

Modernizm w rodzinnym portrecie, czyli ojciec Witkacego i syn Witkiewicza

Świadkowie progu epokowego

Idea „wielości światów” towarzyszy narodzinom nowożytnego światopoglądu; od Fontenelle’a i Kanta stała się ona jednym z najważniejszych drogowskazów, za którym podążał człowiek sceptyczny wobec zadomowienia w jedynym i najlepszym ze światów¹. W modernizmie pozostaje ona nie tylko treścią poglądów, ale także materią doświadczenia. Horyzont egzystencji bywa wypełniony poczuciem końca jakiegoś świata i narodzinami nowego. W wymiarze historycznym przekroczenie orbity jednego świata i wkroczenie w krąg następnego zyskiwało status progu epokowego. Pytanie, czy jest on rzeczywiście uchwytny dla podmiotu, czy też jego granica jest niezauważalna w skali życia jednostki, uzyskuje różne odpowiedzi. Poszukiwanie możliwych świadków progów epokowych staje się tym bardziej uzasadnione, im silniej łączymy pojęcie progu z konkretnym zdarzeniem, a nie z procesem rozciągniętym w czasie. Ważną rolę odgrywa racjonalizowanie owego zdarzenia, uczynienie go treścią świadomości pewnej formacji

¹ Oświeceniowe przekonanie, że żyjemy w więcej niż jednym świecie, Hans Blumenberg komentuje tak: „Można w tym dostrzec doskonałą metaforę potęgujących się trudności, jakie napotykamy, odnosząc się do codziennej rzeczywistości naszego doświadczenia i starając się zrozumieć to, co zaautonomizowane dziedziny nauki i sztuki, techniki, gospodarki i polityki, system oświaty i instytucje konfesyjne »realizują« i »oferują« żyjącemu w świecie, a zarazem ograniczonemu czasem życia podmiotowi, aby upewnić go w przekonaniu, że nieodwołalnie już »tkwi w tym po uszy«. Z drugiej strony formuła »świat światów« wydaje się określać wymogi pojawiające się w obliczu takiego »rozbicia świata«, takich trudności z pojęciem rzeczywistości. Nie można mieć przy tym nigdy pewności, czy immanentne procesy w »poszczególnych światach« uczestniczących w konstytuowaniu naszego życia osiągnęły ten stopień dojrzałości, który zapewnia im zdolność integracji, czy choćby przynajmniej deskryptywnej konfrontacji” (H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. 3).

światopoglądowej (często pokoleniowej). Taką perspektywę proponuje między innymi Hans Robert Jauss, stawiając tezę, iż:

Cała europejska kultura jawi się wcale nieprzypadkowo, lecz w sobie właściwej historycznej postaci (...) jako ciągła *Querelle des Anciens et des Modernes*, jako nigdy nie zakończony spór. Ów spór odbywał się przy każdym kroku od starego do nowego stylu, od epoki artystycznej do epoki artystycznej i wreszcie w postępującej w coraz większym tempie nowoczesności, przy powstawaniu kolejnych awangard².

Historia tego sporu, zdaniem nie tylko Jaussa, kończy się wraz z modernizmem. W tej epoce prawo Nowego do wypierania Starego leży u podstaw kolejnych rewolucji estetycznych. Zdarza się, że rytm sporu nakłada się na rytm generacyjny.

Bohater zstępujący i bohater wstępujący

Jeśli przyjąć, że wieki XVIII i XIX, jak chce Jauss, dają się opisać poprzez regułę powracających *Querelle*, to trzeba też zwrócić uwagę, że bohaterowie tych sporów nie cieszą się zainteresowaniem sztuki w takim samym stopniu. Zasoby świadectw artystycznych, jakie pozostawili uczestnicy sporów, są zdecydowanie liczniejsze po stronie bohaterów wstępujących na plac boju. Jest to oczywiście uzasadnione preferencją światopoglądową nowoczesności w swoich fundamentach wskazującą na „moderni” jako faworytów. Problematyka nowoczesności zawłaszczyła pewien obszar tematyczny: to historia dojrzewania, opis procesu inicjacji społecznej, biologicznej, duchowej, intelektualnej. Historia młodości okazywała się doskonałą kanwą, na której tkano opowieści o przekraczaniu kolejnych granic. Młody bohater stawał się doskonałym materiałem do ukazywania dramatu transgresji i ryzyka dotknięcia tego, co Obce. To w nim koncentrował się złożony obraz epoki przełomu.

Gdy era mistrzów i przewodników odchodziła w dal, sojusznikiem, a niekiedy antagonistą bohatera wstępującego bywał rówieśnik. Bohaterowie romantyczni, dekadenci końca XIX wieku, a także katastrofiści początku XX wieku bywali młodzieńczo naiwni, wrażliwi, buntowniczy, ale równocześnie zadziwiająco dojrzały. Opozycja Stary–Młody była zatem przeniesiona z linearnych, historycznych lub generacyjnych porządków w obszar mentalny „nowoczesnych”. *Puer–senex* staje się szczególnym modelem bohatera interioryzującego *Querelle*.

Kultura polska drugiej połowy XIX wieku dostarcza wielu przykładów sporów mających szeroki zakres światopoglądowy, z tymi kluczowymi i doskonale rozpoznanymi z lat sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych na czele. Interesuje mnie tu

² H.R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 24–25.

przypadek wyjątkowy, nieprzybierający formy wąsko rozumianej literatury ani też manifestu światopoglądowo-estetycznego, a więc „upublicznionego” punktu widzenia. Sięgam do obszarów prywatności: listów i zdjęć, z których wyłania się portret bohatera zstępującego i bohatera wstępującego polskiego modernizmu.

Jan Błoński w swojej monografii poświęconej Witkacemu postawił następującą tezę: „w sporze Witkiewiczów przegląda się epoka”³. Właśnie ten rodzimy, polski Spór Starożytników z Nowożytnikami, *Querelle des Anciens et des Modernes*, rozpisany na głosy ojca i syna, chciałabym tutaj przypomnieć. W relacji między nimi ogniskują się napięcia pokoleniowe, światopoglądowe i estetyczne całej epoki.

Obaj byli artystami multimedialnymi, pozostawili po sobie różnorodną twórczość, trwają w obrazie i słowie, w swoistym archiwum kultury, które dzięki przetrwaniu burz historii zapewniło im naszą pamięć. Z tego bogatego archiwum pamięci chciałabym wybrać i przedstawić dwa świadectwa: ich wspólną fotografię wykonaną w Lovranie w 1911 roku (znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego) oraz listy pisane przez Stanisława Witkiewicza do syna w latach 1900–1915, a więc w ostatnich kilkunastu latach życia⁴.

Tajemnicą fotograficznego portretu Witkiewiczów jest swoiste niedopełnienie, utrwalone na fotograficznej kliszy cisza i skupienie rozbudzają potrzebę pytań i głód opowieści. Ramy portretu podwójnego nakazują po pierwsze pytać o odcienie bliskości dwóch mężczyzn. Na zdjęciu klaustrofobiczne wręcz zbliżenie sylwetek wynika z optycznych ograniczeń obiektywu. Cieleśne przenikanie postaci: ojciec wysunięty lekko do przodu zasłania częściowo prawe ramię syna, potęguje wrażenie zwarcia. Temu wrażeniu jednak drastycznie przeciwstawia się inne – sugestia obcości i dystansu. Brak śladów interakcji, emocjonalnej empatii jest wyrazistą mową tej fotografii.

Opisywałam kiedyś znany autoportret Stanisława Wyspiańskiego z żoną z 1904 roku – to jedyny podwójny portret, w którym artysta umieścił także siebie. Zwróciłam wówczas uwagę na to, jak wiele przemyślnych środków i technik malarskich użył Wyspiański, aby wydobyć cechy odmienne swojej twarzy i żony. Zasadnicza różnica między małżonkami widocznymi na pastelach a fotografią polega na spostrzeganym już na pierwszy rzut oka podobieństwie rysów twarzy obu artystów. A więc nie tylko cielesna bliskość postaci, ale także szczególna zbieżność rysów, analogia fizjonomii jest wyrazistym kontrapunktem dla owej mocnej sugestii dystansu, jaką emanuje fotograficzny portret. Chłód bijący od tego zdjęcia ma swoje źródło również w stylistyce portretu: w swoistym znieruchomieniu (Maria Potocka, historyk sztuki, pisała o tych postaciach, że to „piękne, nieruchome

³ J. Błoński, *Od Stasia do Witkacego*, Kraków 1997, s. 19.

⁴ Na inspirującą rolę tych materiałów zwróciłam uwagę w artykule *Portret jako jednostka kulturowej historii literatury*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1.

maski, sfotografowane rzeźby”⁵). Intrygująca staje się ta paradoksalna sprzeczność wektorów przyciągania i odpychania, siła zbliżenia przez podobieństwo i siła dystansu, jakie budują wewnętrzne napięcie między parą bohaterów. Idąc tropem takich konstatacji, możemy podążać w trzech kierunkach.

Po pierwsze, w najbardziej oczywisty sposób zdjęcie to odsyła do zagadnienia biografii; potraktowane jako rodzaj dokumentu osobistego może być odczytane w porządku dramatu egzystencji. Po drugie, tę fotografię można interpretować jako przestrzeń spotkania artystów i ich koncepcji sztuki. Po trzecie, w planie daleko posuniętych uogólnień, można zobaczyć w tym portrecie rodzinnym – portret modernizmu w całej jego złożoności: tego modernizmu, który tkwił głęboko korzeniami w wieku XIX i równocześnie wychylał się ku pierwszym dekadom wieku XX. Czas zamknięty ramami portretu Witkiewiczów obejmuje rok 1855, czyli datę urodzin Stanisława Witkiewicza ojca, i 1939, czyli datę śmierci Witkiewicza syna, a zatem dobrze wpisuje się w umowne ramy modernizmu.

Obraz i słowo, czyli fotografia i list

Dlaczego w przedstawieniu Witkiewiczów tak istotna jest fotografia? Nie tylko z powodu tego jednego wyjątkowego zdjęcia. Zakopane z przełomu XIX i XX wieku było jednym z ważnych miejsc narodzin polskiej fotografii. Wybitni fotograficy, tacy jak Awit Szubert czy Walery Eliaz Radzikowski, stworzyli ze zdjęć gór – zarówno pejzażowych, jak i tych o charakterze etnograficznym – polską specjalność w dziedzinie fotografii artystycznej. Obaj byli dobrymi znajomymi rodziny Witkiewiczów.

Dowód tego, jak bardzo aparat fotograficzny zadomowił się pod Tatrami, znajdziemy chociażby w *Nietocie* Tadeusza Micińskiego – demoniczny Mangro nie rozstaje się z kodakiem. Fakt, że podtatrzańskie uzdrowisko gościło tak wielu interesujących ludzi kultury, sprzyjał rozwojowi fotografii portretowej: utrwalanie ich twarzy, a także okazjonalnych spotkań stało się częścią tamtejszego stylu życia. Z czasem w pokoleniu Witkacego powstanie moda na zakopiańskie fotograficzne performensy. Improwizowane aranżacje całych scen, dziwacznych póż i min staną się przedmiotem wielu zdjęć autora *622 upadków Bunga*.

Inny jeszcze powód wskazania na rolę fotografii to jej związki z ówczesną praktyką artystyczną. Już pod koniec XIX wieku używanie aparatu fotograficznego było wśród polskich malarzy powszechnym zwyczajem. Witkiewiczowie korzystali ze zdjęć podczas pracy nad pejzażami; fotografia pełniła wówczas funkcję wstępnego szkicu. Równie ważne było posługiwanie się zdjęciami gotowych

⁵ M.A. Potocka, *Antropologia sztuki. „Ja” jako materiał twórczy* [w:] *Witkacy. Psychologizm*, red. M.A. Potocka, Kraków 2009; też, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Kraków 2010.

obrazów w celach „komunikacyjnych”. Witkiewicz porozumiewał się z synem nie tylko listownie, przysyłał mu również i w zamian otrzymywał zdjęcia aktualnych prac malarskich. Co ciekawe, zdjęcia te miały często charakter karty korespondencyjnej: były opatrzone własnoręcznym opisem i komentarzem autora. Dzięki temu zwyczajowi wiemy na przykład, jak wyglądały zaginione szkice i obrazy młodego Witkiewicza i w jakiej sieci kontekstów je lokował.

Nie sposób przy okazji nie wspomnieć o szerszym, estetycznym zainteresowaniu Witkiewicza ojca fotograficznymi reprodukcjami dzieł sztuki. Był on autorem obszernego studium zatytułowanego *Dziwny człowiek* poświęconego Józefowi Siedleckiemu, krakowskiemu malarzowi i nauczycielowi, który zasłynął jako kolekcjoner: zgromadził ponad 20 tysięcy fotograficznych reprodukcji europejskiego malarstwa, rzeźby, architektury⁶. W 1903 roku w Muzeum Narodowym w Sukiennicach Siedlecki miał aż cztery wystawy swoich zbiorów. Witkiewicz z pasją i dużym znawstwem opowiadał o roli fotografii w historii sztuk wizualnych, między innymi w kontekście słynnych polemik na temat statusu malarstwa i fotografii oraz wyższości jednego nad drugim, jakie rozgorzały po roku 1839, kiedy to Paul Delaroche na widok dagerotypu zawołał: „Malarstwo umarło!”. Tego rodzaju emocjonalne oskarżenia wobec fotografii przestały być traktowane poważnie, gdy fotografia okrzepła na tyle, aby pokazać bogactwo swoich możliwości warsztatowych, i gdy zyskała sojusznika w rodzącym się filmie. Problem reprodukcji technicznej dzieł sztuki i wynikające z niego przemiany samego pojęcia artefaktu staną się wkrótce przedmiotem refleksji filozofów kultury modernizmu, między innymi Waltera Benjamina (*Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, 1936). Zainteresowanie kolekcją Siedleckiego to tylko jeden z licznych dowodów na to, że Witkiewicz podczas swojego długiego pobytu w Zakopanem pozostał artystą o wyjątkowo szerokich horyzontach, znakomitej orientacji w tendencjach kultury europejskiej, świetnym wyczuciu i guście estetycznym, głębokiej wrażliwości.

Swoje pasje fotograficzne Stanisław Witkiewicz przekazał synowi. Pierwsze zdjęcia Witkacy zrobił, mając lat osiem, a obiektem fotografii, który wówczas fascynował małego Stasia, nie był bynajmniej Giewont, ale lokomotywa (kolej dotarła pod Tatry w 1899 roku). Od tej pory Witkacy nie rozstawał się z aparatem.

⁶ M. Popiel, *Fotograficzna reprodukcja dzieła sztuki, czyli o doświadczeniu zapośredniczonym i początkach polskiego modernizmu* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2002.

List

Tekstem będącym dla mnie najważniejszym komentarzem do owego portretu z 1911 roku są listy Stanisława Witkiewicza do syna (wydane w 1969 roku⁷). Witkacy swoje listy do ojca z lat 1900–1915 zniszczył po powrocie z wojny do Zakopanego. Warto podkreślić, że zarówno listy Witkiewicza, jak i Witkacego nie były nigdy pisane z myślą o druku, tak jak na przykład listy Stanisława Wyspiańskiego czy Stanisława Brzozowskiego. Witkacego przerażała myśl, iż jego prywatne listy wpadną kiedyś w ręce wydawcy i dostaną się do publicznej wiadomości. Proceder zagłębiania się w cudzej korespondencji uważał za odrażający. Odpowiadało to jego poglądom na temat biografizmu w badaniach literackich, który dobitnie skrytykował w przedmowie do *Pożegnania jesieni*: „Babranie się w autorze *à propos* jego utworu jest niedyskretne, niestosowne, niedżentelmeńskie. Niestety każdy może być narażony na tego rodzaju świństwa”⁸. Te złe przecucia Witkacego co do jego pośmiertnego życia okazały się w pełni uzasadnione. Ale czyż można się dziwić literaturoznawcom, że mają ochotę na „babranie się” w listach autora, który mimo że zapewniał: „zupełnie nie umiem pisać listów”, „nie mogę pisać listów”, „mam wstręt do pisania listów”, napisał ich ponad trzy tysiące (tyle jak do tej pory znamy) i był jednym z najbardziej płodnych epistolografów w kulturze polskiej?⁹ Ostatnio wydane przez Janusza Deglera cztery tomy listów Witkacego do żony powiększyły znacznie ową niedyskretną wiedzę o artyście.

W ciągu ostatnich kilku dekad epistolografia artystów, jak wiadomo, zmieniła zasadniczo swój status: z pozycji materiału pomocniczego biografistyka awansowała do jednej z podstawowych form dokumentu osobistego i przeszła na pozycję tekstu literackiego. Rosnącej randze epistolografii w badaniach historyka literatury powinna sprzyjać świadomość nieuchronnej śmierci listu w obliczu dynamicznego rozwoju mediów elektronicznych. Wydaje się, że jeśli różne gatunki literackie mogą doczekać się niespodziewanej reaktywacji, to list nie wróci już nigdy do tej funkcji użytkowej, z której się narodził; może stać się zaledwie przedmiotem stylizacji. Tym bardziej powinniśmy pochylać się nad szczególnie wartościowymi przejawami owej archeologii kultury. W dodatku dysponujemy

⁷ S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969 (cytaty według tego wydania).

⁸ S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 9.

⁹ Jeśli przyjąć, że szkołą korespondencji dla Witkacego była wymiana listów z ojcem, to lekcji w tej szkole nie odrobił starannie. Ojciec wiele razy zarzucał mu nie tylko brak systematyczności i niestosowanie się do zasady odpowiadania na listy, ale także niechlujstwo na przykład w braku oznaczania dat i miejsca. A Witkacy właśnie z tego niedbalstwa uczynił później regułą własnego korespondowania: pisał na świstkach papieru, często zapisanych na odwrocie, na rachunkach i kwitach z pralni. Wymyślił nawet szczególny performance epistolarny polegający na wysyłaniu adresatowi kartki, którą od niego dostał, ale po gruntownej przeróbce („Wielka ekonomia, zamiast 5 minut »pracuje się« na taką kartkę 1/2 godziny, ale za to co śmiechu, co zabawy – aż strach, czym się to skończy”). Prowokował swoich odbiorców, poddając sytuację korespondencji, tak jak całą rzeczywistość, poetyce spektaklu.

jednym z pierwszych i fundamentalnych opracowań formy listu, jakie powstało w XX wieku: *Teoria listu* Stefanii Skwarczyńskiej z 1937 roku jest ciągle znaczącą pozycją w tej dziedzinie.

Zakopiańska psychomachia

Psychomachię rodzinną Witkiewiczów opisywano kilka razy; niewątpliwie najciekawiej i najbardziej wnikliwie zanalizował ją Jan Błoński w pierwszej części swojej monografii zatytułowanej *Od Stasia do Witkacego*. Temat ten wielokrotnie podejmowali Jan Błoński i Anna Micińska, a ostatnio wrócił do niego między innymi Tomasz Bocheński¹⁰. Wszyscy ci badacze czynią to jednak z pozycji witekacologów; to perspektywa autora *Nienasycenia* narzuca interpretatorowi reguły gry. Chciałabym opowiedzieć o tym szczególnym związku rodzinnym, wyrównując szanse obydwu bohaterów. Na fotografii stoją obok siebie, ramię w ramię, i każdy z nich przyciąga w takim samym stopniu uwagę patrzącego. Jak ożywić te zatrzymane na chwilę twarze, jak pomóc rozbłysnąć ich spojrzeniu?

Z portretu literackiego rodziny Witkiewiczów, jaki po śmierci Stanisława sporządziła jego siostra Maria Witkiewiczówna, wyłania się obraz rodu o wyjątkowym rysie aktywności społecznej i twórczej. Biografia Witkiewicza, niezwykle bogata, z wieloma zakrętami, prowadząca od Poszawsza na Żmudzi, gdzie się urodził, i syberyjskiego Tomśka, gdzie rodzina została zesłana w ramach represji popowstaniowych, przez Petersburg, Monachium, Warszawę, Zakopane do Lovranu (miejsce śmierci), jest historią życia człowieka ciekawego świata, otwartego na zmiany, twórczego i krytycznego zarazem. Zakopane, w którym osiadł w 1892 roku, stało się dla niego miejscem pełnej autorealizacji dojrzałego już mężczyzny i artysty. Niewątpliwie stało się także miejscem, w którym zapragnął stworzyć swoje najwspanialsze dzieło – syna ucieleśniającego ideał człowieka i geniusza.

To dzieło po urodzeniu zyskuje miano Kalunia od greckiego słowa *kalon*, czyli „piękno”. I z pewnością intencją Witkiewicza było stworzenie piękna w znaczeniu, jakie nadali mu starożytni, a zatem kalokagatii: piękna i dobra, szlachetności i doskonałości. Dlatego rodzice cieszą się nie tylko z urody synka, ale też bacznie obserwują jego rozwój duchowy i pielęgnują różne talenty. Obdarowywany przez rodziców, mamę chrześną, a także przyjaciółkę ojca – Marię Dembowską „edukacyjnymi” prezentami, w wieku lat siedmiu był nie tylko malarzem i dramatopisarzem, lecz również geologiem, entomologiem, botanikiem i astronomem. Muzeum Tatrzańskie stało się jego drugim domem. Gdy Kalunio wysmażył swoje pierwsze utwory zatytułowane, co znamienne, *Komedie z życia rodzinnego*, dostał drukarenkę, na której dzieła sam drukował, zszywał, oprawiał.

¹⁰ T. Bocheński, *Witkacy i reszta świata*, Łódź 2010.

Tom listów Witkiewicza do syna rozpoczyna się, gdy Staś ma piętnaście lat. Pokazują one całą maestrię, z jaką Witkiewicz rzeźbił i modelował młodego człowieka; odsłaniają pokłady ojcowskiej miłości, czułości i troski. Unikatowość tej korespondencji polega na tym, że jest ona niezwykle w polskiej kulturze portretem wzruszającej, ale też poruszającej miłości rodzicielskiej. Nie ma chyba w naszej literaturze intymistycznej tak dramatycznego obrazu ojcowskiego uczucia do syna¹¹.

Witkiewicz przez te piętnaście lat jest czułym mentorem, w każdym liście powtarza najważniejsze wezwanie: bądź dobry i wzniosły.

I wcale nie drażń się, jeżeli ja Ci mówię: Bądź miły i jasny. Ja Ci tego życzę w każdej chwili i dlatego Ci mówię tak i chciałbym przepromienić Twoje życie i wydobyć Ciebie z tego czegoś, w czym, jak sam mówisz, ugrzęzłeś (s. 311).

Chciałby kształtować swoje relacje z dorastającym synem na zasadach przyjacielskich. Jak pisał do dwudziestoletniego wówczas Stanisława:

wzajemna tolerancja i współczucie jest konieczne, żeby utrzymać związki bliskie i serdeczne – i chciałbym, żeby tak było między nami. (...) Bardzo bym chciał, żeby (...) człowiek, który już się zrobił z dziecka – ze Staśka – był naszym dobrym, bliskim przyjacielem (s. 238).

Ciągle jednak z niewzruszoną powagą i autorytarnością narzuca mu swoje poglądy, a przede wszystkim miary i wartości rzeczy. Syn coraz bardziej odczuwa opresywność tej relacji. W 1913 roku Stanisław Ignacy podejmuje decyzję o poddaniu się terapii psychoanalitycznej i jest to jeden z pierwszych w Polsce przypadków zastosowania metody Zygmunta Freuda. Po silnym ataku depresji zaczyna uczęszczać w Zakopanem na spotkania z psychoanalitykiem doktorem Karolem de Beaurainem; skutkiem kuracji miało być „uświadomienie sobie kompleksu embriona”¹². Nie wiemy, jakie były rzeczywiste korzyści pacjenta z sesji psychoterapeutycznej, faktem jest jednak, że to właśnie w tym czasie zapadają istotne decyzje życiowe: artysta od tej pory zaczyna podpisywać swoje dzieło jako Witkacy. Definitywnie kończy burzliwy romans z Ireną Solską i oświadcza się Jadwidze Janczewskiej. Wreszcie, z końcem 1913 roku, po raz ostatni odwiedza swojego ojca w Lovranie. Witkacy próbuje skutecznie wyjść z roli syna słynnego ojca, dojrzeć do niezależnego życia i tworzenia na własny rachunek. Cień ojca podziwianego i nienawidzonego zarazem towarzyszył mu jednak całe życie. Artysta będzie przebierał go w groteskowe kostiumy i maski w obrazach (seria *Potwory*),

¹¹ W literaturze fikcjonalnej ojcowie-poci częściej adresowali swe utwory do córek, począwszy od Kochanowskiego po chociażby Broniewskiego. W listach artystów dominują zaś, z oczywistych powodów, przedstawienia relacji synów do matek lub ojców, jak chociażby u naszych romantyków (korespondencja między Krasińskimi jest tu szczególnie ciekawym kontekstem). Jednak dokument związku między dwoma artystami, których łączą najściślejsze więzy pokrewieństwa, jest tym większym ewenementem.

¹² *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwińskiej*, podała do druku i przypisami opatrzyła B. Danek-Wojnowska, „Twórczość” 1971, nr 9, s. 91.

jak i w postaci z dramatów będących swoistym przedłużeniem *Komedii z życia rodzinnego*. Po śmierci ojca następuje swoisty kontredans oddaleń i zbliżeń z całym dziedzictwem ojcowskiej wizji świata, człowieka i artysty. *Narkotyki* z 1932 i *Niemyte dusze* z 1939 roku zawierają takie między innymi przesłanie Witkacego: „Oświadczam oficjalnie, że piszę poważnie i chcę wreszcie coś bezpośrednio pożytecznego zdziałać”¹³. Wydawałoby się, że brzmi to jak zwyczajstwo ojca z za grobu. Ale wrzesień 1939 roku obudzi potwory jeszcze groźniejsze – demony Historii.

Psychomachia, jaka rozegrała się między Witkiewiczami, może mieć wiele kontekstów biograficznych, literackich i światopoglądowych.

List Franza Kafki, autentyczna spowiedź, wielki rozrachunek z ojcem, list napisany, ale nie wysłany, to dokument próby terapii „kompleksu embriona”, wyzwolenia się od opresywnej relacji i wyleczenia z panicznego lęku przed rodzicem. Franz tak charakteryzował swego ojca:

Ty jesteś prawdziwym Kafką – ze swoją energią, zdrowiem, apetytem, siłą głosu, zadowoleniem z siebie, z poczuciem wyższości wobec świata, z opanowaniem, znajomością ludzi, pewną dozą wspaniałomyślności (...) ¹⁴.

I zaraz potem stawiał diagnozę:

Byliśmy tak różni i w tej różności tak dla siebie niebezpieczni, że gdyby można było z góry przewidzieć, jak będziemy zachowywać się jeden wobec drugiego, ja, powoli rozwijające się dziecko, i Ty, dojrzały mężczyzna, to prawdopodobnie można by przyjąć, że mnie po prostu stratujesz i że nic ze mnie nie pozostanie ¹⁵.

Dla kompozycji tego artykułu fortunne byłoby takie odczytanie listu Kafki, aby stał się on namiastką nieznannej odpowiedzi Witkacego na listy ojca. Otóż nie, przy pewnym podobieństwie sytuacji syna – dziecka obarczonego kompleksem autorytarnej ojca, różnica między Hermannem i Franzem z Pragi a Stanisławem i Stanisławem Ignacym z Zakopanego jest ogromna. Hermann Kafka to filister, zamożny kupiec pasmanteryjny, który sam doszedł do swego majątku; Franz Kafka był wychowany przez guwernantki, potem zamknięty w surowym gimnazjum z niemieckim reżimem, nie zaznał nigdy rodzinnego ciepła i ojcowskiej troski.

To jednak, co przede wszystkim decyduje o specyfice i unikatowości pary Witkiewiczów, ojca i syna, to ich wspólny status artystów. Obaj podporządkowali swoje egzystencje zasadzie bycia artystą w zmieniającej się rzeczywistości modernizmu. Byli niepokornymi, ale jakże pracowitymi niewolnikami w służbie Sztuki. Autor *Na przelęczy i stylu zakopiańskiego* pozostał wierny Ruskinowskiej Religii Piękna i Norwidowskiemu Pięknu użytecznemu. Jego syn dostrzega w owej uży-

¹³ S.I. Witkiewicz, *Przedmowa do „Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter”* [w:] tegoż, *Narkotyki. Niemyte dusze*, wstęp i oprac. A. Micińska, Warszawa 1975, s. 53.

¹⁴ F. Kafka, *List do ojca*, przeł. J. Sukiennicki, Warszawa 1979, s. 10.

¹⁵ Tamże.

teczości piękna przede wszystkim znak wszechwładnego panowania specjalizacji, mechanizacji i komercji. Porzuca malarstwo sztalugowe i zakłada w 1925 roku Firmę Portretową, głosi śmierć sztuki i artysty, ale pisze dramat za dramatem, powieść za powieścią, traktaty filozoficzne, eseje, recenzje. Do końca życia będzie wierzył w powołanie artysty jako obrońcy szanca metafizyki:

Sztuka na równi z metafizyką była jednym ze środków, za pomocą których człowiek od wieków starał się uwolnić od męczarni istnienia jako takiego, tego codziennego (...). Sztuka jest ucieczką, najszlachetniejszym narkotykiem, mogącym przenieść nas w inne światy bez złych skutków dla zdrowia¹⁶.

Relacje między ojcem i synem przefiltrowane przez konwencje literatury i mitu stały się szczególnie ważne w twórczości Brunona Schulza, którego Witkacy poznał w 1925 roku w Zakopanem. Przyjaźń, jaka z czasem nawiązała się między nimi, podsycana była uwielbieniem Witkacego dla Schulza pisarza i malarza, którego uważał za geniusza. W mitologii Schulzowskiej wpisanej w *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* postać ojca odgrywała wyjątkowo ważną rolę. Znamienne, że Schulz w wypowiedzi skierowanej do Witkacego przywołuje ze swojego dzieciństwa wizję „dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością”¹⁷ (odnajdzie go później w *Królu olch* Goethego). Ten symboliczny obraz przeznaczenia w centrum umieszcza ojca, który chroni dziecko i jednocześnie wydaje je we władanie nocy. Schulz w liście do Witkacego pisze: „Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha gubią się w mitycznym jakimś mateczniku”, i wskazuje na Tomasza Manna, autora tetralogii *Józef i jego bracia*, jako prawodawcę nowoczesnego myślenia mitycznego. W twórczości Schulza i Manna ojciec – dawca błogosławieństwa i przekleństwa – pozostanie figurą budzącą fascynację i niechęć.

Z zasobów literatury modernizmu europejskiego przywołam jeszcze jeden list, będący utworem fikcyjnym: *List Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthal z 1908 roku, uważany za jeden z najciekawszych manifestów światopoglądowych modernizmu.

Bohater utworu Hofmannsthal w serii niepokojących doświadczeń przeżywa kryzys, w wyniku którego ze świata racjonalnego, uporządkowanego, bezpiecznego wchodzi w rzeczywistość pozbawioną centrum, niezrozumiałą, wypełnioną tajemniczymi mocami jednocześnie boskimi i zwierzęcymi. Jak pisze Richard Sheppard w swojej doskonałej syntezie modernizmu, uniwersum to

nie posiada punktów stałych ani ciągłości uporządkowania; charakteryzuje się nieprzewidywalną przemiennością momentów całkowitego oświecenia oraz okresów niszczącej pustki; nie poddaje się deszyfracji dokonywanej przez ludzki rozum za pomocą języka. Innymi

¹⁶ S.I. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 9: *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 417.

¹⁷ B. Schulz, *Bruno Schulz do Śr. I. Witkiewicza*, cyt. za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 442.

słowy, Chandos przeżywa doświadczenie śmierci Boga głoszone przez Nietzscheańskiego szaleńca (...). Podobnie jak rzeczywisty Rimbaud trzydzieści lat wcześniej, zaś fikcyjny Adrian Leverkühn czterdzieści lat później, podobnie jak tak wielu modernistów (...) Chandos spędza narzucony mu sezon w Piekło¹⁸.

W utworze Hofmannsthal'a nie ma mowy o konflikcie i sporze, jest przemiana, którą wywołuje traumatyczne doświadczenie obcości. Otóż to, co rozgrywało się między Witkiewiczami, a czego świadectwem są między innymi listy ojca, jest takim właśnie przejściem przez piekło obcości, piekło zrodzone w przestrzeni absolutnej swojskości, bliskości, miłości, jakie tworzyły tak silne więzi łączące ojca i syna, mistrza i ucznia, ludzi czujących równie głębokie i radykalne powołanie do bycia artystami.

Ramy portretu i ramy epoki

„W sporze Witkiewiczów przegląda się epoka” – powtórzmy raz jeszcze. Epoka zwana modernizmem.

Jak wiadomo, cała dziwaczność formacji modernizmu polega na jej paradoksalnej złożoności czy wręcz, jak powiedział Stefan Morawski, aporetyczności. Często tę kłopotliwą nieokreśloność sprowadzano do ujmowania modernistów jako tych, „którzy byli spadkobiercami tradycji, przeciw której się buntowali”¹⁹, w tym samym geście wchłaniali dziedzictwo i jednocześnie je odrzucali. Nic bardziej oczywistego niż analogia z tym rodzajem napięcia, jakie powstaje między generacjami. W tym sensie doświadczenie nowoczesności staje się formą doświadczenia egzystencjalnego, które w konkretnych biografjach nabiera wyjątkowo dramatycznego odcienia. Witkiewicz miał świadomość tego bolesnego paradoksu; pytał w liście do syna:

Co za szczególną mieszaniną sprzeczności jest życie i czy koniecznie każde nowe pokolenie musi być antytezą i reakcją poprzedniego? (s. 291).

I dodawał: „Przykro mi, że wieczna tragedia sprzeczności naszych pojęć i sympatii trwa” (s. 363).

Ten konflikt rozgrywa się na kilku płaszczyznach odpowiadających kluczowym problemom światopoglądowym modernizmu europejskiego, w których centrum pozostaje projekt antropologiczny.

Światopogląd Stanisława Witkiewicza wiele zawdzięczał liberalnemu humanizmowi z jego fundamentalnym antropocentryzmem. Człowieka traktował jako

¹⁸ R. Shepard, *Problematyka europejskiego modernizmu*, przeł. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, dz. cyt., s. 122–123.

¹⁹ A. Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore–London 1981, s. 40.

miarę wszechrzeczy i stawiał go w centrum swojego świata. W marzeniach Witkiewicza o ideale człowieka, jakim miał stać się jego jedyny syn, słychać echa dziewiętnastowiecznego imperatywu formowania własnej osobowości. Romanetyczna sztuka życia spajała w jedno *logos* (dojrzały rozum), *pathos* (namiętność) i *ethos*. Idea *Bildung* nakazywała wierzyć, że istota ludzka, kierując się rozumem i wolą, jest w stanie osiągnąć szczyty człowieczeństwa i uczynić ze swojego życia najdoskonalsze dzieło sztuki. Warunkiem była jednak koncentracja jaźni i woli na określonym, w pełni zrationalizowanym celu. Dziewiętnastowieczne ujęcie „ja” było przeważnie oparte na logocentrycznie ujmowanej kategorii podmiotu jako esencjalnej, racjonalnej, celowej jedności. Przeświadczenie o istnieniu rozumowego centrum decydującego o tożsamości, a zarazem ludzkiej godności, ujawnia się wiele razy w listach Witkiewicza. Potrafił on widzieć i rozpoznawać w sposób niezwykle przenikliwy otaczającą rzeczywistość nawet z perspektywy prowincji galicyjskiej. Nie było mu obce doświadczenie rozpadu, błędzenia. Uznawał je za stan poprzedzający dojrzałość osobową, rodzaj przejścia przez krainę cienia, która jednak powinna doprowadzić na słoneczne wierzchy.

Rozumiał trud jednostki włożony nie tylko w utrzymanie się na powierzchni, ale też w heroiczne ocalenie własnej indywidualności i niezależności. Na horyzoncie zawsze pojawiała się zasada filozoficznej hermeneutyki mówiąca o wartości każdego przeżycia, które w rezultacie wzbogaca i zbliża do pełni człowieczeństwa.

Witkiewicz uświadamia sobie, że w dojrzewającym synu, mieniącym się także filozofem, krystalizuje się zupełnie inna wizja człowieka. Widzi wyraźnie u Stasia tendencję do rozproszenia i chaosu, co budzi w nim ojcowską bezradność. Odnajdujemy w listach całą gradację tonacji: od elegijnego smutku po okrzyki rozpacz, przewijają się zdania o „życiu potarganym w strzępy” (s. 333), pojawia się jakże bogata w literackie tradycje metafora egzystencji jako liścia: „Myśląc o tobie, mam wrażenie, że widzę jakiś liść porwany w prąd potoku, który nim miota i niesie gdzieś z fatalistyczną siłą” (s. 173). Odsłaniają się w tej korespondencji otchłanie tragicznego zdziwienia wobec obcości, niezrozumiałości tego, co odkrywa w osobowości syna. Dominuje rozpaczliwe niedowierzenie, że te cechy charakteru Stasia nie są czymś przejściowym, chwilowym, ale na trwałe określają jego tożsamość.

Przypomnijmy, że podobny proces decentracji podmiotu i jego rozproszenia będzie diagnozowany i opisywany przez pisarzy europejskich wysokiego modernizmu w pierwszych dekadach XX wieku: Jamesa Joyce’a, Roberta Musiła, Franza Kafkę, T.S. Eliota, Virginie Woolf, Tomasza Manna. Stanie się on przedmiotem analiz socjologów (Georga Simmla), antropologów i filozofów spod znaku empiriokrytycyzmu i nietzscheanizmu. Linia przemian, które dokonywały się w skali epoki modernizmu, biegła według Richarda Shepparda

między konserwatywną wrażliwością humanistyczną a modernizującym się niehumanistycznym światem. (...) W wielu modernistach ich liberalne i humanistyczne otoczenie wpoilo w młodości oświeceniowe przekonanie, że człowiek jest w stanie zrozumieć coraz lepiej świat

zewnątrzny, wznieść się ponad niego, zawładnąć nim i użytkować przy pomocy swego logosu – rozumianego jako czysto świecka zdolność lub jako władza umysłu zakorzeniona w boskim logosie. Paradoksalnie jednak to właśnie pokolenie, które wyrosło pośród triumfalnych osiągnięć wciąż bardziej pewnej siebie dziewiętnastowiecznej nauki, techniki i ekonomii, odczuło teraz, że te systemy zaczynały stawać się dysfunkcjonalne i potencjalnie totalitarne²⁰.

Kryzys podmiotu jest szczególnie dobrze widoczny w perspektywie relacji „ja” z innymi ludźmi.

W 1905 roku, wyjątkowo ważnym dla związku między ojcem i synem, iluzja budowania przyjacielskich kontaktów pryska. Tym, co wyraźnie poróżniło ojca z dwudziestoletnim wówczas synem, były, jak to trafnie ujął Witkacy, „rzeczy zaczynające się od wspólnych”. Pisał w liście do ojca:

A ten antagonizm między mną a Tobą zdaje się będzie trwał zawsze, bo polega na zupełnie podstawowej organizacji, mianowicie pojęciach współczucia, współżycia i innych rzeczach zaczynających się od wspólnych (s. 312).

Te „rzeczy zaczynające się od wspólnych” miały dwa wymiary: pierwszy to związek emocjonalny między bliskimi, to *caritas, pietas*, miłość, która empatyczną troską pozwala otaczać ludzi sobie bliskich. Tymczasem u Stasia Witkiewicza zaczyna dostrzegać skazę, która go wyjątkowo zaniepokoi:

Zmiana, która zaszła w Twoim obchodzeniu się z ludźmi od czasów dzieciństwa, pewna twardość obejścia się, pewne dalekie, powierzchowne interesowanie się nimi jakby przedmiotami zabawy albo obserwacji – zmiana ta czy jest wskazówką tego, co chcesz w sobie ugruntować? Czy to jest urzeczywistnienie zasady życia bez współczuć? (s. 309).

Na te wątpliwości Witkacy odpowie słowami Bunga:

Ja ludzi, pewnych ludzi albo kocham i są dla mnie czymś w życiu, albo ich traktuję artystycznie²¹.

Witkacy już jako kilkunastoletek doświadczał przyjemności w poddawaniu własnej egzystencji regule eksperymentowania. Trudno jednak nie zauważyć, że efekt potęguje się, gdy ów teatr życia nie jest monodramem, ale angażuje innych aktorów. Witkacy-artysta staje się Wielkim Manipulatorem, reżyserem w teatrze życia. Jest to w istocie teatr Miłości i Śmierci, nowy *Danse Macabre*, jeśli przypomnimy sobie, że Witkacy przed ukończeniem dwudziestego roku życia miał już na swoim koncie próby samobójcze, a w „tragedii kościeliskiej”, czyli samobójstwie swojej narzeczonej, odegrał dość dwuznaczną rolę. Obaj, Witkiewicz i Witkacy, ojciec i syn, byli artystami życia, których energia twórcza daleko wykraczała poza przestrzeń tradycyjnej sztuki. Dla obu też fundamentem takiej koncepcji

²⁰ R. Sheppard, dz. cyt., s. 84.

²¹ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, wstęp i oprac. A. Micińska, Warszawa 1972, s. 334.

artysty był indywidualizm, czyli uznanie prawa jednostki za najwyższą wartość; rozumieją go jednak diametralnie różnie.

Po jednej stronie mamy zatem ideę człowieka, którego dojrzewanie dokonuje się we względnej harmonii z otoczeniem. Dla Witkacego zaś zaangażowanie się w jakikolwiek związek jest zagrożeniem wolności, a jej brak przekształca wszystko w perwersję i niesie zniszczenie²².

Drugi wymiar „owych rzeczy zaczynających się od współ” to kwestia uspołecznienia jednostki. Witkiewicz mówił dosadnie: gdy „znika z nas całkowicie to współczucie, ta subtelna zdolność dostrajania się do dusz bliźnich (...) stajemy się absolutnymi chamami, których czynów nie strzeże już dusza (...) tylko policja albo pięść i brutalność innego chama (...). Współzycie jest koniecznością bytu na ziemi, bo nie możemy istnieć inaczej jak w związkach społecznych” (s. 313). To była oczywistość nieleżąca w polu abstrakcji, ale ucieleśniająca ów słynny „gen Witkiewiczowski”, czyli praktykowane na różne sposoby zaangażowanie w sprawy społeczne. Trzeba jednak podkreślić, że temperament społecznikowski Witkiewicza nie pozwalał mu na w pełni harmonijną współegzystencję. Stanisław Witkiewicz to niespokojna dusza, zawsze i wszędzie, w imię wolności czy dobra wspólnego obalająca mity i autorytety. W Warszawie jako publicysta i krytyk wdał się w ostre polemiki z artystycznymi i naukowymi sławami (*Sztuka i krytyka u nas*: atak na Matejkę i Henryka Struwego). W Zakopanem popadł w konflikt z lekarzami uzdrowiska, góralami i klerem (*Bagno*).

Syn Witkiewicza początkowo przeciwstawił się radykalnie samej zasadzie współodczuwania, współlbycia ze społecznością. Wypowie to przekonanie w sposób żywo przypominający monolog Konrada z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego:

Najgorszą rzeczą właśnie jest to, że u nas wszyscy czują obowiązek zajmowania się losem narodu. Zajmują się tym ludzie najbardziej niepowołani. (...) Uważam, że poza stosunkiem swoim do społeczeństwa człowiek ma siebie dla siebie samego i o te najistotniejsze wartości powinno mu przede wszystkim chodzić²³.

Indywidualizm Witkacego nie płynie z humanizmu osadzonego w relacjach interpersonalnych i wspólnotowej empatii, jest lękowo-agresywny i narcystyczny. Roman Ingarden, z którym Witkacy zawarł znajomość, tak zdiagnozował osobowość artysty:

Gdzieś u podłoża jego jestestwa musiał dokonać się kataklizm, jakieś pełne przerażenia olśnienie obcością bytu, które mu już potem nigdy spokoju odzyskać nie pozwoliło.

²² Por. list do żony z 23 marca 1923 roku: „(...) zasada swobody staje się zwykłym cynizmem i wyklucza wszelkie istotne przywiązanie. A bez tego nasz fantastyczny stosunek staje się już nie czymś pięknym i wyjątkowym, tylko »pure nonsense'em« o charakterze demonicznym, co implikuje u mnie powstanie na nowo całej perwersji i chęci zniszczenia” (S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, przyg. A. Micińska, oprac. J. Degler, Warszawa 2005, s. 10).

²³ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga...*, dz. cyt., s. 235.

I wszystko, co potem starał się myślą zdobyć, to było, by tę wrogość istnienia dla człowieka jakoś obłaskawić, umożliwić człowiekowi żyć w świecie obcym i wrogim²⁴.

Epoka Witkiewiczów to zatem czas, w którym kondycja artysty ewoluuje od „zasady współczucia” do „zasady życia bez współczuć”. Zachodzi wówczas proces przemian, jakie za José Ortegą y Gassetem²⁵ można określić jako dehumanizacja czy odchodzenie od idei antropocentryzmu. To równocześnie czas metamorfozy podmiotu, który w obliczu erozji wartości inaczej postrzega siebie i swoje relacje z innymi. Witkiewiczów portret wspólny jest dla diagnozy tej epoki, mówiąc językiem Witkacego, portretem istotnym.

²⁴ R. Ingarden, *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J.E. Płomieński, Warszawa 1957, s. 174–175.

²⁵ Por. J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki* [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybór i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1980.