

Anna Żakiewicz

Język obrazów i rysunków Witkacego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 93/4, 173-181

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA ŻAKIEWICZ

JĘZYK OBRAZÓW I RYSUNKÓW WITKACEGO

W eseju *Kim był Witkacy?* Lech Sokół kilkakrotnie dopuszcza się delikatnych prowokacji pod adresem historyków sztuki badających twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza; twierdzi, że pomijają oni literackie aspekty jego malarstwa¹. Nie jest to prawdą. Wystarczy sięgnąć do niektórych tekstów – zarówno moich, jak i Wojciecha Sztaby² – by uznać prowokację za chybioną. Jako historyk sztuki czuję się jednak przez pana profesora „wywołana do tablicy”, spróbuję więc rzecz – po raz kolejny, acz od innej nieco strony – wyjaśnić. Zwłaszcza że cała sprawa z pewnością warta jest szerszej dyskusji.

Sokół porusza w swoim tekście dwa różne zagadnienia: pierwsze to kwestia tytułów wielu prac Witkacego oraz ich ewentualnych związków z surrealizmem, drugie – zakwalifikowanie opatrzonych napisami rysunków artysty do odrębnego gatunku, dla którego Sokół proponuje nawet nazwę „rysunek-tekst” albo „gatunek literacko-graficzny”, i odnajdywanie do nich analogii w kaligramach Guillaume’a Apollinaire’a oraz w rysunkach Sławomira Mrożka³.

Wydaje się, że wspólnego źródła obu tych problemów należy szukać w młodszej twórczości Witkacego, zwłaszcza w jego rysowanych węglem od 1906 r. kompozycjach figuralnych, tzw. potworach. „Potworów” w oryginale zachowało się niewiele, znamy je głównie z reprodukcji fotograficznych, które młody artysta wysyłał ojcu, Stanisławowi Witkiewiczowi, przebywającemu od r. 1908 na kuracji w Lovranie. Szczęśliwym trafem fotografie te przetrwały do naszych czasów, czemu zawdzięczamy również znajomość ich pierwotnych autorskich tytułów (Witkacy pisał je na odwrociach zdjęć), stanowiących nieodłączny element kompozycji⁴. Prawdę mówiąc, większość tych prac nie byłaby aż tak interesująca, gdy-

¹ L. Sokół, *Kim był Witkacy? Nienaukowy wstęp do przyszłej witkacologii*. W zb.: *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*. Słupsk, wrzesień 1999. Red. A. Żakiewicz. Słupsk 2000.

² Zob. przede wszystkim: A. Żakiewicz, *Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarstwie twórczości Witkacego*. W zb.: *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk, 16–18 września 1994)*. Red. J. Degler. Wrocław 1996. – W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1982, zwłaszcza rozdz. „Samozapębiające się gnębity”.

³ Sokół, *op. cit.*, s. 21.

⁴ Fotografie te opublikował W. Sztaba w albumie *Stanisław Ignacy Witkiewicz – zaginione obrazy i rysunki sprzed roku 1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Puzyry* (Warszawa 1985).

byśmy nie znali ich tytułów, one bowiem objaśniają wyobrażone postaci, relacje zachodzące między nimi, powody powstania każdego rysunku. Bez tytułów „powtóry” są nieme i – co za tym idzie – przeważnie zupełnie niezrozumiałe. Późniejsze rysunki (wykonane ołówkiem, rzadziej atramentem czy kredkami) na ogół mają już umieszczone tytuły, często jest to rozbudowany tekst opisujący wyobrażoną scenę, niekiedy komentarze towarzyszą poszczególnym postaciom. Jak każdy artysta, Witkacy zadbał o umiejętne wkomponowanie w rysunki napisów, nie przesadzałabym jednak z podkreśleniem ich graficznego waloru, pełniły bowiem funkcję objaśnień: tłumaczyły i dopełniały to, „co artysta chciał w rysunkach powiedzieć”. Należy je porównywać raczej z didaskaliami w sztukach teatralnych niż z kaligramami, których forma ściśle wiąże się ze znaczeniem.

Napisy-komentarze

Historia sztuki zna bardzo wiele dzieł, w których napisy odgrywały ogromną rolę. Rozważając związki oraz wzajemne zależności obrazów i słów Sokół referuje wywody W. J. T. Mitchella różnicujące takie pojęcia, jak obrazowanie („*imagery*”), odmalowywanie („*picturing*”), wyobrażanie („*imagining*”), postrzeganie („*perceiving*”), podobieństwo („*likening*”) oraz naśladowanie („*imitating*”)⁵. Świadomość różnorodnych możliwości rozpoznawania zjawiska jest z pewnością pożyteczna, niemniej dla zrozumienia omawianych tu problemów bardziej stosowne wydaje się zwrócenie uwagi na inny fragment pracy Mitchella, ten mianowicie, w którym wychodząc od *Interpretacji marzeń sennych* Sigmunda Freuda porównującego proces analizy marzeń sennych do mechanizmu powstawania tablicowego malarstwa średniowiecznego, gdzie poszczególne postaci trzymają banderole z napisami, autor tłumaczy związek obrazu z jego zawartością treściową⁶. Napisy w malarstwie gotyckim pełniły funkcję objaśniającą; najczęściej były to stosowne cytaty z *Pisma Świętego* związane z namalowaną sceną. Nad głową Archanioła Gabriela w scenie Zwiastowania często występuje banderola z pierwszymi słowami *Pozdrowienia Anielskiego*, czyli *Ave Maria*. Banderole zawsze są umiejętnie wkomponowane w obraz, nie zakłócają jego wewnętrznej harmonii. Ponadto na tych, które towarzyszą postaciom świętych, nie rzadko umieszczano ich imiona, mimo iż przeważnie mieli oni swoje atrybuty służące identyfikacji.

Zabieg taki stosuje też niejednokrotnie Witkacy. W rysunkach wiele postaci tam występujących opatrzył podpisami (Profesor Bono de Kakofono, Lidya Centryfuszko, Prof. Olaf Swinson, Księżniczka Eulalia), a niektóre z portretów zawierają atrybuty modeli (pacjentka na fotelu ginekologicznym w tle portretu Ludwika Kotulskiego określa profesję tego cenionego ginekologa-położnika, materiały piśmienne towarzyszą wizerunkom dzieci o predyspozycjach intelektualnych).

Ważną rolę odgrywa napis wkomponowany w „*Et in Arcadia ego*” Nicolasa Poussina. Inskrypcja będąca zarazem tytułem znanego obrazu wyryta jest na na-

⁵ Sokół, *op. cit.*, s. 23.

⁶ W. J. T. Mitchell, *Image and Word*. W zb.: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. C. Harrison, P. Wood. Oxford 1992, s. 1108. Artykuł znalazł się też w omawianej przez Sokół książce W. J. T. Mitchella *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago and London 1986).

grobku, nad którym pochylają się pasterze; jeden z nich wskazuje ją palcem. Sentencja zawiera całe pokłady symboliki, co szczegółowo analizował przede wszystkim twórca ikonologii jako metody badawczej – Erwin Panofsky⁷.

Napisy w portretach umieszczał Jan van Eyck, najsłynniejsze to „*LEAL SOUVENIR*” na *Portrecie młodego mężczyzny* z 1432 r. oraz „*ALC ICH XAN*” na *Portrecie mężczyzny w czerwonym turbanie*⁸.

Odpowiednikiem czy raczej parafrazą tego ostatniego napisu jest adnotacja „*Wie ich es sehe*”, którą Witkacy umieścił na olejnym portrecie z r. 1922 – Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów. Na tym samym obrazie jest jeszcze ciekawa autorska uwaga „Knot psychologiczny” oraz tajemnicze równanie „ $CF=0$ ”, oznaczające zerową zawartość Czystej Formy, a więc najważniejszego elementu dzieła sztuki. Jak widać, artysta nie cenił tego portretu, o czym wiemy także z jego listu do Iwaszkiewicza, gdzie powtarza opinię Zofii Żeleńskiej:

jest to tak straszne świństwo (co zresztą sam mówiłem), że powieszzone w salonie bez żadnych moich istotnych rzeczy może robić fatalne wrażenie, dając złe świadectwo o mnie jako malarzu⁹.

Witkacy chyba nieco przesadzał, portret jest z pewnością jednym z bardziej interesujących jego dzieł z tego okresu, stanowi bowiem połączenie olejnych kompozycji malowanych w myśl założeń teorii Czystej Formy – z twórczością portretową. Znakomicie uchwycone podobieństwo modeli (zwłaszcza Iwaszkiewicza), ich ekspresja i wysmakowane zestawienia barw sprawiają, że nie możemy się zgodzić z przytoczoną tu wcześniej oceną. Pierwotnie jednak portret wyglądał nieco inaczej niż obecnie: między rozchylonymi wargami Iwaszkiewiczowej widać było wyszczerzone zęby, zamalowane później w trakcie konserwacji obrazu¹⁰. Ten zabieg nieco złagodził drapieżny wygląd małżonki pisarza; artysta najwyraźniej chciał nadać jej rysy kobiety demonicznej, wywodzącej się z młodopolskiego stereotypu *femme fatale*, czyli żarłocznej samicy, która przez swoją nienasyconą żądzę pograża i prowadzi do zguby mężczyzn, a zwłaszcza zakochanych w takich kobietach wrażliwych artystów. Witkacowska wizja Iwaszkiewiczowej jako demona zagrażającego swemu mężowi-artysty nie najlepiej korespondowała z łagodnym charakterem tej kobiety. Pewnie dlatego Witkacy określił swą pracę mianem „knota psychologicznego” i odmówił jej wartości dzieła Czystej Formy. Jednak zarazem nie podjął najmniejszej próby, aby rzekomy swój błąd naprawić, co okazało się później całkiem łatwe dla konserwatora obrazu. Najwidoczniej artysta chciał pozostawić dzieło w pierwotnej postaci, namalowane według pierwotnego zamysłu,

⁷ Zob. zwłaszcza artykuł E. Panofsky'ego „*Et in Arcadia ego*”. *Poussin i tradycja elegijna* (Przeł. A. Morawińska. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971).

⁸ Oba znajdują się w National Gallery w Londynie. Treść i znaczenie napisu „*ALC ICH XAN*” na *Portrecie mężczyzny w czerwonym turbanie* najbardziej przekonująco zinterpretował T.-H. Borchert (*Zur Einführung: Jan van Eyck und seine Werkstatt*. W: *Jan van Eyck und seine Zeit*. Stuttgart 2002, s. 17). Według niego napis należy odczytywać jako stwierdzenie „*als ich kann*” – „jak potrafię”, w domyśle: „najlepiej jak potrafię”. Była to dewiza van Eycka i zarazem potwierdzenie autentyczności dzieła. W tym miejscu chciałabym bardzo serdecznie podziękować panu drowi Antoniemu Ziembie za wskazanie mi tego artykułu i pomoc w rozstrzygnięciu wątpliwości.

⁹ *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jarosława Iwaszkiewicza*. [Podał do druku i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz]. „*Twórczość*” 1963, nr 2, s. 114–115.

¹⁰ Reprodukację obrazu sprzed jego konserwacji zamieścił „*Pamiętnik Teatralny*” (1971, z. 3/4, s. 468).

a komentarz słowny miał zwrócić uwagę widza, by ten postarał się dotrzeć do dodatkowej anegdoty związanej z portretem.

Nie do końca wiadomo, o co Witkacemu chodziło, gdy zatytułował jedną ze swych prac z r. 1922, namalowaną gwaszem, *Die Athleten haben immer Recht* (własność prywatna, dokładne datowanie: 10 VI, tytuł jest napisany u dołu kompozycji). Przedstawia ona scenę przemocy: łysy mężczyzna o atletycznej budowie skutecznie tłamsi nagą, dużo mniejszą od siebie kobietę. Wszystko się zgadza, dlaczego jednak tytuł-komentarz został sformułowany po niemiecku, skoro w języku polskim istnieje porzekadło „rację ma silniejszy”? Być może, namalowanie zatytułowanej po niemiecku kompozycji miało związek z podpisanym 16 IV 1922 traktatem w Rapallo o ustanowieniu normalnych stosunków dyplomatycznych i gospodarczych między Rosją a Niemcami. Witkacy interesował się polityką międzynarodową, był świadom słabości Polski położonej między tymi dwiema potęgami, przed którymi zwłaszcza po doświadczeniach pierwszej wojny światowej czuł uzasadnioną obawę i wielokrotnie dawał temu wyraz w swoich tekstach literackich i listach. Omawiana praca namalowana niespełna dwa miesiące po podpisaniu groźnego dla Polski traktatu może więc stanowić przewrotną metaforę tych niepokojów połączoną z przeświadczeniem, że silniejsi zawsze wygrywają, użycie języka niemieckiego byłoby tu zatem znaczące.

Ponadto temat kompozycji odnosi się z pewnością do niezwykle artystę zajmujących odwiecznych zmagañ dwóch płci, przy czym – zgodnie z jego wielokrotnie wyrażanymi przekonaniem – na ogół działo się tak, że to raczej kobiety gnębiły mężczyzn, jak w kompozycjach pastelowych *Szatan* oraz *Kuszenie Adama* (obie z r. 1920, znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Jednak i mężczyznom zdarzało się w tej sytuacji dominować, choćby w kompozycji z r. 1920 pt. *Nad przepaścią (Gwałt)* (zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach), szczególnie zaś w utworach literackich Witkacego, np. w powieści *Pożegnanie jesieni*, gdzie na porządku dziennym są sceny gwałtu i przemocy dokonywane przez mężczyzn.

Dodatkowe komentarze uzupełniające prace Witkacego spotykamy też często w portretach pastelowych wykonywanych w ramach działalności utworzonej przez artystę w 1925 r. jednoosobowej Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”. Na podstawie autorskich adnotacji towarzyszących sygnaturze da się często zbudować całą opowieść nie tyle o portretowanej osobie, ile przede wszystkim o stanie ciała i ducha artysty. Możemy się dowiedzieć, kiedy i jak długo wykonywał on portret, co i w jakiej ilości pił, czy palił papierosy, zażywał narkotyki, kto jeszcze był obecny w trakcie portretowania, z czym (lub z kim) artyście kojarzył się model oraz jak go pieszczotliwie (czasem też ironicznie lub wręcz obraźliwie) nazywał. Cała twórczość portretowa Witkacego, to – dzięki tym zapiskom – rodzaj osobliwego dziennika, który pozwala dość dokładnie przez miesiące i lata śledzić nastroje, samopoczucie, a nawet poglądy artysty, ilość wypalanych przezeń papierosów, zażywane leki, konsumpcję alkoholu i innych używek.

Najwładźniejszym jednak materiałem do badania funkcji napisów w dziełach Witkacego są jego rysunki. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że – inaczej niż w portretach czy obrazach – niejednokrotnie to rysunek dopełnia tekst, a nie odwrotnie. Jednak nie wszystkie rysunki są opatrzone napisami. Zjawisko to występuje dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych, a więc już po powstaniu

większości dramatów, i towarzyszy tworzeniu powieści: *Pożegnania jesieni*, *Nienasyceńca*, *Jedynego wyjścia*. Najprawdopodobniej Witkacy jako malarz (pamiętajmy, że od malowania zaczynał i jest to dorobek ilościowo w jego spuściźnie największy) potrzebował wizualizacji swoich pomysłów literackich. Początkowo sceny dramatyczne i powieściowe jawiły mu się jako obrazy olejne i kompozycje pastelowe, później używał łatwiejszego w realizacji i szybszego sposobu zapisu. Wydaje się więc, że nawet jeśli nie umiemy w utworach literackich artysty odnaleźć wszystkich wyobrażonych w rysunkach scen, postaci i sytuacji, nie ma to większego znaczenia. Każdy rysunek stanowi przecież zamkniętą całość, niezależnie od jego związków z innymi dziełami. Już ponad 20 lat temu Daniel Gerould zwrócił uwagę, że w różnych dramatach Witkacego pojawiają się te same postaci¹¹. Zjawisko to nie zakłóca spójności kompozycji poszczególnych dramatów. Tak samo jest z rysunkami.

Słuszne wydaje się porównanie przez Sokoła opatrzonych napisami rysunków Witkacego do rysunków Mroźka. Do analogii tej można dodać następne – rysunki Szymona Kobylińskiego, Janusza Stannego czy wreszcie Andrzeja Mleczki. Witkacego różni jednak od nich dużo mniejsze zacięcie publicystyczne, jego rysunki są bardziej literackie, nie dotyczą w tak znacznej mierze aktualnych wydarzeń, a jeśli się do nich odnoszą, to komentują perypetie osobiste artysty oraz znajomych. Wydaje się ponadto, że tak częste pojawianie się tekstów w rysunkach Witkacego antycypuje dużo późniejsze zjawisko w sztuce minionego wieku, kiedy to począwszy od lat sześćdziesiątych artyści zaczęli wprowadzać do swoich dzieł obszernie komentarze słowne, które z czasem zastąpiły same dzieła. Konceptualistom wystarczyło opisanie pomysłu, sporządzenie specyficznej dokumentacji zamierzonej pracy. W sztuce polskiej klasycznym tego przykładem jest projekt Zbigniewa Gostomskiego pt. *Zaczyna się we Wrocławiu...* (1970), przewidujący pokrycie całej kuli ziemskiej siatką przecinających się linii, a na każdym przecięciu miała się znaleźć prosta forma geometryczna. Oczywiście, Gostomski zamierzał stworzyć dzieło o wiele bardziej uniwersalne niż kameralne i dowcipne scenki rysowane przez Witkacego głównie dla siebie i przyjaciół, można chyba jednak zaryzykować stwierdzenie, że sam pomysł zastąpienia zrealizowanego dzieła opisaniem go jest tu wspólny. A wiele rysunków to właśnie takie pomysły – na obraz, dramat, na powieść lub rozprawkę filozoficzną. Ostateczny wybór gatunku był sprawą drugorzędną; Witkacy świetnie radził sobie niemal we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej.

Tytuły

Jeśli chodzi o tytuły obrazów olejnych Witkacego, to – niestety – znamy ich bardzo niewiele: *Bajka (Fantazja)*, *Kuszenie św. Antoniego*, *Wizyta u Radzy*, *Rąbanie lasu (Walka)*, *Jowisz zmieniający się w byka*, *Marysia i Burek na Cejlonie*, *Stworzenie świata*. Inne nazywamy neutralnym terminem „kompozycja”, dodając czasem przymiotniki „symboliczna”, „figuralna” albo określenie w rodzaju „z tańczącymi kobietami”, *etc.* Jednak w przypadku obrazów sytuacja jest specyficzna.

¹¹ D. Ch. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Przeł. I. Sieradzki. Warszawa 1981, s. 253.

Ich tytuły są przede wszystkim krótsze, raczej metaforyczne niż opisowe, czasami faktycznie – jak słusznie zauważa Sokół – podobne do tytułów obrazów nadrealistów. Nie jest to jednak podobieństwo aż tak oczywiste. Nadrealiści bowiem nadawali swym dziełom tytuły bardziej kontrastowe, często znacznie odbiegające od tego, co malowali. Krańcowym przykładem surrealistycznej przewrotności był cykl obrazów René Magritte'a wykonany w 1930 roku. Namalowany but został przez artystę podpisany *La Lune* ('księżyc'), melonik – *La Neige* ('śnieg'), szklanka – *L'Orange* ('pomarańcza'), a najbardziej znana praca, przedstawiająca fajkę – *C'est ne pas la pipe* ('to nie jest fajka'). Witkacy nigdy nie posunął się tak daleko. Nie podważał świadectwa naszych zmysłów, choć z pewnością podobnie jak surrealiści lubił i umiał zaskakiwać oraz niepokoić, a nawet atakować, by przełamać stereotypy zakorzenione w umysłach ludzkich. Odkrywał i stosował coraz to inne zestawienia zarówno słów, jak i malarskich form, powtarzał je ciągle w odmiennych kontekstach, tworząc nowe dzieła i zarazem nowe światy.

Witkacy z zasady był przeciwny przedstawianiu – zwłaszcza dosłownemu – tzw. świata widzialnego w malarstwie, który:

tyle powinien miejsca w nim zajmować, ile to jest konieczne do powstania takiej, a nie innej kombinacji elementów Czystej Formy, a nie być główną jego treścią¹².

Na tym właśnie, z grubsza rzecz biorąc, polega istota teorii Witkacego – jego koncepcja Czystej Formy. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fragment *Nowych form w malarstwie* poświęcony analizie *Wiosny* Sandra Botticellego. Nie znając jeszcze zasad metodologicznych ikonologii Panofsky'ego tworzy Witkacy czystej wody opis preikonograficzny:

dżentelmen strącający owoce z drzewa, trzy tańczące damy, pani z podniesioną rączką, gołe skrzydlate dziecko z łukiem lecące w powietrzu, dama bogato ubrana, niosąca kwiaty, na którą rzuca się bezpłciowa osoba z kwiatami w zębach wyrrywając się pyzatomu jołopowi¹³

– po to, by pokazać, że nie zawsze w pełni rozumiemy obrazy, które potocznie odbieramy jako rzekomo realistyczne.

Nie wiemy bowiem, kto jest ten czy ta, która śmie tak bezczelnie dotykać Flory łapami, a tym bardziej nie wiemy, czemu wstrzymuje ją właśnie ów pyzaty jołop i co go to właściwie wszystko obchodzi¹⁴.

– pisze dalej Witkacy udowadniając w ten sposób, że tak naprawdę treść znakomitej większości prac dawnych mistrzów, jakie wzbudzają zachwyty odwiedzających renomowane światowe muzea, jest całkowicie nieczytelna bez znajomości nie tylko tytułów dzieł, ale i wyobrażonych w nich historii. Obrazy te jednak wywołują w nas odzew. Niewątpliwie doświadczamy uczuć metafizycznych, przeżycia estetycznego. Dlaczego? A to jest właśnie zasługa przejawiającej się w nich Czystej Formy. *Wiosna* Botticellego jest więc dla Witkacego przede wszystkim „kompozycją o pewnej symetrii, z głównym tematem jasnym na tle ciemnym; lewa poło-

¹² S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. W: *Nowe formy w malarstwie. – Szkice estetyczne. – Teatr*. Oprac. J. Leszczyński. Warszawa 1974, s. 14. *Pisma filozoficzne i estetyczne*. [T. 1].

¹³ *Ibidem*, s. 40.

¹⁴ *Ibidem*, s. 42.

wa kompozycji ma linie prostopadłe, łączące się z prawą, bardziej zawiłą, przez pochylenie linii nóg trzech tańczących dam”¹⁵.

Witkacy w swych rozprawach teoretycznych pisze dużo o formie. Jednak wiele jego prac malarskich zawiera anegdotę, i to często niejedną. Anegdoty te układają się w zupełnie nową, zaskakującą całość, która w połączeniu z oryginalną, ekspresyjną formą tworzy dzieło dające się odczytywać co najmniej na kilku poziomach. Pierwszy z nich to kontemplacja kompozycji oraz zestawień barw i kształtów, drugi – rozpoznawanie poszczególnych elementów, trzeci – poszukiwanie związków między tymi elementami, czwarty – odniesienia do pozostałych dzieł malarza oraz innych artystów. Poziom piąty: tu zaczynamy się zastanawiać, czy może uda się w tej pracy znaleźć ślad biografii twórcy, a na szóstym szukamy wydarzeń współczesnych lub historycznych. Na poziomie siódmym możemy już pomyśleć o metodach, które zastosował w konstruowaniu całości tego dzieła. Na ósmym... Lecz zostańmy tutaj. Spróbujmy „rozebrać” jeden z obrazów – *Bajkę (Fantazję)* namalowaną w latach 1921–1922¹⁶.



Tytuł nie sugeruje nam niczego, przeciwnie – mamy pełną swobodę interpretacji. Na pierwszy rzut oka widzimy rozciągniętą w poziomie kompozycję przedstawiającą cztery postaci w pejzażu. Ekspresja barwna kompozycji zbudowana jest na kontraście barw dopełniających: czerwieni i zieleni oraz żółcieni rozjaśniającej centralną partię obrazu. Dzięki temu obraz porusza, zachęca do dalszych poszukiwań, zwłaszcza że bohaterowie kompozycji zastanawiają. Mężczyzna po lewej przedstawiony jest w ruchu – biegnie w stronę lewej krawędzi obrazu, jakby chciał z niego uciec. Ubrany jest w strój XVII-wiecznego muszkietera: na głowie ma trykorn, na nogach wysokie sztylpy z ostrogami, spod ciemnego, narzuconego na ramiona płaszcza wystają czerwone spodnie, w lewej ręce trzyma szpadę. Pozostałe trzy postaci to zwierzokształtne stwory fanta-

¹⁵ *Ibidem*, s. 40.

¹⁶ Obraz jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie. Dyrektorowi Ferdynandowi Ruszczykowskiemu dziękuję za wyrażenie zgody na opublikowanie reprodukcji.

styczne o ptasich głowach. Mimo dość mocnego i statycznego osadzenia w kompozycji i tu występuje element ruchu odśrodkowego: stwór po prawej ma głowę wykręconą tak, że wyraźnie widzimy, jak patrzy z zaciekawieniem w kierunku prawej krawędzi obrazu. Elementy fantastyczne znajdujemy także w głębi kompozycji – zza horyzontu wyłaniają się dwie głowy o wielkich oczach: spiczasta czerwona i spłaszczona fioletowawa, przy czym bardziej ekspresyjna jest ta pierwsza; osadzona na osi obrazu – ogniskuje uwagę widza, wiążąc tym samym kompozycję w całość.

W ten sposób można zanalizować obraz na trzech najprostszych poziomach, tworząc w efekcie rozbudowany opis preikonograficzny. W zupełności wystarcza on mniej dociekliwym miłośnikom twórczości Witkacego; oglądając *Bajkę (Fantazję)* cieszą się jej żywymi barwami, ekspresją ich zestawień, podziwiają wyobraźnię artysty i jego umiejętność zaludniania świata postaciami fantastycznymi. Przez wiele lat wystarczało to także badaczom. Znając wszakże konsekwencję i skrupulatność Witkacego w nadawaniu znaczenia wszystkim swoim dziełom i ich elementom, należało jednak spróbować obraz ów odczytać, dowiedzieć się, jaką mianowicie bajkę artysta nam w nim opowiedział. Dzięki drobniogowym opisom w didaskaliach dramatów Witkacego dość łatwo było zidentyfikować postaci protagonistów obrazu – Edgara Wałpora z *Kurki Wodnej* (muszkieter po lewej) oraz „monstrumków” z *Janulki, córki Fizdejki*¹⁷. Ale po kilkuletnim napawaniu się tym interesującym odkryciem przychodzi wreszcie pora na zadanie następnych pytań. Dlaczego Edgar Wałpor i „monstrumki” spotkali się i co w tym towarzystwie robią dwie wielkie głowy na horyzoncie? Claude Allemand-Cosneau, współautorka wystawy *Vision Machine. Jules Verne les Mondes Inventés* zorganizowanej w 2000 r. w Musée des Beaux-Arts w Nantes¹⁸, zobaczywszy *Bajkę (Fantazję)* po raz pierwszy, by od razu się w niej zakochać i – rzecz jasna – zakwalifikować ją na przygotowywaną przez siebie wystawę, orzekła, że monstrualne twarze wyłaniające się zza horyzontu to na pewno słońce i księżyc. Jeśli uznamy owo stwierdzenie za prawdziwe (a trudno mu odmówić sporego prawdopodobieństwa), nasuwa się tu bardzo ciekawa możliwość dalszej interpretacji. Słońce i księżyc występowały często równocześnie w malarstwie i w reliefach średniowiecznych, zwłaszcza w scenach Ukrzyżowania Chrystusa, ale też np. w przedstawieniach Stworzenia Świata czy Sądu Ostatecznego. Symbolizowały uniwersum, co zresztą było także wyrażane i w inny sposób – poprzez umieszczanie w tym samym obrazie (malowanej lub płasko-rzeźbionej tablicy) szeregu scen równocześnie, bez szczególnej dbałości o zachowanie prawdopodobieństwa w zakresie chronologii lub topografii. Dawało to poczucie pełni, zdarzało się, że jeden tympanon lub jedna nastawa ołtarzowa pokazywały całą historię ludzkości i świata.

Wydaje się, że Witkacy, który zresztą malarstwo średniowieczne bardzo cenił, zaczerpnął ów pomysł właśnie z tej epoki, podobnie jak i zwyczaj słownego objaśniania wielu swoich dzieł. Taki zabieg stwarzał różne możliwości, a najważniejsza była ta pozwalająca w jednym dziele zawrzeć kilka naraz historii, niekoniecznie ze sobą bezpośrednio związanych, czego najlepszym przykładem

¹⁷ Zob. Żakiewicz, *op. cit.*, s. 68.

¹⁸ Zob. katalog wystawy o tym tytule, zredagowany przez A. Peleñc.

jest odkrycie przez Sztabę orientalnej przypowieści o wole i jego pasterzu, zawartej w *Kuszeniu św. Antoniego II* (1921–1922, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie)¹⁹.

Ten sposób tworzenia dzieła implikuje jego odczytywanie, jasno więc widać, że w przypadku obrazów Witkacego nie możemy poprzestać na prostej radości obcowania z barwną kompozycją fantastycznych kształtów. Nie można też zadowolić się rozpoznaniem pojedynczej postaci albo nawet sceny. Podobnie jak oglądamy gotyckie malarstwo tablicowe wiedząc, że w interpretacji nie wolno nam pominąć nawet najmniejszej figurki czy roślinki, gdyż zawierają one ukryty sens, który tworzy treść całego dzieła, tak samo czynić należy z pracami Witkacego, bo każda z nich to swoiste uniwersum.

Co z tego wynika?

Witkacy w swoich pismach teoretycznych o sztuce wielokrotnie podkreślał szkodliwość wynalazku perspektywy linearnej i jej zastosowania w malarstwie:

Rozstrzygającą rzeczą jest [...] p ł a s k o ś ć kompozycji formy i harmonii kolorów; płaskość, której nie ma cała sztuka renesansu i pochodny jej dzisiejszy realizm, który doskonaląc się fotografia eliminuje coraz bardziej ze sfery sztuki, gdzie tylko przez pomyłkę się zakradł. Są bowiem pomyłki, które trwają 400 lat i więcej, i powoływanie się na tak krótką tradycję nie ma wielkiej powagi. Stara, dobra sztuka może wykazać się większą ilością *quartiers* dobrej krwi niż dorobkiewiczowski realizm²⁰.

I rzeczywiście – obrazy olejne Witkacego z dojrzałego okresu twórczości są płaskie, niczym wysoko cenione przez niego malarstwo chińskie, a także średniowieczne. Podobnie płaskie są rysunki oraz portrety pastelowe opatrzone oznaczeniem „T. C” (typ C – według *Regulaminu* Firmy Portretowej), zakwalifikowane przez artystę do dzieł Czystej Formy. Zjawisko to ma jeszcze jeden ważny aspekt. Perspektywa linearna oprócz dążenia do realistycznego przedstawiania świata narzuciła linearyzm opowiadania: proste następstwo czasowe przedstawianych zdarzeń. W związku z tym każdy obraz namalowany wedle owej reguły mógł ukazywać tak jak fotografia jeden jedyny migawkowo uchwycony moment. Jest to dość istotne ograniczenie w oglądzie świata, a co za tym idzie – uszczuplenie wiedzy o nim, nie mówiąc już o całej sferze myśli i uczuć ludzkich. Malarstwo z okresu średniowiecza oraz sztuka egzotyczna nie podlegały tym ograniczeniom. Poprzez symultaniczne obrazowanie, pokazywanie wielu scen naraz potrafiły opowiadać kilka historii równocześnie, dzięki czemu przekazywane przez nie treści mogły być bogatsze i pełniejsze. Jeszcze Claude Monet musiał namalować wiele pojedynczych obrazów w ramach znanych cykli *Katedr*, *Stogów* i *Nenufarów*, by przedstawić swoją wizję świata. Kubistom w zasadzie wystarczyły już tylko dwa etapy – analityczny i syntetyczny – do zaprezentowania całej wiedzy na temat malowanego przedmiotu. Witkacemu udawało się zawrzeć znacznie więcej w jednym dziele – niezależnie czy był to obraz, rysunek, dramat lub powieść.

¹⁹ W. Sztaba, *Treści nieistotne*. W zb.: *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*, s. 105–108.

²⁰ Witkiewicz, *op. cit.*, s. 24–25.