

Irena Kossowska: Magiczna metamorfoza. Stanisław Witkiewicz w Zakopanem

Walkę Witkiewicza o „polskość naszej kultury” rozpoczęło odkrycie sztuki podhalańskiej. Sztuka wyrosła z tradycji ludowej miała jego zdaniem wytworzyć więź solidaryzmu narodowego pokonując różnice klasowe – pisze Irena Kossowska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Tatry. Narkotyk inteligenta”.

W okresie Młodej Polski temat Tatr, podobnie jak motyw nasyconego historią Krakowa, znalazł się w centrum życia kulturalnego, zyskując zarówno w literaturze, jak malarstwie wymiar mityczny[1]. W Tatrach symboliści dostrzegli ostoję rodzimej kultury, enklawę narodowej tożsamości i źródło odrodzenia. Do Zakopanego zjeżdżała elita intelektualno-artystyczna Krakowa, Warszawy i Lwowa; pisarze, poeci, publicyści, muzycy, malarze, rzeźbiarze i architekci. Obok Stefana Żeromskiego, Jana Kasprówicza, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Andrzeja Struga i Karola Szymanowskiego, osiedlili się tam na stałe lub przebywali okresowo Leon Wyczółkowski, Teodor Axentowicz, Jan Stanisławski, Stanisław Kamocki, Stefan Filipkiewicz, Teodor Ziomek, Stanisław Gałek, Henryk Szczygliński, Jan Rembowski, Władysław Skoczylas, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tadeusz Makowski. Animatorem tego środowiska literacko-artystycznego stał się Stanisław Witkiewicz.

*Będąc szermierzem realizmu
w sztukach plastycznych
Witkiewicz stał się
jednocześnie „prorokiem stylu
zakopiańskiego” w
architekturze i projektantem
przedmiotów użytku
codziennego nawiązującym do
podhalańskich wzorów*

Przypomnijmy w paru zdaniach – nawet jeśli nie jest to bezwzględnie konieczne – sylwetkę Witkiewicza. Jego pisma wywarły istotny wpływ na rozwój polskiej myśli społecznej przełomu XIX i XX wieku; znany był i wysoko ceniony jako pisarz i

moralista podejmujący problemy religii, etyki i tożsamości narodowej w dziełach takich jak *Chrześcijaństwo i katechizm, Wallenrodyzm czy znikczemnienie, Bagno, Po latach, Życie, etyka, rewolucja*. Nazwisko Witkiewicza kojarzone jest z postacią wybitnego krytyka i teoretyka sztuki, malarza, rysownika i autora architektonicznych projektów walczącego o przełom w polskiej sztuce w kontekście europejskim zapóźnionej, prowincjonalnej, zdominowanej przez literackie treści i skonwencjonalizowane środki wyrazu o akademickiej proveniencji. Będąc szermierzem realizmu w sztukach plastycznych Witkiewicz stał się jednocześnie „prorokiem stylu zakopiańskiego” w architekturze i projektantem przedmiotów użytku codziennego nawiązującym do podhalańskich wzorów. Nie sposób też pominąć jego zasług jako mentora innego znakomitego artysty, Stanisława Ignacego Witkiewicza, który w konfrontacji z poglądami swego ojca stworzył zupełnie odmienną od ojcowskiej, idiosynkratyczną wizję twórczą.

W 1884 r. Artur Gruszecki powierzył czynnemu wówczas w Warszawie Witkiewiczowi funkcję kierownika artystycznego tygodnika literacko-artystycznego „Wędrowiec”, który stał się intelektualnym forum dla rzeczników realizmu w literaturze i sztuce; w batalii o nową postawę twórczą, o przewyciężenie akademickiej konwencjonalności w sztuce wzięli udział: Bolesław Prus, Adolf Dygasiński i Antoni Sygietyński, a spośród malarzy: Aleksander Gierymski, Antoni Piotrowski, Władysław Podkowiński i Stanisław Masłowski. Seria artykułów Witkiewicza – *Malarstwo i krytyka u nas*[2] miała decydujące znaczenie dla ukształtowania się formacji polskiego realizmu w zakresie estetyki i malarstwa. Autor z determinacją atakował konserwatywne poglądy uznanych krytyków, głównie Henryka Struvego i Wojciecha Gersona, walcząc o malarstwo czyste, autonomiczne, o nobilitację malarskich środków wyrazu wolnych od funkcji ilustracyjnej, służebnej wobec pozaartystycznych ideologii, historycznej narracji i literackiej anegdoty. Mimetyzm, weryzm, wierne naśladownictwo form natury nie chroniło jednak zdaniem Witkiewicza przed niebezpieczeństwem stłamszenia indywidualnego talentu artysty i podporządkowania go nowej doktrynie estetycznej. Stąd krytyk podkreślał wagę subiektywnej wrażliwości twórcy obserwującego fenomeny natury, konieczność odzwierciedlania w malarstwie stanu psychiki artysty, który utożsamiał, na podobieństwo romantyków, z duchową esencją natury. Istotą realistycznej postawy stała się więc zdolność do oddania wrażenia, jakie zjawiska przyrody wywierały na twórcę, nawet za cenę deformacji form naturalnych. Walcząc o przewyciężenie prowincjonalizmu w polskiej sztuce, Witkiewicz coraz mocniej upominał się z czasem o zachowanie narodowej specyfiki i odrębności.

*Mimetyzm, weryzm, wierne
naśladownictwo form natury
nie chroniło zdaniem
Witkiewicza przed
niebezpieczeństwem
stłamszenia indywidualnego
talentu artysty i
podporządkowania go nowej
doktrynie estetycznej*

W 1890 r., ze względu na pogłębiającą się gruźlicę, twórca osiadł w Zakopanem. Tu, zafascynowany bez reszty górami i podtatrzańskim folklorem, stworzył normy „stylu zakopiańskiego” w architekturze i sztukach użytkowych

(od 1904 r. wydawał pismo „Styl Zakopiański”). Nikt nie malował polskich Tatr tak, jak Witkiewicz! Urzeczony potęgą sił natury, przytłoczony majestatem gór, zafascynowany surowym pięknem skał i zmiennością atmosferycznych fenomenów, Witkiewicz namalował swe najbardziej ekspresyjne obrazy, obrazy z pogranicza realizmu, naturalizmu i symbolizmu, oddając realia przyrody a zarazem ewokując niezwykły nastrój, atmosferę oczekiwania, czasem grozy, psychicznego napięcia i lęku przed czymś nieodgadnionym i nieprzewidywalnym. Taką aurą emanowały obrazy romantyków próbujących oddać malarskim językiem duchowość natury; podobny nastrój kreowali w swych kompozycjach symboliści poszukujący plastycznych ekwiwalentów dla przenikającego wszechświat duchowego pierwiastka. Postawa naturalisty beznamiętnie analizującego namacalną rzeczywistość przeobraziła się niepostrzeżenie w malarstwie Witkiewicza w postawę neoromantyka, panteisty dążącego do oddania spirytualnego wymiaru universum. Twórca realizował teraz w pełni

swój postulat, by artyści „zobaczyli w niej [naturze] wyraz swojej duszy, co równa się temu, jak gdyby ukazali duszę natury w swoich dziełach” (*Dziwny człowiek*).

Okres pobytu w Zakopanem to czas ideologicznej metamorfozy Witkiewicza, czas bezgranicznej fascynacji rodzimym krajobrazem i podhalańskim folklorem, czas umacniania się wiary w kulturową tożsamość narodu przejawiającą się w sztuce ludowej. To także okres rewizji wcześniejszych ocen estetycznych. Ideowe przeobrażenia znalazły wyraz w morfologicznej strukturze obrazów, w ich luministycznych walorach, kolorystycznej gamie, kompozycyjnym kadrze, dukcie pędzla i fakturze. Stylistycznie Witkiewicz zaczął zbliżać się, mimowolnie i bezwiednie, do sztuki polskich modernistów, podobnie jak Chełmoński coraz bardziej syntetyzując formy i odrealniając, zgodnie z własnym odczuciem, kształty i barwy natury dla wydobycia jej duchowej esencji. Ogniwem pośrednim w odchodzeniu od pozytywistycznego obiektywizmu był zachwyt dla świetlnych walorów pejzaży Corota, prekursora francuskiego realizmu i zarazem malarza-poety zanurzającego malowane krajobrazy w srebrzysto-szarym *sfumato*. Przypisanie przez Witkiewicza podstawowej roli w malarstwie światła i nierozłącznie z nim związanej barwie skierowało jego uwagę ku impresjonizmowi (*Impresjonizm*, 1892). Twórca nie zaadaptował wprawdzie pointylistycznej techniki, lecz czujnie śledził zmienność chromatycznych tonów w zależności od oświetlenia; podpatrzył ponadto silnie akcentowany w płótnach impresjonistów przypadkowy sposób kadrowania, oraz wysoko podniesiony (*Obłok*, 1899-1900) lub radykalnie obniżony punkt obserwacji (*Morskie Oko*) – kompozycyjne chwytły zapożyczone z japońskich drzeworytów. Pojawiający się w niektórych obrazach Witkiewicza „japonizujący” kadr (*Uroczysko leśne*, 1893; *Okiść w słońcu*) to dowód na pokrewieństwo jego malarskich poszukiwań i modernistycznej estetyki asymilującej

japońskie wzory konsekwentnie promowane w polskich środowiskach artystycznych przez Feliksa Mangghę-Jasieńskiego, kolekcjonera sztuki japońskiej. Bliskie młodopolskim symbolistom, szczególnie Ferdynandowi Ruszczycowi, wydają się też fragmentaryczne ujęcia wnętrza lasu z przebijającym się przez roślinny gąszcz strumieniem, malowane swobodnie, sumarycznie, miejscami impastowo (*Potok w lesie*, przed 1894). Z młodopolskim nurtem wiązało Witkiewicza także zamiłowanie do nokturnów, które miało jednakże jeszcze głębsze, bo monachijskie korzenie (malarstwo *Stimmungowe*). Otulający krajobrazy mrok służył potęgowaniu nastrojowości równie dobrze, jak mgły spowijające liczne pejzaże (*Owce we mgle*, 1899-1900). Studium lśnienia wodnej tafli, lekko zmarszczonej przez wiatr i zabarwionej brązem odbijającego się w niej zbocza stanowił obraz *Czarny Staw – kurniawa* (1892).

Przypisanie przez Witkiewicza podstawowej roli w malarstwie światła i nierozłącznie z nim związanej barwie skierowało jego uwagę ku impresjonizmowi

Górskie pejzaże stały się dla Witkiewicza obszarem wtajemniczenia w istotę natury, wnikania w jej duchowy wymiar. Do jego najciekawszych obrazów

tatrzańskich należy *Jesieniowisko* (1894), kompozycja, w której artysta dokonał konfrontacji ogromu górskiej przestrzeni, potęgi szczytów i mocy zwartej ściany lasu z kruchością ludzkiego bytu. Jak w obrazach romantyków, drobne figurki prowadzącego stado owiec górala i góralki giną w ośnieżonym krajobrazie stanowiąc zarazem istotny jego element; to refleksy niesionej przez juhasa latarni wprowadzają do kompozycji silny efekt luministyczny; to czerwień góralskiej chusty

dźwięczy mocnym tonem wśród bieli, szarości i błękitów śniegowych połąci. Do mistrzowskich dzieł Witkiewicza należy *Wiatr halny* (1895), w którym pociemniałe niebo, zwały chmur pochłaniające górskie szczyty i dwa samotne drzewa uginające się pod naporem najpotężniejszego z tatrzańskich wiatrów, sugestywnie oddają grozę chwili i moc rozpętanego żywiołu. Autokomentarzem do tego obrazu można nazwać opis Witkiewicza zawarty w zbiorze opowiadań *Na przełęczy*:

Ponad Giewontem kłębi się potężny wał chmur, sypiąc się z rozpaczliwym musem w mroczną głąb dolin, księżyc poza lecącymi mgłami błyska, ginie, mającżeje światłem i mrokiem; w rozdartych kłębowiskach chmur, na czarnym błękitcie nieba drgają przerażone gwiazdy. Ruchomy mrok kotłuje się w reglach i z cieniem chmur przelatuje po śniegu, leżącym ociężale w świetle przymglonym półcieniami fioletowej gazy. Gdzieś skrzy się potok blaskami księżycy i para smreków targana burzą gnie się, szarpie się, skłania się do ziemi targa się i szamoce w rozpaczliwej niemocy.

Teatr Tatr, zatopiony w mroku nocy bądź zanurzony w słonecznym blasku, pozostał stałym motywem malarstwa Witkiewicza do 1908 r., gdy dramatycznie pogarszający się stan zdrowia zmusił go do opuszczenia Zakopanego i zamieszkania w miejscowości Lovran nad Adriatykiem. Powstały w tymże roku *Pejzaż zimowy w Tatrach* to najbardziej zdumiewające dzieło twórcy, to obraz przełamujący granice pomiędzy artystycznymi nurtami, realizmem i symbolizmem, antycypujący tendencje „realizmu magicznego”. Ostrość widzenia ośnieżonego szczytu, leżących u jego podnóża głązów i zamarzniętego wodospadu, może być tu tłumaczona przejrzystością mroźnego

powietrza; gwałtowny kontrast partii oświetlonych księżycowym blaskiem i pograżonych w ciemności, także może być empirycznie wyjaśniony. W kontekście tradycji artystycznej zawężony, asymetryczny kadr wydaje się zapożyczony z impresjonistycznych obrazów będących kulminacją naturalistycznego nurtu. Nic jednak nie tłumaczy poetyki niedopowiedzenia i aury niesamowitości, jaką obraz ten ewokuje. Również radykalne zawężenie gamy barwnej do zmaconej błękitem bieli i złamanego czernią błękitu nie jest tu oczywistym wynikiem bezpośredniej obserwacji natury; ton błękitu bezbłędnie spaja przeciwległe bieguny czerni i bieli, i nadaje obrazowi wizyjny wymiar. To krok w kierunku odrealnienia oglądanego wycinka krajobrazu, malarskiego przetworzenia służącego celom innym, niż obiektywna rejestracja naturalnych fenomenów; to próba podporządkowania zmysłowego poznania intuicji, która sięga istoty rzeczy, duchowej esencji natury.

Pisał Witkiewicz w *Pismach tatrzańskich*:

Noc zimowa w Tatrach jest jednym z najdziwniejszych zjawisk, jakie oglądają oczy, i najdziwniejszych wrażeń, jakich doznaje dusza. Kiedy księżyc wypłynie zza wschodnich rubieży Tatr, tonie świat w stłumionym blasku »ametystowej nocy«. [...] Snujące się ze wschodu nisko nad ziemią światło chwyta się prostopadłych ścian górskich i połogich zboczy wzgórz, ślizga się lekko po poziomych płaszczyznach, zatopionych w fiolecie, i skrzy się w tych świetnych kryształach, wszytych w puszystą powierzchnię śniegu. [...] Tam, gdzie sięga blask księżyca, zdaje się jaśnieć pożoga południowa dnia pogodnego – gdzie cień zalega, śpi noc mroczna, fioletowa, tajemnicza. I ten kontrast

tak gwałtowny, stopiony i złączony w jedno przez czar cudownej harmonii koloru, wywołuje podziw, zdumienie, niewiarę w rzeczywistość tego księżycowego, zimnego świata.

Zaskakujące efekty wizualne oparte na głębokim przeżyciu kontaktu z naturą uzyskał Witkiewicz także w kilku wcześniejszych obrazach tatrzańskich, takich jak *Kozice w górach* (przed 1896) i *Widok tatrzański – gniazdo zimy* (1906-1907). Subtelne niuansy kolorystyczne warstwy śniegu pokrywającego skały i spowijających szczyty chmur, świetlista biel opromienionych słońcem zboczy skonstrastowana z królującym w cieniu błękitem, to esencjalne cechy tych obrazów zimy; a także oryginalność kadru, jego wycinkowość, przestrzenna głębia i wysoko podniesiony punkt obserwacji. W jakimś sensie obrazy te antycypują koncepcję „dziwności istnienia”, jaką szereg lat później ogłosi syn artysty, Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Pejzaż zimowy w Tatrach to najbardziej zdumiewające dzieło twórcy, to obraz przełamujący granice pomiędzy artystycznymi nurtami, realizmem i symbolizmem, antycypujący tendencje „realizmu magicznego”

W okresie zakopiańskim dojrzewały poglądy Witkiewicza na społeczną i narodową rolę sztuki. Monograficzny artykuł o Juliuszu Kossaku z 1889 roku pełen był już rozważań o „charakterze i duchu

plemiennym” sztuki. W Zakopanem krytyk uświadomił sobie

pokrewieństwo swych poczynań z działalnością wielkich reformatorów myśli o sztuce – Morrisa, Ruskina i Norwida. Jego walkę o „polskość naszej kultury” rozpoczęło odkrycie sztuki podhalańskiej. Sztuka wyrosła z tradycji ludowej miała jego zdaniem wytworzyć więź solidaryzmu narodowego pokonując różnice klasowe. Stąd koncepcja architektonicznego stylu łączącego góralską tradycję budowlaną, ciesielską i snycerską z wzorami budownictwa willowego i uzdrowskiego rozpowszechnianymi m.in. przez znanego w Europie amerykańskiego architekta, Henry’ego Hobsona Richardsona[3]. Do najbardziej znaczących realizacji „stylu zakopiańskiego” zaprojektowanych przez Witkiewicza należą: „Koliba” przy ul. Kościeliskiej 18, „Pepita” (później „Łada”) przy ul. Chałubińskiego, „Zofiówka” przy ul. Chałubińskiego, dom „Pod Jedlami” przy ul. Koziniec 1, gmach Muzeum Tatrzańskiego przy ul. Krupówki 10, klasztor i kaplica Braci Albertynów przy drodze na Kalatówki, Kaplica Najświętszego Serca Jezusowego w Jaszczurówce k. Zakopanego. Projekty Witkiewicza w zakresie sztuki stosowanej obejmowały wszystkie elementy wyposażenia wnętrz wykonane w różnych technikach i materiałach, zarówno ołtarze, kielichy i lichtarze kościelne jak meblowe komplety, pojedyncze kredensy, krzesła i fotele, drewniane skrzynki, talerze i sztuce, metalowe serwisy do kawy, solniczki, broszki i breloczki, ceramiczne serwisy do kawy i herbaty, maselniczki i czerpaki, a nawet serwetki i firanki.

Można zapytać w podsumowaniu: Co spowodowało ideową metamorfozę Witkiewicza? Co skłoniło go do pilnej obserwacji i próby modernizacji zakopiańskiego otoczenia? Co zwróciło jego uwagę na tożsamościowy idiom narodowy? Góralski etnos? Sytuacja polityczna? Specyficzna aura górskiego kurortu przyciągającego jak magnes intelektualną i artystyczną elitę Polaków? A może Tatry, malownicze i groźne, majestatyczne góry, których chimeryczną nastrojowość i potęgę

próbował uchwycić? Zapewne wszystkie te czynniki po trosze.
Niemniej magia Tatr, wciąż niesłabnąca, pozostaje niezgłębionym
fenomenem.

Irena Kossowska

[1] Tatry i górale w literaturze polskiej, oprac. J. Kolbuszewski, Wrocław
1992

[2] „Wędrowiec” 1884, nr 52; 1885, nr 5-8, 12, 16, 17; wydane w formie
książkowej jako Sztuka i krytyka u nas 1884-1890; Warszawa 1891,
1899.

[3] J. Woźniakowski, Dylematy życia i twórczości Stanisława
Witkiewicza, w: tegoż, Stanisław Witkiewicz 1851-1915, Zakopane
1996, s. 9-12.