■ Zapewne psychomachia, jako dość pojemne, wyraziste i dobrze „zadomowione” w witkacologii określenie, była domeną Witkiewiczów⁷⁶. Przywołany kontekst wskazuje jednak, że ich przypadek nie był odosobniony i we wszystkich przedstawionych tu relacjach ojców i synów sztuki istniało pewne odśrodkowe napięcie, które działało twórczo, stymulująco, ale też toksycznie – jak balast. Opisane historie (których wybór obarczony jest subiektywizmem), to ciekawy materiał badawczy, pozwalający snuć biograficzne hipotezy, proponować nowe interpretacje,

■
76 Określenie to zasługuje na uwagę zapewne nie tylko historyków literatury, badaczy twórczości obu Witkiewiczów, ale i psychoanalityków, dla których relacja pomiędzy tymi artystami mogłaby stanowić ciekawy model badawczy.

wskazywać paralele i kontrasty. Wiążą się również z zagadnieniem dużo szerszym, dotyczącym nie tylko ojców i synów, a więc z pojęciem „domu artysty”, „domu sztuki” w ogóle, jako środowiskiem wpływającym na kształtowanie się osobowości twórczej⁷⁷.

W!

■
77 W konsekwencji, choć zadanie to przekracza ambicje niniejszego tekstu, warto by zadać pytanie o międzypokoleniowe relacje z udziałem kobiet-artystek. Zastanawia bowiem, czy rozważania na ten temat doprowadziłyby do podobnych wniosków, że relacje matek i córek sztuki (np. Marii Konopnickiej [1842-1910] i jej córki Laury Konopnickiej-Pytlińskiej [1870-1935] aktorki) przedstawiałyby się podobnie toksycznie, dwoiście, niejednoznacznie? Wydaje się, że tak.

Camille Pissarro z rodziną, 1884, licencja CC.

Ewa Łubieniewska

Witkacy – *Autoparodia*

Puć
tu do mnie dziecko, puć
Ukój moją starczą chuć

Spektaklem, który podczas pierwszych obchodów 100. rocznicy urodzin Witkiewicza oficjalnie zainaugurował działalność sceny, była *Autoparodia*. Nie – *Szewcy*, nie *Matka*, nie *W małym dworku* czy inna ze znanych sztuk dramaturga, ale swoista hybryda literacka, złożona z fragmentów tekstów, w którym sam autor prześmiewczo dystansował się wobec własnej twórczości. *Autoparodia* otwierała przed publicznością świat imaginacji proklamatora Czystej Formy, lub może raczej – zaanektowała świat zewnętrzny, przekształcając go, po Witkacowsku, w teren artystycznej transformacji.

Przekroczenia linii demarkacyjnej między tradycyjnym obszarem widowni i sceny dokonano płynnie i niejako od niechcenia. Na niewielkiej przestrzeni tarasu przed otwartymi drzwiami teatru przechadzały się pojedynczo ekscentryczne figury, w kostiumach i pełnej charakteryzacji. Wmieszane w tłum, przez swoją inność tym jaskrawiej na jego tle widoczne, balansowały one między obszarem bytowania odgrywanej postaci a terenem społecznej gry. Tu odbywał się celebrowany przez aktorów „prywatny” spektakl powitań, przyjacielskich uścisków dłoni, uprzejmej konwersacji ze znajomymi. Wtem, znienacka, aktor przerywał w pół zdania, wygłaszał kwestię scenicznego *alter ego* i przeobrażony w personę widowiska wciągał zaskoczony rozmówcę w inny wymiar teatralnego świata.



Oto ja – oto on.
W duszy bije jakiś dzwon.
W duszy dzwonią mi dzwoneczki
Chodźcie siostry i syneczki.

Zamazywanie granic między sferą rzeczywistości i teatralnej iluzji było zabiegiem celowym, dążeniem do tego, aby widz odurzony oparami „czysto polskiego narkotyku, zakopianiny”, doświadczył istnienia w jego zwielokrotnionym wymiarze („czymże bowiem jest nędzne, realne życie, wobec potwornej rozkoszy wizji mającej wszelkie pozory rzeczywistości”, wprawdzie urojonej, „ale tak rzeczywistej, jak uderzenie pałką po łbie?”).

Od chwili przekroczenia oszklonych drzwi budynku na Chramcówkach budowano z gośćmi teatru autentyczną, bliską więź, zaskakującą dla publiczności przyzwyczajonej do przestrzegania zasady oficjalnego dystansu między widownią i sceną. Zamiast biletera w stosownym uniformie przybyłych witał u progu reżyser lub aktor. Powitanie to nie było chwytem marketingowym, lecz naturalnym zachowaniem gospodarzy domu.

Andrzej Jesionek wspomina:

Autoparodia to było cudowne przedstawienie. W jego charakter wpisany był w pewnym sensie program Teatru Witkiewicza. Już od progu widzowie stawali się gośćmi na naszym „raucie” – częstowani winem, herbatą, witani przez nas w kostiumach (więc już „w roli”) i prowadzeni na miejsca. Chodziło o to, żeby wszystkich pomieścić i jednocześnie dopilnować, aby pośrodku został teren do gry. Dawaliśmy widzom czas,



aby się „rozgościli w spektaklu”, który stawał się na ich oczach – tu i teraz, właśnie dla nich. Aby w dokładnie określonym momencie dotrzeć tam, gdzie wymagał tego scenariusz, trzeba było często uciekać się do improwizacji. Wymyślone naprędce scenki albo Witkacowskie wierszyki pomagały torować sobie drogę bez konieczności szeptania prywatnego „przepraszam”.

O! los ultimos podrygos! O, muerte del Zakopane!

Demony wyobraźni Witkacego przecinały przestrzeń salonu wszerek i wzdłuż, a nawet w górę i w dół (po drabinie). Działania aktorskie, niewymuszone i naturalne, precyzyjnie z sobą współdziałały w prowadzeniu symultanicznych planów, przesłaniających lub eksponujących postacie: oto „świntusiwata” dziewczynka w koszulce (Marta Szmigielska) prze-



Teatr Witkacego w Zakopanem, 2016.
Fot. M. Vražić.

mierza salę, rozśpiewując przed występem piękny, głęboki głos. Regularnie (zatykając artystce usta jabłkiem lub pakując twarzą w miskę) ucisza ją Schiz (Piotr Dąbrowski). Chudy i blady, na skroni otwór po kuli, z którego splywa strużka krwi. Ubrany jest w rodzaj prochowca (pokrytego spranymi plamami posoki); spod tego okrycia wystają nieosłonięte spodniami gołe nogi. Kobietę wampa (Dorota Ficoń – wytworna czarna suknia, perły i włos w nieładzie) duszą na przemian dwaj dżentelmeni (klapą od fortepianu lub własnoręcznie), raz Schiz, raz elegant z garbem *à la* Ryszard trzeci, w garniturze i kapelusiku myśliwskim (Krzysztof Łakomik). Polonus (Piotr Sambor) przyodziany „po ślachcicku” („pas czerwony, karabela”) wykonuje Moniuszkowską arię. Lirycznie snuje się para hermafrodytów, Temporello (Krzysztof Najbor) i Rospoescu (Andrzej Jesionek) tworzących smakowity duet. Pierwszy z młodzieńców w pastelowych spodniach, podkolanówkach w paski, kamizelce i koszuli z postawionym kołnierzykiem, drugi chło-

paczkowaty, w serdaku i krótkich spodenkach (w obsadzie następnej wersji pozostał tylko Temporello, stylizowany na tkliwego romantyka).

Każda baba jest niedobra
tak jak pierwsza lepsza kobra...



W atmosferze zabawy narastała ekscytacja, a „odlotowy” nastrój osiągnęto bez użycia zewnętrznych efektów technicznych, bo dekoracje, za pomocą których zaaranżowano wspólną przestrzeń, były ostentacyjnie proste, jak je zaprojektowano w scenopisie.

Rekwizyty: lampa (długi przewód), chusta (kupić góralskie chusty, świece), krzesła (wszystkie stylowe, nowe od księdza – ile da), literatki, kosze, jedlina, woda źródłana, beczka, kadzidło: zapach lasu, chałupy, wędzenia, kawy [...], dywan, parawany, kurtyнки, stolik (a raczej stół, prostokątny,

dębowy okuty, obrus czysty, nowy, kreda (K+M+B 1929), derki (stare, pomalowane na brąz), drabiny, reflektory, podświetlacze, filtry.

Tak bezpretensjonalny i niewyszukany zestaw środków pobudzających wyobraźnię może wytrzymać próbę teatru tylko wówczas, gdy jest to, jak notował reżyser, „teatr artystyczny; teatr aktorski, dziwny, metafizyczny, apolityczny, wyśmiać to”. I dodawał zdanie, w odniesieniu do tradycji postrzegania Witkacego, zadziwiający: „Świat jest piękny, a człowiek godny miłości”.

Wielka fotografia Witkiewicza stała na sztalugach, nieco w głębi foyer, skąd patron teatru mógł obserwować wyłonione z jego mózgu zjawy...

Autoparodia

Wszystko nie to już

Gdyby nowy sojusz

Zawrzeć

tak z kimś nieznacznie

Byczo się bawić

W rozkoszach się pławić

Życ pięknie, a nawet dziwacznie...

Wybór *Autoparodii* na otwarcie sceny przesądził o zawarciu takiego sojuszu – między młodą podówczas grupą i napływającą tłumnie na Chramcówki publicznością. Był to ze strony Andrzeja Dziuka strzał w dziesiątkę: scenariusz spektaklu zawierał w załączku niemal wszystkie tematy wielu przyszłych Witkacowskich premier Zakopanego (by wspomnieć choćby wprowadzane stopniowo do scenariusza fragmenty *Nowego Wyzwolenia*, *Matki*, *Kurki Wodnej*,

Bezimiennego dzieła); antycypował też (w konwencji parodystyczno-żartobliwej) sekwencje sceniczne, które – rozbudowane, służące już innym celom – weszły następnie w skład przyszłych, pełnych już inscenizacji. *Autoparodia* za jednym zamachem konfrontowała więc widza z traktowaną pozornie na wesoło światopoglądową wizją Witkiewiczowskiego katastrofizmu i odsłaniała teatralny alfabet Dziuka, inspirowany wyobraźnią twórcy Czystej Formy. Próżno dociec, czy uczucia, jakich doświadczali widzowie, miały posmak doznania metafizycznego, jednak bez wątpienia działało na ich estetyczną wrażliwość osobliwe piękno owej kompozycji, tłumaczącej się całkowicie – by użyć Witkiewiczowskiego języka – w obrębie związków formalnych między poszczególnymi częściami całości.

Z opisanych działań – wspomina Małgorzata Szpakowska powstał „jakby dramat syntetyczny, w którym – jak to zwykle bywa u Witkacego – najpierw jest dużo inteligenckiego gadania, a na końcu wkracza pluton egzekucyjny”¹.

Bęc przez łeb pałą! Cel! Pal!

Znamienne, że minęły niemal 4 lata, zanim zakopiańczycy sięgnęli po któryś z renomowanych dramatów Witkacego, ale wprowadzenie w jego świat teatralny, jakim była *Autoparodia*, przygotowało dla tych premier dobry grunt.

W!

1 M. Szpakowska, *Teatr odzyskiwanego przymierza* „Dialog” 1988, nr 1, s. 127.

Teatr Witkacego w Zakopanem, 2016.
Fot. M. Vračić.



REPERTUAR TEATRU WITKACEGO

styczeń–luty 2017

- 1.01 g. 21.00
niedziela **TAKIE MAŁE NIC – variétés**
PREMIERA!
Niezapomniane przeboje
z polskich filmów dwudziestolecia
międzywojennego w oryginalnych
aranżacjach
Scena AB – Kawiarnia Witkacy
- 4.01 g. 22.00 Leszek Kołakowski
ROZMOWY Z DIABŁEM
Reż. Marek Wrona
Scena Propozycji Aktorskich
La Scandale Club, Hotel Aries,
ul. M. Zaruskiego 5
- 5.01 g. 19.15
czwartek Petr Zelenka
OPOWIEŚCI O ZWYCZAJNYM
SZALEŃSTWIE
Reż. Agata Biziuk
Scena AB – Kawiarnia Witkacy
- 6.01 g. 19.15
piątek **PANOPTICUM**
Teksty Juliana Tuwima
oraz autorów nieznanych
Scena AB – Kawiarnia Witkacy
- 7.01 g. 19.15
sobota Aglaja Veteranyi
DLACZEGO DZIECKO GOTUJE SIĘ
W MAMAŁDZE
Reż. Justyna Kowalska
Scena Witkacego
- 14.01 g. 19.15
sobota Witold Gombrowicz
OPERETKA
Pokaz zamknięty
Scena Witkacego
- 18.01 g. 19.15
środa St. I. Witkiewicz
DEMONIZM ZAKOPIAŃSKI
(variétés)
Scena AB – Kawiarnia Witkacy
- 19.01 g. 19.15
czwartek **TAKIE MAŁE NIC – variétés**
czyli szlagiery z polskich filmów
międzywojennych!
Scena AB – Kawiarnia Witkacy
- g. 20.15 **TRANS (FUZJA)**
wg *Wierzyieli* Augusta Strindberga
Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich
na Koziońcu
Droga na Koziniec 8
- 20.01 g. 19.15
piątek Par Lagerkvist
BARABASZ
Scena Witkacego
- g. 19.00 **...ŚWIAT, WYDANIE DRUGIE**
Wiersze Wisławy Szymborskiej
recital Katarzyny Pietrzyk
Willi Kmicic, ul. Staszica 11 a,
Zakopane
- 21.01 g. 19.15
sobota **CZŁAPÓWKI – ZAKOPANE**
wg Andrzeja Struga
Po spektaklu zapraszamy na
spotkanie-rozмовę z aktorami
Scena Witkacego
- 22.01 g. 19.15
niedziela **KOBIETA. ISTNIENIA**
POSZCZEGÓLNE
na podstawie: Maciej Pinkwart,
„Kocham Cię strasznie, ale swoboda to
wielka rzecz”
Opracowanie tekstu i reż.:
Justyna Kowalska
Scena Propozycji Aktorskich
Scena AB – Kawiarnia Witkacy

g. 21.30	Leszek Kołakowski ROZMOWY Z DIABLEM Reż. Marek Wrona Scena Propozycji Aktorskich La Scandale Club, Hotel Aries, ul. M. Zaruskiego 5	g. 21.30	NOCNE GRANIE U WITKACEGO NIC DO UKRYCIA KONCERT Andrzej Bienias z zespołem Scena AB – Kawiarnia Witkacy
24.01 g. 19.15 wtorek	Tomasz Krzyżanowski GOMBICA STASKA KUBINA widowisko muzyczne Reż. Krzysztof Najbor Scena Witkacego	28.01 g. 19.15 sobota	NA PRZEŁĘCZY wg Stanisława Witkiewicza i Walerego Eljasza Scena Witkacego
g. 21.30	Leszek Kołakowski ROZMOWY Z DIABLEM Reż. Marek Wrona Scena Propozycji Aktorskich La Scandale Club, Hotel Aries, ul. M. Zaruskiego 5	29.01 g. 19.15 niedziela	St. I. Witkiewicz DEMONIZM ZAKOPIAŃSKI (variété) Scena AB – Kawiarnia Witkacy
25.01 g. 19.15 środa	Albert Camus CALIGULA Scena Witkacego	31.01 g. 19.15 wtorek	St. I. Witkiewicz DEMONIZM ZAKOPIAŃSKI (variété) Scena AB – Kawiarnia Witkacy
26.01 g. 19.15 czwartek	PANOPTICUM Teksty Juliana Tuwima oraz autorów nieznanych Scena AB – Kawiarnia Witkacy	1.02 g. 19.15 środa	Albert Camus CALIGULA Scena Witkacego
g. 20.15	TRANS (FUZJA) wg <i>Wierzyteli</i> Augusta Strindberga Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich na Kozińcu Droga na Koziniec 8	2.02 g. 19.15 czwartek	PANOPTICUM Teksty Juliana Tuwima oraz autorów nieznanych Scena AB – Kawiarnia Witkacy
27.01 g. 19.15 piątek	Aglaja Veteranyi DLACZEGO DZIECKO GOTUJE SIĘ W MAMAŁYDZE Reż. Justyna Kowalska Scena Witkacego	g. 20.15	TRANS (FUZJA) wg <i>Wierzyteli</i> Augusta Strindberga Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich na Kozińcu Droga na Koziniec 8
		3.02 g. 19.15 piątek	St. I. Witkiewicz BEZIMIENNE DZIEŁO Scena Witkacego

4.02 g. 19.15 sobota	NA PRZEŁĘCZY wg Stanisława Witkiewicza i Walerego Eljasza Scena Witkacego	9.02 g. 19.15 czwartek	Par Lagerkvist BARABASZ Scena Witkacego
5.02 g. 19.15 niedziela	KOBIETA. ISTNIENIA POSZCZEGÓLNE na podstawie: Maciej Pinkwart, „Kocham Cię strasznie, ale swoboda to wielka rzecz” Opracowanie tekstu i reż.: Justyna Kowalska Scena Propozycji Aktorskich Scena AB – Kawiarnia Witkacy	10.02 g. 19.15 piątek	Aglaja Veteranyi DLACZEGO DZIECKO GOTUJE SIĘ W MAMAŁYDZE Reż. Justyna Kowalska Scena Witkacego
g. 21.00	Leszek Kołakowski ROZMOWY Z DIABŁEM Reż. Marek Wrona Scena Propozycji Aktorskich La Scandale Club, Hotel Aries, ul. M. Zaruskiego 5	11.02 g. 19.15 sobota	CZŁAPÓWKI – ZAKOPANE wg Andrzeja Struga Scena Witkacego
7.02 g. 19.15 wtorek	Tomasz Krzyżanowski GOMBICA STASKA KUBINA widowisko muzyczne Reż. Krzysztof Najbor Scena Witkacego	12.02 g. 19.15 niedziela	KOBIETA. ISTNIENIA POSZCZEGÓLNE na podstawie: Maciej Pinkwart „Kocham Cię strasznie, ale swoboda to wielka rzecz” Opracowanie tekstu i reż.: Justyna Kowalska Scena Propozycji Aktorskich Scena AB – Kawiarnia Witkacy
g. 21.30	Leszek Kołakowski ROZMOWY Z DIABŁEM Reż. Marek Wrona Scena Propozycji Aktorskich La Scandale Club, Hotel Aries, ul. M. Zaruskiego 5	g. 21.30	Leszek Kołakowski ROZMOWY Z DIABŁEM Reż. Marek Wrona Scena Propozycji Aktorskich La Scandale Club, Hotel Aries, ul. M. Zaruskiego 5
8.02 g. 18.30 środa	OK! – SZA wg Witkacego Scena Propozycji Aktorskich Reż. Krzysztof Najbor Galeria Sztuki XX w. Willa Oksza. Filia Muzeum Tatrzańskiego	14.02 g. 9.00 g. 11.00 wtorek	GOŚCINNIE W TEATRZE A NIECH TO GĘŚ KOPNIE Teatr ANIMACJI z Poznania Spektakl dla dzieci od 10 lat Scena Witkacego
19.01 g. 19.15	TAKIE MAŁE NIC – variétés czyli szlagiery z polskich filmów międzywojennych ! Scena AB – Kawiarnia Witkacy	15.02 g. 18.30 środa	OK! – SZA wg Witkacego Scena Propozycji Aktorskich Reż. Krzysztof Najbor Galeria Sztuki XX w. Willa Oksza. Filia Muzeum Tatrzańskiego
		g. 19.15	St. I. Witkiewicz BEZIMIENNE DZIEŁO Scena Witkacego

16.02 g. 19.15
czwartek Aglaja Veteranyi
**DLACZEGO DZIECKO GOTUJE SIĘ
W MAMAŁYDZE**
Reż. Justyna Kowalska
Scena Witkacego

g. 20.15 **TRANS (FUZJA)**
wg *Wierzyteli* Augusta Strindberga
Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich
na Kozinću
Droga na Koziniec 8

17.02 g. 19.15
piątek Par Lagerkvist
BARABASZ
Scena Witkacego

18.02 g. 19.15
sobota **NA PRZEŁĘCZY**
wg Stanisława Witkiewicza
i Walerego Eljasza
Scena Witkacego

19.02 g. 19.15
niedziela St. I. Witkiewicz
**DEMONIZM ZAKOPIAŃSKI
(variétés)**
Scena AB – Kawiarnia Witkacy

g. 22.00 Łukasz Krzemiński
PSOKOT
Reż. Krzysztof Wnuk
Scena Propozycji Aktorskich
Cafe Tygodnik Podhalański,
ul. T. Kościuszki 3

21.02 g. 19.15
wtorek **GOMBICA STASKA KUBINA**
Reż. Krzysztof Najbor
Scena Witkacego

g. 22.00 Łukasz Krzemiński
PSOKOT
Reż. Krzysztof Wnuk
Scena Propozycji Aktorskich
Cafe Tygodnik Podhalański,
ul. T. Kościuszki 3

22.02 g. 19.15
środa **HELLO! KONCERT**
Przeboje z lat 80. XX wieku
Scena Witkacego

23.02 g. 19.15
czwartek **HELLO! KONCERT**
Przeboje z lat 80. XX wieku
Scena Witkacego

132/32 Urodziny Teatru Witkacego

24.02 od g. 19.00
piątek **TAKIE MAŁE NIC – variétés**
Scena AB – Kawiarnia
PSOKOT
ROZMOWY Z DIABŁEM

25.02 od g. 19.00
sobota **DLACZEGO DZIECKO GOTUJE SIĘ
W MAMAŁYDZE**
KONCERT
TORT URODZINOWY
Scena Witkacego
Szczegóły na osobnych ulotkach

Teatr zastrzega sobie prawo do wprowadzenia zmian w repertuarze.

REZERWACJA BILETÓW WYŁĄCZNIE ON-LINE na www.witkacy.pl

Kasa Teatru tel. 600 001 514 czynna w siedzibie Teatru, ul. Chram-
cówki 15 w godz. 10.00 – 14.00 od wtorku do soboty

Wieczorna sprzedaż biletów wyłącznie na spektakl grany w danym
dniu na godzinę przed spektaklem w miejscu jego prezentacji –
w miarę wolnych miejsc (tylko jeśli pozostaną po porannej sprzedaży
biletów)

Bilety na spektakl grany w Galerii Wł. Hasióra, ul. Jagiellońska 18 b,
dostępne on-line, w Kasie Teatru oraz w Kasie w Galerii Wł. Hasióra
od g. 19.45 w dniu prezentacji spektaklu.

Bilety na spektakl grany w Galerii im. W. i J. Kulczyckich, Droga na
Koziniec 8, dostępne on-line, w Kasie Teatru oraz w Kasie w Galerii
im. W. i J. Kulczyckich od g. 19.45 w dniu prezentacji spektaklu.

Bilety na spektakl grany w willi Oksza dostępne on-line, w Kasie
Teatru oraz w Kasie w willi Oksza w dniu prezentacji spektaklu od
g. 18.00.

Bilety na spektakl grany w La Scandale dostępne on-line na
www.witkacy.pl, w Kasie Teatru oraz od 21.00 w Le Scandale Club,
Hotel Aries, ul. M. Zaruskiego 5 w dniu prezentacji spektaklu.

Bilety na spektakl grany w Cafe Tygodnik dostępne on-line na
www.witkacy.pl, w Kasie Teatru oraz od 21.30 w Cafe Tygodnik,
ul. Kościuszki 3 w dniu prezentacji spektaklu.

Michał Studziński

XIX konkurs „Witkacy pod strzechy”

Tradycją jest, że w okolicach rocznicy śmierci Witkacego, w Słupsku gromadzą się miłośnicy jego twórczości, aby wziąć udział w unikalnym wydarzeniu – Ogólnopolskim Konkursie Interpretacji Dzieł S. I. Witkiewicza „Witkacy pod strzechy” organizowanym przez Ośrodek Teatralny Rondo, działający przy Słupskim Ośrodku Kultury. W tym roku odbył się on już po raz dziewiętnasty!

Wyjątkowy charakter tego konkursu wynika z faktu, że nie ma on żadnych ograniczeń co do formy: uczestnicy mogą przedstawić swoją twórczość w sposób dowolny. Regulamin festiwalu stanowi wprost, że prezentacje mogą przybierać kształt teatralny, taneczny, malarski, fotograficzny, może to być też instalacja, performans, wywiedzione ze słowa, recytacja, kulinaria, piosenka, tekst pisany, czy też szeroko pojęty co ślina-do-gęby-przyniesizm. Nietuzinkowy charakter „Witkacego pod strzechy” podkreśla również fakt, że nie ma tradycyjnego gremium oceniającego – przez lata jury było ekscentryczne i jednoosobowe. Zaszczytną tę funkcję pełnili

już takie autorytety jak choćby Irena Jun, Ziuta Zająćówna czy Janusz Degler. Sytuacja nieco zmieniła się kilka lat temu, kiedy to z konkursem związał się Maciej Witkiewicz, który przyjął funkcję dożywotniego jurora honorowego. Obecnie są więc dwaj autonomiczni jurorzy, którzy nagradzają i karzą wedle własnego uznania. Funkcję jurora ekscentrycznego pełnił w tym roku malarz Wojciech Brewka.

W trakcie dwóch dni konkursowych publiczność mogła obejrzeć 16 różnorodnych prezentacji. Jurorzy musieli znaleźć wspólny mianownik przy ocenie spektakli teatralnych, prac plastycznych, fotografii, filmu, recytacji, performansu, piosenki aktorskiej, czy wreszcie działań multidyscyplinarnych i muralu, co z pewnością nie było łatwe.

W pamięci publiczności na długo zostanie wspaniały recital piosenki aktorskiej Marty Grabysz i Ewy Ryks, czy też bardzo ciekawy, łączący różne nurty, plenerowy występ wyreżyserowany przez Tomasza Giczewskiego *Witkacy na srebrnym globie*, którego inspiracją były listy Witkiewicza do Kazimierzy Żuław-

skiej. Z bardzo ciepłym przyjęciem widzów spotkał się też spektakl *Vitcatius* poznańskiego Teatru „U Przyjaciół”.

Tegorocznej edycji „Witkacego pod strzechy” towarzyszyły trzy wydarzenia: zwiedzanie jedynej stałej wystawy prac Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, o której opowiadała ku-



stosz kolekcji, Beata Zgodzińska; wyjazd do Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku – Centrum Aktywności Twórczej w Ustce na wernisaż wystawy *Przez czwartą ścianę. Dramat Witkacego na płótnie*, czyli prac młodych artystów inspirowanych się didaskalią dramatów Witkacego; oraz mono-

Aktorzy po pokazie multidyscyplinarnego, plenerowego spektaklu *Witkacy na srebrnym globie* T. Giczewskiego.
Fot. A. Kalista.

Ewa Ryks i Marta Grabysz, zdobywczynie Grand Prix za recital *Tutli Putli*.
Fot. A. Kalista.

dram Caryl Swift *Kalamarapaksa*, czyli rzecz o Witkacym w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, który poprzedził zakończenie festiwalu i ogłoszenie werdyktu.

Stała się jednak rzecz dziwna. Wydarzenia towarzyszące, poza monodramem, nie cieszyły się zainteresowaniem uczestników. W zwiedzaniu słupskiej kolekcji prac Witkacego z panią kustosz wzięło udział 6 osób, w tym tylko dwie z nich brały udział w konkursie. Na dodatek obie są ze Słupska. Obejrzeć gościnną wystawę *Przez czwartą ścianę. Dramat Witkacego na płótnie* pojechało 16 osób, z czego zdecydowaną większość stanowiła młodzież uczestnicząca w zajęciach teatralnych w Ośrodku Teatralnym Rondo. Brak chęci rozszerzenia wiedzy o Witkacym, zobaczenia jego dzieł, a także obrazów inspirowanych jego twórczością, wśród osób biorących udział w konkursie interpretacji jego dzieł, jest naprawdę rzeczą niespodziewaną i trudną do wyjaśnienia. Być może część uczestników znalazła się na tegorocznym festiwalu przypadkowo?

Pomysł taki zdaje się być kuriozalny choćby dlatego, że jedynym warunkiem *sine qua non* stawianym przez organizatorów (poza

dochowaniem terminu zgłoszeń) jest to, aby wypowiedź artystyczna uczestników była związana z działalnością Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wydaje się jednak, że spełnienie tego wymogu w trakcie tegorocznej edycji nie udało się wszystkim wykonawcom. Publiczność mogła bowiem zobaczyć prezentacje określone przez ich twórców jako „korespondujące”, czy też „pozostające w dialogu” z życiem i twórczością Witkacego, lecz po ich obejrzeniu trudno było oprzeć się wrażeniu, że inspiracja witkacowskim dorobkiem artystycznym została na siłę doklejona do wcześniej stworzonych prac, a ich wykonawcy chyba nie do końca rozumieją wymowę dzieł i myśli autora *Matki* Podejrzenie to potwierdziło się podczas omówień, kiedy to jeden z uczestników stwierdził wprost, że dokonując zgłoszenia, zespół wybrał ze swojego repertuaru spektakl, w którym jego zdaniem można doszukać się związku z Witkacym.

Znalazło to odzwierciedlenie w werdykcie, w którym jurorzy zdecydowali się wspólnie przyznać trzem zespołom Wsparcie edukacyjne. Całość „Zjednoczonego Protokołu decyzji Jurora Honorowego Macieja Witkiewicza i Jurora Eks-



Wojciech Brewka wręczający Teatrowi Rondo swój obraz na ręce Dyrektora Słupskiego Ośrodka Kultury, Jolanty Krawczykiewicz.
Fot. A. Kalista.

centrycznego Wojtka Brewki” można znaleźć na stronie internetowej Słupskiego Ośrodka Kultury¹.

19. odsłona „Witkacego pod strzechy” za nami, lecz organizatorzy festiwalu już myślą o kolejnej, jubileuszowej edycji konkursu. Nie obędzie się jednak bez zmian w regulaminie, ponieważ sprowokowanych tegorocznymi doświadczeniami: odbywać się będą kwalifikacje wstępne nadsyłanych zgłoszeń.

Motto festiwalu, którym są słowa Witkiewicza, pozostaje: „Gdzie jest człowiek, tam jest i sztuka”, a w przyszłym roku już po raz 20. witkacofile z całego kraju będą starali się udowodnić, że jego twórczość mimo wszystko może zabrnąć pod strzechy.

W!

1 <http://www.sok.slupsk.pl/festiwale-konkursy-przegladay/witkacy#wyniki-2016> (dostęp 12 grudnia 2016).

(Z) Witkacy(m) o „Gardzienicach”

Stanisław Ignacy Witkiewicz w swoich bata-
liach o zrozumienie, którego sam nie do-
czekał, a które i dziś nieczęsto towarzyszy roz-
licznym inscenizacjom jego sztuk (realizowanych
z pominięciem teorii Czystej Formy) pisał wprost
o roli formy i piękna¹ w ocenie sztuki (także tej
teatralnej). Dowodem choćby *Parę słów o krytyce
artystycznej u nas*². Stawiam tezę, że aparat po-
jęciowy, którym autor *Pragmatystów* zwykł się
posługiwać, można z powodzeniem zastosować
do opisu teatru w rozumieniu nie tylko Ośrodka
Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, ale często-
kroć także szerszej tradycji „teatru muzyczności”,
o której pisał Dariusz Kosiński³. Nie oznacza to

jednak, jakoby przedstawienia w reżyserii Wło-
dzimierza Staniewskiego i innych twórców tego
nurtu spełniały wymogi Czystej Formy. Nie o jej
spełnienie bowiem chodzi. Pamiętamy, że „pojęcie
Czystej Formy jest pojęciem granicznym [...] żadne
dzieło sztuki bez pierwiastków życiowych stworzo-
nym być nie może”⁴. Aby wyjaśnić, w czym rzecz,
przyłożę formalną linijkę i metafizyczny ołówek do
jednego z najbliższych witkacowskiemu myśleniu
(w mojej opinii) spektaklu *Oratorium pytyjskie*⁵,
które to przedstawienie ma jeszcze ten walor, iż
na tle osławionych inscenizacji wcześniejszych nie
doczekało się ani tak szerokich, ani skromniejszych
nawet opracowań.

- 1 A właściwie „Piękna Formalnego”/„Piękna Artystycz-
nego”, por. S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, Warsza-
wa 1932, s. 14–15, [http://rcin.org.pl/Content/28016/
WA004_32000_U2013_Witkiewicz-O-czystej_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/28016/WA004_32000_U2013_Witkiewicz-O-czystej_o.pdf)
(dostęp 12 kwietnia 2016).
- 2 S. I. Witkiewicz, *Parę słów o krytyce artystycznej u nas*,
[w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, [t. 9:] „Teatr” i inne pisma
o teatrze, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 200–212.
- 3 D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010
[e-book], s. 230–248.

- 4 S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii stosunku formy do
„treści” (dalszy ciąg polemiki z K. H. Rostworowskim)*, [w:]
tegoż, „Teatr” i inne pisma..., dz. cyt., s. 284.
- 5 Premiera 2013 r., reż. W. Staniewski. W swych dywa-
gacjach opieram się na kilkukrotnym doświadczeniu
spektaklu na przestrzeni lat 2014–2015, kiedy to jeszcze
nie byłem, już byłem lub już nie byłem pracownikiem
OPT – daleko mi jednak do naukowej precyzji i przy-
gotowania Leszka Kolankiewicza piszącego o *Carmina
burana*, który w analizie przedstawienia wspomagał się
m.in. rozmowami z twórcami, por. nast. przypis.

Pytyjski dok w „Porcie Grecja” świeci pustką, czeka na okręt

Rodzi się oczywiście pytanie: czy tego typu praktyka nie będzie li tylko teoretyczną filipiką, a autor nie zostanie – zgodne z witkacowską tradycją – mianowany „filutem”? Wszak założyciel i dyrektor OPT „Gardzienice”, Staniewski, przy okazji swej pracy twórczej nie korzystał z autorytetu Witkiewicza, a opis gardzienickiego spektaklu podniósł już do poziomu poważnej rozprawy np. Leszek Kolankiewicz⁶. Po co więc szukać innych dróg? Z drugiej strony, czy cokolwiek wśród praktyk teatralnych „Gardzienic” przeciwstawia się zasadzie, iż krytyka artystyczna winna „polegać na oświetleniu z subiektywnego punktu widzenia wartości formalnych”? Nie sądzę. Niech więc to zdanie będzie nam nawigacją w żegludze. Pytyjski dok w „Porcie Grecja” świeci pustką, czeka na okręt. Staniewski zaś zwykł niekiedy wstrzymywać rozpoczęcie zwyczajowych maratonów/kosmosów teatralnych, aby „ci, co na morzu”, zdołali dotrzeć. Warto również sprawdzić czy witkiewiczowska nawigacja ma rację bytu na dzisiejszych, niespokojnych, teatralnych wodach.

my

Chcielibyśmy przedstawić się Czytelnikom jako krytyk artystyczny, to jest: zamierzamy mówić o stronie formalnej krytykowanej sztuki⁸. Zazna-



- 6 L. Kolankiewicz, *Muzyczna struktura mitów*, [w:] tegoż, *Wielki mały wóz*, Gdańsk 2001, s. 113–178.
- 7 S. I. Witkiewicz, *Parę słów...*, dz. cyt., s. 212.
- 8 Por. tegoż, „*Wariat i pielęgniarz*” i *Pani Sato*, [w:] tegoż, „*Teatr*” i *inne pisma...*, dz. cyt., s. 304.

czamy jednakowoż, iż nie posiadamy własnego twardego systemu, wedle którego mielibyśmy sztukę odczytywać – nie możemy go więc tutaj wyłożyć, a co za tym idzie – przyznajemy się, iż wedle autora *Sonaty Belzebuba* nie najlepiej z naszymi kompetencjami. Obiecujemy wždy nie „chlastać”! Zaś aby udowodnić, iż namysł nad krytyką towarzyszył nam głębszy, przywołujemy nazwisko Rolanda Barthesa i jego obserwację „ocierania się dwóch języków”⁹. Zauważamy też, że w postulowaniu odpowiedniego „języka” pobrzmiewa u Barthesa rym do „formy”, jako recepty na opis sztuki w myśl Witkiewicza oraz innych formistów. Zostawiając otwierające się w tym miejscu wątki strukturalistyczne, chcielibyśmy również nadmienić, iż przykładamy nową miarkę do „Gardzienic” nieco przekornie – teatr ten wykształcił przecie równoległe do artystycznej rozpoznawalności także dyskurs krytyczny, towarzyszący mu właściwie od początku – o czym wnikliwie pisał Grzegorz Kondrasiuk w swojej pracy doktorskiej¹⁰. Odrzucając więc te okołartystyczne okoliczności, stajemy przed nowymi, bo nieopisanymi „Gardzienicami”. Najlepszym do takiej próby nowej lektury przykładem jest w naszej ocenie *Oratorium pytyjskie*, spektakl z wyrażnymi nawiązaniem do poprzednich przedstawień



- 9 R. Barthes, *Czym jest krytyka*, tłum. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 285.
- 10 G. Kondrasiuk, *Opis przedstawienia teatralnego jako problem teatrologiczny. Lektura spektakli Grzegorza Jarzyny i Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Lublin 2008, https://www.academia.edu/4900516/Opis_przedstawienia_teatralnego_jako_problematurologiczny._Lektura_spektakli_Grzegorza_Jarzyny_i_O%C5%9Brodka_Praktyk_Teatralnych_Gardzienice._Lublin_2008_ (dostęp 06 kwietnia 2016).

w reżyserii Staniewskiego, a co za tym idzie, przez swą kompilacyjność niejako uwolniony od – tak ważnego np. w przypadku *Metamorfoz* – dyskursu pozascenicznego.

Musimy też wspomnieć o pewnych zjawiskach historycznych, które zaszły w teatrze i zmuszają nas do ostrożnej z Witkiewiczem konfrontacji na poziomie podstawowym: układu sił w pracy artystycznej. Dzisiejszy teatr dowodzony jest przez reżysera. To truizm, ale pamiętajmy, że skutkować może tym, na co Witkacy zdążył już narzekać: „zabiciem autora i aktora przez nadmiar efektów dekoracyjnych i piekielne pomysły nieświadomego celów sztuki reżysera”¹¹. Na nasze szczęście, w przypadku *Oratorium pytyjskiego* scenografia jest niezwykle ascetyczna: poza zwiewnymi, bardzo w swym wymiarze malarskimi kostiumami (czerwonymi kobiet i czarnymi mężczyzn, dwa wyjątki: kolor ziemisty dla Apolla i skórzany fartuch kobiety kowala), obecne są również: replika omfalosa, trójnóg, kowadło, szarfy/zasłony, maska Apolla, laska/kij Starca. Wszystko to przedstawiane zazwyczaj w nowoczesnej konstrukcji gardzienickiego Spichlerza, który pozbawiony teatralnych ozdób jest w formie dość sterylnej. Gra światła sprzyja raczej myśleniu Witkiewicza¹², a Staniewski jest reżyserem, którego nie sposób podejrzewać o nieświadomość celu, zaś „piekielne pomysły” w kontekście jego pracy brzmią nawet jeśli nie pochwalnie, to w żadnej mierze deprecjonująco.



11 S. I. Witkiewicz, *Teatr przyszłości*, [w:] tegoż, „*Teatr*” i inne pisma..., dz. cyt., s. 342.

12 „Uważam, że przesadne operowanie światłami, zamiast koncentrować wrażenia, rozbija je”. Tamże.

Dwa wyjątki: kolor ziemisty dla Apolla i skórzany fartuch dla kobiety kowala

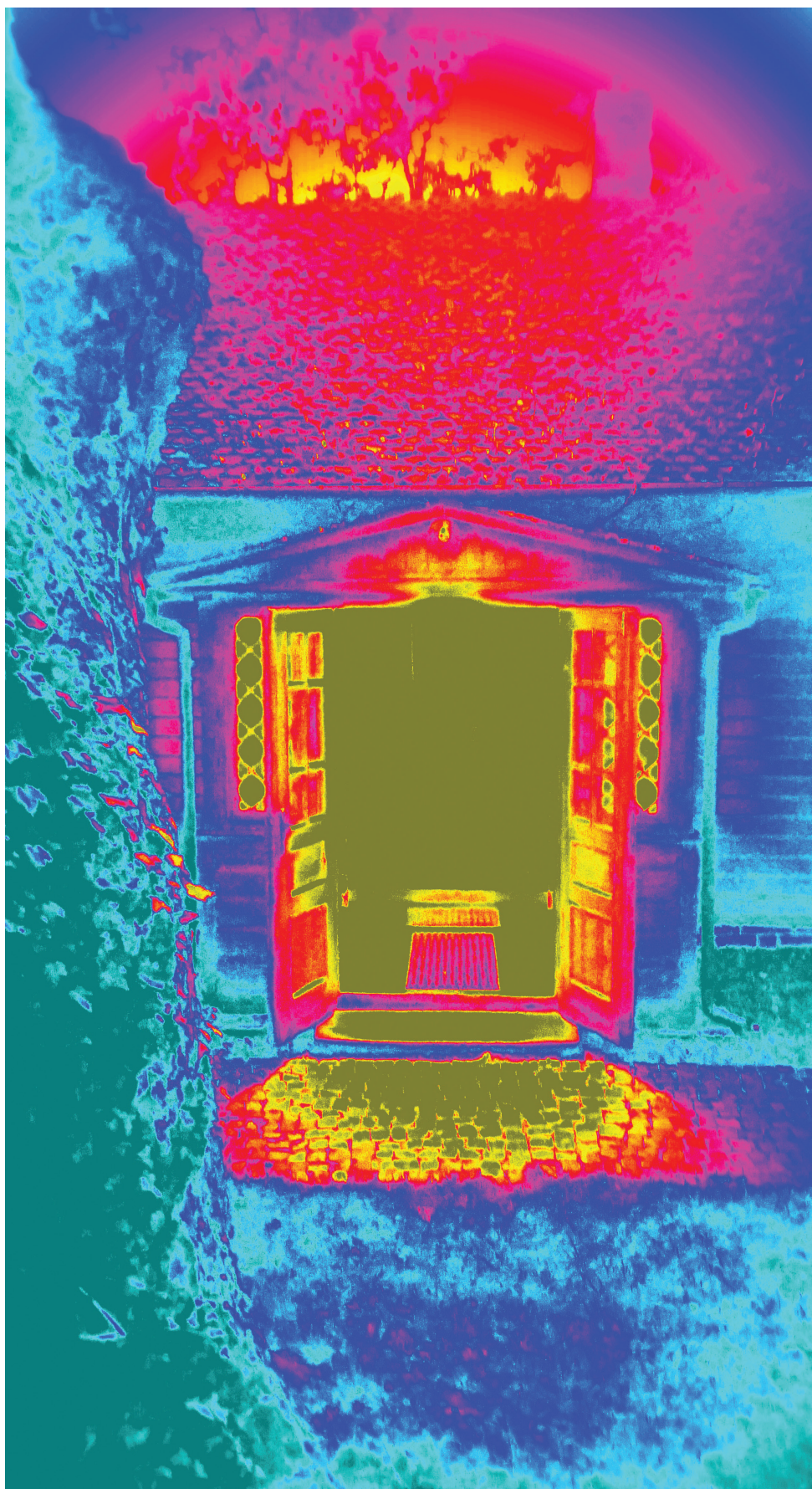
Nie mamy jednak do czynienia – trzeba to napisać uczciwie – z teatrem, o który Witkacy zabiegał, tworzonym przy równoprawnym udziale aktorów, z reżyserem jako arbitrem – choć warto w tym miejscu zaznaczyć, że tradycja grup teatralnych pokroju „Gardzienic” może sprzyjać takiemu podejściu do pracy artystycznej, zasadzającemu się na rzetelnej i ciągłej współpracy niespecjalnie licznego zespołu. Historia gardzienickich spektakli, a zwłaszcza tych czerpiących inspiracje z antyku¹³, pozwala też domniemywać, iż metoda, którą posługuje się konsekwentnie Staniewski (jej efekt Kosiński zamknął we wspomnianym już terminie „teatr muzyczności”), a która doprowadziła go do tak esencjonalnego (złośliwi powiedzieliby pewnie *patchworkowego*) przedstawienia jak *Oratorium...*, może być badana jako powolny, konsekwentny rozwój artystyczny, „przewyciężający materiał życiowy czyni[ący] [...] z niego tylko pretekst do napięć kierunkowych i dynamicznych, tworząc oderwane konstrukcje formalne”¹⁴.

Aby mówić o krytyce formalnej, należy prześwietlić w omawianym dziele proporcje: ile w nim wartości życiowych, a ile formalnych? Zależy to oczywiście od nastawienia krytyka. Nie da się jednak ukryć,



13 Poczynając od premiery *Metamorfoz* (1997) aż do powstania *Oratorium pytyjskiego*, okres ten liczy 16 lat. Obecny repertuar (wyluczając jednorazową prezentację *Tagore... Kronika – Szkice sceniczne* – 2014 r.) oparty jest niezmiennie na spektaklach z tego czasu; można więc rozszerzyć ramy: od roku 1997 do dziś.

14 S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 27.



Gościnny próg
wiejskiej chaty
w Ośrodku Prak-
tyk Teatralnych
„Gardzienice”,
2016.
Fot. P. Pawlak.

że akurat to przedstawienie podkreśla samą swą kompilacyjną, retrospektywną naturą, formę własnie. Dominujący we współczesnej krytyce element przesłania/intelektu (a więc aspekt „strony życiowej sztuki”¹⁵) jest uznany również przez Staniewskiego – z tej perspektywy, wiernej dawnym opisom „Gardzienic”, można pisać o *Oratorium...* w kontekstach filozofii; życiowych prawd, które nie tracą na aktualności; wreszcie przez pryzmat odnajdywania prawdziwych korzeni cywilizacyjnych w sentencjach siedmiu mędrców z Delf oraz poszukiwań antyku w podlubelskiej wsi¹⁶.

W Witkacego koncepcji sztuki istotny był „dreszcz metafizyczny” – uczucie, którego doświadczenie przy pierwszym zetknięciu z przedstawieniem „Gardzienic” mamy w pamięci do dziś, jego echo zaś, mniej lub bardziej, rezonowało przy kolejnych naszych spotkaniach z tym spektaklem, a które to uczucie – pozwalamy sobie na ujawnienie informacji poufnej – podzielało wielu znajomych nam widzów, stykających się z „Gardzienicami” po raz pierwszy. Co ciekawe, im mniej ów dziewiczy widz miał wcześniej do czynienia z teatrem, tym uczucie to było dlań bardziej wstrząsające.



¹⁵ Tamże, s. 25.

¹⁶ Kontekst historyczny określa np. Yana Sistovari w tekście *Mądrość, prorocтва i boskie natchnienie. Scholia do delfickiej podróży Staniewskiego: Sybilla w Łazienkach i Pytia w Gardzienicach*, aktualność sentencji podkreśla zaś sam Staniewski w *Nocie reżyserskiej*, <http://gardzienice.org/ORATORIUM-PYTYJSKIE.html> (dostęp 1 kwietnia 2016). W spektaklu wykorzystano również następujące źródła pisane: *Pean delficki I*, *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, słowa ze steli nagrobnej Seikilosa, *Dzieje Herodota*.

co słyszeliśmy, to widzieliśmy

Oratorium... – zgodnie z nazwą – ułożono niby teatralną kompozycję, którą równie dobrze można by rozpisać na muzyczną partyturę – nie jesteśmy jednak specjalistą od nut, ani tym bardziej od teorii muzyki, nie mamy więc zamiaru traktować „teatru muzyczności” narzędziami przystającymi do „teatru muzyki”. Cóż zresztą po takich dywagacjach jeśli wystarczy obejrzeć/usłyszeć scenę inicjacji, w której finale Apollo (Jan Żórawski w masce) spotyka się z Pytią (Agnieszka Mendel). Aktorzy widziani w perspektywie (Pytia przed Apollem, bliżej widowni, otoczona kręgiem kobiecej części chóru, mężczyźni pozostają z tyłu), składają się na formację, w której dostrzegamy pewną oś, *axis*, biegnącą od greckiego boga do kobiety – tyle formalnie, bowiem treściowo/symbolicznie jest to również relacja na poziomie duchowym, łącząca tego, który zsyła prorocтва i tę, która je wygłasza. Linia ta wraz z czasem skraca się, prowadząc do zderzenia metafizyczno-erotycznego: Apollo w jednej z wersji przedstawienia, osłonięty ledwie szarfą, prawie nagi, tańczy nad zdobytą wieszczką¹⁷. To jest moment, w którym napięcie dynamiczne sięga zenitu („podrasowane” przez nieustający, szamański/rytualny w skojarzeniach śpiew chóru, którego ostatni ton podbija gasnące światło) – a nie jest to zarazem scena, którą można by obarczyć jakimkolwiek elementem „życiowym” – widzimy tutaj wszak teatr, który odrywa nas od codzienności, nie popadając przy tym w rekonstrukcję antycznych



¹⁷ Czy to już/jeszcze „artystyczna perwersja”? Por. S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 21.

Znaczenie jego tam obecności

z punktu widzenia „bebechów”?

Żadne

zwyczajów. Wyobraża jedynie pewien proces i przedstawia go po trosze malarsko (panoramiczne w niektórych momentach rozmieszczenie aktorów), głównie zaś muzycznie – skala głosu aktorki (wspomaganej przez chór) sprawia wrażenie narzędzia czysto ekspresyjnego (ale nie chaotycznego, wykorzystanego w każdym spektaklu wedle wzoru, który oczywiście nie może być identyczny, jest iterowalny), estetycznego działania – nie zaś nawiązania do jakiegokolwiek konwencji: operowej czy innej. Podobne wrażenie (choć o mniejszym natężeniu, w swym działaniu bardziej utwierdzające niż porywające) wywołuje scena u końca sztuki: Joanna Holcgreber, klęcząc z szeroko rozłożonymi rękoma (rękawy kostiumu przypominają skrzydła) przed zastygłą w wyrazie zdumienia Mendel (otwarte szeroko usta, ręce wzdłuż ciała, dłonie lekko odchylone jakby w geście: spójrzcie, niczego tu nie mam), wypowiada, cytując Herodota, słowa Pytii o grobie Orestesa. Z tyłu sceny, ustawiony w linię łuku, chór pozostałych aktorów i muzyków okala pozostającą w centrum, wysuniętą ku widowni Tetianę Oreshko (stojącą za ww. aktorkami – ponownie kompozycja *axis* w skórzanym fartuchu, wygrywającą akcenty młotami na kowadle. Jest w tej scenie siła i dobitne zwieńczenie przedstawienia.

Redukując wagę treści „życiowej” (pomińmy na chwilę sens tego zabiegu), musimy dojść do wniosku, że omfalos, a właściwie jego replika, z wrytymi sentencjami siedmiu mędrców z Delf, wnoszony na scenę w radosnej (acz nieco podniosłej) atmosferze, przez roztańczonych aktorów (m.in. Mateusza Malec-

kiego i Macieja Gorczyńskiego), ma znaczenie tylko jako przedmiot transportowany przez konkretnych ludzi w konkretny sposób, współgrający z muzyką i pozostałymi elementami kompozycji przedstawienia. Nie musi być bagażem jakiegokolwiek wiedzy niewyrażonej w spektaklu *explicite*: ustami aktorów lub w wyświetlanych na tylnej ścianie, za orkiestrą, napisach. Co nie znaczy, że nie może i nie powinien. Ów bagaż konotacji nie neguje przecież jego funkcji formistycznej, chyba że byłby to rekwizyt determinujący jedną tylko interpretację, pozbawiony przez to „płynności”, możliwości przenikania się odniesień. Ale czy jest takim naprawdę? Wątpliwość rozwiewa moment, gdy Pytia z dziecięcą radością, obejmując go i śpiewając nad nim „omfalos”, odkrywa przed sobą i przed nami skojarzenia z fallusem – wtedy słowo raz wypowiedziane, uzyskuje inne znaczenie. Stopione jako element artystyczny – wedle recepty Witkacego – „w jedność z elementami dźwiękowymi i wyobrażeniami obrazów [kamień przestaje być kamieniem, a staje się fallusem – wedle prywatnych wyobrażeń wszystkich zasiadających na widowni – uzup. D. G.] dają nowe złożone elementy, których konstrukcją jest Czysta Forma”¹⁸ w teatrze. Cytowany fragment odnosi się do poezji, ale uważamy, że twórca-chemik, dodając pierwiastki w postaci działania aktorskiego i rekwizytu, przenosi „jakość poetycką”¹⁹ w świat teatralny – bez straty dla omówionego mechanizmu.

Wspomniana scena wniesienia jest napięciem dynamicznym, a wskazujemy ją niejako w kontrze do opisaney wyżej inicjacji – usiłując wnikać w to,

■
18 Tamże, s. 17–18.

19 Tamże, s. 18.

dłaczego nie do końca nas zachwyca. Bądźmy subiektywni. W końcu mamy się za snardza, cóż nam zatem szkodzi! Musimy za to zauważyć, że treść omfalosa (rozumiana symbolicznie i dosłownie – rekwizyt pokryty jest napisami), mimo iż nieoczywista dla widza i nieobligatoryjna, przeziara jednak w innego rodzaju efektach formalnych. Na przykład wtedy, gdy Mariusz Gołaj grający starca-ślepcę, para się od-czytaniem tego, co w kamieniu wyrzyte. Wspominając nestora gardzienickich konstelacji, dodać warto, iż w inicjacji – gdy staje

ukryty w cieniu ściany (po lewej stronie sceny), na szeroko rozstawionych nogach, z kawałkiem chusty w zębach, zastygły w grymasie, przypominając posąg – uzupełnia formistyczną mozaikę ciał aktorów ułożonych w przestrzeni sceny. Znaczenie jego tam obecności z punktu widzenia „bebechów”? Żadne. To tylko/aż narzędzie formy.

Cóż z warstwą językową? „Gardzienice” tradycyjnie mieszają komunikacyjne porządki, w tym wypadku grekę z angielskim i polskim. Czy podtrzymać mamy wątpliwość Witkacego, iż dla widza nierozumiejącego słów będzie to zubożenie widowiska skutkujące niemożnością osiągnięcia pełni wzruszenia estetycznego²⁰? Po części. Tym razem nie możemy założyć, że

20 Por. tegoż, *Odpowiedź p. Nałęczowi-Lipce na artykuł w 15 nr „Życia Teatru” z r. 1925*, [w:] tegoż, *„Teatr” i inne pisma...*, dz. cyt., s. 312.

O ile może nie wiedzieć, co robi, oszalały w natchnieniu twórca, o tyle powinien za niego i za aktorów wiedzieć, o co chodzi, reżyser

efekt ten jest sprzeczny z zamiarem twórcy/autora²¹, co sugerował Witkiewicz. Staniewski musi zakładać, że publiczność nie będzie znać starożytnej greki – gdziekolwiek by „Gardzienice” akurat nie grały, czy to pod Lublinem, czy w Atenach. Jest więc element artystyczny – z samego swego założenia – ważniejszy od znaczeniowego, choć i ten honorują symultanicznie wyświetlane tłumaczenia – ale konia z rzędem temu, kto oglądając spektakl po raz pierwszy, zdoła się na nich skupić – o ile oczywiście w ogóle wpadnie na taki pomysł). Sprzyja temu również forma wypowiedzi aktorów. Proroctwo Pytii śpiewane przez Mendel uderza

21 Chociaż warto pamiętać, że autor w rozumieniu Witkiewicza nie zawsze ma tak wielką rangę, bywa jedynie „pretekstem dla twórczości [...] artystów”, tj. dramaturga, reżysera, aktorów i dekoratora. Por. tegoż, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 19.





w takie właśnie, wolne od semantyki tony, jest właściwie przykładem wykorzystania napięć kierunkowych w muzyce. Z kolei deklamacja słów Herodota przez Żórawskiego i Marcina Mrowcę w swej niespecjalnej namiętności kojarzyć się może ze wskazaniem Witkiewicza dotyczącymi Czystej Formy (tego typu deklamacja jest zresztą bardzo widoczna także w przedstawieniu *Ifigenia w T...*, w przypadku Pyladesa i Orestesa granych przez Żórawskiego i Maleckiego).

Tadeusz Nałęcz-Lipka, z którym w językowej kwestii polemizował Witkacy, słusznie zauważył, że taki zabieg „pomieszania” językowego pomoże uniknąć „bebechowatości”²², zmusi widza do koncentracji na elementach formistycznych. Tak też dzieje się

22 Cyt. za przypisem: S. I. Witkiewicz, „Teatr” i inne pisma..., dz. cyt., s. 512.

w „Gardzienicach” – jest to najlepiej widoczne, gdy z teatrem Staniewskiego mieliśmy styczność wcześniej, a najlepiej gdy widzieliśmy już dany spektakl. Pomaga to uniknąć tego niezwykłego „uderzenia”, którym „Gardzienice” wyłączają w widzu kompetencje analityczne, pozostawiając jedynie odczuwanie jako instrument odbioru. Naturalnie polemika z Nałęczem-Lipką jest łatwa do wygrania, bo słowa w Czystej Formie mają swoje znaczenie estetyczne i wrażeniowótwe, przywołując rozmaite skojarzenia, dźwięki, zapachy, wspomnienia i tym podobne „czucia mięśniowe i wewnętrzne”²³. Nie musimy jednak szacownego polemisty brać na naszego patrona – wszak *Oratorium...* jest przedstawieniem opartym w znacznej mierze na języku polskim, zrozumiałym

23 S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 17.

Zespół pałacowy
w Ośrodku Praktyk
Teatralnych „Gardzienice”, 2016,
Fot. P. Pawlak.

również dla widza angielskojęzycznego (napisy). Stara się więc Staniewski grać także słowami, choć doprawdy trudno się oprzeć wrażeniu, że ważniejsze niż powiązania semantyczne jest ich brzmienie. Dowodem niech będzie kwestia z *Dziejów* Herodota (1.66), która wygłoszona przez Mendel, powraca powtórzona (inaczej!) przez Holcgreber.

Nie możemy się zgodzić na zastrzeżenia Witkacego co do łączenia elementów tańca, pantomimy, czy baletu ze sztuką teatralną tak, jak on ją pojmował, czyli głównie „słowem mówionym ze sceny w związku z działaniem”²⁴ – na to już w obliczu dzisiejszego teatru (np. teatru tańca) za późno i doprawdy szkoda, że w swych rozważaniach nie zgodził się na sugestię Nałęcz-Lipki do pójścia o krok dalej w rozumieniu tego, co jest teatrem²⁵. Oczywiście w twórczości Witkiewicza przenika się wiele elementów, czyniących wyłom w tym rozumieniu teatru: rozbudowana choreografia, pantomima, elementy z innych porządków: np. wykład, procesja. Jeśli jednak ten eklektyzm miał pozostawać teatralny, po cóż było pisać, że „teatr przestaje być teatrem”²⁶? Zdaje się, że Witkacy miał przepis na proporcje – historia pokazała, że nie do końca trafny. Choć oczywiście nie są „Gardzienice” – tak mocno skoncentrowane na pieśni – teatrem, który rugowałby słowo ze swoich przedstawień, często też łączą je z działaniem (ale czy takim, jakiego oczekiwał Witkiewicz?) w sposób organiczno-graniczny, czego przykładem integralne elementy cheironomii, spajające poniekąd starsze przedstawienia (np. *Elektrę*) z *Oratorium...*, stanowiące jednocześnie

24 Tegoż, *Odpowiedź...*, dz. cyt., s. 312. Por. tegoż, *O artystycznej grze aktora*, [w:] tegoż, *„Teatr” i inne pisma...*, dz. cyt., s. 333.

25 Tegoż, *„Teatr” i inne pisma...*, dz. cyt., s. 513-514.

26 Tegoż, *O artystycznej...*, dz. cyt., s. 333.

chwyt *stricte* formalny, będący – w moim rozumieniu – przykładem opracowanego i gotowego do wykorzystania „napięcia dynamicznego”.

To, co Staniewski zawarł w swym spektaklu, możemy nazwać amalgamatem „obrazów, dźwięków, znaczeń pojęć i głównie znaczeń działań [złączonych – uzup. D. G.] w [...] złożone jakości teatralne, które [...] stanowią elementy scenicznych konstrukcji formalnych”²⁷. W wypadku *Oratorium...* najwyższy współczynnik w tym stopie mają działania sceniczne i dźwięk, niższy – słowo, jeszcze niższy – barwa. Powyższy cytat odnosi się do Wyspiańskiego, co ciekawe o tyle, że aktualnie (stan na zimę 2016 r.) założyciel i dyrektor „Gardzienic”, angażując studentów Akademii Praktyk Teatralnych, a docelowo członków głównego zespołu, pracuje nad *Weselem*²⁸. Jego podejście do innej klasycznej sztuki polskiej, *Dziadów*²⁹, dowodzi zaś innej tezy Witkacego postawionej przy okazji rozważań nad autorem *Wyzwolenia*, mianowicie: „o ile chodzi o «nadzienia», którymi były wypełnione konstrukcje formalne sztuk Wyspiańskiego, to przy odpowiednim, czysto pojęciowym rozumieniu zagadnień specyficznie polskich byłyby one dla każdego cudzoziemca zrozumiałe bez reszty”³⁰.

27 Tegoż, *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*, [w:] tegoż, *„Teatr” i inne pisma...*, dz. cyt., s. 366.

28 *Sceny z „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, kreacja zbiorowa pod opieką artystyczną Staniewskiego, prapremiera: 29 października 2016, Gardzienice.

29 Mowa o spektaklu *Gusła*, premiera 1981 r.

30 S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma...*, dz. cyt., s. 364. Podobną właściwość, również w odniesieniu do *Dziadów*, zauważył Ludwik Flaszen, obserwując pracę Jerzego Grotowskiego. Jego wypowiedź na ten temat przywołuje Kolaniewicz: „Skłonność [Grotowskiego] do «mystycyzmu» zrodziła technikę aktorską, specyficzne widzenie aktora, stworzyła bardzo szczególny styl teatru, który w zadziwiający sposób zgrał się z wielkimi tekstami romantyków i Wyspiańskiego, i nadał im zaskakujący rezonans

„Gardzienice” udowodniły to światowym sukcesem *Guseł*. Oczywiście jest w tym sugestia, aby ponownie przyjrzeć się podejściu reżysera do dramatu. Pisząc o Wyspiańskim, Witkacy miał na uwadze nie tylko jego twórczość literacką, ale również reżyserską i scenograficzną. Pytanie: czy można współczesnych reżyserów, żonglujących źródłami tekstowymi (jak Staniewski w *Oratorium...*), porównywać do twórców totalnych, tj. odpowiadających za całość przedstawienia, tak jak to było w przypadku autora *Nocy listopadowej*? Rolę reżysera wyjaśnia Witkiewicz w innym tekście, pisząc: „o ile może nie wiedzieć, co robi, oszalała w natchnieniu twórcza, o tyle powinien za niego i za aktorów wiedzieć, o co chodzi, reżyser”³¹. Takim typem teatralnego demiurga/komendanta, trzymającym pieczę nad każdym elementem i będącym bodaj jedyną osobą w całym zespole, która wie o co chodzi, jest bez wątpienia Staniewski. Angażuje on zresztą w przestrzeń teatralności praktycznej – jeśli wolno nam tak to ująć – muzyków (tańczące skrzypaczki w *Oratorium*, trębacz skryty w mroku parkowych drzew przy okazji *Ifigenii w A...* itd.), ale i – jak to się dzieje w *Oratorium* – pozornie niemających większego znaczenia współpracowników. Mamy tutaj na myśli osobę wyświetlającą wizualizacje/napisy, która skryta (na przekór logice) za muzykami, zwykła wychodzić przed szereg aktorów oraz muzyków i obwieszczać koniec spektaklu.

Ta potrzeba, konieczność właściwie, poinformowania widzów, iż przedstawienie dobiegło kresu, jest zakamuflowanym dowodem na powszechność „dreszczu metafizycznego”. Gardzienickiej publiczności



międzynarodowy”. Por. L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Warszawa 1995, s. 58.

31 S. I. Witkiewicz, *O artystycznym teatrze*, [w:] tegoż, „*Teatr*” i inne pisma..., dz. cyt., s. 381.

ści zdarza się zamierać po spektaklu w oczekiwaniu wymieszanym z kipiącymi w „bebechach” wrażeniami czegoś niedookreślonego, pisząc patetycznie – pięknego. Prosimy o wybaczenie zuchwałości i redukując uogólnienie, zadowolimy się *pluralis maiestatis* – nam się tak zdarzało. Być może była to jedynie euforia, ale któż nam udowodni, że dzięki syntezie gardzienickiego ducha, nie poczuliśmy Tajemnicy Istnienia?

ja

Na koniec, bez fazdrygulstwa, chciałbym (Istnienie Poszczególne, tj. ja) zerwać stosunki z *my* – z dniem 12 kwietnia 2016. I już. We własnym imieniu zaznaczam głębokie przekonanie o uniwersalności podejścia do sztuki jako szansy na spotkanie z Tajemnicą Istnienia; jako okazji do (pisząc za Kosińskim wprowadzającym Witkacego w swoją wizję tego, czym były i są *Teatra polskie*) „doświadczenia, które będzie pełne i niepodzielone”³² – myślę, że właśnie ten znamienity teatrolog i performatyk uznałby sensowność tych pojęć i określił w tekście poświęconym „Gardzienicom”. A może wcale nie? Może Czysta Forma to tylko Święty Graal poszukiwany bez większych nadziei przez uczonych w piśmie witkacologów³³? Jeśli jednak jest inaczej, jeśli wartość krytyczno-estetyczna tej teorii nie wyblakła, to niechaj ten tekst będzie na to dowodem. No i szlus.

W!



32 D. Kosiński, *Teatra polskie...*, dz. cyt., s. 610.

33 Chciałbym podziękować za pomoc i konsultację Przemysławowi Pawlakowi, z którym polemika na temat zaprzęgnięcia koncepcji Witkacego do analizy „Gardzienic” była niezwykle inspirująca.

Kilka uwag w 61. rocznicę niedoszłej wystawy

Wśród kilku tysięcy portretów pastelowych powstałych w ramach jednoosobowej Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”, działającej w latach 1925–1939, jest jeden wizerunek szczególny – *Portret Heleny Białynickiej-Biruli* ze stycznia 1931 r. (il. 1).

O wyjątkowości portretu nie stanowi ukazana osoba, gdyż podobizn Heleny znanych jest ponad 50. Portretowana była żoną Teodora – przyjaciela Witkacego, malarza amatora, lekarza, który z racji zawodu i własnych zainteresowań czuwał nad eksperymentami Stanisława Ignacego Witkiewicza z używkami. Teodor, znając poszczególne specyfiki i ich działanie, pisał:

Staś lubił doświadczenie z peyotlem tak samo, jak ze wszelkimi dostępnymi mu narkotykami bądź ze środkami, które, zdaniem jego, mogły wpływać na stan psychiczny człowieka. Miał też podstawy, by stwierdzić [wyróżnienie moje – B. Z.]: uważam za swój obowiązek kategorycznie zaprotestować przeciwko posądzeniu St. Ign. Witkiewicza o narkomanię. Do protestu

takiego czuję się upoważniony i zobowiązany, jako jego wieloletni przyjaciel i jako lekarz¹.

Także okoliczności powstania tej pracy nie należą do niezwykłych – jest to po prostu jeden z licznych portretów wykonanych w zakopiańskim domu Białynickich. Było to miejsce spotkań aranżowanych przez Witkacego, a organizowanych przez właścicieli. Wszystkie portrety powstałe w czasie takich wieczorów, zwanych też *papojkami* lub *orgietkami*, pozostawały w domu gospodarzy. Witkacy niekiedy oprowadzał swoich gości po tej szczególnej galerii jednego autora. Nie pozwalał na sprzedaż portretów, pragnąc – jak zasugerował Teodor – by przetrwał zbiór jego prac, który w przyszłości stałby się podstawą analizy twórczości².



- 1 T. Birula-Białynicki, *Fragmenty wspomnień o St. Ign. Witkiewiczu*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J. E. Płomieński, Warszawa 1957, s. 302.
- 2 Szerzej o okolicznościach powstania kolekcji: tamże, s. 299–306.

1 S. I. Witkiewicz, *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, styczeń 1931, pastel na papierze, 63 x 47 cm, nr inw. MPŚ-M/107, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Fot. A. Jaroszewicz.



Na wystaw
podmurowy
nr. 1955

Witkiewicz

1931 I

(T.C. & Co)

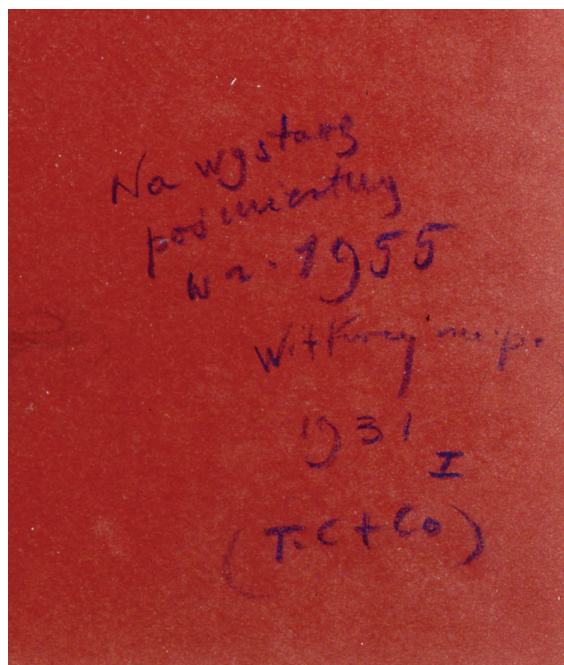
Kolekcja ponad 300 prac przetrwała wojnę. Około 1957 r. zebrane zostały w rękopiśmiennym katalogu sporządzonym przez Michała Białynickiego-Birulę, syna Heleny i Teodora (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie³). W 1965 r. Michał sprzedał część zbioru do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, część trafiła do licznych spadkobierców. W późniejszych latach słupskie muzeum kupiło jeszcze kilka prac z kolekcji Teodora. Spora ich część prezentowana jest na wystawie stałej w słupskim zamku.

Sam portret – szkicowo ukazana twarz na ciemnoczerwonym papierze – nie należy do szczególnie atrakcyjnych wizualnie. Oczywiście zwraca uwagę zachowane podobieństwo modelki oraz umiejętność ukazania twarzy za pomocą kilkunastu kresek i smug czerni, różu i żółci, ale to w dorobku firmy nie jest niczym niezwykłym. Witkacy zaliczył portret do typu C, następująco scharakteryzowanego w regulaminie:

Typ C, C+Co, Et, C+H, C+Co+Et, itp. – Typy te wykonywane przy pomocy C₂H₅OH [alkoholu etylowego, czyli spożywczego – uzup. B. Z.] i narkotyków wyższego rzędu – obecnie wykluczone. Charakterystyka modelu subiektywna – spotęgowania karykaturalne tak formalne, jak psychologiczne nie wykluczone. W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tzw. „Czysta Forma”⁴.

3 Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. *Katalog dzieł malarskich*, oprac. I. Jakimowicz przy współpracy A. Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 65.

4 *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”*, Warszawa 1932, s. 5 [reprint Gniezno 1971].



2. Sygnatura artysty z *Portretu Heleny Białynickiej-Biruli*, fragm. il. 1.

Portrety te nie miały swojej ceny, gdyż nie były robione na zamówienie. Portret wykonany został pod wpływem kokainy, czyli specyfiku stosowanego przez Witkacego częściej niż inne. Jak wspominał cytowany tu już Teodor Białynicki-Birula: „[...] czasem chodziło o wpuszczenie do nosa kilku kropli I-szej kokainy z cynkiem (krople do oczu)”⁵.

W portrecie prawie nie ma elementów pozwalających na snucie różnych interpretacji. Słabo widoczne, znajdujące się w dolnej części, zarysy ust (na prawo od pionowej osi kompozycji) i nosa (w lewej ćwiartce) to być może początki niedokończonych drugiej twarzy⁶. Mogą to też być szkice lub wprawki podobne do tych, jakie znamy ze szkicowników różnych artystów.

Tym, co stanowi o szczególności portretu, jest dopisek w prawym dolnym narożniku: „Na wystawę pośmiertną w r. 1955” (il. 2). Nie można wykluczyć, że właśnie z powodu tej adnotacji portret bywa uważany za wizerunek własny Witkacego. Czasami tak przyjmują zwiedzający, sądząc najwyraźniej, że artysta przede wszystkim swoją podobiznę chciałby widzieć na takiej ekspozycji. Raz pojawiła się owa błędna informacja w druku⁷.

5 T. Birula-Białynicki, dz. cyt., s. 304.

6 Dziękuję koleżance Annie Sujeckiej (z Działu Historyczno-Artystycznego MPŚ) za zwrócenie mi kilka lat temu uwagi na te elementy.

7 „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 3, repr. przed s. 321.

Trudno wyrokować, czy jest to jedyny wypadek w dziejach sztuki, że artysta tak wyraźnie przeznacza swój obraz na wystawę pośmiertną. Warto jednak bliżej skupić się na tej swoistej przesyłce z przeszłości i na jej adresatach. Niewątpliwie są nimi przede wszystkim historycy sztuki i muzealnicy, którzy mniej interesują się twórcami żyjącymi, a bardziej tymi, którzy przeminęli. Przed wojną Witkiewicz nie był twórcą nieznanym, doczekał się nawet hasła w encyklopedii krakowskiego wydawnictwa Gutenberg, gdzie jednak przede wszystkim omówione zostały jego dokonania na polu literatury i teorii sztuki⁸. Wystawę pośmiertną zaplanował Witkacy na rok 1955 – czyli na rok swoich 70. urodzin. Dzisiaj taki wiek nie robi szczególnego wrażenia, jednak drzewiej, poza pruskimi generałami i niektórymi artystami, mało kto dożywał takich lat. Zatem nie dziwi pomysł organizacji wystawy pośmiertnej w 70 lat od narodzin.

W 1955 r. żadna wystawa prac Witkacego nie została otwarta. Pierwszą po jego śmierci wystawą była ekspozycja połączona z wystawą ogólną plastyków w Zakopanem w 1947 r., gdzie pokazano 96 jego prac⁹. Pierwszą wystawą indywidualną z prawdziwego zdarzenia była ekspozycja w 1957 r. w Powiatowym Domu Kultury w Nowym Targu. Towarzyszył jej katalog obejmujący wstęp (anonimowy), regulamin firmy w wersji z 1928 r. (czyli z 16 paragrafami), wyjaśnienia skrótów nieujętych w regulaminie oraz



8 *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. XIII, Kraków 1931, s. 250 [w części o literaturze współczesnej 1863–1930] i 312 [w części o malarstwie drugiej połowy XIX i początku XX w.] oraz t. XVIII, Kraków 1932, s. 158 (hasło *Witkiewicz Stanisław Ignacy*).

9 *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939...*, dz. cyt., s. 45.

spis prac (il. 3a–c). Co ważne, w spisie tym, poza osobami portretowanymi, podany został także typ portretu i skrót. Katalog obejmuje 294 pozycje, wśród których (poz. 176) jest także portret Heleny Białynickiej-Biruli z 1931 r. przeznaczony na wystawę pośmiertną. Poza katalogiem przetrwały jeszcze dość szczególne pamiątki z tej wystawy: pieczęcie instytucji i podpis, które umieszczano na kartonowych zapleckach (il. 4a, b). Dzisiaj zdecydowana większość pokazanych wówczas prac ma nowe oprawy, nie wiadomo, ile zachowało się tych pierwotnych.

Skrót *m.p.* (il. 2), umieszczony zaraz za podpisem „Witkacy”, to – w odróżnieniu od słów o wystawie pośmiertnej – element czytelny i zrozumiały w zasadzie tylko dla historyków sztuki. O tym, że nie należy on do skrótów powszechnie znanych, miałam okazję przekonać się wielokrotnie podczas oprowadzania po śląskim muzeum różnych grup widzów (w tym studentów polonistyki i historii) oraz podczas wygłaszania wykładów otwartych, nie tylko w śląskim muzeum, ale także w Ustce, Gdańsku, Katowicach, Gorzowie Wielkopolskim i Grudziądzu. Skrót *m.p.* pochodzi od łacińskich słów *manu propria*, czyli „ręką własną”. Odsyła on nas do nowożytnej tradycji zachodnioeuropejskiej – niekiedy malarze sygnowali swoje prace właśnie w ten sposób. Szczególnie często w dobie renesansu, czyli w pierwszej epoce, w której artyści zyskali dużą autonomię twórczą, i w której wzrosła ich popularność (za życia Michała Anioła ukazało się 6 jego biografii).

Uroczyste obchodzenie okrągłych (co 10 lub co 5 lat) rocznic jest pewnym stałym elementem życia kulturalnego. Warto tylko przypomnieć, że rok 1985, a więc stulecie urodzin Witkacego, ogłoszony został przez UNESCO jego rokiem. Wtedy w Zako-

panem powstał Teatr im. Witkacego, który w 2015 r. uroczysto świętował podwójne urodziny: swoje 30. oraz 130. Witkacego. Z tej okazji odbyło się m.in. sympozjum tłumaczy dzieł Witkiewicza (należy tylko żałować, że nie ukaże się publikacja z wygłoszonymi tekstami). W tym samym roku Muzeum Tatrzańskie zorganizowało międzynarodową sesję naukową *Wokół Witkiewiczów*, która była jednym z punktów programu Roku Witkiewiczów obchodzonego w województwie małopolskim. Wielka wystawa czasowa obrazów i rysunków Witkacego otwarta została w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1989 r., czyli 50 lat po śmierci jej bohatera. Warto jednak zauważyć, że „okolicznościowość” ekspozycji nie została zasygnalizowana w publikacji, która ukazała się rok później – ani w słowie wstępnym Mariana Sołtyśnika, ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, ani w przedmowie Ireny Jakimowicz¹⁰. Słupskie sesje naukowe poświęcone Witkacemu odbywają się co 5 lat od 1994 r., czyli od 55. rocznicy śmierci. Jednak nie wszystkie wydarzenia odnoszą się do roku urodzenia lub śmierci Witkiewicza – pierwszy numer czasopisma „Witkacy!” ukazuje się w 2016 r.; pierwszą (i jak dotąd jedyną) wystawę stałą jego dzieł otwarto w słupskim zamku w 1982 r.; pierwszy tom monumentalnej edycji *Dzieł zebranych* ujrzał światło dzienne w 1992 r.

Portret Heleny Białynickiej-Biruli ze stycznia 1931 r. ma charakter szczególny z uwagi na przeznaczenie przez autora „Na wystawę pośmiertną w r. 1955”. Od wielu lat ekspozowany jest na słupskiej wystawie stałej, którą zamyka. Był reprodukowany na zaproszeniu na drugą słupską sesję witkacowską

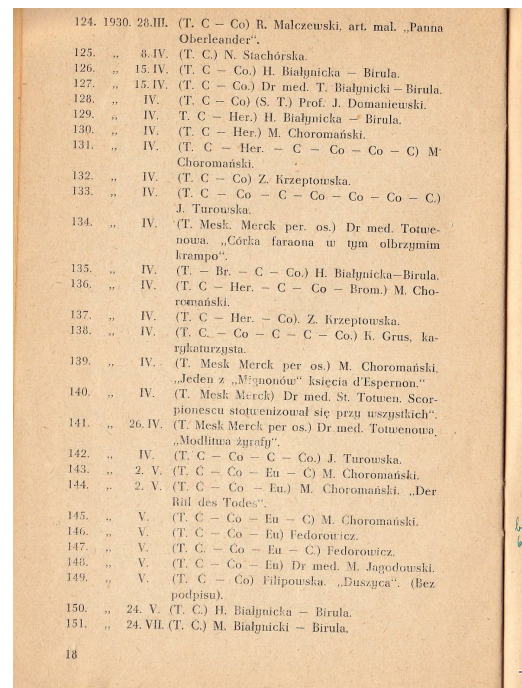
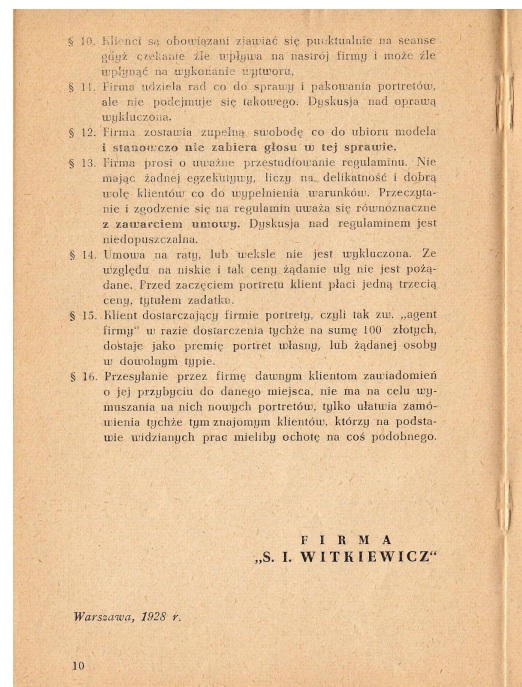
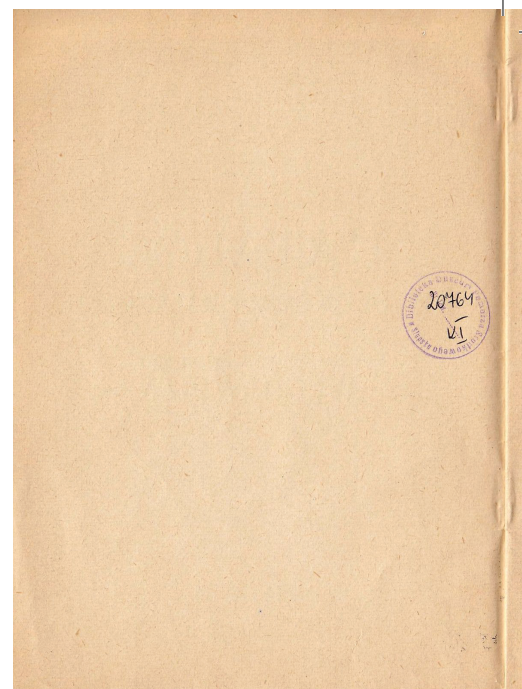
¹⁰ Tamże.

3. a-c Katalog
wystawy prac
malarzskich Stani-
sława Ignacego
Witkiewicza,
Powiatowy Dom
Kultury, Nowy
Targ, 1957.

a) pierwsza strona
wstępu;

b) *Regulamin
Firmy Portreto-
wej i Objasnienie
typów i znaków nie
objętych regula-
minem;*

c) katalog prac.



Witkiewicz Stanisław Ignacy przyszedł na świat w War-
szawie w 1885 r. jako wątłe i chorowite dziecko.

Ojciec tego dziecka Stanisław był głównym krytykiem
szuki i ortystą malarskim, na przełomie pokrzywizmu i Młodej
Polski. Był on równocześnie literackim odkrywca Podniała.

Matka Stanisława Ignacego to ziała i zapracowana istota,
dla której syn zniżył szczególny kłut. Zapracowała się ponad
miarę, udzielając lekcji gry na fortepianie, była tylko utrzymać
dom na pewnym poziomie, tym bardziej, że przebywało w tym
domu stale mnóstwo gości.

Państwo Witkiewiczowie przenieśli się z Warszawy do
Zakopanego. Tu Witkacy jako kilkunastu chłopak został ochrzc-
zony, a da chrzmu trzym li go Sabala i Helena Modrzejewska.
Studia malarskie kontynuuje Witkacy w Akademii Sztuk Pięk-
nych w Krakowie i w Monachium.

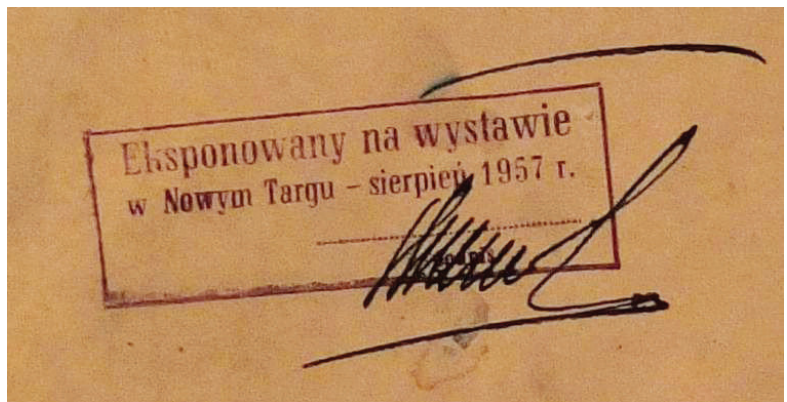
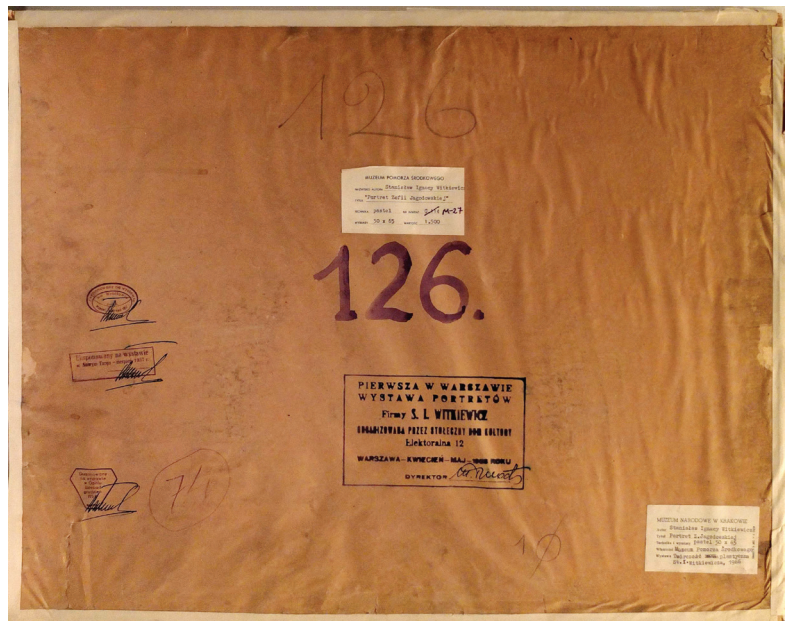
Wczesniejsze jego prace malarskie noszą wybitne cechy
naturalistyczne, poczyn następuje zwrot do tzw. czystej formy.
Liczne jego portrety „psychologiczne” przedstawiają rozmaite
typy od racjonalistycznego do skrajnie wizjonerskiej deformacji.

Isza wojna światowa zastała go w Australii, skład w roli
sekretarza znakomitego etnologa polskiego Bronisława Malino-
wskiego, profesora uniwersytetu londyńskiego, miał uczestniczyć
w wyprawie naukowej dla badań nad plemionami ludźców
na Nowej Gwinei, ale pod wpływem nastrojów chwały pozował
decyzję ustąpienia do wojska na froncie przeciwemieckim.
W tym celu udał się do Rosji i został wcielony do pułku
gwardyjskiego. W randze oficerskiej przebył obie rewolucje
i urodził do kraju, gdzie bierze czynny udział w awangardo-
wym ruchu artystycznym i literackim.

OBJASNIENIE TYPÓW I ZNAKÓW
NIE OBJĘTYCH REGULAMINEM

- T. C. + h. — Portret rysowany pod wpływem haszyszu.
 - T. E. + U. — Dowolna interpretacja psychologiczna oraz samopoczucie artysty, że jego talent kończy się.
 - T. U. — Artysta twierdzi, że jego talent kończy się.
 - T. ND. — Szkic portretu niedokończony.
 - T. Pegoff. — Portret robiony pod wpływem narkotyku Pegoff, działającego na nerw wzrokowy. Fejat jest to wyjątek z kultusa meksykańskiego.
 - T. Mesk. Merck — Portret robiony pod wpływem meskali, która jest szlachetnym umiarkowanym znieczulaczem narkotycznym Pegoffu.
 - T. Mesk. Merck per os. — Jak widać, jedynie narkotyk został użyty doustnie (może być podana dościsła).
 - T. Mesk. Merck+C — Rysunek robiony pod wpływem meskali i alkoholu.
 - NP. — Nie pije. NP. 1/2r. — Nie pije drugie półroczce.
 - NP. — Nie pali. P. po NP. — Pali po nie poleciu.
 - Pap. — papieros. her. — herbaty. — pitko — piwo.
 - Op. — opium. Et. — Eter. Eu. — Eucodal.
 - Lancelot — środek przeciwnowotworowy.
 - Napa. — Portret robiony „na pamięć” (z pamięci).
 - Z. Z. — Zamiast zgwałcenia.
 - p. p. c. — Portret robiony pranie po ciemku.
- W wypadku zezwolenia na przeglądanie się powstającym portretom, artysta oznacza pierwsze litery imienia i nazwiska dopuszczalnej osoby lub oznacza pełne nazwisko.
- T. B. — Dr T. Białynicki — Birula.
 - H. B. — H. Białynicka — Birula.

- 152. 1930. 24. VII. (T. C. — Co.) Mjr Galunski.
- 153. „ 24. VII. (T. C. — Co.) Mjr Galunski.
- 154. „ 25. VII. (T. D.) E. Mantej. Byli dyrektor Karuzeli.
- 155. „ 15. VIII. (T. C.) H. Krasiewska.
- 156. „ 15. VIII. (T. C.) Inż. M. Krasiewski. „Balonik na wodzie”.
- 157. „ IX. (T. C. — Co — C — Co — C — Co. — n — C — Co) (NP 8.) (1931. III. ND.) Dr St. Glass. „Niedokończony portret dr Stefana Glassa „8 rano”. Mistrzom zrobiło się nieco niedobrze”.
- 158. „ IX. (T. 1/2 C.) (NP 1.) I. Landesman.
- 159. „ IX. (T. C. — Co — C.) H. Białynicka — Birula. „2 = 12 X”. Mistrz był nieco już zmęczony.
- 160. „ 3. X. (T. C. — Co.) H. Białynicka — Birula.
- 161. „ 5. X. (T. C. — Co.) Dr med. T. Białynicki — Birula.
- 162. „ 5. X. (T. C. — Co.) Dr med. T. Białynicki — Birula.
- 163. „ 5. X. (T. C. — Co.) H. Białynicka — Birula.
- 164. „ 5. X. (T. C. — Co.) H. Białynicka — Birula.
- 165. „ 12. X. (T. C. — Co — Pegoff) (P — NP 3. P.) H. Białynicka — Birula.
- 166. „ X. (T. C. — Co) Dr med. St. Totwren. „Chrypsisik z pod ciemnej gwiazdy”.
- 167. „ X. (T. C. — Co) Dr med. St. Totwren.
- 168. „ 21. X. (T. C.) (NP 1.) H. i dr med. T. Białynicki — Birula.
- 169. „ 27. XII. (T. C. — Co — C — Co) M. Białynicki — Birula.
- 170. „ 27. XII. (T. C. — Co — C — Co) M. Białynicki — Birula.
- 171. 1931. 3. I. (T. C. — Co — C.) H. Białynicka — Birula. „Ta, którą Helena powinna być”.
- 172. „ 6. I. (T. C.) (z z.) (Napa). „Czerwona ręka”. Autoportret. „Wieczór 3-ich króli”. „Podpis: „Autonifikacja”.
- 173. „ 11. I. (T. C. — Eu.) H. Mcesouma.
- 174. „ I. (T. C. — Eu — Co) Dr med. T. Białynicki — Birula.
- 175. „ I. (T. Eu. — C — Co — C — Co) H. Moessouma.
- 176. „ I. (T. C. — Co) H. Białynicka — Birula. „Na wystawie posmiertna w 1955 r”.
- 177. „ I. (T. C. — Co.) H. Białynicka — Birula.
- 178. „ I. (T. C. — Co.) Z. Jagodzowska. (Płacząca).



(w 1999 r.) oraz na okładce tomu materiałów z trze-
ciej konferencji (wydanym w 2006 r.). Jest wśród
15 prac Witkiewicza, do których w słupskim muzeum
przygotowano audiodeskrypcje, czyli opisy przerna-
czone dla osób niewidomych i niedowidzących¹¹. Nie
ukrywam, że – oprowadzając widzów po wystawie –
zawsze z pewną przewrotną przyjemnością zwracam
uwagę na ten portret i dopisek.

W!

¹¹ Audiodeskrypcje przygotowane w 2013 r. z inicjatywy
Fundacji Kultury bez Barier, w ramach akcji „Muzeum
Poza Ciszą i Ciemnością”, są dostępne na stronie www.
muzeum.słupsk.pl; opisy: Beata Zgodzińska, konsulta-
cja: Robert Więckowski.

4a. Zapleczek
Portretu Zofii
Jagodowskiej,
MPŚ-M/27 i 4b.
fragment zaplec-
ka, archiwum ko-
lekcji Witkacego,
Muzeum Pomo-
rza Środkowego
w Słupsku. Fot.
B. Zgodzińska.

„Naprawiacze”, czyli Szewcy po chińsku

O translatorskich kłopotach,
teoriach przekładu,
chińskich przekleństwach
i intelektualnych bredniach

rozmawiają Wei-Yun Lin-Górecka, tajwańska tłumaczka, poetka i pisarka oraz Aneta Jabłońska.

Aneta Jabłońska: Tłumaczyła pani na chiński książki m.in. Janusza Korczaka, Brunona Schulza, Andrzeja Sapkowskiego oraz tomiki Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza. Teraz zdecydowała się pani na przekład *Szewców* Witkacego. Trzeba przyznać, że to nie lada wyzwanie.

Wei-Yun Lin-Górecka: Interesuje mnie literatura polska, dlatego też zajmuję się jej przekładem. Szczególnie cenię Schulza. Witkacego chociaż znałam, nawet lubiłam i czytałam jego sztuki, nie zamierzałam tłumaczyć. To było zlecenie otrzymane od tajwańskiego teatru (Theatre Naturally Connected), który zamierza wystawić i opublikować *Szewców* w 2017 r. Nie wiedziałam, że będzie to tak

trudne i wymagające zadanie. Gdybym wiedziała, nie przyjąłabym tej propozycji.

A. J.: Witkacy znany jest ze swoich neologizmów, pokrętnych metafor, dziwacznych imion. Czasem nawet świadomie postępuje się niepoprawnymi językowo sformułowaniami. Czy jakiś stylistyczny nawyk, maniera, może powiedzenie Witkiewicza wyjątkowo uprzykrzyło pani pracę?

W.-Y. L.-G.: Tak. Na przykład: „Sturba ich suka”, „To ci sturba, psia ją cholera w suczą by ją wlań” i inne przekleństwa. W ogóle mam kłopot z wulgaryzmami. Miałam podobny problem, kiedy tłumaczyłam Sapkowskiego.



A. J.: Chce pani powiedzieć, że nie sposób przeklinać w języku chińskim? Trudno w to uwierzyć... (śmiesz)

W.-Y. L.-G.: Nie, nie o to chodzi. Przekleństwa po chińsku i polsku są zupełnie inne. Kiedy przeklinamy po chińsku, przede wszystkim chcemy znieważać konkretnego człowieka – jego matkę, ojca, przodków, dzieci, a nawet jego ciało. Raczej nie wyrażamy złości samej w sobie. Nigdy też nie obrażamy Boga. Chyba, że spotka nas wielkie nieszczęście. Wtedy mówimy, że Niebo nie ma oka albo że Niebo i Ziemia nie są miłosierne. Wydaje mi się, że kiedy bluźnimy po polsku, to niekoniecznie nasze utyskiwania kierujemy konkretnie do kogoś – przede wszystkim okazujemy zdenerwowanie. Możemy też

złorzeczyć Bogu. W związku z tym trudno mi szukać odpowiednich określeń dla zwykłych przekleństw, nie wspominając już o tych niezwykłych, wymyślnych, pokrętnych, jak u Witkacego. Mam wrażenie, że język tajwański lepiej sobie radzi z wulgaryzmami, pozwala na większą kreatywność. Nawet brzmieniem jest bliższy polskiemu. Żałuję, że nie znam tego języka.

A. J.: Jest pani Tajwanką, jak to się więc stało, że nie miała pani możliwości nauczyć się rodzimego języka?

W.-Y. L.-G.: W Tajwanie chiński jest językiem urzędowym, a tajwański to język społeczeństwa, używany przez wiele osób. Ja niestety się nim nie posługuję,

Wei-Yun
Lin-Górecka

Ten sarkazm mi też przeszkadza, a nawet mnie denerwuje

bo moi rodzice są imigrantami z Chin. Przyjechali z wojskiem w 1949, a kiedy dorastałam, nie miałam okazji poznać ludzi i kultury tajwańskiej. Ponadto tajwański był potępiany przez władzę Czang Kaj-szeka. Wracając do Witkacego – ciężko jest wymyślić coś nowego, tworzyć neologizmy w języku chińskim. Często myślę, że gdybym znała tajwański, byłoby mi łatwiej. W przyszłości ktoś inny powinien przełożyć i wydać Witkacego właśnie po tajwańsku i wtedy byłoby to arcydzieło.

A. J.: Czy to znaczy, że nie będzie pani kontynuowała pracy jako tłumacz dzieł Witkacego?

W.-Y. L.-G.: Nie. Taki eksperyment wystarczy raz w życiu.

A. J.: Miejmy zatem nadzieję, że ktoś jeszcze przełoży Witkiewicza na tajwański i nie tylko... Mówiliśmy o pani translatorskich kłopotach z Witkacym. Może więc teraz porozmawiamy o tym, co w pisaniu Witkiewicza podoba się pani najbardziej.

W.-Y. L.-G.: Precyzyjna analiza sytuacji społeczeństwa. Sarkazm i umiejętność wyśmiewania się ze wszystkich i ze wszystkiego. Chociaż ten sarkazm mi też przeszkadza, a nawet mnie denerwuje.

A. J.: Nie lubi pani Witkacowskich kąśliwości..

W.-Y. L.-G.: Po prostu często mam wrażenie, że to intelektualne bredzenie, którego celem jest pokazanie wyższości autora. Zwykła arogancja.

A. J.: Tajwańscy pisarze nie szyczą tak jak Witkacy?

W.-Y. L.-G.: Owszem, Witkacy kojarzy mi się z Tajwańczykiem – Chi Wei-Jan. Jego dzieła również są pełne dowcipu, czarnego humoru, sarkazmu i krytycyzmu wobec współczesnego społeczeństwa. To wybitna postać – jest profesorem teatrologii, dramaturgiem, felietonistą i autorem kryminałów. Nawet intelektualne bredzenie Chi Wei-Jan jest podobne do wynurzeń Witkacego. Wolę jednak Tajwańczyka. Być może dlatego, że jest mi bliższy, mamy wspólną kulturę, lepiej go rozumiem i łatwiej mu wybaczam.

A. J.: Tłumacze często nieco przekształcają dzieło, chcąc je przybliżyć zagranicznemu czytelnikowi. Między innymi starają się mocniej osadzić je w kulturze, dla której przeznaczony jest przekład. Czy pani również przyjęła taką strategię podczas pracy nad *Szewcami*?

W.-Y. L.-G.: *Szewcy* tłumaczeni są przede wszystkim po to, by mogli zostać wystawieni na deskach tajwańskiego teatru. Konieczne jest więc wprowadzanie tekstu w realia widzów. Dosłowne, a nawet zbliżone, tłumaczenie *Szewców* jest praktycznie niemożliwe. Sztuka po prostu zbyt mocno tkwi w miejscu i czasie, w którym powstała. Nie odda się sensu i duszy tego utworu, jeśli przetłumaczy się go jak zwykłą literaturę, przeznaczoną tylko do lektury. Dramat przecież nie jest tylko literaturą. Jest stworzony z myślą o tym, żeby mógł zaistnieć na scenie. Dlatego najlepszym sposobem jego tłumaczenia jest odchodzenie od oryginału, unowocześnianie. Dążenie do tego, żeby język i metafory były bardziej lokalne.

A. J.: Czyli dostosowuje pani przekładany tekst do czytelnika?

W.-Y. L.-G.: Każde dzieło tłumaczę trochę inaczej. W zależności od celu i czytelników. Jeśli przekładam literaturę piękną (np. Schulza, Szymborską, Różewicza), staram się zbliżyć do oryginału. Oczywiście, takie zbliżenie nigdy nie oznacza dosłownej translacji. Czasem jest nawet tak, że, aby pozostać jak najwierniejszym autorskiej wersji dzieła, trzeba odejść od dosłowności. Inną metodę z kolei stosuję, kiedy tłumaczę literaturę faktu. Ostatnio przełożyłam *Jak kochać dziecko* Korczaka. Moim celem było zainteresowanie nim tajwańskich rodziców. Pokazanie im, jak autor *Króla Maciusia I* traktował dzieci. Dlatego podeszłam do tej książki jak do podręcznika, a nie jak do literatury pięknej. Nie wszyscy rodzice są przecież koneserami literatury, nie wszyscy odczuwają potrzebę czytania. W tym przypadku przesłanie było dla mnie ważniejsze niż styl.

A. J.: A jaką metodę przyjęła pani podczas tłumaczenia dzieła Witkacego?

W.-Y. L.-G.: Wspólnie ze zleceniodawcą podjęłam decyzję, aby *Szewcy* po chińsku z jednej strony byli lokalni, z drugiej – tę lokalność przekraczali. Chodziło o to, żeby tekst był tajwański i polski zarazem. Być może to wydaje się dziwne, ale myślę, że to najlepsza strategia. Sami *Szewcy* są przecież takim konglomeratem. Znajdzie się tam i dowcip, i powagę. Jest to zarówno sztuka, jak i esej. Witkiewicz umieścił w tym dramacie trochę Rosji, trochę Polski,

trochę świata... Mnie się wydaje, że i Polska, i Tajwan też są taką specyficzną mieszanką: trochę z tego, trochę z tego.

A. J.: Zastanawiam się, co by było gdyby *Szewcy* mogli rozgrywać się w tajwańskich realiach. Kim wtedy byłiby ich bohaterowie?

W.-Y. L.-G.: Cóż, szewcy może nie byłiby szewcami, a mechanikami samochodów i motocykli (po tajwańsku „czarne ręce”, po chińsku „naprawiacze”), towarzysz X nie byłby towarzyszem X, ale jakimś lokalnym politykiem... Tylko, że wtedy to nie byłoby już tłumaczenie.

W!

Spryciarzowi-sptyciarzowi (Ł, łój, Ładoga)

odpowiada redaktor tomu

S. I. Witkiewicza, „*Nauki ścisłe a filozofia*”
*i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*¹

W numerze 3/2015 miesięcznika „Twórczość” ukazała się recenzja tomu *Dzieł zebranych* Stanisława Ignacego Witkiewicza, który miałem przyjemność, wraz z Magdaleną Bizior-Dombrowską, przygotować do druku i opatrzyć posłowiem. Gdyby potraktować wypowiedź Łukasza Saturczaka na temat zbioru prac filozoficznych Witkacego w kategoriach wprawki młodego adepta pióra, która miała na celu tylko zwrócenie na siebie uwagi (podejście: „niech mówią źle, byleby mówili”), nie byłoby sensu na nią odpowiadać. Niestety artykuł ukazał się w „Twórczości” – piśmie z dużą tradycją i ambicjami. Jest to bardzo niepokojący fakt, który w najlepszym wypadku należy uznać za „wypadek przy pracy”, w gorszym – za efekt bardzo złej praktyki przyjmowania tekstów do druku „jak leci”.



1 Tekst został odrzucony przez redakcję „Twórczości” (ukazał się na portalu witkacologia.eu w kwietniu 2015). Sądzę, że na tym forum tłumaczenie konwencji, w jakiej została napisana niniejsza „odpowiedź”, nie jest konieczne. Należy tylko zaznaczyć, że przed ustosunkowaniem się do mojej wypowiedzi zalecana jest lektura tomu Witkacego i rzeczony „recenzji”. Dopiero taki obraz staje się pełną „kompozycją” zbudowaną z określonych napięć kierunkowych.

Chciałbym zacząć od dwóch uwag natury ogólnej. Po pierwsze, autor, nie wiadomo czy nieświadomie, wypowiada się w sposób, który stanowi główny przedmiot jego ataku. Trudno powiedzieć, czy jest to parodystyczna w zamiśle stylizacja „na Witkacego”, czy autor pisze to wszystko serio. W każdym razie już początek tekstu zdradza objawy daleko posuniętej megalomanii. Jaskrawym przejawem takiej postawy jest ocena historii literatury polskiej i miejsca, jakie zajmuje w niej Witkacy. Pretensjonalna i protekcyjna uwaga o „studentkach polonistyki” i ich bezkrytycznym uwielbieniu dla Brunona Schulza, czy określenie powieści Witkacego mianem „topornych”, tylko takie wrażenie pogłębiają.

Po drugie, omawiana wypowiedź, nawet przy bardzo złagodzonych kryteriach, nie posiada wyznaczników recenzji. Ma raczej formę niby-eseju, jest głosem na marginesie marginesów omawianej pozycji. Zabieg retoryczny, z którym mamy do czynienia, jest *nomen omen* bardzo sprytny i może umknąć uwadze przy lekturze tej gładko i wartko napisanej (aż chce się dodać: na kolanie i w pośpiechu) recenzyjki-paszkwilu. Polega on na „wzięciu w nawias” omawianej książki i wypowiedzianiu się

z poziomu meta o czymś zupełnie innym. W tym wypadku o domniemanej karierze Witkacego jako domorosłego filozofa.

Warto przytoczyć w tym miejscu w całości fragment, który stanowi *credo* całej recenzji. Jest on jednocześnie przykładem hołsztaplerki intelektualnej, jakby to określił Witkacy: „wyższej marki”. Otóż Saturczak zaznacza stanowczo:

I nie, nie zamierzam w recenzji analizować poszczególnych tekstów i sprawdzać, jak poglądy związane chociażby z ówczesną fizyką czy biologią mają się do badań współczesnych, bo nie ma to sensu absolutnie, a i znam się na tym w stopniu znikomym. Poza tym znacznie ciekawszy jest tutaj sam Witkacy, a raczej tworzony przez niego wizerunek własnej osoby.

Czego się więc dowiadujemy? Przede wszystkim tego, że recenzent nie ma bladego pojęcia o kwestiach, których dotyczy omawiana praca i nie ma sobie nic do zarzucenia, ba, poczytuje to sobie chyba za szczególną zasługę. To jeszcze można przeboleć, nie każdy musi być intelektualnym „zbożcem” i interesować się filozofią czy nauką. Problem w tym, że takie podejście nie przeszkadza Saturczakowi w wygłoszeniu autorytatywnej opinii („absolutnie”) – zdanie na temat filozofii Witkiewicza ma jednoznaczne i wyrobione. Czyli co? Nie znam się, ale mimo to, a może tym bardziej, się wypowiem. Bardzo to współczesne i symptomatyczne dla poziomu różnych debat, nie tylko tych dotyczących filozofii. Rozumiem, że filozofia nie ma dla autora żadnego znaczenia, teza jest już gotowa, nie trzeba jej dowodzić, ale wynik jest komiczny. Można bowiem uznać, że cała recenzja jest oparta na

bardzo specyficznym dowodzeniu. Autor główkuje mniej więcej w ten sposób: Jeśli ja się nie znam na tej całej filozofii, to tym bardziej nie mógł rozumieć tych wszystkich Whiteheadów i Metallmannów jakiś tam Witkacy. Istna perełka logiczna. Nie trzeba chyba być specjalistą w dziedzinie logiki, by uznać to rozumowanie za wadliwe. Ale po co się męczyć? Papier cierpliwy.

Autor przedstawia Witkacego jako klinicznego wariata, który uzurpuje sobie prawo do krytykowania wszystkich i wszystkiego. Zapomina jednak (przemilcza?), że ta krytyka z czegoś wynika, jest oparta na żmudnych studiach (dowodem są drobne notatki Witkiewicza na kartach czytanych przez niego książek). Nie ma śladu po ogromnej pracy samokształceniowej, jaką ten człowiek wykonał. Witkacy w optyce omawianej recenzji to nie jeden z bardziej twórczych i wszechstronnych ludzi w naszej historii najnowszej, tylko nadęty balon, który – nakłuty przez przenikliwego Łukasza Saturczaka – pęka z hukiem. Komentator myśli Witkiewicza naprawdę uważa, że ci wszyscy, którzy toczyli dyskusje z Witkacym, prowadzili wieloletnie polemiki, dali się nabrać jak dzieci. Za naiwniaków ma więc Romana Ingardena, Hansa Corneliusa czy Tadeusza Kotarbińskiego. Jak dobrze, że pojawił się wreszcie ktoś tej miary co Saturczak i otworzył nam wszystkim oczy.

Wydaje się, że autor recenzji postawił sobie za cel spełnienie wszelkich norm złej krytyki, które tak często piętnował Witkacy. Mamy więc nie rzeczową dyskusję z poglądami, tylko „babranie się” w psychice autora i tworzenie jakichś niby-głębokich, psychologizujących uogólnień. A wszystko po to, by nie trzeba było zająć się na poważnie proponowaną problematyką. Stąd to obsesyjne wręcz wyciąganie rzekomej

komiczności tekstów, epatowanie złośliwościami i żarcikami Witkacego, z których chyba największymi na przestrzeni ponad 700 stron recenzowanego tomu są skrupulatnie przywołane przez krytyka „koty” i „anioły” z przypisów. Poczucie humoru i charakterystyczne dla Witkacego słownictwo stają się tu głównymi przedmiotami badania; ich znaczenie zostaje monstrualnie rozdęte; mamy chyba mieć wrażenie, że czytamy recenzję nie rozpraw i traktatów, ale krotkich tekstów satyrycznych. Niestety ta praktyka wpisuje się w szerszy trend, który polega na metodycznym pomniejszaniu znaczenia myśli Witkiewicza. O tej specyficznej strategii traktowania dorobku filozoficznego autora *Pojęć i twierdzeń implikowanych przez pojęcie Istnienia* jako „intelektualnego żartu” pisałem obszernie gdzie indziej². Tutaj powiem tylko, że podejście to polega na przyszywaniu Witkacemu łatki niegroźnego dziwaka, który swą filozofię tworzył dla hecy i taniego efektu. Z czego to wynika? Otóż sądzę, że z wymagań, jakie stawia Witkacy czytelnikom jego prac filozoficznych, którym mało kto ma ochotę dziś sprostać. Szuka się więc łatwych rozwiązań, sposobu szybkiej neutralizacji „problemu”, jakim jawi się rozbudowany system monadyzmu biologicznego³. Takim

2 Celowo nie podaję adresu. Jeśli autor recenzji zada sobie trud przejrzenia *Noty wydawniczej*, znajdzie go na s. 697. Wtedy też pewnie zostanie rozwiązana zagadka rzekomego „niedokończenia książki”, o której wspomina.

3 Takich problemów nie ma w przypadku Brunona Schulza czy Witolda Gombrowicza, którzy systemów filozoficznych nie tworzyli i łatwiej wpisują się w ponowoczesne siatki pojęciowe. Witkiewicz ze swoim klasycznym podejściem do problematyki filozoficznej wyraźnie odstaje od wspomnianej dwójki. Postmodernista, przynajmniej w filozofii, z niego się nie robi. To jednak temat na inne opracowanie.

szybkim i ostatecznym rozwiązaniem jest opisane wyżej upupienie, przyklejenie maski błazna i wariata. Można zrozumieć, że ktoś nie ma serca do filozoficznych analiz, nużą go one, nie widzi w nich żadnego sensu; tylko czemu obraża tych, dla których znaczą one tyle, co dla Witkiewicza, czyli bardzo wiele? Ignorancja jest w tym wypadku bronią obosieczną.

Naśladując manierę wywodów recenzenta, można pokusić się o niepokojącą konstatację, że leczy on jakieś własne, głęboko skrywane kompleksy. Najwyraźniej dlatego przytacza długie cytaty, mające świadczyć o rzekomej wyniosłości Witkiewicza, czy imputuje mu kompleks niższości wobec Bronisława Malinowskiego. W takim ujęciu każdy prztyczek w nos ćwierćinteligenta, który wymierza Witkacy, stanowi obrazę majestatu. Tylko po co tak brzydko się tłumaczyć? Przecież Witkacy nikogo nie zmuszał i te snoby, które kolekcjonują *Dzieła zebrane*, też nie nakłaniają się do lektury jego tekstów. Zawsze można spędzić czas na innych pożytecznych zajęciach, niekoniecznie grze w brydża lub słuchaniu radia, co piętnował Witkiewicz, ale np. udzielając się na portalach społecznościowych, blogach itp. Tam poetyka Saturczaka pasowałaby o wiele bardziej. Sprawia ona bowiem wrażenie, jak gdyby ktoś Saturczakowi zadawał piekielne męki, zmuszając do pisania o autorze *Szewców*. Katusze intelektualne, które przeżywa, są wprost nie do opisania. Może to jakiś rodzaj perwersyjnej, masochistycznej rozrywki? Tylko po co jeszcze o tym pisać? Czytanie tej elukubracji przypomina lekturę recenzji tomu poetyckiego, sporządzonej przez geodetę w języku geodezji. Ani to sensowne, ani zabawne.

W!

Gawęda barska

Kontynuacja ze s. 125

[...] miał zamiast oczu dwie głębokie rany
Żarte przez dziegieć, zwolna z pochodni kapany
Lub świdrowane, albo i dłubane dłutem.
Wzniósł rękę – i potrząsnął czerwonym kikutem
Na którym ochłap skóry krzywo zwisał z gnata
Jak na kości, co z mordy psiej pluta, wylata
Na śmiecisko, pies zasię, po sutym ochłapie
Połkniętym – nie chce dławić się kością, i sapie
Rad z tłustości, co w brzuchu bulkoce wepchnięta.
Więc raczej oderwana, niżeli odcięta
Była dłoń starca; podniósł zwolna drugie ramie –
Wyglądało, jak patyk, kiedy go przełamie
Koło ciężkiego wozu...

Ciąg dalszy w następnym numerze

Przemysław Pawlak

Podsumowanie *nonRoku* działalności Instytutu Witkacego

Instytut Witkacego został ufundowany 30 lipca 2015 r. w Warszawie, by: upowszechnić twórczość literacką, artystyczną i filozoficzną, a także dorobek naukowy dotyczący dokonań Stanisława Ignacego Witkiewicza, wiedzę o jego życiu, rodzinie i otoczeniu, organizować poszukiwania jego zaginionych dzieł, gromadzić, zabezpieczać, digitalizować, opracowywać i udostępniać witkacjana o charakterze muzealnym i archiwalnym, dbać o ich trwałą obecność w światowym obiegu kultury, działać na rzecz nadania właściwej rangi międzynarodowej temu wszechstronnemu, przenikliwemu w diagnozach społecznych i historiozoficznych, a także wyjątkowo twórczemu Polakowi. 27 kwietnia 2016 r., po brzemiennych 9 miesiącach, Instytut Witkacego (*in statu nascendi* notowany też jako Instytut Witkacego) uzyskał prawomocny wpis pod numerem 0000612304 w Krajowym Rejestrze Sądowym.

Impulsem dla dziesięciorga Fundatorów była koordynowana przez nas, przełomowa akcja #ratujPIW w obronie ostatniego pań-

stwowego wydawnictwa w Polsce. Państwowy Instytut Wydawniczy, w którym od ponad ćwierćwiecza trwają prace nad pomnikową edycją *Dzieł zebranych* Witkacego, uratowaliśmy przed ministerialną likwidacją w ostatniej chwili, dzięki żywiołowym, choć przemyślanym, bezkompromisowym, bezprecedensowym w swej różnorodności i skuteczności, działaniom witkacologów oraz kilku tysięcy twórców i czytelników. Nie obyło się bez ofiar – o słoiku wiśniowych konfitur przekazanych minister Małgorzacie Omilanowskiej donosiła PAP. Przedsiębiorstwa nie zlikwidowano, przeciwnie – umożliwiono przekształcenie go w narodową instytucję kultury. Równoległe do poprowadzonej w roku wyborczym 2015 odsieczki PIW, postanowiliśmy zabezpieczyć i uniezależnić od politycznych decyzji ciągłość edycji pism Witkacego – powstała fundacja, która ma skonsolidować i wzmocnić witkacologię, a autorowi *Szewców* wywalczyć w świecie pozycję, jaką cieszą się od lat choćby Pablo Picasso czy Salvador Dalí.

Po kilkunastu – od kiedy liczyć? Ot, zagwozdzka! – miesiącach inauguracyjnego *nonRoku*, poza (nie tak znów łatwym) uzyskaniem wszelkich „numerków”, Instytut Witkacego ma już w swym *dossier*:

wystawę malarstwa inspirowanego Witkacowskimi didaskaliami scenograficznymi *Przez czwartą ścianę* w warszawskiej officynie art&design Wojciecha Brewki – 2 grudnia 2015 r. podczas wernisażu oraz koncertu Marcina Steczkowskiego i Krzysztofa Miki, na żywo malował Rafał Zawistowski; zapowiedź w TVP Kultura i kilku rozgłoszeniach radiowych; w katalogu wystawy znalazł się m.in. tekst Wojciecha Sztaby, tło dźwiękowe współtworzyli Filip Bobek, Paweł Łuczak i Marcin Steczkowski; emisja animacji komputerowej Klaudiusza Wesołowskiego *Potwory*

Przez szwartą ścianę w officynie art&design – koncert Marcina Steczkowskiego i Krzysztofa Miki, na żywo maluje Rafał Zawistowski.



Witkacego; wystawa powtórzona we wrześniu 2016 w Bałtyckiej Galerii Sztuki w Ustce jako impreza towarzysząca XIX Ogólnopolskiemu Konkursowi Interpretacji Dzieł S. I. Witkiewicza *Witkacy pod strzechy* w Słupsku;

współorganizację i prowadzenie 131. Urodzin Witkacego w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie – prezentację *Witkacy w PIW* przygotował Tomasz Pawlak; prelekcje o Witkacym i ks. Kazimierowiczu w Opatówku i Tłokini k. Kalisza – luty 2016; dary książkowe do tamtejszych bibliotek szkolnych; współorganizację międzynarodowej konferencji *W teatrze dziejów* w ramach bardzo dobrej współpracy z Pracownią Historii Dramatu 1864–1939 Wydziału Polonistyki UW – trzy wystąpienia w imieniu Instytutu Witkacego:



Marka Średniawy, Przemysława Pawlaka i Dominika Gaca; przygotowanie profesorskiego panelu dyskusyjnego i bankietu dla uczestników, 9 maja 2016 r. w oficynie art&design;

patronat nad wystawą *Nineczka i Witkacy* w Galerii Sztuki im. W. i J. Kulczyckich Muzeum Tatrzańskiego – kuratorzy: Katarzyna Kobro i Stefan Okołowiczowie;

patronat nad książką Macieja Pinkwarta *Wariat z Krupówek*, drugim wydaniem rozprawy Małgorzaty *Vraźić Stanisław Witkiewicz i Witkacy: dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury* oraz tomem 80s *Again!* pod red. Anety Jabłońskiej i Mariusza Korycińskiego;

wsparcie finansowe i formalne przejście Teatru Exodus w Ciechanowie – wspólny wniosek o dotację samorządową na inscenizację dramatów Witkacego w reż. Katarzyny Dąbrowskiej;

patronat nad Rajdami Rowerowymi *W jak Witkacy* 2015–2016 – rozstrzygnięcie konkursów plastycznych dla dzieci, współfinansowanie nagród, prelekcje Marka Średniawy i Krzysztofa Dubińskiego; da-

ry książkowe (wspólnie z PIW) dla bibliotek gminnych w Broku, Ostrowi Mazowieckiej, Zaręczach Kościelnych;

udział w opracowaniu stałej wystawy *Ks. Henryk Kazimierowicz – przyjaciel Witkacego. Mielnik 1932–1934* w Ośrodku Kultury w Mielniku n. Bugiem – od czerwca 2016;

wsparcie starań Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku o dotację budżetową na przeniesienie kolekcji dzieł plastycznych Witkacego do zmodernizowanych, zabytkowych spichlerzy;

wystąpienia reprezentantów Instytutu Witkacego na międzynarodowych konferencjach *Wokół Witkiewiczów* (Tatrzański Park Narodowy i Muzeum Tatrzańskie, październik 2015), *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Konteksty filozoficzne, teatralne i filmowe* we Wrocławiu (Uniwersytet Wrocławski, listopad 2015) i *Dramat poetycki od-nowa* (UMCS, KUL i Oddział Literacki im. J. Czechowicza Muzeum Lubelskiego, październik 2016);

udział w gromadzeniu księgozbioru powstającej Biblioteki Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Łomiankach – dary m.in. Anny Lisowskiej-Sokół i Ewy Pawlak;

rozstrzygnięcie i finansowanie nagród w konkursie plastycznym dla młodzieży Ogniska Teatralnego *U Machulskich*, prowadzonego przez Annę Kozłowską;

udział w I Kongresie Forum Progressywnych Organizacji Pozarządowych w Warszawie na zaproszenie



b. dyrektora PIW, Rafała Skąpskiego (czerwiec 2016);

przyznanie nagród pieniężnych w kolejnych edycjach konkursu *Witkacy od strzechy*: Piotrowi Kubie Nowotnemu (2015) i Michałowi Stuzińskiemu (2016);

publikacje w „Sztuce Edycji”, „Pamiętniku Teatralnym” i innych czasopismach naukowych;

rozpoczęcie gromadzenia księgozbioru przyszłej Biblioteki Instytutu Witkacego;

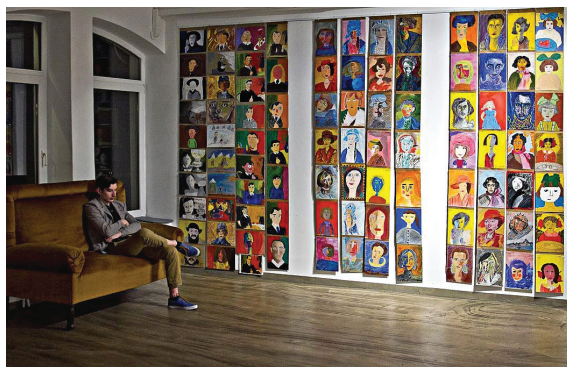
starania o nadanie skwerowi przy ul. Brackiej w Warszawie imienia Witkacego – procedura wstrzymana niestety przez komisję Rady m. st. Warszawy;

inicjatywę powołania Polsko-Niemieckiego Funduszu Bibliotecznego dla Kalisza w 100-lecie udziału Witkacego w bitwie nad Stochodem; udział w pokazach filmów z udziałem m.in. Witkiewiczów, z kolekcji Augusta Zamoyskiego w Muzeum Literatury;

wizytę w domu aukcyjnym Grisebach w Berlinie w związku z licytacją portretu Herminy Boreniok;

sporządzenie fotokopii wycinków prasowych nt. Witkacego ze zbiorów Biblioteki Związku Literatów Polskich;

udział w realizacji dwóch odcinków cyklicznego programu *Literatura na Trzeźwo*, poświęconych w całości Witkacemu – TV Republika, reż. Monika Bartkowicz, emisja 18 i 25 września 2016 r., dostępne on-line; udział w realizacji filmów krótkometrażowych, promujących PIW-owskie *Dzieła zebrane* Witkiewicza i inicja-



tywy Instytutu Witkacego – reż. Jędrzej Biegański i Jakub Gryzowski; inaugurację strony internetowej www.witkacy.eu;

współorganizację z officyną art&design, Wojciechem Brewką i Anną Skrzypczak warsztatów plastycznych Kamy Kuik dla dzieci w Kottłasie k. Archangielska i w Warszawie, inspirowanych malarstwem Witkacego, Józefa Czapskiego i Konrada Krzyżanowskiego, 10 grudnia 2016 r. – wernisaż, wieczór witkacologiczny, prezentacja Izabeli Curyłło-Klag pt. *Witkacy i Wyndham Lewis – Między Londynem a Petersburgiem*;

rozpoczęcie prac nad Mapą Warszawy Witkacego pod red. Włodzimierza Mirskiego – w planach aplikacja mobilna, gry miejskie, mapki i inne



Po wernisażu wystawy plonów warsztatów plastycznych Kamy Kuik dla dzieci w Kottłasie k. Archangielska i w Warszawie, inspirowanych malarstwem Witkacego.

J. Hernik Spalińska, P. Łysak i M. Wojtyzsko, panel dyskusyjny o dramacie historycznym, officyna art&design, maj 2016.

materiały popularyzujące związki Witkiewiczów ze stolicą;

powołanie do życia niniejszego czasopisma – warto w stopce redakcyjnej przeczytać, kogo udało nam się namówić do współpracy 😊

rozmowy istotne i badania terenowe, które dowiodły, że monady genetycznie bliskie Mogołom Istotnym występują licznie w wyższych partiach Tatr, od regli po ośnieżone szczyty; potwierdzono też ich obecność w rezerwach na Antałówce, Kozińcu i w okolicach Okszy.

Najgłośniejszym, szeroko komentowanym w mediach, dokonaniem Instytutu Witkacego w pierwszym *nonRoku* działalności był zakup korespondencji peyotlowej Witkacego z Aleksandrem Rouhierem, odnalezionej w Paryżu na prośbę Janusza Deglera przez Mariolę Odzimekowską. W planach jest przekazanie tych listów w długoterminowy depozyt i udostępnienie ich społeczeństwu na ekspozycji w publicznej placówce o charakterze muzealnym. Najważniejsze przedsięwzięcie naszego Instytutu to bez wątpienia plan utworzenia Muzeum Witkacego w Warszawie – dzięki deklaracjom Fundatorów wiemy już, że będzie ono dysponować największą na świecie kolekcją malarstwa, rysunków, fotografii, dedykacji i korespondencji Witkiewiczów o wartości ponad 10 mln zł.

Trzymajcie kciuki!

W!

Przeprowadzka, czyli zapowiedź nowego lokum słupskiej kolekcji dzieł Witkacego

Jak doszło do tego, że niespełna stutysięczne, leżące na północnej prowincji kraju, niepozorne na

Zamek Książąt Pomorskich w Słupsku, siedziba Muzeum Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku,

w którym obecnie eksponowane są dzieła Witkacego. Fot. A. Kalista.



Fragment wystawy dzieł Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Fot. A. Kalista.



pierwszy rzut oka miasto, swój krwiobieg nierozzerwalnie połączyło ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem? Początku związku Słupska (bo o nim tu mowa) z Witkacym należy upatrywać w roku 1965, kiedy to lokalne Muzeum Pomorza Środkowego zakupiło aż 110 prac Witkacego z kolekcji jednego z jego najbliższych przyjaciół, Teodora Białynickiego-Biruli. Jednorazowe wejście w posiadanie tak dużego zbioru prac artysty dało asumpt do

systematycznego powiększania tej słupsko-witkacowskiej menażerii, która obecnie liczy ponad 260 dzieł.

Początkowo pokazywane były one tylko okresowo, jednak ekspozycje te cieszyły się na tyle dużym powodzeniem i zainteresowaniem zwiedzających, że zdecydowano się otworzyć pierwszą stałą wystawę prac Witkiewicza. Miało to miejsce 7 maja 1982 r. Do tej pory jest to jedyna stała ekspozycja twórczości tego artysty w Polsce¹. Jej aranżacja została zmieniona w 1988 r. i w podobnej formie można ją podziwiać do dnia dzisiejszego. Zgromadzonych prac przybywa i obecnie w dwóch salach zamkowych umieszczona jest mniej więcej połowa kolekcji. Ponadto od połowy lat 90. co roku wymienianych jest około 20 z prezentowanych dzieł.

Modyfikacje te są jednak tylko kosmetyczne, a 28 lat to dla wystawy bardzo długi czas. Nie jest więc niczym dziwnym, że jej aranżacja najzwyczajniej się zestarzała, przykurzyła i nie jest już tak atrakcyjna dla odbiorcy, jak była za czasów poprzedniego ustroju. Wrażenie to jest wywoływane przez kilka czynni-

ków, wśród których wybija się lekko wyblakły, zielony kolor niektórych ścian. Reszta z nich pomalowana jest na czekoladowy brąz, co optycznie zmniejsza i tak już niezbyt dużą przestrzeń wystawową i wytlumia kolorystykę eksponowanych prac. Obcowanie z dziełami Witkacego może również utrudniać gęstość ich rozmieszczenia – w niektórych miejscach wiszą one nawet w trzech rzędach i to dość wysoko. Do poprawy ich odbioru nie przyczynia się niestety konieczne dla dobra dzieł, których przeważającą część stanowią pastele na papierze, sztuczne oświetlenie, choćby dlatego, że powoduje refleksy na antyramach. Nie będzie więc nieprawdą stwierdzenie, że Witkacowski talent i rozmach jest zduszony przez formę aranżacji oraz warunki lokalowe.

Ta sytuacja ma się jednak niedługo zmienić za sprawą projektu „Witkacy w Słupskich Spichlerzach Sztuki”, sfinansowanego z funduszy Unii Europejskiej oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Pomorskiego.

Projekt przewiduje przeniesienie części zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku do dwóch budynków dawnych spichlerzy oraz ich rewitalizację. W pochodzącym z czasów napoleońskich

1 B. Zgodzińska, *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Słupsk 2015, s. 6.



Biały Spichlerz –
miejsce, w którym
będzie się mieścić
słupska kolekcja dzieł
Witkacego.
Fot. A. Kalista.

Białym Spichlerzu ma znaleźć się kolekcja dzieł Witkiewicza. Tym razem twórcy kompozycji astronomicznych nie zostaną poświęcone dwie sale, lecz całe piętro. Ma być ono zagospodarowane nie tylko na wystawę, ale również pomieszczenie kustosa, salkę seminaryjną oraz otwarte magazyny, dzięki którym będzie można zobaczyć, w jaki sposób przechowywane są zbiory. W planach jest także powiększenie stałej ekspozycji witkacjanów, co jest bardzo dobrą wiadomością. Istotną nowością będzie prezentacja większego zespołu archiwaliów, przede wszystkim rękopisów stanowiących znaczną część dwugłosu z Janem Leszczyńskim. Korespondencję między filozofami w całości wydano w 2002 r. nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w serii *Dzieła zebranych Witkiewicza*, w tomie *Spór o monadyzm*. Dwugłos

polemiczny z Janem Leszczyńskim. Te niezwykle cenne dokumenty zostały pozyskane przez Muzeum w 2005 r. Do zbiorów muzeum należą również listy i kartki pocztowe Witkacego do Inki Turowskiej, żony Jana Leszczyńskiego oraz listy i kartki pocztowe Hansa Corneliusa do Witkiewicza². Kto wie, może one również będą eksponowane. Wystawa niewątpliwie zostanie wzbogacona przez podarowany przez Macieja Witkiewicza zegarek Witkacego oraz kołatkę z drzwi jego pokoju w willi na Antałówce. Pamiątki te nie były wcześniej udostępnione zwiedzającym; darczyńca życzył sobie, by zostały wyeksponowane dopiero w nowej siedzibie kolekcji.



2 B. Zgodzińska, *Portrety Witkacego oraz archiwalia ze spuścizny po Janie Leszczyńskim*, „Słupia” 2006, nr 17 (IV).

Nadchodzące zmiany ekscytują i dają nadzieję słupszczanom. Można pokusić się o stwierdzenie, że przyszłość słupskiego zbioru jawi się w jasnych barwach. Na realizację planów nie trzeba będzie długo czekać – zakończenie przeprowadzki kolekcji i udostępnienie jej publiczności planowane jest na czwarty kwartał 2018 r. Kiedy już cel ten zostanie osiągnięty, przyjdzie pora na wyznaczenie nowego horyzontu, na którym dostrzeżemy autonomiczne Muzeum Witkacego.

W!

Izabela Curytło-Klag

Witkacy i Damy (mniej lub bardziej asymetryczne)



W ciągu ostatnich dwóch lat miało miejsce kilka wydarzeń poświęconych patronowi naszego pisma oraz kobietom, które go inspirowały.

Ekspozycję *Witkacy i kobiety. Nienasyconie* przygotowano we wnętrzach Muzeum Historii Katowic wiosną 2015 r., dla uczczenia Roku Witkiewiczów, a także z okazji 150-lecia miasta, które doczekało się swojego muzeum głównie dzięki temu, że Eugenia Wyszomirska, słynna Witkacowska

„Asymetryczna Dama”, podarowała kolekcję własnych portretów.

Na wystawie, której wernisaż odbył się 11 czerwca, kuratorka Natalia Kruszyna zgromadziła 103 dzieła – obrazy olejne, pastele, rysunki i fotografie przedstawiające ważne dla Witkacego modelki. Wydarzeniu towarzyszył interesujący program: oprowadzania kuratorskie, wykłady słynnych witkacologów – prof. Janusza Deglera i dr Anny Żakiewicz, a także autorki wystawy i katalogu,

Natalia Kruszyna podczas oprowadzania kuratorskiego po wystawie *Witkacy i kobiety. Nienasyconie*.
Fot. M. Klag.

która potrafi o kobietach Witkacego opowiadać w bardzo zajmujący sposób. Nie zapomniano o najmłodszych zwiedzających i w ramach cyklu *Lato z Witkacym* zapropnowano im warsztaty *W krzywym zwierciadle... portret*, prowadzone przez Izabelę Gruczyńską. Z kolei podczas finisażu narrację na temat relacji Witkacego z płcią przeciwną wzbogacono o postać przyjaciela i w pewnym stopniu towarzyskiego rywala, kompozytora Karola

Profesor Janusz
Degler podczas
spotkania
z katowicką
publicznością.
Fot. M. Klag



Szymanowskiego. Przy dźwiękach *Sonaty c-moll na fortepian*, op. 8, granej przez Piotra Kopińskiego, odbył się pokaz zdjęć; wspomniano także historię tragicznej śmierci Jadwigi Janczewskiej.

Równolegle z wystawą w Katowicach, od 14 lipca do 27 września 2015 r. w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku Muzeum Narodowego w Krakowie prezentowano 10 portretów Wyszomirskiej ze zbiorów katowickich. 15 lipca Kruszyna opowiedziała krakowskiej publiczności o znajomości Witkacego z „Asymetryczną Damą”. Można też było nabyć, obecnie już raczej nieosiągalny, album pod redakcją Aleksandry Niesyto, *Pałam chęcią rysowania Jej Asymetrii. Witkacy* (2003), któremu towarzyszyła nagrana przez Kruszynę i Bogdana Mizerskiego płyta *Asymetria/Sen*.

Następna wystawa pastelii „Asymetrycznej Damy” miała miejsce od 6 sierpnia do 30 października 2016 r. w Centrum Kultury „Za-

mek” we Wrocławiu. Kuratorka Anna Baster zadbała, by przy okazji ekspozycji wrocławianie mogli dogłębnie poznać postać i dorobek Witkiewicza. Wśród wydarzeń towarzyszących imprezie znalazły się m.in. wykłady prof. Deglera, spotkanie z podróżnikami Anną i Jakubem Górnickimi, spektakle teatralne i pokazy filmów.

Kobieta najbliższa Witkacemu, redaktorka jego pism, żona Jadwiga z Unrugów, została upamiętniona i doceniona w zakopiańskiej ekspozycji *Nineczka i Witkacy. Zginiemy marnie oboje bez siebie*, autorstwa Katarzyny Kobro-Okołowicz i Stefana Okołowicza. Od 14 maja do 7 października 2016 r. w filii Muzeum Tatrzańskiego, Galerii Sztuki im. W. i J. Kulczyckich na Kozińcu, można było podziwiać fotografie Jadwigi z Unrugów – samej oraz z mężem, a także listy i inne pamiątki po tym niezwykłym małżeństwie.

W!



Izabela Curyłto-Klag

Witkacy w Londynie

Jak donoszą korespondenci z zagranicy, w Londynie prowadzone są prace nad wystawieniem opery pt. *The Mother*, na podstawie dramatu *Matka*. Przedsięwzięciem zajmuje się Mahogany Opera Group, którą obecnie zarządza Ivan van Kalmthout. Libretto opery napisał Theo Merz, a autorem muzyki jest Laurence Osborn. Londyńska premiera planowana jest wstępnie na początek roku 2019.

W!

Witkacologiczne doktoraty: Paweł Polít, Katarzyna Wojewódzka

W dniu 11 października 2016 r. w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego odbyła się obrona doktoratu Pawła Polita, pt.: *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Praca została napisana pod kierunkiem prof. dr hab. UW Jacka Migasińskiego. Recenzentkami pracy były prof. dr hab. UW Iwona Lorenc i prof. dr hab. UMCS Teresa Pękala.

Natomiast 29 listopada 2016r. na Wydziale Polonistyki UW odbyła się obrona pracy doktorskiej Katarzyna Wojewódzkiej pt.: *Portret(y) Filozofa. Próba rekonstrukcji światopoglądu oraz systemu filozoficznego Witkiewicza na podstawie wybranych dzieł, dyskusji polemicznych oraz wypowiedzi autobiograficznych*. Praca powstała w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku, w Instytucie Literatury Polskiej UW. Promotorem pracy była prof. Maria Olszewska, dysertację recenzowali prof. Lech Sokół (IS PAN), prof. Tadeusz Linkner (UG) oraz dr hab. oraz prof. UW Stanisław Pieróg.

W!

Publikuj w „Witkacym!”: standardy redakcyjne i wskazówki dla autorów



Zapraszamy do współpracy przy drugim i kolejnych numerach półrocznika „Witkacy!”. Oprócz naukowców różnych dziedzin, edytorów, biografów czy popularyzatorów wiedzy o Witkacym i Witkiewiczach chętnie powitamy wśród naszych autorów witkacofilów, zafascynowanych życiem i twórczością Witkacego, a także inspirujących się nim artystów różnych dziedzin.

W pierwszym numerze naszego pisma, z założenia eksperymentalnym, rządziło prawo swoistego, aczkolwiek celowego i przemyślanego „pomieszania materii”. Począwszy do drugiego numeru, półrocznik „Witkacy!” będzie się składać z następujących działów, w których chcielibyśmy zamieszczać:

Nieporozumienia wykluczone – artykuły naukowe;

Fajka bez zaciągania – różności biograficzne, odnalezione rękopisy, listy, wspomnienia, dokumenty, portrety, fotografie;

Forma jako taka działa – artykuły o sztuce, literaturze, teatrze, estetyce nawiązujących lub pokrewnych naszemu patronowi, inspiracje nim;

Wydajność na daleki dystans – teksty obcojęzyczne, rozprawy i relacje dotyczące recepcji Witkacego za granicą, artykuły o problematyce translatologicznej;

Drobne psychiczne przesunięcia – wywiady;

Typ „C” – sylwetki, portrety;

Nie ma złudy, jest to, co jest – kronikę wydarzeń różnych: aktualnych i nie, sprawozdania;

Nawotywać łatwo, tworzyć trudno – recenzje;

Cylindry, przyjęcia, ordery... – ogłoszenia;

Conchita, czyli tryumf bestii – noty o autorach, streszczenia.

Prosimy o teksty autorskie, wcześniej niedrukowane i niepublikowane w sieci, choć przewidujemy odstępstwa od tej zasady w uzasadnionych sytuacjach. W wypadku wygłoszenia tekstów w postaci referatu czy publikacji w zmienionej formie (druk, internet), należy opisać to w pierwszym przypisie.

Propozycje są weryfikowane w redakcji, a także poddawane recenzji i na tej podstawie przyjmowane do druku. Teksty przyjęte do druku podlegają, oprócz uwag recenzenta, adiustacji i korekcie, konsultowanej z autorem. Redakcja nie wypłaca honorarium za publikację.

Przyjmujemy do 20 stron znormalizowanego komputeropisu (czcionka Times New Roman, stopień pisma 12, cytaty i przypisy – 10, interlinia 1,5). Teksty powinny być opatrzone przypisami dolnymi, streszczeniami w językach polskim i angielskim (połowa strony znormalizowanego komputeropisu każde) oraz krótkim biogramem autora. Mile widziany dołączony oddzielnie materiał ilustracyjny w formacie TIFF lub JPG o rozdzielczości najlepiej 300 dpi bez kompresji oraz podpisy zawierające dane: autor, tytuł, data powstania, miejsce przechowywania, autor fotografii. Poniżej formułujemy kilka szczególnych wskazówek.

ELEMENTY TEKSTU I FORMATOWANIE:

- przytoczone po raz pierwszy nazwisko w tekście należy poprzedzić imieniem, w kolejnych przytoczeniach stosować samo nazwisko;
- przyjmuje się zapis skrócony: r. (rok), w. (wiek), tzw., np., itd., m.in.;

- tytuły należy zapisywać kursywą, w wyjątkiem tytułów czasopism – te w cudzysłowie i prosto;
- wyrazy obce należy zapisywać kursywą;
- liczebniki należy zapisywać: jeden – trzy słowem, pozostałe – cyframi arabskimi;
- cytaty tzw. krótkie należy zapisywać w cudzysłowie, prosto; cytaty dłuższe niż trzy wersy wyróżnione graficznie: 10 pkt, odstępy przed i po;
- prosimy o wcięcia akapitowe w tekście i przypisach (pierwszy wiersz wartość 1,25);
- prosimy o wyróżnienia spacjowaniem;
- prosimy nie używać: twardej spacji, wymuszonego podziału wiersza ani strony, podziałów sekcji (o ile nie ma potrzeby), nie formatować wielospacjami.

PRZYPISY:

- poszczególne elementy zapisu bibliograficznego lub przypisu bibliograficznego powinny być oddzielone od siebie przecinkami, a na końcu przypisu powinna znajdować się kropka;
- przyjmuje się tradycyjny system przypisów wraz ze skrótami w języku polskim: tamże, dz. cyt., [w:], teźże, tegoż, i n., i in.;
- jako kreskę zakresową przyjmuję się półpauzę bez spacji (1885–1939, s. 173–186);
- przyjmuje się opis tomu z *Dzieł zebranych* według wzoru: S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 19:] *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Mićńska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2005, s. 27.
- inicjały imion prosimy oddzielać spacją;
- cytowanie z literatury obcojęzycznej w języku oryginału, za wyjątkiem skrótów s., [w:];
- przy cytowaniu z internetu prosimy o podawanie daty dostępu (np. dostęp 14 września 2016).

Teksty do numeru drugiego prosimy nadsyłać do 31 marca 2017 na adres e-mailowy redakcji: red.witkacy@gmail.com.

W!

...niej uważała, że do Sztuki, ze doty
...przedzeń, akcyi poszczególnych
2/ Dotychczasowe pisma Now
posiadały charakter lokalny. Wiele z
ności administracyjnych
3/ Zbyt trudne są zadania z
ie rozbić wewnątrz. Proponujemy
istępujący: skupienie się bez względu
rozpoczęcia wspólnymi siłami wydawnic
stkich artystów. Wydawnictwo, obejmowa
z nią związanych. Zwrotnictwo takie
am takich jak: Zwiast, Almanach Nowe
o po prostu artystów nie należących
rosów, w którym poszczególnie firmi zach
marki.
4/ Tych, którzy w pismach wymieniony
za materiały dany i stanowiący w sumie
tego utrzymywaniem czuwałoby jury ogóln
oddawane do jury centralnego, rzeczn
a lokalne. W piśmie takim byłoby dział
teoretyczno-polemiczny i krytyczny, ze
ciem krytyki polemicznej i krytyczny, ze
rzeczowej walki teoretycznej członko
zewnętrznymi wrogami.
wzorem wspólnego pisma byłoby korzy
ki dla centrali Towarzystwa Teatraln
ki na cześć w całej Polsce, któr
silną grupą literacką, by
na dobro ogólne
azy projekt.

Noty o autorach

Alain van Crugten – belgijski slawista, tłumacz i edytor, wtkacolog, dramaturg, powieściopisarz, reżyser teatralny, profesor literatury porównawczej i literatur słowiańskich w Wolnym Uniwersytecie w Brukseli, prezes belgijskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury Pięknej. Autor m.in. francuskich przekładów wszystkich dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza i monografii *S. I. Witkiewicz – aux sources d'un théâtre nouveau* (Lozanna 1971, przekłady fragmentów: „Twórczość” 1968, „Przegląd Humanistyczny” 1977).

Izabela Curyłto-Klag – adiunkt Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się literaturą i sztuką modernizmu, powieścią dystopijną, obrazem wydarzeń historycznych w literaturze, a także przekładem i recepcją polskich pisarzy na Zachodzie. Pracuje nad projektem komparatystycznym, zestawiającym twórczość Wyndhama Lewisa i Witkacego. Opublikowała monografię na temat przedstawień przemocy we wczesnej powieści modernistycznej oraz liczne artykuły dotyczące literatury i kultury brytyjskiej. W redakcji „Witkacego!” odpowiada za poprawność tekstów anglojęzycznych.

Janusz Degler – teatrolog, historyk literatury, edytor; profesor emerytowany Uniwersytetu Wrocławskiego i wrocławskiej filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie; członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN (1990–2015), Polskiego PEN Clubu, Rady Redakcyjnej „Dialogu” i „Teatru”, redaktor serii „Dramat – Teatr” (od 2000). Od 1989 r. przewodniczący Komitetu Redakcyjnego *Dzieł zebranych* Witkacego, w ramach których opracował: *Nienasylenie* (1992, wspólnie z Lechem Sokołem), *„Teatr” i inne pisma o teatrze* (1995), *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne* (2002, wspólnie z Sokołem), *Dramaty I* (1996;

2 wyd. 2016), *Dramaty II* (1998; 2 wyd. 2016), *Dramaty III* (2004; 2 wyd. 2016), *„O Czystej Formie” i inne pisma o sztuce* (2003), *Listy do żony (1923–1927)* (2007; 2 wyd. 2015), *Listy do żony (1928–1931)* (2010; 2 wyd. 2015), *Listy do żony (1932–1935)* (2010; 2 wyd. 2015), *Listy do żony (1936–1939)* (2012; 2 wyd. 2015) oraz *Pisma krytyczne i publicystyczne* (2015). Opracował i posłowie opatrzył *622 upadki Bunga, czyli Demoniczną kobietę* (2013) i *Narkotyki. Niemyte dusze* (2016). Autor około 200 artykułów i recenzji oraz książek, m.in.: *Witkacy w teatrze międzywojennym* (1973), *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1–3 (1974–1978), *Problemy teorii dramatu i teatru* (1988; 2 wyd. 2003), *Witkacego portret wielokrotny* (2009; 2 wyd. 2013). Opracował i wydał pisma Jerzego Grotowskiego, Tymona Terleckiego, Konstantego Pużyny, Zbigniewa Raszewskiego i Anny Micińskiej. Redaktor słupskich tomów pokonferencyjnych: *Witkacy. Życie i twórczość* (1995), *Witkacy: bliski czy daleki?* (2013). Laureat nagrody „Odry” (2005), „Nowych Książek” (2009) i Polskiego PEN Clubu (2014), odznaczony Srebrnym (2005) i Złotym (2011) Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Maciej Dombrowski – doktor, absolwent filozofii i filologii polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Adiunkt Zakładu 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* Witkacego *„Nauki ścisłe a filozofia” i inne pisma filozoficzne (1933–1939)* (2014). Obecnie pracuje nad monografią dotyczącą Witkiewicza filozofa. Autor kilkunastu artykułów naukowych. Publikował w „Kwartalniku Filozoficznym”, „Ruchu Filozoficznym”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” i tomach zbiorowych.

Krzysztof Dubiński – dziennikarz i pisarz, absolwent politologii i dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim oraz studiów podyplomowych na Wydziale Strategiczno-Obrońnym Akademii Obrony Narodowej. Autor kilkunastu książek i opracowań o najnowszej

historii Polski. Interesuje się wojskową biografią Witkiewicza. Ostatnio wydał *Wojnę Witkacego czyli kumboł w galifetach* (2015).

Dominik Gac – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Doktorant w tamtejszym Zakładzie Teatrolologii. Autor zbioru wierszy *śpiwnic* (OPT „Gardzienice” 2014). Publikował m.in. w „Akcentach”, „Ruchu Literackim”, „Teatrze”, „Opcjach”, „Gazecie Magnetofonowej” i „Dworcu Wschodnim”. Zajmuje się dramaturgią międzywojenną, krytyką teatralną i muzyką popularną. Zbiera i opracowuje do druku twórczość Andrzeja Rybickiego. Sekretarz redakcji „Witkacego!”.

Aneta Jabłońska – doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI w. UW. Autorka artykułów w tomach *Niezwykłe inspiracje spoza kadru, Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?, Oblicza miłości, Ja – My – Oni*. Publikowała na łamach „Toposu”, „Nowych Książek” oraz „Blizy”. Współzałożycielka i przewodnicząca Koła Literatury XX w. UW. Współorganizowała ogólnopolskie konferencje (m.in. „Profile Tuwima”, „Witkacy zdemaskowany”, „XX-wieczne konfrontacje literackie”). Prowadziła literacką audycję „Co pan pisze?” w Radiu Liryka. Interesuje ją twórczość Witkacego i Witolda Gombrowicza, a także proza dwudziestolecia międzywojennego.

Marcin Klag – absolwent Wydziału Form Przemysłowych krakowskiej ASP. Specjalizuje się w projektowaniu komunikacji wizualnej, książek i czasopism. W kręgu jego zainteresowań istotne miejsce zajmuje książka i jej relacja z mediami elektronicznymi. Prowadzi zajęcia na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego oraz w Wyższej Szkole Europejskiej w Krakowie. Przez kilkanaście lat pracował w Małopolskim Instytucie Kultury, zajmując się, oprócz projektowania, problematyką dziedzictwa kulturowego w edukacji. Przez kilka lat członek redakcji kwartalnika „Autoportret – pismo o dobrej przestrzeni”, gdzie odpowiadał m.in. za szatę graficzną, oraz miesięcznika „Bikeboard – magazyn rowerowy”. Redaktor graficzny „Witkacego!”.

Wei-Yun Lin-Górecka – tajwańska poetka, tłumaczka, pisarka i kuratorka. Przez 11 lat mieszkała w Polsce, obecnie na Tajwanie. Absolwentka teatrolologii Brunel University w Londynie. Autorka przekładów na język chiński *Szewców* (w druku), Brunona Schulza: *Ulica Krokodyli* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, Andrzeja Sapkowskiego: *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* oraz tomów poezji Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza. Za promocję literatury i kultury polskiej za granicą otrzymała odznakę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

Marta Łowejko – absolwentka filologii hiszpańskiej i studentka filozofii na Uniwersytecie Wrocławskim, autorka pracy magisterskiej o tłumaczeniach dramatów Witkiewicza na język hiszpański w kontekście nieprzekładalności. Interesuje się szczególnie filozofią Witkiewicza (artykuł *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza a filozofia zdrowego rozsądku*, w druku), filozofią nauki (tłumaczenie artykułu *Paradygmaty i rewolucje w nauce i technice argentyńskiego fizyka i filozofa Mario Bungego*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 2016, nr 4, w druku), ontologią oraz filozofią muzyki. Współautorka przypisów do pism ks. Henryka Kazimierowicza *Monada nie z tego świata* (PIW, druk planowany na marzec 2017). Z zamiłowania wiolonczelistka.

Ewa Łubieniewska – profesor zwyczajna w Katedrze Literatury XIX w. Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierownik Pracowni Dramatu i Teatru w tamtejszym Instytucie Filologii Polskiej; specjalność: historia literatury; literaturoznawstwo. Autorka książek: *Fantazy Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak obrócona* (1985), *Laseczka dandysa i płaszcz proroka* (1995), *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego* (1998), *Czysta Forma i bebechy* (2008); *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem* (2013); współautorka podręcznika *To lubię* dla II i III klasy liceum, redaktorka i współautorka podręcznika *W świecie literatury i teatru. Sztuka współczesnictwa* dla uczniów szkół średnich i studentów kierunków humanistycznych (2005).

Włodzimierz Mirski – rodowity poznanianin, emerytowany lekarz radiolog Zakładu Histologii Akademii Medycznej w Poznaniu; przez jeden sezon lekarz dyżurny poznańskich teatrów. Od 1964 r. mieszka w Gorzowie Wielkopolskim. Jego przygoda z Witkacym zaczęła się w 1985, gdy kupił PIW-owskie, jubileuszowe wydanie *Dzieł wybranych* Witkiewicza. W 1988 r. poznał Teatr Witkacego w Zakopanem. Spotkanie tam witkacologów i rozmowy z nimi spowodowały, że zaczął podróżować po kraju, by uczestniczyć w ważniejszych wystawach i konferencjach witkacowskich. Otrzymał medal z okazji 25-lecia istnienia zakopiańskiego Teatru oraz Nagrodę Honorową w słupskim konkursie „Witkacy pod strzechy” (2013). W Gorzowie Wlkp. wygłosił trzy pogadanki o Witkacym, wystąpił też z gawędą podczas konferencji Zakładu Estetyki UMCS „Witkacy w kontekstach” (Zakopane 2014, druk w tomie pokonferencyjnym). Współzałożyciel Instytutu Witkacego w Warszawie. Doradca Honorowy redakcji „Witkacego!”.

Przemysław Pawlak – absolwent SGH w Warszawie, doktorant w Instytucie Sztuki PAN, jeden z fundatorów i prezes Instytutu Witkacego. Edytor, bibliograf, popularyzator twórczości Witkacego, autor tezy o biocybernetycznych źródłach katastrofizmu autora *Szewców*. Biograf i redaktor pism ks. Kazimierowicza (*Monada nie z tego świata*). 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*. Pomysłodawca i zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Witkacy!”.

Tomasz Pawlak – absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych oraz Ośrodka Studiów Amerykańskich UW. Jeden z fundatorów Instytutu Witkacego, członek redakcji pisma „Witkacy!”. Edytor korespondencji Witkiewicza. Opublikował m.in. „*W państwie duńskim Ejbolów*”. *Nieznana korespondencja*

Stanisława Ignacego Witkiewicza („*Twórczość*” 2007, nr 4), *Listy do Marii i Edmunda Strążyckich* („*Zeszyty Literackie*” 2011, nr 115), *Prywatysta Witkiewicz. O maturze Stanisława Ignacego Witkiewicza* („*Pamiętnik Literacki*” 2013, z. 2). Opracował dwa tomy korespondencji w ramach edycji *Dzieł zebranych: Listy I* (2013), *Listy II* (wraz z Januszem Deglerem i Stefanem Okołowiczem, wol. 1, 2015 oraz wol. 2, w przygotowaniu). Autor licznych artykułów biograficznych publikowanych na portalu witkacologia.eu. Ostatnio opracował i wydał przedwojenne recenzje *Narkotyków* Witkiewicza – *Pierwsza książka abstynencka która nie jest nudna* (2016).

Lech Sokół – profesor zwyczajny, teatrolog i komparatysta, kierownik Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN, wykładowca literatur skandynawskich w Katedrze Filologii Skandynawskiej na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Badacz Witkacego: poświęcił mu pracę magisterską pt. *Dramaturgia Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii Czystej Formy* (1964), rozprawę doktorską wydaną drukiem pt. *Groteška w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Wrocław 1973), habilitację pt. *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy* (Wrocław 1995), ponadto wiele artykułów w książkach zbiorowych i czasopismach. Członek Komitetu Redakcyjnego *Dzieł zebranych* Witkacego, w ramach których opracował wspólnie z Januszem Deglerem: *Nienasylenie* (1992) oraz *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne* (2002). Autor licznych prac o Ibsenie i Strindbergu. Obecnie pracuje nad książką o Ibsenie. Zajmuje się także teologią dramatu, teatru, literatury i kultury.

Michał Studziński – miłośnik teatru i literatury, od 2008 r. związany ze słupskim Teatrem Rondo. W czerwcu 2016 r. ukończył prawo na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, broniąc pracę magisterską *Prowokacja artystyczna a przestępstwo*. W październiku tego roku rozpoczął studia doktorskie na kierunku literaturoznawstwo Akademii Pomorskiej w Słupsku. *Twórczość* Witkacego zgłębia od lat, z sukcesami prezentując swoje przemyślenia

podczas kolejnych edycji Ogólnopolskiego Konkursu Interpretacji Twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacy pod strzechy” w Słupsku.

Wojciech Sztaba – doktor, historyk i krytyk sztuki, fotograf, malarz i wykładowca, absolwent historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor publikacji o twórczości Witkiewicza, m.in. *Gra ze sztuką* (1982) oraz *Witkacy. Zaginione obrazy i rysunki* (1985). Od 2012 prowadzi portal internetowy witkacologia.eu.

Marek Średniawa – doktor inżynier, docent w Instytucie Telekomunikacji Politechniki Warszawskiej, gdzie zajmuje się sieciami komunikacji elektronicznej, ewolucją Internetu i inteligentnymi miastami. Oprócz zagadnień technicznych interesuje go sztuka, teatr i cyfrowa humanistyka, a w szczególności osoba i dzieło autora *Szewców*. Częste pobyty w Zakopanem i wędrówki tropami Witkacego wykorzystuje jako inspirację do badań nad obecnością artysty we współczesnej kulturze i sztuce. Jest jednym z fundatorów oraz członkiem zarządu Instytutu Witkacego.

Małgorzata Vrazić – doktor, absolwentka Wydziału Polonistyki UW. Autorka rozprawy *Stanisław Witkiewicz i Witkacy – dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury* (2013), współautorka podręcznika *Młoda Polska* (2006), antologii *Modernizm: spotkania* (2008) i książki *Przerabianie XIX wieku* (2011); publikowała w „Universitas”, „Napisie”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”, „Tekstualiach”, „Estetyce i Krytyce”, tomach zbiorowych: *Witkacy 21st Century Perspectives* (Londyn 2014), *Witkacy i drugi. Zagrebački polonistički doprinosi* (Zagrzeb 2016). Redaktor merytoryczna oraz sekretarz redakcji kwartalnika naukowo-artystycznego „Literacje” (2010–2014), członkini jury Olimpiady Literatury i Języka Polskiego (2003–2011). Interesuje się związkami literatury ze sztuką i szeroko rozumianą estetyką XIX–XXI w., literaturą popularną, kulturą Bałkanów oraz modernistyczną i awangardową literaturą chorwacką. Redaktor naczelna „Witkacego!”.

Beata Zgodzińska – absolwentka historii sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 1987 r. pracuje w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, od 1995 opiekuje się m.in. kolekcją dzieł Witkacego. Komisarz ponad 25 wystaw, autorka ponad 70 tekstów o sztuce XIX i XX w., w tym ponad 20 o Witkacym; zajmuje się też redakcją wydawnictw. Wydała album *Witkacy. Dziwność istnienia. Strangeness of Existence* (2006), książki *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 wspólnie z Anną Żakiewicz albumowy katalog słupskiej kolekcji dzieł (1996, II wyd. 2001).

W!

Streszczenia artykułów

Janusz Degler

„Poszukuję człowieka (względnie konsorcjum) z grubymi pieniędzmi [...]”. (Witkacego perypetie prasowe)

Perypetie prasowe Stanisława Ignacego Witkiewicza rozpoczęły się po jego powrocie z Rosji w 1918 r., wraz z intensywną twórczością literacką, malarską i teoretyczną. Artysta próbował nawiązać współpracę z czasopismami sprzyjającymi nowym kierunkom w sztuce. Krótkotrwałe kontakty z redakcjami „Skamandra”, „Zdroju”, „Czartaka” czy „Zwrotnicy”, owocujące nielicznymi publikacjami, skłoniły Witkacego do ogłoszenia w 1924 r. w „Kurierze Porannym” anonsu, którego fragment zacytowano w tytule: „Poszukuję człowieka (względnie konsorcjum) z grubymi pieniędzmi który(e) by chciał(o) założyć pismo artystyczno-krytyczne pod moją redakcją, [...]”. Pomysłu wydawania krytyczno-literackiego periodyku, mimo różnorodnych starań, nie udało się autorowi *Matki* urzeczywistnić. Mimo wsparcia Jerzego Mieczyśława Rytarda, Wilama Horzycy czy Jana Brzękowskiego nie zdołał także przekonać redaktorów „Alma-

nachu Nowej Sztuki”, „Reflektora” i wznowionej przez Peipera „Zwrotnicy” do utworzenia jednego pisma awangardy. Nie zrezygnował jednak ze swojej misji. Na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego”, dodatku tygodniowego „Polska Zbrojna” i „Zet” przez kilka lat walczył o wyższy poziom życia umysłowego i kultury w Polsce.

Wojciech Sztaba

Firanki to cudowna rzecz!

Amatorskie warunki panujące w zakopiańskim teatrze, gdzie Witkacy wystawia *Wariata i zakonnicę*, *Nowe Wyzwolenie*, *W małym dworku* i *Pragmatystów*, stają się dla artysty impulsem do poszukiwań nowych rozwiązań scenograficznych. Tak rodzi się pomysł „firanek” jako uniwersalnego elementu scenografii. Witkacy, niechętny nowym formom dekoracji w teatrze, nie rezygnuje ze sceny pudełkowej i proponuje pozornie anachroniczną formę dwuwymiarowych kulis (malowanych na materiale i zawieszanych), często stosowanych w teatrze niemieckim w XIX w. Na podstawie wskazówek zawartych w didaskaliach, a także opinii formułowanych w korespondencji, można przypuszczać, że firanki (kotary), byłyby idealnym

medium scenograficznym jego dramatów. Według Witkacego firanki nadawałyby się również do wystawienia sztuki Tadeusza Micińskiego *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*.

Lech Sokół

Witkacy AD 2016 – refleksja weterana

Artykuł ma charakter refleksji nad Witkacym jako osobą, artystą, pisarzem, filozofem oglądanym z perspektywy nowoczesności. Autor analizuje te elementy jego twórczości, które wydają się mu najważniejsze dla współczesnego czytelnika czy odbiorcy kultury. Nowoczesność definiuje się tu jako „proces systematycznego demontażu paradygmatu kultury europejskiej, zbudowanego na tradycji, która przez wieki stanowiła o kulturze świata zachodniego: na racjonalizmie greckim, systemie prawnym rzymskim, spirytualizmie żydowskim i chrześcijaństwie”. Umiejscawiając Witkacego na mapie nowoczesności, określa go mianem zwiastuna (nie proroka) katastrofy i wskazuje, że obecnie (szczególnie po ukazaniu się znaczących książek *Koniec historii* Francisca Fukuyamy i *Powrót historii i koniec marzeń* Roberta Kagana) istnieje potrzeba, aby

jego katastrofizm przemysleć na nowo, ponieważ Stanisław Ignacy Witkiewicz wyrażał sceptycyzm wobec wizji przyszłości kultury zachodniej. Jest też przesłem, które łączy pesymizm myśli zachodniej, z jakim mieliśmy do czynienia w pierwszych dekadach XX w. i obecnie, w wieku XXI. Po obaleniu komunizmu w 1989 r. wydawało się, że diagnozy Witkacego są przebrzmiałe, a jego czarnowidztwo śmieszło, jednak obecnie lęki o dalsze losy kultury uświadamiają, jak wiele z jego pesymistycznych diagnoz zachowało aktualność. Od kilku lat pozycja dzieła Witkacego ponownie rośnie, powstają liczne rozprawy witkacologiczne, teksty zogniskowane wokół fenomenem obu Witkiewiczów – ojca i syna, referaty konferencyjne, książki. Witkacy przyciąga uwagę młodego pokolenia badaczy.

Marek Średniawa

Palfy Gróf – któż to znów?

Stanisław Ignacy Witkiewicz zarówno w konstrukcji swoich dramatów i powieści, jak i w drobniejszych formach, rysunkach i wierszach pozostawia liczne intertekstualne tropy. Wiele z nich do dziś pozostało niezauważonych czy pominiętych jako nieistotne „ozdobniki” lub

szczegóły bez specjalnego znaczenia. Maskuje je, według powierzchownych ale dość rozpowszechnionych opinii, rozwichrzony, zagmatwany i nieprecyzyjny język oraz groteskowa forma i styl. Ślady te warte są jednak badania, ponieważ Witkacy stara się konstruować swoje dzieła w myśl własnego postulat, że „musi się tworzyć, będąc że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik”, co jest przeciwstawiane nieprzemysłanej i chaotycznej improwizacji uważanej potocznie za „natchnienie”. W artykule zajęto się interpretacją końcowej strofy wiersza *Do Panny Mery* z jednodniówki „Papierek Lakmusewy” oraz rozszyfrowaniem, kto zaczął Palfy Gróf? Śledztwo, samo w sobie, okazało się ekscytujące i ujawniło szereg sensacyjnych wątków. Wynik śledztwa stanowi przyczynek do biografii Witkacego, a jednocześnie okazję do prezentacji scen i zdarzeń z pięknego świata, który przeszedł już do historii.

Marta Łowejko

Przetłumaczyć nieprzetłumaczalne – o hiszpańskich tłumaczeniach *Wariata i zakonnicy*

Tekst poświęcony jest problemowi stylizacji idiolektalnej w przekła-

dach dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza na język hiszpański. Przedmiotem analizy uczyniono tekst *Wariat i zakonnica* (w dwóch różnych tłumaczeniach, Marii Sten oraz Jorgego Segovii i Violetty Beck). W tekście wyróżnione zostały poszczególne elementy Witkacowskiego stylu, zanalizowane rozwiązania translatorskie oraz omówione strategie zastosowane w procesie przekładu. Problem przekładu stylu silnie nacechowanego znalazł się w szerszym kontekście nieprzekładalności.

Henryk Jasiński

W Zakopanem przed sześćdziesięciu laty. Urywki z pamiętnika przepisane, opracowane i przypisanymi opatrzone Przemysław Pawlak

Rozdział I obejmującej lata 1894–1897 części niepublikowanych dotąd *Wspomnień i rozważań* architekta Henryka Jasińskiego (1888–1968). W 1957 r. syn słynnego Mangghi – krytyka i kolekcjonera sztuki, Feliksa Jasińskiego (1861–1929) – powraca w maszynopisie do dzieciństwa spędzanego pośród najwybitniejszych i najbarwniejszych postaci Młodej Polski. Wartko i ze swadą sypie

z worka swej nieprzeciętnej pamięci, szczegółami zakopiańskiego życia, często zabawnymi, okraszonymi ciętym komentarzem. Spojrzenie z dystansu sześciu dekad pozwala na ocenę i wychowawcze wnioski. Witkacologdy otrzymują tu bezcenne wspomnienia lekcji muzyki u Marii Witkiewiczowej, wspólnych zabaw ze starszym o trzy lata Stasiem, opisy wnętrza domu zajmowanego przez Witkiewiczów na Krupówkach, ścian wytapetowanych rysunkami, szafy wypełnionej mundurami z epoki napoleońskiej, modeli okrętów, którymi wspólnie odtwarzali morskie bitwy. Jasiński przytacza anegdoty o Stanisławie Witkiewiczu ojcu i jego relacjach m.in. ze środowiskiem Szkoły Przemysłu Drzewnego; wiele ciepłych słów poświęca srokatwej kotce Foce i jej bezgranicznemu zaufaniu do przyszłego twórcy teorii Czystej Formy.

Tomasz Pawlak

Nieznane tłumaczenie

Nienasycenia. Listy

Stanisława Ignacego

Witkiewicza do Toni Pawell-Kleckowskiej

W 1930 r. ukazała się powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza *Nienasycenie*. Uważna lektura listów

Witkacego do żony oraz odnalezione ostatnio listy tego autora do Toni Pawell-Kleckowskiej wskazują jednoznacznie, że ta słynna ówczasie śpiewaczka, ale i publicystka, przetłumaczyła tę powieść Witkiewicza na język francuski. Być może pewną finansową rolę w doprowadzeniu do tego miała Władysława Reynelowa. Nie wiadomo, co się stało z tym tłumaczeniem, z którym Witkacy wiązał pewne nadzieje. Inne tłumaczenie *Nienasycenia* na francuski ukazało się dopiero w 1970 r. Zasadniczą część publikacji stanowią listy do Toni Pawell-Kleckowskiej w opracowaniu edytorskim.

Alain van Crugten

Witkacy w moim życiu albo parodiując Woody'ego Allena: Bóg, Witkacy i ja

Stanisław Ignacy Witkiewicz we wspomnieniach Alaina van Crugtena pojawia się jako niezwykle ważna postać, patron wielu późniejszych działań belgijskiego sławisty, który w 1966 r. przyjechał na stypendium naukowe do Warszawy. Tu zaczęła się jego życiowa, trwająca do dziś, przygoda z Witkacym. W 1971 r. van Crugten napisał doktorat o teatrze Witkiewicza *S. I. Witkiewicz – Aux sources d'un théâtre nouveau*, założył

teatr studencki, w którym wystawiano po francusku sztuki autorów słowiańskich, napisał scenariusz do „fikcji dokumentalnej” *Tumor Witkacego*, tłumaczył na język ojczysty powieści i sztuki Witkacego, był redaktorem edycji wszystkich jego dramatów, czyli 6 tomów *Théâtre Complet* oraz 5 roczników „Cahier Witkacy”, które wydawało lozańskie wydawnictwo L'Age d'Homme.

Krzysztof Dubiński

Szynel i „furażka”.

(O datowaniu *Portretu wielokrotnego w lustrach*)

Dotychczas powstanie *Portretu wielokrotnego w lustrach*, najbardziej znanej witkacowskiej fotografii, ostrożnie datowano w publikacjach na lata 1915–1917, wskazując domyślnie jako miejsce jej wykonania Petersburg. Analiza szczegółów ubioru, w jakim sfotografował się Stanisław Ignacy Witkiewicz, oparta na znajomości carskich przepisów mundurowych i wojskowych zwyczajów, pozwala stwierdzić, że ma on na sobie zimowy szynel noszony przez oficerów Lejbgwardii od września do maja oraz czapkę garnizonową zakładaną jesienią od września do listopada i wiosną od marca do maja. Fotografię wy-

konano zatem w tych miesiącach. Charakterystyczne detale pagonów oficerskich na szynelu wskazują, że *Portret wielokrotny* powstał już po rewolucji lutowej 1917 r., między początkiem marca a końcem kwietnia tego roku. Z całą pewnością w Petersburgu, gdzie Witkacy wówczas przebywał.

Małgorzata Vražić

Ojcowie i synowie sztuki

Tekst dotyczy artystycznej relacji pomiędzy Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (1885–1939) a jego ojcem Stanisławem (1851–1915). Została ona ukazana w określonym kontekście, na tle innych „konstelacji” artystycznych pomiędzy ojcami i synami w rodzinach Kossaków, Malczewskich i Pissarrów. Pozwoliło to zarówno zweryfikować pewne ustalone, choć nie zawsze słuszne przekonania związane z Witkiewiczami, jak i unaocznic ważne aspekty tej relacji, przedstawiając ją w nieco innych barwach.

W polskiej kulturze Witkiewiczze nadal są postrzegani przez pryzmat różnic osobowościowych, mentalnych, artystycznych, prawie wyłącznie przez pryzmat trwającego między nimi konfliktu, a to fałszuje obraz tej relacji. Zapewne „rodzinna

psychomachia” (termin Jana Bońskiego), jako dość pojemne, wyraziste i dobrze zdomowione w witalologii określenie, była domeną Witkiewiczów.

Przywołany kontekst wskazuje jednak, że ich przypadek nie był odosobniony i we wszystkich przedstawionych tu relacjach ojców i synów sztuki istniało pewne odśrodkowe napięcie, które działało twórczo, stymulująco, a jednocześnie toksycznie czy obciążająco. Opisane historie (których wybór obarczony jest zapewne sporym subiektywizmem selekcji), to ciekawy materiał badawczy, pozwalający snuć biograficzne hipotezy, proponować nowe interpretacje, wskazywać paralele i kontrasty.

Dominik Gac

(Z) Witkacy(m) o „Gardzienicach”

Stanisław Ignacy Witkiewicz w rozlicznych tekstach publicystycznych i polemicznych postulował istnienie rzetelnej i kompetentnej krytyki sztuki, której obecność mogłaby przysłużyć się artystom. W sporach z recenzentami swoich sztuk ponawiał ten sam postulat: konieczność przyjęcia odpowiednich kryteriów. Kryteria te brać się

miały z teorii Czystej Formy. Tekst *(Z) Witkacy(m) o „Gardzienicach”* jest próbą sprostania wymogom Witkacego. Autor konfrontuje jego wizję krytyki teatralnej z współczesnym teatrem. Za przykład służy przedstawienie Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” *Oratorium Pytyjskie* w reżyserii Włodzimierza Staniewskiego.

Beata Zgodzińska

Kilka uwag w 61. rocznicę niedoszłej wystawy

Portret Heleny Białynickiej-Biruli ze stycznia 1931 r., eksponowany na wystawie stałej w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, stanowi szczególny wizerunek w dziejach Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”. Wyjątkowy, ponieważ Stanisław Ignacy Witkiewicz pozostawił na nim dopisek: „Na wystawę pośmiertną w r. 1955”. Tekst prezentuje okoliczności powstania pastelu, referuje relację Witkacego z Birulami-Białynickimi, omawia losy ich kolekcji, zawiera opis obrazu i detali sygnatury, a także odnosi się do wystawienniczej historii pracy, eksponowanej rzeczywiście na pierwszej wystawie pośmiertnej prac artysty w 1957 r.

W!

Abstracts in English

Janusz Degler

"I'm looking for a moneyed person (possibly a consortium) [...]". (On Witkacy's journalistic endeavours)

Witkiewicz's journalistic ambitions arose after his return from Russia in 1918, in the period of enhanced artistic, literary and theoretical activity. The artist made attempts at collaboration with periodicals propagating new trends in art. Brief contacts with editors of "Skamander", "Zdrój", "Czartak" and "Zwrotnica", which resulted in a publication of only a few articles, prompted Witkacy to place an announcement in "Kurier Poranny": "I'm looking for a moneyed person (possibly a consortium) who would wish to launch a journal of arts and criticism, under my editorial leadership, [...]". Despite multiple efforts, Witkacy's dream of starting his own periodical never materialised. Nor did the support of Jerzy Mieczysław Rytard, Wilam Horzyc, or Jan Brzękowski help to convince the editors of "Almanach Nowej Sztuki", "Reflektor" or "Zwrotnica" (newly revived by Tadeusz Peiper) that a single, unified avant-garde journal needed to be created. Witkacy remained undeterred and continued his resolve to fight for better standards of cultural life in Poland, in the columns of "Kurier Literacko-Naukowy", "Polska Zbrojna" and "Zet".

Wojciech Sztaba

Net curtains are great!

In the somewhat amateurish circumstances of the Zakopane theatre where *The Madman and The Nun*, *New Deliverance* and the *Pragmatists* were staged, Witkacy was motivated to search for new solutions in

scenography. This was when he came up with the idea of curtains as a universal element of stage decoration. Not very fond of contemporary scenographic innovation, the artist still preferred the traditional 'box set' and proposed the seemingly anachronistic two-dimensional backstage, often used in 19th century German theatre. On the basis of Witkacy's stage directions, as well as on the evidence of his correspondence, it is possible to claim that curtains would be an ideal scenographic medium for his plays. According to Witkacy, they would also suit a production of Miciński's play *Basilissa Theophano / In the Shades of the Golden Palace*.

Lech Sokół

Witkacy 2016 AD – reflections of a veteran Witkacologist

The article reflects upon Witkacy as a personality, artist, writer and philosopher, from the perspective of modernity. The author takes into account these elements of Witkacy's oeuvre which appear the most important for a contemporary reader or recipient of culture. Modernity is understood as a "process of systematic dissolution of a European cultural paradigm", based on the tradition which for centuries constituted the foundation of the Western World: Greek rationalism, Roman law, Jewish spiritualism and Christianity). By locating Witkacy's work on modernity's cultural map, Lech Sokół calls him a harbinger (not a prophet) of catastrophe, and points out that there is a need to rethink his catastrophism (especially after such books as Francis Fukuyama's *The End of History*, or Kagan's *The Return of History and the End of Dreams* have appeared). Stanisław Ignacy Witkiewicz expressed scepticism about the

future of Western history, and his thinking is an arch connecting the pessimism of the early-20th century and that of contemporary Western thought. After the collapse of communism in 1989 his dark predictions appeared outdated and amusing, but our current fears about the fate of culture make us realise how many of Witkacy's pessimistic prognoses were in fact accurate. Interest in Witkacy's oeuvre has been growing in recent years; it is reflected in numerous academic theses and dissertations, books and articles, often dealing with both Witkiewicz, the father and the son. Witkacy attracts the attention of young generation of scholars.

Marek Średniawa
Who's Palfy Gróf?

Stanisław Ignacy Witkiewicz fills his plays, novels, and less extensive forms of creation, such as poems and drawings, with intertextual tropes. Many of them still remain unnoticed, or are dismissed as insignificant "ornaments" or irrelevant details. They are further obscured by Witkacy's peculiar diction and grotesque style, wrongly assumed to be imprecise. Nevertheless, Witkacy's intertextual allusions are worth researching, because he tended to construct his works with care, faithful to his belief that "one has to create, so to speak, while being buttoned up", as opposed to chaotic improvisation commonly understood as inspiration. The article focuses on an interpretation of the final stanza of a short poem *To Miss Mary (Do Panny Mery)*, published in the pamphlet entitled *Litmus Paper (Papierek Lakmusowy)*. The crucial question is establishing the identity of Palfy Gróf, the search for which reveals many exciting threads. The end result enriches our knowledge of Witkacy's

biography, and is a pretext to recall scenes and events from a world which has receded into history.

Marta Łowejko

Translating the untranslatable. *The Madman and the Nun* in Spanish

The article addresses the problem of idiolect stylisation in Spanish translations of Witkacy's plays. The author analyses two translations of *The Madman and the Nun*, one made by Maria Sten, and another by Jorge Segovia and Violetta Beck. Elements of Witkacy's style are discussed in the light of solutions and strategies applied in the translation process. The question of translating Witkacy's strongly marked writing is considered in the wider context of untranslatability.

Henryk Jasioński

Sixty years ago in Zakopane – excerpts from Henryk Jasioński memoirs

Chapter I of hitherto unpublished memoirs of architect Henryk Jasioński (1888–1961), covering the period of 1894–1897. In 1957 son of the famous critic and art collector Feliks "Manggha" Jasioński (1861–1929) returns in his manuscript to childhood times, spent among the most eminent and colourful figures of the Young Poland Movement. He narrates with panache, adorning his story with amusing anecdotes, and bringing the turn-of-the century Zakopane back to life. The distance of sixty years allows for a considerate reflection. Witkacologists will certainly be keen to read the memories of music lessons with Maria Witkiewiczowa and of time spent playing

with little Staś (three years older than the author). The story abounds in descriptions of the Witkiewicz family villa in Krupówki: its walls decorated with drawings, the wardrobe full of uniforms of Napoleonic soldiers, models of ships used by Staś and Henryk to recreate historic sea-battles. Jasiński frequently refers to Witkiewicz senior and discusses his relations with the community of the Wood Industry School in Zakopane. A piebald she-cat called “Foka” (“Seal”) is also fondly remembered, and so is her infinite trust in the future author of the Theory of Pure Form.

Tomasz Pawlak

Unknown translation of *Insatiability*. Correspondence between Stanisław Ignacy Witkiewicz and Tonia Pawell-Kleczkowska

Stanisław Ignacy Witkiewicz’s novel *Insatiability* came out in 1930. Witkiewicz’s letters to his wife, as well as the recently found correspondence between Witkacy and Tonia Pawell-Kleczkowska, indicate clearly that the then-famous singer, but also a journalist, Pawell-Kleczkowska, translated the novel into French. It is likely that a financial contribution by Władysława Reynelowa had made it possible. What happened to the translation is unknown, but Witkacy hoped it would bring him some fame. Another translation of *Insatiability* into French was published only in 1970. Edited and annotated letters from Witkacy to Tonia Pawell-Kleczkowska constitute a large portion of the article.

Alain van Crugten

Witkacy in my life, or, parodying Woody Allen, God, Witkacy and I

Stanisław Ignacy Witkiewicz features in the memoirs of Alain van Crugten as a very important figure and an inspiration for many activities undertaken by the Belgian Slavist who in 1966 came to Warsaw on a scholarship. This is where his life-long adventure with

Witkacy began. In 1971 he wrote a PhD on Witkiewicz and theatre: *S. I. Witkiewicz – Aux sources d’un théâtre nouveau*, then he set up a student theatre which staged French translations of Slavonic plays. He wrote the script for *Witkacy’s Tumor* – ‘a fictional documentary’, and translated numerous Witkacy novels and plays into French. He also oversaw the preparation of a complete edition of Witkacy’s plays – six volumes of *Théâtre Complet*, as well as edited five issues of *Cahier Witkacy* annual, published by L’Age d’Homme in Lausanne.

Krzysztof Dubiński

Army overcoat and field service cap. On dating Witkacy’s *Multiple Self-Portrait in Mirrors*.

It has been tentatively assumed so far that Witkacy’s *Multiple Self-Portrait in Mirrors*, one of the most famous of his photographs, was taken in the years between 1915 and 1917, most likely in Petersburg. By analysing the details of Witkiewicz’s uniform, and taking into consideration both the czarist army dress code and practice, it is possible to determine that he is dressed in the winter coat which Leibguard officers used to wear between September and May, and a field service cap, usually worn in the autumn between September and October, and then in the spring between March and May. The photograph must have been taken in one of these months. The distinctions on the epaulettes indicate that the *Multiple Self-Portrait* picture was taken after the February Revolution of 2017, in March or April, and certainly in Petersburg where Witkacy was stationed at the time.

Małgorzata Vražić

Artist fathers and sons

The article discusses the artistic relations between Stanisław Ignacy Witkiewicz “Witkacy” (1885–1939) and his father Stanisław (1851–1915). It has been