

Józef Tarnowski
(Gdańsk)

NARODZINY WITKACEGO Z DUCHA WITKIEWICZA

THE BIRTH OF WITKACY FROM THE SPIRIT OF WITKIEWICZ

Abstract

Stanisław Witkiewicz (1851-1915) himself taught his son Stanisław Ignacy (1885-1939), known later as Witkacy, helped by his wife and friends, among whom there were scientists, artists and professional teachers. The results of such education were amazing. At the age of eight, the boy could paint using different techniques, play the piano and compose music. His father desired for him to become a naturalist painter like himself. At a young age Witkacy became an outstanding artist, not only a painter, but also a writer. However, in opposition to his father's teaching, when he matured artistically, he rejected naturalism and joined the artistic avant-garde. Just after the first world war he published a long philosophical essay inspired probably by the work of his father's great intellectual enemy – the Neo-Hegelian Polish philosopher Henryk Struve. Thus, Witkacy shaped himself, both in the respect of art and philosophy, in the opposition to his father, Stanisław Witkiewicz.

Key words: aesthetics, art, naturalism, philosophy, paintings

Słowa kluczowe: estetyka, filozofia, malarstwo, naturalizm, sztuka

*

Stanisław Witkiewicz (1855–1915) wychowywał swojego jedyne go syna – Stanisława Ignacego (1885–1939) tak, aby pod względem artystycznym był jego udoskonalonym wcieleniem, tj., aby był wybitnym malarzem naturalistą. Od wczesnego dzieciństwa uczył więc syna rysować i malować, cieszyły go jego postępy w dążeniu do prawdziwego oddawania wyglądu natury i swymi radościami dzielił się z bliskimi. W liście do rodziny z 11 stycznia 1889 roku, a więc gdy ju-

nior miał niespełna cztery lata, z nieukrywaną dumą donosił, że „Stasiek całymi dniami zapracowuje się nad malarstwem i rysunkami”¹. W następnym roku senior wysłał matce 32 karty do gry wykonane przez juniora ołówkiem i akwarelami według własnego pomysłu. „Niech najdroższa Babcia przebaczy – może on inne rzeczy lepiej malować” – dopisał w liście ojciec². Domyślać się więc można, że junior był intensywnie szkolony w kierunku malowania naturalistycznego i potrafił już robić rzeczy nawet lepsze od tych kart. W liście z 29 grudnia tego roku senior donosił z radością, że junior dużo maluje i te swoje prace nazywa „dziełami sztuki malarskiej”³.

Gdy junior miał sześć lat wdrażany był już w technikę olejną. Senior pisał do rodziny w liście z 1 marca 1891 roku, że malowanie farbami olejnymi daje mu „taką rozkosz, że nie posiada się z radości”⁴. Pół roku później ojciec wysłał swojej matce pierwsze studium z natury zrobione akwarelą przez wnuka, przedstawiające tatrzańską górę Osobitę. „Narysowana bardzo dobrze” – napisał z satysfakcją ojciec i dodał z satysfakcją, że „Sabała stanowczo twierdzi, że «cosi z tego będzie, bo bardzo do rzeczy»”⁵.

W liście z grudnia następnego roku senior donosił, że Staś maluje teraz z wyobraźni „bazgroty”, ale ponieważ ma dar obserwacji, to uczy się w ten sposób malowania, co mu się z czasem bardzo przyda, „jak będzie malował z natury”⁶. Jest więc jasne, że programował ojciec swemu synowi już wtedy dalszy etap rozwijania jego umiejętności w malarstwie olejnym – pejzażowy, naturalistyczny. Zanim do tego doszło, syn kopiował obrazy pejzażowe ojca. W następnym liście, też z grudnia 1892 roku, senior donosił, że junior właśnie „rozpoczyna *Czarny Staw*, taki jaki widzi u mnie”⁷.

Ojciec krok po kroku doskonalił umiejętności malarskie syna i gdy ten miał lat szesnaście jego artystyczna edukacja była już niemal na ukończeniu. Najlepszym sędzią w ocenie artystycznego poziomu Witkiewicza juniora był sam jego ojciec, ale potwierdzenie wysokiego poziomu artystycznego syna ojciec uzyskiwał także od osób, które cenił. W najwyższym stopniu od Brata Alberta, który

¹ S. I. Witkiewicz, *Listy*, t. 1, PIW, Warszawa 2013, s. 27.

² Tamże, s. 41.

³ Za A. Micińską, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 36.

⁴ Cyt. za tamże, s. 38.

⁵ S. I. Witkiewicz, dz. cyt., s. 46. Reprodukacja w A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka*, Gdańsk 2014, s. 18.

⁶ Za A. Micińską, dz. cyt., s. 41.

⁷ Za tamże. Reprodukacja obu obrazów w A. Żakiewicz, dz. cyt., s. 20.

w okresie monachijskim był jego mentorem w sprawach artystycznych, a potem, kiedy porzucił malarstwo dla zakonnej posługi dobroczynnej, pozostawał jego serdecznym przyjacielem. W liście z 26 lutego 1901 roku Witkiewicz senior pisał rodzinie, że Sasiak „robi mnóstwo studiów i obrazów. [...] Spotkał go najwyższy zaszczyt, bo Brat Albert powiedział, że jest «Fine». Brat Albert ogromnie się tym cieszy. Jeżeli tak dalej pójdzie, to zanim skończy szkołę, będzie wystawiał obrazy prawdziwe i ciekawe. [...] Jest pejzażystą”⁸. A do syna w liście z 28 sierpnia 1901 roku pisał: „Jak tak dalej pójdzie z Twoim malarstwem, będziesz cudownym dowodem prawdziwości moich teorii o sztuce, a sam w latach, kiedy inni uczą się abecadła na niezrozumiałym szkolnym elementarzu – będziesz niezależnym majstrem. Bon!”⁹.

W następnym roku niespełna siedemnastoletni Witkiewicz junior wziął udział w wystawie malarskiej w Zakopanem, gdzie zaprezentował dwa litewskie pejzaże, które – jak znowu Witkiewicz senior donosił z satysfakcją rodzinie – „bardzo dobrze wyglądają i opinia publiczna uważa za najlepsze dzieła”¹⁰, mając zapewne na myśli sprawozdanie z wystawy, jakie poprzedniego dnia ukazało się w „Przeglądzie Zakopiańskim”. Anonimowy autor napisał bowiem: „Z wrażeń, jakie pochwycić nam się udało w pierwszym dniu wystawy, dostrzec było można przede wszystkim, że ogólne zainteresowanie budzi talent młodego, bo zaledwie siedemnaście lat liczącego artysty, p. Stan. Witkiewicza, zaznaczający się wybitnie w obydwóch wystawionych jego obrazach”¹¹.

Gdyby Witkiewicz junior rozwijał się jako malarz dalej w zaprogramowanym przez ojca kierunku, to spełniłyby się jego oczekiwania: syn byłby wybitnym malarzem naturalistycznym. Jednakże gdyby się te zamiary ziściły, z czego senior najwyraźniej nie zdawał sobie sprawy, junior byłby jednym z wielu malarzy słabnącego już wtedy naturalistycznego nurtu – jednym z jego epigonów – a wszczepione mu przezeń wysokie ambicje artystyczne pchały go w innym kierunku, w takim, który dałby mu wysoką pozycję w nowych prądach sztuki współczesnej.

Sądząc z listów ojca do syna, pierwsze zwątpienie syna w naturalizm nastąpiło pod wpływem lektury Whistlera trzy lata później, w roku 1905, a więc gdy

⁸ Cyt. za A. Micińska, dz. cyt. s. 43–44.

⁹ S. Witkiewicz, *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 46.

¹⁰ List z 3 I 1902, cyt. za tamże, s. 33.

¹¹ *Wystawa obrazów i rzeźb*, „Przegląd Zakopiański”, 1902, nr 1, s. 6.

junior miał 20 lat. Na poczynioną w niezachowanym liście syna do ojca jakąś na ten temat uwagę, ojciec odpisał mu z irytacją: „Nie pamiętam już jakie to zdanie Whistlera przeciw naturze wysunąłeś jako dokument. Whistler jednak, jeżeli przeciw niej mówił, to albo był tak ograniczony [...] albo też był nieszczerzy”¹². Senior w tym samym liście okazał synowi swój niepokój o jego dalszy rozwój. Tłumaczył mu, że odejście od natury w malarstwie grozi mu artystyczną klęską i to wówczas, gdy jest już prawie w pełni dojrzałym malarzem naturalistycznym: „O malarstwo byłbym spokojny, żeby nie ta formułka przeciw naturze, która przeprowadzona z uporem może podciąć podstawę talentu i wpłatać w to bez wyjścia gonienie za czymś, co będzie miało nazwę – a nie będzie mogło być widzianym – co będzie kolorem, a nie będzie ani kolorem, ani formą”¹³.

Zwątpienie juniora w implementowany mu przez ojca naturalizm pogłębiło się zapewne pod wpływem retrospektywnej wystawy malarstwa Gauguine’a, na którą udał się do Wiednia w towarzystwie Tymona Niesiołowskiego w roku 1907. Dalszy jego rozwój malarski biegł dwutorowo: ulegając ojcu malował nadal chwalone przezeń studia z natury, ale równocześnie wykonywał jakieś (niezachowane) nienaturalistyczne kompozycje, które spotykały się z ojcowską krytyką, choć w nich syn próbował wyrazić siebie, jako niezależnego i zarazem nowoczesnego artystę. W liście do ojca z 20 lutego 1910 sprawę postawił otwarcie: „zacząłem już robić kompozycje dla Ciebie i myślę, że to będzie coś artystycznego. Użyję sobie w czerwonych kolorach. Mam wrażenie, że te pejzaże są dla Ciebie zimne. Że nie czujesz tam mnie. I może słusznie, bo ja egzystuję naprawdę tylko w kompozycjach”¹⁴. Ze słów tych można się domyślać, że były to jakieś antynaturalistyczne wariacje na tematy pejzażowe. Junior w ten sposób zaczynał odcinać artystyczną pępowinę łączącą go z ojcem. Do wzmocnienia w nim woli poszukiwania nowych form malarskich zapewne przyczynił się też jego pobyt w Paryżu w roku 1908, w czasie którego zetknął się z najnowszymi prądami w sztuce¹⁵.

Zdecydowana i jawna refutacja naturalizmu przez Stanisława Ignacego nastąpiła w roku 1911, w czasie jego pobytu u Ślewińskiego we Francji – bardzo możliwe, że pod wpływem obejrzenia przezeń paryskiej wystawy malarzy kubiistów na 24 Salonie Niezależnych. W twórczości Ślewińskiego Witkiewicz junior

¹² List z 8 VII 1905, w: S. Witkiewicz, *Listy do syna*, wyd. cyt., s. 271.

¹³ Tamże.

¹⁴ S. I. Witkiewicz, *Listy*, t. 1 wyd. cyt., s. 146.

¹⁵ A. Micińska, dz. cyt., s. 95.

zobaczył regres do naturalizmu, a więc odrzuconego już przezeń stylu ojca, i stąd brało się jego rozczarowanie, wyrażone uwagą w niezachowanym liście do ojca, że podobny jest on do ojca jako malarz, czyli że też jest naturalistą. Coś takiego musiał ojcu napisać, skoro ten mu odpowiedział w liście z 10 czerwca 1911: „Zmiana, którą znalazłeś w Ś[lewińskim] – jego podobieństwo do taty, a stąd zawód, mnie nie dziwi. [...] Ś[lewiński] był zawsze szczerze tym, co Ty nazywasz naturalistą”¹⁶. Witkiewicz senior zaczął się jednak wówczas wahać pomiędzy otwartością na nowe, nienaturalistyczne malarstwo, a nieustępliwym trzymaniem się naturalizmu. W liście z 25 maja 1911 roku zaakceptował werbalnie niezależność artystyczną syna. Pisał: „Idź swoją drogą. [...] Jesteś już sobą”, i po-błażliwie radził mu, aby tylko nie negował sztuki Ślewińskiego, gdyż jako „naturalista jest zdrowszym towarzyszem, niż gdyby był jakimś istą”¹⁷. Jednak dwa tygodnie później wrócił do naturalistycznej, apodyktycznej ortodoksji, pisząc dosadnie, że „prosty, bezpośredni stosunek do natury [...] jest doskonałą terapią dla wyzbycia się wszelkiej Gauguinowskiej czy van Goghowskiej egzemy”¹⁸. A w liście z 5 września 1911 roku kazał mu przeczytać *Arcydzieło* Balzaka. Przesłanie tej powieści jest oczywiste: bohater – malarz Porbus – marnie skończył, bo porzucił naturalizm. Była to bez wątpienia intencjonalna przestroga uczyniona synowi przez ojca *per procura*, przy pomocy dzieła literackiego. Ojcu udało się zapewne jeszcze trochę przytrzymać syna przy malarstwie naturalistycznym, skoro w liście z 11 czerwca 1913 oceniając nadesłany mu przezeń pejzaż zastosował, jak wcześniej, naturalistyczne kryteria oceny. Ale syn stawał się wówczas coraz bardziej niezależny od ojca, czego wyrazem był także wymyślony wtedy jego pseudonim artystyczny – Witkacy – użyty po raz pierwszy właśnie w liście do ojca 6 kwietnia 1913 roku¹⁹. Wkrótce potem, 17 kwietnia, podpisał nim list do Heleny Czerwijowskiej, co splotło się (i może miało z tym związek) z zakwestionowaniem przez Witkacego diagnozy psychologicznej, postawionej mu przez pierwszego polskiego freudystę – Karola de Beaurain – że cierpi na kompleks embriona. Cokolwiek to mogło dla nich znaczyć w wymiarze psychologicznym, jedno było jasne: embriom jest zależny od matki, w tym przypadku „embriom artystyczny” – od ojca-artysty²⁰. Osiągnięcie własnej tożsamości arty-

¹⁶ S. Witkiewicz, dz. cyt. s. 488.

¹⁷ Tamże, s. 484.

¹⁸ Tamże, s. 488.

¹⁹ S. I. Witkiewicz, *Liszy*, wyd. cyt. s. 124.

²⁰ Diagnozę tę Witkacy krótko skomentował: „W Beaurainizm nic nie wierzę”. Tamże, s. 251.

stycznej wymagało nie tylko przeciwstawienia się ojcu, ale także wyparcia z siebie ojca zinternalizowanego, czyli porzucenia malowania naturalistycznego, a zarazem wyzbycia się artystycznej wiary, że tylko naturalizm jest „prawdziwą” sztuką. Zewnętrznym wyrazem wybijania się juniora na artystyczny byt autonomiczny był właśnie jego pseudonim artystyczny. Użycie go w liście do ojca było więc gestem asertywnym wieńczącym usamodzielnianie się juniora od seniora w sferze malarstwa. W roku następnym, w liście z 3 kwietnia 1914, ojciec ostatecznie dał za wygraną i pogodził się z definitywnym porzuceniem przez syna naturalizmu: „Twój stosunek artystyczny już się przeżył (stosunek do natury) [...] trzeba pójść dalej [...] odrzucić wszelką połowiczność, wszelkie zatrzymywanie się przed osiągnięciem najwyższego wyniku twórczego”²¹. Można wątpić, czy napisał to szczerze, bo to by oznaczało przekreślenie tego, czym był jako malarz i estetyk; raczej więc kierował się miłością ojcowską.

Rok 1914 w życiu Witkacego był bardzo dramatyczny. W lutym popełniła samobójstwo jego narzeczona Jadwiga Janczewska. Pograżonego w depresji Witkiewicza juniora zaprosił w charakterze fotografa i rysownika na wyprawę etnograficzną do Nowej Gwinei via Australia robiący karierę naukową w Wielkiej Brytanii Bronisław Malinowski. Wyprawa ruszyła w czerwcu 1914 roku. Na wieść o wybuchu wojny Witkacy opuścił Australię i udał się w drogę powrotną, by w połowie października dotrzeć do Petersburga. 5 września umarł w Lovrano jego ojciec. Junior dowiedział się o tym zapewne dopiero od rodziny, u której zatrzymał się w Petersburgu. Tam, dzięki protekcji męża ciotki, wstąpił do elitarniej pałowskiej szkoły oficerskiej, po której ukończeniu w randze porucznika Pałowskiego Pułku Lejb-Gwardii poszedł na front²². 17 lipca 1916 roku został ranny w bitwie pod Witonierzem, skąd został odwieziony do szpitala w Petersburgu (Piotrogradzie). Po rekonwalescencji został urlopowany z Pałowskiego Pułku z powodu złego stanu zdrowia, po czym 15 listopada został oddelegowany do dyspozycji Naczelnego Polskiego Komitetu Wojskowo-Wykonawczego,

²¹ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 625.

²² Ta decyzja juniora także była wyrazem refutacji ojca, który uważał – a junior nie mógł tego nie wiedzieć – że droga do odzyskania suwerenności państwowej wiedzie przez tworzenie polskich oddziałów w armii austriackiej i w odpowiednim momencie usamodzielnienie ich w celu wywalenia wolnej Polski. Strategie tę za wiedzą i aprobatą Stanisława Witkiewicza realizował jego krewny – Józef Piłsudski. Witkacy znalazł się więc na froncie wojennym po stronie wrogiej oddziałom Piłsudskiego. Zob. K. Dubiński, *Wojna Witkacego czyli gumbol w galifetach*, Warszawa 2015, oraz J. Tarnowski, *Patriotyzm państwowo-suwerennościowy Stanisława Witkiewicza*, w: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Kulturowe analizy patriotyzmu*, Gdańsk 2016.

a w czerwcu roku następnego wrócił do Polski²³. 1 września zameldował się w Warszawie, skąd udał się do Zakopanego, po drodze zwiedzając w Krakowie II Wystawę Ekspresjonistów Polskich. W sierpniu Leon Chwistek i Zbigniew Pronaszko przyjęli go do „formistów”, a po rozpadzie grupy pracował już na własną indywidualną pozycję w sztuce. Swe prace robione po powrocie z Rosji sygnował jako Witkacy²⁴.

Obraz narodzin Witkacego – autonomicznego artysty – byłby niepełny, gdyby pominąć jego poglądy estetyczne, albowiem ojciec jego był nie tylko malarzem, ale i estetykiem, a te dwie strony jego osobowości artystycznej nie dają się od siebie oddzielić. Witkiewicz junior autonomizując się od ojca, musiał stworzyć także własną estetykę. O podejmowanych w tym kierunku próbach informował Bronisława Malinowskiego w liście z przełomu marca i kwietnia 1914 roku, ale nic o ich rezultacie nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że po powrocie z Rosji ukończył pisaną tam obszerną rozprawę *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* i wydał ją drukiem w roku 1919²⁵. Rozprawą tą odciął się radykalnie od „naturalistycznej” estetyki swego ojca.

Wbrew tytułowi praca ta nie dotyczy ani wyłącznie, ani nawet głównie nowego malarstwa, a jej struktura formalna nie odpowiada strukturze logicznej prezentowanych w niej poglądów. Jest to bowiem zarys systemu historiozoficznego, który tylko w części dotyczy bezpośrednio malarstwa. Książka składa się z czterech części: 1) wstępu filozoficznego, 2) rozważań o sztuce czystej, 3) o malarstwie w ogóle i 4/ dywagacji o zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym. Czwarta, kluczowa część pracy, zawiera wizję ewolucji ludzkości, a w szczególności kultury rozumianej zgodnie z tradycją heglowską triadycznie, ale o przedstawionej kolejności faz. U Hegla jest: sztuka-religia-filozofia, u Witkacego jest: religia-sztuka-filozofia. Witkacy ustawił je diachronicznie, jak Hegel, ale rozumiał je nie idealistycznie, jak on, czyli nie jako ekspresję samoświadomości ducha absolutnego, ale materialistycznie i psychologicznie zarazem – jako wyraz przeżywanej przez ludzi „jedności w wielości osobowości” (czyli „uczucia metafizycznego”), przy założeniu negatywnej korelacji zdolności do takich doznań w stosunku do poziomu uspołecznienia ludzkości.

²³ A. Micińska, dz. cyt. s. 160.

²⁴ Podpisane tak są też niektóre prace z okresu rosyjskiego przywiezione do Polski, ale nie można wykluczyć, że autor uczynił to *ex post*. Zob. Z. Pawlak, przypis 2, w: S. I. Witkiewicz, dz. cyt. s. 411.

²⁵ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: tenże, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opr. Jan Leszczyński, Warszawa 1974.

Pierwszą historycznie dziedziną kultury, w której wyrażać się miała owa jedność w wielości była wedle autora religia. Jej historyczna rola się już skończyła. Drugą była sztuka – jej rola się właśnie kończy. Trzecią jest filozofia – jej rola się ma ku końcowi. Z powodu zaniku wrażliwości metafizycznej – prawi Witkacy – doznanie jedność w wielości artysty wyrażać się musi w formach coraz bardziej skomplikowanych („nienasycenie formą”) i są to już „przedśmiertne konwulsje” „prawdziwej” sztuki, bo wkrótce ona zaniknie z powodu zaniku doznań metafizycznych artystów i odbiorców. Własna sztuka Witkacego jest w jego własnym mniemaniu częścią tej agonalnej sztuki światowej²⁶. Filozofia także musi z tego samego powodu zaniknąć, ale zanim to się stanie, zdąży jeszcze wydać system ostateczny, system Prawdy Absolutnej, którego projekt szkicuje Witkacy w pierwszej części swej książki²⁷. Musi to być filozofia dualistyczna, opisująca dwoisty byt, łącząca dwie antagonistyczne dotąd tradycje filozoficzne: idealizm (psychologizm) i realizm (fizykalizm). I musi uwzględniać zarówno to, co pewne w poglądzie potocznym, jak i teorii nauk fizykalnych. W wizji Witkacego upadek kultury z powodów immanentnych spleta się z upadkiem dotychczasowej cywilizacji spowodowanym nadciągającą rewolucją globalną podobną do bolszewickiej²⁸.

Witkacy stworzył w tym dziele system historiozoficzny, który ma ogarnąć w historycznym rozwoju wszystko co istnieje, zaś sztukę ujmuje jako dziedzinę

²⁶ Zgodnie ze swą wizją, mając 39 lat rzucił malarstwo „artystyczne” poprzestając od tego czasu na malowaniu portretów (głównie w ramach założonej przez siebie „Firmy Portretowej”), których za sztukę nie uważał. Więcej o tym piszę w artykule „O (niedobrym) wpływie estetyki na twórczość malarską Witkacego”, w: *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60 rocznicę śmierci*, red. A. Żakiewicz, Warszawa 2000.

²⁷ Projekt ten rozwinął w wydanej kilkanaście lat później rozprawie *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*.

²⁸ Witkacy tematowi rewolucyjnej katastrofy poświęcił kilka dramatów, m.in. *Bezimiennie dziecko*, *Szewcy*, *Oni*, *Matka*, oraz powieść *Pożegnanie jesieni*. Wypowiedział się też dyskursywnie na temat rewolucji w Rosji i jej następstw: „Nawet negatywne wyniki <<pietiletki>>, ilość ludzi zabitych i storturowanych w imię zaprowadzenia szczęśliwości ostatecznej dla wszystkich i ściśnienie życia indywidualnego i bezwzględność w wyssaniu jednostki poprzez nadmiernie natężoną pracę w tych rozmiarach, jak to jest zdaje się obecnie w Rosji, nie może wstrzymać warstw robotniczych innych krajów od myśli, że może pewne nieudanie się i pewne niedociągnięcia bolszewizmu rosyjskiego, natężenie cierpień osobistych i ilość strat w ludzkich mózgach i zdobycach kultury jest wynikiem specjalnych warunków, w jakich znajduje się Rosja i jej bezpośredniej przeszłości, tak różnej od przeszłości innych krajów, i że w innych warunkach i na innym poziomie swego „point de déclanchement” bolszewizm mógłby wydać daleko lepsze, a może idealne rezultaty. S.I. Witkiewicz, *Odpowiedź i spowiedź*, „Linia”, 1931, nr 3, s. 77. Szerzej piszę o tym w artykule *Diagnozy i prognozy sztuki: Hegel, Witkacy i postmoderniści (między innymi)*, „Estetyka i Krytyka”, nr 30/2013.

kultury podlegającą procesowi historycznemu. Skąd czerpał wiedzę oraz inspirację dla swojego systemu? Skazani jesteśmy na domysły, bowiem Witkacy na ten temat milczał. Nie można wykluczyć, że źródłem tym było dzieło Struvego *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce poprzedzona zarysem jej rozwoju u obcych*, którego wydanie drugie „w dwójnasób poszerzone”, jak zapewniał autor na stronie tytułowej, ukazało się w roku 1911. Wbrew tytułowi, jest to w gruncie rzeczy podręcznik historii filozofii polskiej, poprzedzony obszernym, ponad stronicowym zarysem całej historii filozofii w ogóle, od greckich początków do współczesności. Można się z tego dzieła dowiedzieć, że wszystko, co ważne w filozofii polskiej XIX wieku, mieści się w obrębie neoheglizmu i w stosunku do oryginalnej myśli Hegla jest korektą jego schematu historiozoficznego, polegającą na łączeniu „dialektyki heglowskiej z wiarą religijną”²⁹. Struve był największym antagonistą Witkiewicza seniora w dziedzinie estetyki, pokonanym przez niego w długotrwałej polemice, o czym junior doskonale musiał wiedzieć. Swoją filozofię Witkacy konstruował w *Nowych formach w malarstwie* tak, jakby w opozycji do ojca chciał poprawić program Struvego, do którego się jednak otwarcie nie odniósł. Był to niezwykle ambitny program wielkiej syntezy dotychczasowej filozofii, uwzględniającej nauki przyrodnicze i pogląd potoczny. Zignorował w tym nie tylko krytykę filozofii idealistycznej dokonaną wówczas przez Brzozowskiego z perspektywy kantowskiej filozofii krytycznej, ale i pogląd swojego ojca na temat filozofii niemieckiej, leżącej u podstaw estetyki Struvego powzięty z perspektywy pozytywistycznej. O estetyce Struvego i jej filozoficznym fundamencie pisał Witkiewicz-senior z satysfakcją w przedmowie do trzeciego wydania *Sztuki i krytyki u nas*: „Z estetyki, której podstawą były niemieckie spekulacje, a rozwinięciem stek sprzecznych, wykluczających się wzajemnie twierdzeń i morze frazesów – nie zostało nic”³⁰.

Podobieństwo do myśli Struvego, a więc i możliwa nią inspiracja, wbrew stanowisku ojca, widoczna jest także w Witkacowskiej estetyce dzieła sztuki. Struve wpadł był na koncept „osi kierunkowych” jako konstrukcyjnego i zarazem symbolicznego szkieletu obrazu. Dał temu wyraz w swojej analizie *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Stanisław Witkiewicz bezlitośnie koncepcję Struvego

²⁹ H. Struve, *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce poprzedzona zarysem jej rozwoju u obcych*, Warszawa 1911, s. 330. Struve wymienia w tym miejscu, co prawda, tylko Libelta i Cieszkowskiego, ale inne jego wywody nie pozostawiają wątpliwości, że spostrzeżenie to obejmuje także Kremera i samego autora.

³⁰ S. Witkiewicz, „Przedmowa do III wydania *Sztuki i krytyki u nas*”, w: tenże, *Sztuka i krytyka u nas*, opr. M. Olszaniecka, Kraków, 1971, s. 3.

spostponował, pisząc w konkluzji swej polemiki ze Struvem, że gdyby jego interpretacja obrazu Matejki była prawdziwa, to należałoby wątpić w zdrowie umysłowe Matejki³¹. A Witkiewicz junior na idei napięć kierunkowych zbudował koncepcję Czystej Formy dzieła sztuki malarskiej (a potem i dzieła teatralnego) i wplótł ją w swoją wizję historiozoficzną: napięcia kierunkowe konstytuują jedność w wielości obrazu, czyli Czystą Formę, która jest wyrazem przeżycia jedności w wielości osobowości artysty, czyli „uczucia metafizycznego” i zarazem wywołuje analogiczne przeżycie u odbiorców. Zakorzenie swojej estetyki w poglądach zwalczanych przez ojca, było kolejnym wyrazem refutacji ojca, intelektualnej i psychologicznej. Widać to także w sposobie oceny współczesnego malarstwa: dla ojca Gauguin i Van Gogh to „egzema”, a dla syna to najwięksi geniusze współczesnego malarstwa, do których dodał jeszcze, zapewne nieznanego ojcu Picassa³².

Świadectw negatywnej zależności także w późnej twórczości Witkacego jest wiele. Dla ilustracji przywołajmy jedno z nich. W artykule *Bilans formizmu* z 1938 roku Witkacy pisał, że ojciec stałby się zwolennikiem estetyki Czystej Formy, gdyby bardziej konsekwentnie rozwinął wątek formalistyczny swojej estetyki. Jest to oczywisty nonsens, bo byłoby to równoznaczne z porzuceniem przez ojca jego estetyki prawdy artystycznej, o której był przekonany, że trafnie chwytą istotę sztuki³³. Tą uwagą junior ustawił seniora w pozycji podrzędnej wobec siebie, a to jest przecież świadectwo negatywnej zależności syna wobec ojca, i to wiele lat po jego śmierci.

Witkacy zrodził się więc z ducha Witkiewicza seniora, ale nie jako jego replika czy artystyczny klon. Narodziny odbyły się w dwóch fazach, pierwsza, młodzieńcza, była kształtowaniem syna na wzór ojca, druga była długotrwałym procesem emancypowania się ducha Witkacego od ducha ojca. Procesem, którego junior do końca życia nie skończył.

³¹ Szerzej piszę o tym w książce *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 211-219.

³² S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, wyd. cyt., s. 145-146.

³³ S.I. Witkiewicz, *Bilans formizmu*, w: *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976, s. 140. Szerzej piszę o tym w artykule *Estetyka Stanisława Witkiewicza z dzisiejszej perspektywy*, „Litteraria Copernicana”, nr 1/25/2018.

Bibliografia

- Dubiński K., *Wojna Witkacego czyli gumbot w galifetach*, Warszawa 2015.
- Micińska A., *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003.
- Pawlak Z., [przypisy], w: S. I. Witkiewicz, *Listy*, t. 1, Warszawa 2013.
- Struve H., *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce poprzedzona zarysem jej rozwoju u obcych*, Warszawa 1911.
- Tarnowski J., *O (nie)dobrym wpływie estetyki na twórczość malarską Witkacego*, w: *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60 rocznicę śmierci*, red. A. Żakiewicz, Warszawa 2000.
- Tarnowski J., *Diagnozy i prognozy sztuki: Hegel, Witkacy i postmoderniści (między innymi)*, „Estetyka i Krytyka”, nr 30/2013.
- Tarnowski J., *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014.
- Tarnowski, Patriotyzm państwowo-suwerennościowy Stanisława Witkiewicza, w: K. Kulikowska C., Obracht-Prondzyński (red.), *Kulturowe analizy patriotyzmu*, Gdańsk 2016.
- Tarnowski J., *Estetyka Stanisława Witkiewicza z dzisiejszej perspektywy*, „Litteraria Copernicana”, nr 1/25/2018.
- Witkiewicz S., *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969.
- Witkiewicz S., „Przedmowa do III wydania *Sztuki i krytyki u nas*”, w: tenże, *Sztuka i krytyka u nas*, opr. M. Olszaniecka, Kraków 1971.
- Witkiewicz S.I., *Odpowiedź i spowiedź*, „Linia”, 1931, nr 3.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: tenże, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, opr. Jan Leszczyński, Warszawa 1974.
- Witkiewicz S.I., *Bilans formizmu*, w: tenże, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976.
- Witkiewicz S.I., *Listy*, t. 1, Warszawa 2013.
- Wystawa obrazów i rzeźb*, „Przegląd Zakopiański”, 1902, nr 1.
- Żakiewicz A., *Młodość chłopczyka*, Gdańsk 2014.

dr hab. Józef Tarnowski, prof. UG, Zakład Estetyki i Filozofii Sztuki UG