

## „Muszę mieć maskę, wściekłą maskę” Polemika z Marią Anną Potocką

ABSTRACT. Okołowicz Stefan, „Muszę mieć maskę, wściekłą maskę”. *Polemika z Marią Anną Potocką* [“I have to have a mask, a mad mask”. *Polemicsing with Maria Anna Potocka*]. „Prze-strzenie Teorii” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 217-233. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

Polemicsing with Maria A. Potocka's view, the author reflects on the problem of mask and facial expression in the life and work of S.I. Witkiewicz. They appear here as an expression of philosophy of man, a specific feature of the personality of the author of *Szewcy* [The Shoemakers] whose whole life, artistic and philosophical activity was marked by “facial expression”. The article also reminds the unusually important texts of Stefan Szuman, Witkacy's friend, who points to the essence of Witkacy's portraits. The last question discussed in this article is the problem of ascribing to Witkacy of the authorship of most of the photographs in which he is presented (since they are a documentation of his artistic creations) while actually the authors of these photographs are a dozen or so photographer friends of Witkacy.

### Między maską a miną

W dzieciństwie Staś Ignacy Witkiewicz na każde urodziny otrzymywał od Marii Dembowskiej, przyjaciółki ojca, stosowny do aktualnych zainteresowań prezent z bilecikiem, adresowanym do tego, kim aktualnie był. Bowiem co roku był kimś innym: Geologiem, Zoologiem, Chemikiem, Fizykiem, Astronomem, nawet Wielkim Marynarzem, Malarzem, Fotografem. Jego kolejne pasje i wcielenia następowały po sobie lub przejawiały się równolegle. Solenizanta fotografowano każdorazowo jako kogoś innego niż przed rokiem. I, co ważne, nie były to postacie fikcyjne, lecz na ówczesną jego miarę prawdziwe, ucieleśniane i autentycznie przeżywane<sup>1</sup>.

Niepostrzeżenie przeszło to w przybieranie ról w grę na pograniczu mistyfikacji. Już jako szesnastolatek Stanisław Ignacy występuje na fotografiach jako książę Devonshire. Później zaś manifestuje swą wielokształtną osobowość to jako groźny Maciej, to znów Mahatma Witkac, szef Firmy Portretowej Witkasiewicz i Ska, zaś innym razem jako jej sekretarz generalny Witkaze, kasjer Witkasiński czy kursor Witkasik. Czasami objawia się jako „Der Kaiser des Monadenreiches Vitcatius I”. Foto-

<sup>1</sup> Z niepublikowanych listów M. Dembowskiej do S.I. Witkiewicza z lat 1892–1904.

grafuje się w pożyczonej todze sędziowskiej lub dla odmiany w mundurze kapitana Strzelców Podhalańskich.

Toteż najpopularniejszymi z wizerunków Witkacego stały się bynajmniej nie naturalne jego twarze ze zdjęć niepozowanych, mające nosić znamiona prawdy, lecz utrwalone fotograficznie maski. To twarze maski z życia zmienionego w teatr przysparzają mu dziś sławy. Przy czym wskazać wypada nie tyle wcielenia sofistyczne z jego własnej mitologii, jak „Towariszcza Pieriesmierdłowa” czy „Lorda Fitzpur”, lecz te, które wbrew swej sztuczności robią wrażenie nadrzeczywistych i naznaczonych tragizmem. Te, w których tragedia sąsiaduje z groteską. Bo ze wszystkim, co stworzył, nawet w sferze drobiazgów, kojarzą się dzisiaj właśnie tragedia i groteska. Przeczul to, o ile nie zaprojektował. W wieku dwudziestu pięciu lat, pozując w listach przed naiwnie w nim zadurzoną Heleną Czerwijowską, zaznaczał już: „Mój list jest szaloną kombinacją tragizmu i humorystyki, ale czysto zewnętrznej”<sup>2</sup>.

Cóż więc było wewnątrz?

Osobowość artysty, naznaczona „wichrem nieznanym przeciętnemu człowiekowi uczuć metafizycznych”, odzwierciedla się na kilku niezapomnianych portretach maskach. Jedno z wcieleni widnieje na inscenizowanej fotografii wykonanej przez Tadeusza Langiera około 1938 roku w Zakopanem. Jest to Witkacy-Napoleon, Witkiewicz w roli wielkiego wodza, na co wskazuje już sam nadany przezeń fotografii tytuł. Dlaczego utożsamiono maskę z istotą duchową artysty? Czyżby dlatego, że to, co odegrane, wydaje się dosadniejsze i wyrazistsze? Maską Witkacego-Napoleona stała się jego najczęściej publikowanym wizerunkiem. W dodatku coraz częściej funkcjonuje już bez tytułu, bowiem przyrosła mu już do twarzy. Można w tym miejscu przywołać zdanie Oskara Wilde’a: „Maska więcej nam mówi niż twarz. Te przebrania spotęgowały jego indywidualność”<sup>3</sup>. Przebranie nie tylko uwybraźniło, lecz i wzmogło osobowość Witkacego. Nic dziwnego, że dziś wizerunkowi temu wkłada się w usta Witkacowskie sentencje. Na przykład z okazji sesji naukowej we Włoszech w 1980 roku portret ten nosił podpis „SENZA COMPROMESSO” – „Bez kompromisu”.

Innym znanym, często publikowanym tragicznym wizerunkiem-maską jest jeden z serii sześciu portretów Witkacego wykonanych przez Józefa Głogowskiego w 1931 roku. Na podstawie dwóch przeciwstawnych sobie w psychologicznym wyrazie zdjęć tej serii Bronisław Linke namalował w 1958 roku w technice gwaszu swój hołd dla zmarłego przyjaciela:

<sup>2</sup> B. Danek-Wojnowska, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej*, „Twórczość” 1971, nr 9, s. 26.

<sup>3</sup> O. Wilde, *Dialogi o sztuce*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1923, s. 121, [w:] B. Danek-Wojnowska, *Listy...*, dz. cyt., s. 14.

niezwykły, nadrealny portret podwójny. Jedno z obliczy tego wizerunku ma, jak wiadomo, twarz pogodną, naturalną, bez widocznych śladów gry, rozjaśnioną spokojem. Drugie, o zmarszczonych brwiach i zasępionym czole – to twarz tragicznego mędrca-wizjonera, katastrofisty. Istotne jest na tym portrecie rozmieszczenie postaci. Gdyż pomiędzy dwoma postaciami w sensie Jungowskim, czyli obliczami siebie, jakie każdy z nas przybiera na pokaz światu, rozgrywa się pewien spektakl. Ta o twarzy spokojnej, aprobująca i pochwalająca życie, lokuje się na przednim planie w centrum, lecz spoza ramienia spogląda na nią – i widza – Witkiewicz tragiczny, ów nadświadomy obserwator, komentator, może opiekun. Dantejski przewodnik i anioł stróż, wiodący artystę przez martwą i spustoszoną przestrzeń. Linke z pewnością Witkacego uprościł – dziś znamy więcej niż dwie jego „twarze” – lecz generalnie trafnie uchwycił samą istotę dwoistości, będącej zasadą Witkiewiczowskiego wszechświata. A tym samym pojął, że istota rzeczy, sedno tej osobowości, mieści się – niewidzialne – między i ując je można tylko w relacji.

Była to oczywiście wiedza zaczerpnięta od samego Witkacego. Jedno z jego wielkich artystycznych odkryć, podstawa nowatorstwa w rozlicznych dziedzinach twórczej działalności. Cała XIX-wieczna kultura charakteru, rozmaite podręczniki kształcenia woli, osiągnięcia celów życiowych, nastawione były na utwardzenie, konsolidację osobowości, uczyńnię z siebie „mężczyzny”, „kogoś”, „człowieka z jednej bryły”. Własne ja „wykuwa się” młotem u jednego z arcymistrzów myśli europejskiej z przełomu wieków – Nietzschego. Antytezą tego wzoru mógł być tylko sflaczały, nadgniły i bezkształtny, a stąd słusznie wzgardzony dekadent. Tymczasem Witkacy odkrył alternatywę. Stworzył sobie – i kilku swym bohaterom w rodzaju Macieja Korbowy – osobowości zmienne, czasem wręcz migotliwe, nieuchwytne i dwuznaczne. Wymyślił nowego człowieka.

Stąd to właśnie Witkiewicz tak doskonalił maski i miny. W zabawach i na serio celebrował samo przybieranie masek. Maski nosił, bo maska to kamuflaż. Dlatego nie dostrzegano czasem, że jego twarz jest tą lub inną maską. Jednym z tych, którzy potrafili je uchylić, był Jan Leszczyński.

Kto nie znał go bliżej – pisał w księdze pamiątkowej z 1957 roku – dostrzegał przeważnie tylko maskę. Ta maska pokrywała dystans, który go dzielił od otoczenia; stwarzała sztuczną bliskość (...). Gdy maska ta czasami opadała, ukazywał się na chwilę człowiek straszliwie samotny, ponury, rozbity wewnętrznie, wstrząsany potężnymi pasjami, miotany wichrem nieznanymi przeciętnemu człowiekowi uczuć metafizycznych, człowiek wspaniały, twórczy i na wskroś tragiczny<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> J. Leszczyński, *Filozof metafizycznego niepokoju*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz, człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J.E. Płomieński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 93-94.

Powiedziane pięknie – ale czy słusznie? Gdyż warto zwrócić uwagę na słowa „rozbity wewnętrznie”. To, co przyjaciel i rywal Witkacego na polu filozoficznym i erotycznym uznał za „rozbitcie”, objawia się nam dzisiaj jako druga i alternatywna z jego autokreacyjnych procedur – miny.

Mina dotyczy działań czysto doraźnych. Dlatego powinna być czytelną. Mina niedająca się rozpoznać lub dająca się nie dostrzec, mija się z celem. Miny Witkacego są przesadnie groteskowe, gdyż mają skutecznie oddziaływać i demaskować, oczyszczać pole sprawom istotnym i poważnym, ale też szyderstwu i niepowadze, bez których rzeczy serio zatracają swą głębię. Mają intrygować widza i stawiać minotwórcę w pozycji niezależnego artysty i wolnego człowieka. Są również – a niekiedy przede wszystkim – reakcją na nudę metafizyczną i egzystencjalną. Rozważane teoretycznie, maski i miny to dwie skrajności. I właśnie dlatego czasem, jak zdarza się ekstremom, graniczą ze sobą, mieszając swe natury.

W twórczości – także życiowej – Witkiewicza maski to wyraz jego filozofii człowieka. Pewnej obiektywnej koncepcji, której zresztą za jego życia nie odczytano, a tym bardziej nie doceniono. Natomiast miny i niekonwencjonalne zachowania Witkiewicza były – jak pisałem – bezpośrednim wyrazem jego osobowości, sposobem bycia, znakiem istnienia<sup>5</sup>. To właśnie rzucało się w oczy współczesnym Witkacego i tego aż nazbyt często w nim nie akceptowano. Dziś łatwiej ów rys histrioniczny, posługiwanie się „miną”, uznać za szczególny rys jego osobowości. Należałoby również stwierdzić, że cała ta twórczość życiowa, artystyczna i filozoficzna w większym lub mniejszym stopniu naznaczona była „miną”, opakowana w „minę”.

Ale zajmując się Witkiewiczem serio, trzeba maski od min rozróżniać.

Pewien okres w młodości Witkiewicza, ten mianowicie, kiedy jął praktykować dandyzm i z adepta nauk przyrodniczych bądź malarstwa pejzażowego przeistoczył się w „dyletanta życia samego w sobie”, przyniósł objawienie twórczego potencjału maski. Staś Ignacy, jak na dandysa przystało, przymierzał maski, żeby zadziwić innych, a zwłaszcza siebie. I oto, jak wskazuje autobiograficzna powieść, będąca niemal powieściową autobiografią, dojrzeła do wiedzy, iż żadna maska nie musi być ostateczna. Toteż *622 upadki Bunga* to – jak na obrazach Ensora czy Weissa – autoportret z kolekcją masek. Czyli – dopowiedzmy – autoportret niemożliwy. „Bungo miał rzeczywiście potworną maskę na twarzy”<sup>6</sup>. Na

<sup>5</sup> S. Okołowicz, *Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006; tenże, *Miny Witkacego. W poszukiwaniu „wewnętrznego” idioty*, [w:] *Witkacy. Psychoholizm*, red. M.A. Potocka, Bunkier Sztuki, Kraków 2009, s. 307.

<sup>6</sup> S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, wstęp i opracowanie A. Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 436.

chwilę, bo pod nią jawi się następna: „...spadła z niego maska lichego człowieka, którą gwałtem w sobie wytworzył. Nie tylko maska zewnętrzna, ale to wszystko, co oddzielało go od samego siebie, zniknęło nagle bez śladu...”<sup>7</sup>. I tak dalej, i dalej. Każda następna wydaje się atrakcyjniejsza. Można nimi wabić, zwodzić, odpychać.

O „żelaznej masce” Macieja, „najpotworniejszego z całej kompanii”, która „pokryje dziecinną twarzyczkę dawnego Ignasia”<sup>8</sup>, pisał Witkacy w ryzykownej korespondencji Helenie Czerwijowskiej. W listach do żony zwierzał się z konieczności przybrania wobec natarczywych bliźnich „kolczastej maski”. Nie przebadano jeszcze tekstów Witkiewicza pod kątem tej świadomości gry masek, lecz gdy to nastąpi, wyniki będą zadziwiające. A chodzi przecież nie tylko o teksty. Wiele swoich masek i min Witkacy programowo fotografował w formie autoportretów lub przy pomocy przyjaciół, znanych fotografów. Wymyślał je, fotografował i wklejał do albumów w charakterze eksponatów jego prywatnego Muzeum Osobliwości. Chodzi o to, by owe wizerunki rozpoznawać i pojmować w przeznaczonej im roli.

Tyle tytułem wstępu.

## „Demonizm psychiczny” i inne sprawy

W katalogu zeszłorocznej wystawy **Witkacy. Psychoholizm**<sup>9</sup> oraz w wydanej w tym roku książce o fotografii *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*<sup>10</sup> Maria Anna Potocka dała w syntetycznym skrócie rodzaj komentarza do problemów i idei fotografii Witkiewicza. Jest to jednak komentarz szczególny. A mówiąc wprost – trudno pojąć i przyjąć tak obfite nagromadzenie zarazem radykalnych, jak i zupełnie nietrafionych wniosków, skoro autorka porusza kwestie od dawna znane z pism samego Witkiewicza, z artykułów jego przyjaciół i prac badaczy współczesnych. Potocka stara się wymyślić Witkiewicza na nowo. Niestety, nietrafnie.

Jej generalny błąd perspektywiczny wynika zwłaszcza z faktu, że zbyt skrótowo przedstawia oczywiste cele artysty, kompletnie lekceważąc chronologię. Założenia Witkacego z lat trzydziestych – lecz zawieszona w beczasowej próżni – zestawia z koncepcjami, jakie przyświecały mu przed rokiem 1914. Nieuwzględnienie zmiany, pominięcie rozwoju spr-

<sup>7</sup> Tamże, s. 474-475.

<sup>8</sup> B. Danek-Wojnowska, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej*, dz. cyt., s. 36.

<sup>9</sup> M.A. Potocka, *Antropologia sztuki. „Ja” jako materiał twórczy*, [w:] *Witkacy. Psychoholizm*, dz. cyt.

<sup>10</sup> Taż, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Aletheia, Kraków 2010.

wia, że efektem tych zabiegów jest nonsens. Gdyż – to chyba żadna rewelacja – obraz fotograficznych działań Witkacego staje się zrozumiały i logiczny dopiero, gdy chronologicznie ułoży się fakty. Z nimi właśnie wypada, a nawet trzeba skonfrontować sądy Potockiej, gdyż Witkacy, acz wielokształtny, winien jednak, bądź co bądź, pozostać sobą!

Oto więc punkty, w których nie sposób z Potocką się zgodzić:

1. Pisze Potocka: „Ale ci inni byli czymś odległym i niezrozumiałym. Tę przepaść pomiędzy Witkacym a innymi doskonale widać w jego autoportretach i portretach fotograficznych”<sup>11</sup>.

Komentarz: Przyjaciel Witkacego, psycholog Stefan Szuman, napisał o jego stosunku do osób portretowanych:

W Witkiewiczu-portreciście człowiek bliźni, rozumiejący i odczuwający obcą jaźń i psycholog-analityk, obnażający ciekawie i bezwzględnie psychologiczny preparat, są równocześnie przy pracy...<sup>12</sup>.

To godne podkreślenia: Witkacy fotografował wyłącznie osoby mu bliskie, które budziły jego pozytywne uczucia, i których portrety psychologiczne pragnął dla siebie zarejestrować. Nie była to „produkcja artystyczna”, lecz potrzeba wewnętrzna. W listach często informuje Helenę Czerwijowską o nowych fotografiach swych „groźnych rywali” – Micińskiego i innych przyjaciół, o fotografowaniu panien Illukiewiczównych, trzynastoletniej Jany i jej młodszej siostry Wandy: „Bawię się od czasu do czasu z dziewczynkami i robię zdjęcia, od których Langiera skreca. Już wypisałem aparat”<sup>13</sup>. Wyraża też nader znaczące życzenia: „Chcę narysować Panią najmniej 30 razy. Mam nienasycone pragnienie Pani twarzy”<sup>14</sup>, czy: „Jestem w okresie gorączkowej pracy artystycznej. (...) chciałbym mieć Panią koło siebie teraz, aby z Pani coś zrobić (kilkadziesiąt kilka rysunków)”<sup>15</sup>. Znamy częściowe realizacje tych zamiarów. Gdzie tu może być mowa o jakichś „innych”, „odległych i niezrozumiałych”? Gdzie autorka widzi przepaść między artystą a „innymi” na podstawie autoportretów i portretów sprzed 1914 roku? Jest to formalnie spójna grupa fotografii, charakterystyczna dla tamtego okresu, o nowatorskich i wciąż budzących zachwyt założeniach kompozycyjnych. Ogromnie różnią się one od autoportretów i portretów oraz serii min i performance’ów Witka-

<sup>11</sup> Taż, *Antropologia sztuki. „Ja” jako materiał twórczy*, [w:] *Witkacy. Psychologizm*, dz. cyt., s. 301.

<sup>12</sup> S. Szuman, *Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 110, s. 349.

<sup>13</sup> B. Danek-Wojnowska, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej*, dz. cyt., s. 28.

<sup>14</sup> Tamże, s. 31.

<sup>15</sup> Tamże, s. 33.

cego z lat trzydziestych. Dzieli je przecież dystans kilkunastu lat i odmienne cele artystyczne. I naprawdę nietrudno wypatrzeć te różnice.

2. Pisze Potocka: „On sam to wielopoziomowość osobowości, bogactwo reakcji, ekshibicjonizmu ducha. Inni to piękne, nieruchome maski, sfotografowane rzeźby. (...). Ci inni to doraźne twory portretowe, w fotografii zamaskowane nieruchomością, w malarstwie ulegające wynegocjowanym emocjom twórcy”<sup>16</sup>.

Komentarz: Tu właśnie Potocka konfrontuje dwie różne grupy zdjęć, nie uwzględniając ich czasu powstania i koncepcji. Nie wynika z tego nic prócz błędnych wniosków, bowiem „wielopoziomowość osobowości, bogactwo reakcji, ekshibicjonizmu ducha” to cechy serii min i grymasów głównie z okresu międzywojennego. Natomiast owi „inni to piękne, nieruchome maski, sfotografowane rzeźby” – choć nie podzielam tego sformułowania – to bohaterowie psychologicznych portretów sprzed 1914 roku. Ponadto „nieruchome maski, sfotografowane rzeźby” kojarzą się z zastygłym, martwym spojrzeniem. Tymczasem na portretach zwracają uwagę żywe, zwilgotniałe oczy; w nich właśnie, jako w „zwierciadłach duszy”, odbija się najwyższa prawda o portretowanym Istnieniu Poszczególnym. I kryje się w nich wciąż nieodgadniona tajemnica. Nikt bowiem nie wie, jak Witkacy doprowadzał swoich modeli do stanu, w którym ofiarowywali mu swoje dusze.

Owo znieruchomienie w fotograficznych portretach Witkiewicza ma przynajmniej dwie przyczyny. Pierwsza jest artystyczna: portretowani, zgodnie z koncepcją twórcy, uchwyceni zostali w szczególnej sytuacji – zapatrzenia w przestrzeń w stanie kontemplacji. Druga, techniczna, skalkulowana jest z pierwszą: to długi czas naświetlania z powodu niskiej czułości ówczesnych negatywów. Trzeba pamiętać, że owe portrety Witkacy wykonał sto lat temu, posługując się trudnym w obsłudze sprzętem fotograficznym.

Wysoce też wątpliwe, że – jak czytamy – „ci inni to doraźne twory portretowe (...) ulegające wynegocjowanym emocjom twórcy”<sup>17</sup>. Dużo słuszniej zawierzyć Szumanowi, który dobitnie podkreśla, że portrety Witkiewicza nie są dowolną fantastyczną wariacją na temat czyjejs twarzy, lecz pozostają zawsze ekspresją konkretnej jaźni.

3. Pisze Potocka: „Ważny problem: fotografia jako narzędzie autoanalizy. (...) fotografując samego siebie lub pozując do zdjęć przez siebie zaranżowanych, uwalniał niekontrolowane pokłady demonizmu psychicznego. Nigdy nie żądał tego od innych”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> M.A. Potocka, *Antropologia sztuki...*, dz. cyt., s. 301.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 333 i 133.

Komentarz: Zachowany materiał świadczy o innej postawie towarzyszących artyście osób. W latach dwudziestych i trzydziestych, gdy Witkacy urządzał sesje mimiczne i performance, przyjaciele brali w nich udział, dostosowując się do konwencji oraz narzucanych i kreowanych przezeń sytuacji. „Niekontrolowane pokłady demonizmu uwalniał” Roman Jasiński, pozując wraz z Witkacym do dadaistycznych w wyrazie fotografii. Czynili to zgodnie także Bruno Schulz, Jan Kochanowski, Józef Głogowski, Nena Stachurska, Janina Turowska, Janina Bykowiakówna, Janusz de Beaurain, Teodor Birula-Białynicki. Na fotografii „Brodacze” pięć osób łącznie z Witkacym nałożyło sztuczne sumiaste wąsiska. Artysta „demonizuje” też swoje „muzy” – Janinę Bykowiakówną i Janinę Turowską, wciągając je w akcję zdjęciową „Zastrzyku narkotycznego” czy „Potwora z Düsseldorfu”. Toteż bezzasadna jest teza, a właściwie zarzut Potockiej, że Witkacy w okresie międzywojennym traktował twarze znajomych „jak twierdze psychiczne, których w dodatku nie powinna naruszyć wnikliwość fotografa”<sup>19</sup>. Natomiast w portretach psychologicznych sprzed 1914 roku chodziło o coś zgoła innego. I trudno sobie wyobrazić, żeby panny Oderfeld, Czerwijowska czy Janczewska „ujawniając pokłady demonizmu”, robiły zeza, wywalały język lub wykrzywiały twarz, przewidując przyszłe serie mimiczne uwielbianego fotografa, aczkolwiek byłoby to wielce ciekawe i prekursorskie.

4. Pisze Potocka: „Bezgraniczny dostęp do samego siebie. (...) niemożność dotarcia do innych, ukrytych za maskami własnych twarzy”<sup>20</sup>. (...) Portretując bliskich i znajomych, traktował ich twarze jak twierdze psychiczne, których nie powinna naruszać wnikliwość fotografa”<sup>21</sup>.

Komentarz: Potocka najwyraźniej pomyliła typy masek. To właśnie Witkiewicz, analizując swą psychikę, fotografował zarazem własne maski, miny i grymasy. Natomiast portretując przyjaciół, zamierzał dotrzeć do ich duchowej istoty i celował nie w maski, lecz właśnie w prawdziwe oblicza. Trudno zresztą wyobrazić sobie, by jego modelki, jak na przykład Jadwiga Janczewska, której wykonał ponad czterdzieści portretów, czy szesnastoletnia Anna Oderfeld i trzynastoletnia Jana Illukiewiczówna, wszystkie zafascynowane Witkacym, „ukrywały się za maskami własnych twarzy”. Do tego trzeba przecież dojrzałości! Owe świetnie prześwietlone psychicznie i zanalizowane modele – jak dostrzegł Szuman – ubierał na swoich portretach fotograficznych w maskę „ich najwłaściwszego jestestwa”<sup>22</sup>, pełnej indywidualności. Niemniej te dwie odmiany

<sup>19</sup> Tamże, s. 133.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> S. Szuman, *Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce*, dz. cyt., s. 350.



masek nie mają ze sobą nic, oprócz samego słowa, wspólnego. Toteż ów osiągnięty, szczególny i wyjątkowy rys na twarzach modeli w istocie nie powinien być zwany maską. Jednak tak właśnie nazywał go Stefan Szuman. Teksty Szumana o Witkiewiczu powstały za życia artysty w wyniku długich dyskusji nad istotą jego sztuki. Dlatego są niezwykle ważnym i unikalnym świadectwem. I stąd wypada przytoczyć w tym miejscu jego interpretację.

Portret może być tylko wizerunkiem oblicza, podobną kopią naskórka naciągniętego na czaszkę, za którym kryje się tyle tajemnic. Ale czemuż nie ma być też odsłonięciem tej tajemnicy, maskowanej przez twarz? Sztuką Witkiewicza jest, że to potrafi... (...) Urodzony psycholog w Witkiewiczu chwytą z okazji portretu w swe szpony portretowaną jaźń obiektu, analizuje, rozrywa i rozdrabnia jak sęp; ten sam psycholog-badacz nie pozwala mu na sentyment... (...) W Witkiewiczu-portreciście człowiek bliźni, rozumiejący i odczuwający obcą jaźń i psycholog-analityk, obnażający ciekawie i bezwzględnie psychologiczny preparat, są równocześnie przy pracy i nawzajem wyrrywają sobie strzępy analizowanej psychiki. (...) Może rzeczywiście jest w nich za dużo psychologii. Ale to właśnie są portrety Witkiewicza, którego stać na tak głęboką i niezrównaną psychologię. Czy można komuś czynić zarzut, że wie za wiele? Można, ale któż dorówna tym, którzy tak wiele wiedzą? (...) Tu właśnie sztuka jego chodzi drogami, na których nikt się jeszcze nie posunął tak daleko jak on, ale wielu za nim tą drogą pójdzie. (...) Mimo, że Witkiewicz swą sztukę portretową nazwał „przedsiębiorstwem firmy”, to jednak on właśnie odszukał i z zapomnienia przywołał do życia ojca portretu maskę. Stworzył nową syntezę maski i portretu. Maska jest typem. Odrzuciła wyraz indywidualności konkretnej, by uwydatnić to, co typowego, ponadosobowego w ludzkiej twarzy. (...) Witkiewicz ubiera swych portretowanych maską ich najważniejszego jestestwa, w której są typowo podobni do tych wielu innych, a jednak sobą<sup>23</sup>.

Odsłaniając właściwą Witkacemu istotę portretu psychologicznego, Szuman zwraca uwagę na portrety „Firmy”. Te same, bliskie sobie osoby – jak Solską, Janczewską, Czerwijowską, rodziców, Malinowskiego, Chwistka i innych – zwykł on portretować wieloma technikami: rysunkiem węgłem, pastelem, techniką olejną, opisem literackim i fotografią. Oczywiście są różnice formalne, wynikłe ze specyfiki i właściwości tych technologii. Trudno więc wyobrazić sobie, żeby tej klasy artysta właśnie w przypadku fotografii zrezygnował ze swoich umiejętności i wykonywał jakieś banalne portrety, tym bardziej że do fotografii przywiązywał dużą wagę. Należy też przypomnieć rzecz sygnalizowaną wielokrotnie: wykonywane przed 1914 rokiem portrety fotograficzne były polem doświadczalnym przyszłych portretów pastelowych „Firmy”.

<sup>23</sup> Tamże, s. 349-350.

W innym studium, *Portrety Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Szuman raz jeszcze wnika w problem masek:

Portret jest czyjąś podobizną – w dwojakim znaczeniu: podobizną twarzy i zarazem podobizną duszy. Twarz jest wyrazem duszy, ale zarazem jej maską. Otóż portrety bardzo często są tylko podobiznami maski, którą jest twarz danej osoby. Zwykle osoba zamawiająca portret u malarza chciałaby mieć na portrecie szczególnie „miłą” maskę, wywołującą dodatnie wrażenie. (...) Przeciwnym biegunem portretu pochlebiającego, gładkiego, miłego i konwencjonalnego jest karykatura. (...) Antynaturalistyczne, deformujące, nieraz potworne portrety Witkiewicza nie są karykaturą. Można by je może trafnie nazwać portretami psychoanalitycznymi. Witkiewicz w nich obnaża psychikę, wydobywa na światło dzienne ukrytą, najistotniejszą psyche portretowanego. (...) W portretach twarz jest często zdeformowana, przekształcona i zmieniona. To właśnie w naiwnym widzu wywołuje wrażenie, że stoi przed karykaturą, a nie przed portretem. Ale deformacja artystyczna, którą Witkiewicz się posługuje, nie jest ani charakterologiczną przesadą, ani formalistyczną zabawką, lecz wyrazem dla treści, która w tej tylko formie staje się uchwytna i zrozumiała. Najciekawsze, najgłębsze portrety Witkiewicza przestają być wierną, naturalistyczną kopią twarzy zewnętrznej i realnej, aby tym wyraźniej zarysowała się twarz wewnętrzna idealna; a raczej jedna z tych twarzy. (...) Każdy z nas ma wiele twarzy, jest co dzień inny... (...) Portrety Witkiewicza nie są dowolną, fantastyczną wariacją na temat czyjejs twarzy. Pozostają zawsze wyrazem określonej jaźni, która przemawiała do artysty i jemu się odtworzyła w chwili tworzenia portretu. (...) Artysta przekracza często ramy portretu indywidualnego i w swych najsilniejszych kreacjach tworzy raczej nadindywidualne oblicza, czyli maski, które są wyrazem samej istoty różnych zasadniczych form przejawiania się ludzkiej jaźni. Te maski Witkiewicza są chyba najbardziej spokrewnione z chimerami gotyckich katedr, z maskami archaicznej sceny, z tragicznymi obliczami postaci scenicznych wielkich utworów dramatycznych. (...) Forma jest u Witkiewicza na usługach wyrazu. (...) Witkiewicz w dziedzinie portretu poszedł o duży, bardzo śmiały krok naprzód. Zapuścił się w nowe nieznanne tereny. Znajduje się ze swą sztuką na przełomie. Widzi się zwykle tylko dziwne, nieoczekiwane oblicze jego sztuki, jego dziwactwa. Nie dostrzega się istoty i odrębnej wagi tego procesu twórczego<sup>24</sup>.

Trzeba zaiste deficytu dobrej woli, by tego nie rozumieć.

Portrety Witkiewicza skupiają się na związku istoty psychiki modelu z istotą uniwersalną człowieka, czyli tą właśnie Szumanowską maską. Nadają one fotograficznym portretom Witkiewicza niepowtarzalny charakter i łatwo rozpoznawalny styl, co w pewnym sensie, przy zachowaniu cech indywidualnych, upodobnia osoby na portretach. Zdarza się to każdemu wielkiemu artyście.

<sup>24</sup> S. Szuman, *Portrety Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Czas” 1932, nr 18.

Zdolność odczuwania uczuć metafizycznych zawsze była dla Witkacego wyznacznikiem człowieczeństwa i symptomy tego rodzaju uczuć chciał zapewne uchwycić na fotografiach. Jak już pisałem, można sądzić, że Witkiewicz zamierzał sfotografować osobę w momencie odczuwania i odnajdywania w sobie jedności własnej osobowości i wywołać na twarzy „zdemonizowanego” modela objawy doświadczonego przez siebie doznania dziwności istnienia<sup>25</sup>. Mogło uzewnętrzniać się to wyrazem pewnego rodzaju metafizycznej kontemplacji. Na jego fotografiach osoby wyglądają niczym przezeń zahipnotyzowane, wpatrzone rozszerzonymi „wyłupia- stymi gałami w jakieś niewidzialne dla innych światy”<sup>26</sup>. Gdyby zgodzić się za Antonim Kępińskim, że „dzieło sztuki jest na ogół tym trwalsze, im lepiej oddaje to, co w człowieku pozostaje niezmiennie”<sup>27</sup>, można by dodać, że to właśnie jest dla Witkacego najcenniejsze.

5. Potocką inspirowała zapewne konkluzja Urszuli Czartoryskiej, sformułowana jeszcze w 1984 roku, na temat „elementu introspekcji we wczesnych autoportretach”<sup>28</sup> Witkiewicza i „elementu kamuflażu w portretach bliskich osób”<sup>29</sup>. Pisząc o masce „jako w ogóle modelu relacji między ludźmi”<sup>30</sup>, Czartoryska przywołała jednak przykład bohaterki powieści o Bungu, pani Akne, który ze względu na powszechnie rozpoznawalny pierwowzór, wielką aktorkę, jest wyjątkowo nietypowy. Tezę Czartoryskiej Potocka spotęgowała i zradykalizowała, czym oddaliła ją jeszcze bardziej od prawdy.

## „Wyk.fot.”

Na *dossier* fotograficzne Witkacego składają się jego autoportrety i portrety autorstwa kilkunastu innych fotografów, mających szczęście uwiecznić na kliszach ekscentrycznego artystę. Bowiem Witkacy wielokrotnie korzystał z usług zaprzyjaźnionych z nim fotografów: Tadeusza Langiera, Jadwigi Kępińskiej, Henryka Schabenbecka czy najistotniejszego ze wszystkich Józefa Głogowskiego i innych.

Witkacy skontaktował się z Głogowskim w 1931 roku, kiedy zobaczył u Edmunda Strążyńskiego portret, którym się zachwycił. W marcu 1931

<sup>25</sup> S. Okołowicz, *Metafizyczna dziwność...*, dz. cyt., s. 164.

<sup>26</sup> S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga...*, dz. cyt., s. 94.

<sup>27</sup> A. Kępiński, *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 74.

<sup>28</sup> U. Czartoryska, *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] *Co robić po kubizmie?*, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 244.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 245.

roku napisał do Strążyńskiego: „Jestem zachwycony fotogr.[afią] Twoją przez Głog.[owskiego]. Czy nie możesz poprosić go, aby mnie zjechał, i za 30 odbitek ja mu zrobię szkicowy portret jego lub kogo mi wskaże”<sup>31</sup>. W lecie tego samego roku Głogowski kilka razy fotografował Witkiewicza. Ich przyjaźń trwała do 1937 roku, kiedy z błahych powodów została zerwana. Niemniej przez sześć lat powstało wiele zdjęć Witkacego w trakcie różnych sytuacji towarzyskich oraz wspólnie organizowanych seansów fotograficznych. O kontakcie z Głogowskim oraz powstałych fotografiach Witkacy pisał w listach do żony Jadwigi w 1931 roku: „Posyłam zdjęcia Głogowskiego”<sup>32</sup>, „...obiad u nich (bajeczny!) z fotografowaniem”<sup>33</sup>, „Piję szalwię, którą dostałem od Pana Józefa Jana Głogowskiego, tego, co robił moje zdjęcia”<sup>34</sup>, „...skończyłem [rysować] b. nadętego p. Kamma, przyjaciela Głogowskiego. B. piękne zdjęcia min porobił ten ostatni”<sup>35</sup>, „Głogowski zrobił cudowne zdjęcia z minami. Posyłam próbne odbitki zdjęć Głogowskiego”<sup>36</sup>. Witkacy zachwycony zdjęciami w wykonaniu Głogowskiego, rozdawał je wybranym znajomym z naniesionymi ekscentrycznymi dedykacjami, podpisując się „Schizoid” albo „Schyzio”. Sam był twórcą znakomitych autoportretów, ale zależało mu – o czym niejednokrotnie wspominałem – na uzyskaniu efektownych zdjęć, których sam sobie nie chciał albo nie był w stanie wykonać. Inni potrafili, zwłaszcza Głogowski, który używał wtedy rzadko jeszcze stosowanego, małoobrazkowego „szybkostrzelnego” aparatu Leica, umożliwiającego zapisywanie w krótkim czasie długich serii min. Witkiewicz miał charakterystyczne spojrzenie, fotogeniczną twarz, a przy tym „był z urodzenia aktorem”<sup>37</sup>, łatwo przybierał więc przed aparatem różnorodne miny o skali sięgającej od wystudiowanych przed lustrem po czystą improwizację. Przed kamerą jego dar kreacyjny przewyższał, rzecz jasna, koncepcje fotografów, których zadaniem było właśnie dokumentowanie tych kreacji i działań performance’owych. Nawet podczas fotografowania „zwykłego” wyrazu twarzy zachowanie Witkacego wydawało się znaczące – było taką właśnie zamierzoną kreacją. Nie oznacza to jednak, że rola współpracujących z Witkacym foto-

<sup>31</sup> E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 63.

<sup>32</sup> S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 253.

<sup>33</sup> Tamże, s. 254.

<sup>34</sup> Tamże, s. 274.

<sup>35</sup> Tamże, s. 277.

<sup>36</sup> Tamże, s. 278.

<sup>37</sup> R. Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, LTW, Warszawa 1999, s. 70.

grafów ograniczała się jedynie do strony technicznej. To oni decydowali o momencie naciśnięcia migawki, wodząc obiektywem za ekspresyjną, wyrazistą twarzą modela. Nie było to trudne, a na pewno fascynujące. Za każdym razem musiał być to urzekający, wciągający spektakl. Każdy z nich był artystą, miał własny styl i odpowiednie zdolności w zakresie komponowania czy kadrowania obrazu i odbijania artystycznych odbitek. Omawiane zdjęcia, oprócz strony artystycznej charakteryzuje walor dokumentacji, są zapisem parateatralnych działań Witkiewicza. Dlatego słusznie uważa się, że przynależą także w tym zakresie do jego dzieła i większość badaczy tak je traktuje. Z tego też powodu eksponuje się je na wystawach. Jednak – podkreślmy – Witkiewicz był fotografowanym obiektem i twórcą zarejestrowanych pomysłów, ale nie autorem fotografii. To fotografowie nadawali zdjęciom formę, zaś Witkacy zapewniał treść. Zdjęcia, które otrzymywał od Głogowskiego czy z zaprzyjaźnionych zakładów fotograficznych, były sygnowane nazwiskami konkretnych fotografów i nie sądzę, żeby się z tym nie zgadzał. Na kilku fotografiach Głogowskiego, kiedy Witkacy kredką podkreślił wyraz twarzy i podmalował policzki, dla żartu obok podpisu przyjaciela dopisał swój. Jest to jednak tylko ciekawostka i jednostkowe zdarzenie. Problem autorstwa fotografii przedstawiających Witkiewicza „wybuchł” współcześnie, sztucznie, kiedy historycy sztuki i kuratorzy wystaw ignorując prawowitych twórców, chcąc podkreślić ważność Witkacego, jemu przypisali autorstwo wszystkich fotografii, które go przedstawiają. W tekstach, na wystawach i w publikacjach. Witkiewicz jest na tyle wszechstronnym artystą, że nie trzeba dodawać mu cudzych zasług. Poza tym wyrządza się artyście krzywdę, obarczając go zbyt szerokim „rozzrutek” formalnym, jaki przedstawiają prace kilkunastu fotografów. Nikt nie uwierzy, w tak obfite zróżnicowanie formalne dzieła jednego twórcy, chyba żeby uznać, że cierpi on na schizofrenię. Nasuwa się pytanie: po co fałszować historię, skoro fotografie w każdym przypadku są takim samym dokumentem przedstawiającym fantazje szefa Firmy Portretowej Witkasiewicza? Treść ich pozostaje ta sama. W kontekście artystycznym jest to niegroźne, wykazuje najwyżej ignorancję, natomiast w aspekcie prawnym jest to nadużycie, ponieważ spadkobiercy fotografów mają nadal prawa autorskie. Gdyby Witkiewicz wzorem René Magritte’a czy Andy’ego Warhola mógł korzystać z automatu do zdjęć, rezultat tych zabaw objawiłby się serią specyficznych autoportretów, naświetlanych jeden za drugim na pasku fotograficznego papieru. Tymczasem Witkacemu nie dane było zaglądać do Auto-Photo Machine i samemu w odpowiedniej chwili uruchamiać fotografujące urządzenie. Swoją twarz kierował w stronę obiektywów przyjaciół. Fotografie św. Witkacego à la Fourchette czy Witkacego I Megalo-

mana w roli głównej powstały w określonych uwarunkowaniach. Chociaż mentalnie wyprzedzały swoje czasy, to tendencje naciągania ich do zjawisk sztuki dzisiejszej, kiedy artyści wynajmują ekipy techniczne pracujące dla nich, są nieuzasadnione. Ważniejsze jest, że fotografie te po okresie niebytu, zostały odkryte i nadal nas intrygują.

Urszula Czartoryska wyraziła radykalną opinię niezgodną z intencjami Witkiewicza, pisząc że „autorem ich jest oczywiście on sam, aczkolwiek zdjęcia nieraz dokonywał pod jego kierunkiem przyjaciel, fotograf Józef Głogowski”<sup>38</sup>. Podobnie Irena Jakimowiczowa była zdania, że „autoportretowego charakteru nie odbiera im nawet ewentualność wykonania technicznej strony przez kogoś innego”<sup>39</sup>. Jestem przekonany, że Jakimowiczowa miała na myśli „autoportretowy” sposób pozowania Witkiewicza do zdjęć, a nie chęć odebrania fotografom ich autorstwa. W swoich pracach teoretycznych, albumach i katalogach wystaw Jakimowiczowa, jak i Czartoryska, umieszczały pod fotografiami nazwisko Józefa Głogowskiego. Osobiście sędzę, że publikując te zdjęcia, należy bezwzględnie opatrywać je nazwiskami faktycznych twórców. Przede wszystkim dlatego, że nie należy pomijać nazwisk autorów, którzy mają do nich, jako do swoich dzieł, prawa autorskie. Z punktu widzenia historii sztuki ważne jest też zachowanie w pamięci, która fotografia jest faktycznym autoportretem Witkiewicza, a która, choć o podobnym charakterze, powstała za przyczyną czy przy udziale innego fotografa.

Zgodnie z tym przekonaniem opracowałem „Spis fotografii” do katalogu zeszłorocznej wystawy **Witkacy. Psychopolizm**, której byłem współkuratorem. Większość fotografii zaprezentowanych na wystawie pochodziła z mojego archiwum. Tymczasem redakcja wydawnictw Bunkra Sztuki – nie konsultując tego ze mną – zmieniła autorstwo większości fotografii, odbierając je prawnym autorom, a przypisując Witkiewiczowi. Jest to czyn bezprawny, gdyż nie można odbierać autorom ich praw autorskich. Sędzę, że sam Witkiewicz, który „był prawdziwym demonem, ale doprawdy, że był człowiekiem wielkiego charakteru (...) i był uczciwy w stosunkach z ludźmi”<sup>40</sup> byłby tym faktem oburzony i skutecznie protestował, oraz gdyby żył, przesunąłby redakcję na koniec listy znajomych. W katalogu wystawy dosyć kuriozalnie stwierdzono: „Skrót »**fot.**« oznacza, że autorstwo artystyczne i techniczne **przyznane zostało** osobie podpisanej. Skrót »**wyk. fot.**« oznacza, że portret Witkacego został uznany za autoportret (na podstawie interpretacji fotografii), a osoba podpi-

<sup>38</sup> U. Czartoryska, *Wystawa „Stanisław Ignacy Witkiewicz – fotografie”*, Łódź 1979, kopia maszynopisu – ulotka informująca o wystawie, s. 2.

<sup>39</sup> I. Jakimowiczowa, *System i wyobraźnia. Wokół malarstwa Witkacego*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995, s. 108.

<sup>40</sup> R. Malczewski, *Pępek świata...*, dz. cyt., s. 70.

sana **przyczyniła się jedynie** do technicznego wykonania fotografii<sup>41</sup>. W kilkadziesiąt lat od aktu fotografowania odbył się więc swoisty sąd nad jego uczestnikami. Oddaj, co nie twoje – jak to się mówi – odeślij ordery i wyłudzone pieniądze!

Redakcja zdecydowała sama, komu przyznać, a komu odebrać prawo do zdjęć przedstawiających Witkacego. Ponieważ Maria Anna Potocka nie знаła dokładnie historii powstania poszczególnych fotografii, powstało dzikie zamieszanie. Fotografie o podobnym charakterze zostały niesłusznie podzielone, niektóre przyznano Witkacemu, resztę zaś pozostawiono dawnym autorom. Nie wiadomo z jakiego powodu nastąpiła tylko czystka częściowa? Zatarto wszelkie ślady, nikt już nie rozsypła zagadki, co jest czyje. Dwa prawie identyczne w wyrazie portrety Witkacego, jeden w kapeluszu, drugi za to bez, które Jadwiga Kępińska wykonała w swoim Zakładzie Fotograficznym na Krupówkach pod koniec lat dwudziestych, podzielono sprawiedliwie po połowie. Rzecz jasna, Witkacemu przypadło autorstwo portretu w kapeluszu, bo włożenie kapelusza to zapewne szczególna kreacja, zaś zdejmowanie go już nie. Chciałoby się być takim szczęśliwcem, któremu ktoś podaruje prawa autorskie do fotografii w zamian za włożenie kapelusza czy czapki. W tej sytuacji dziwi, że portret Witkiewicza w mundurze kapitana Strzelców Podhalańskich nie został przyznany Witkacemu. Pozostawiono go Władysławowi Matlakowi, właścicielowi Zakładu Artystyczno-Fotograficznego w Nowym Sączu. A przecież w tymże katalogu wystawy opisałem w swoim tekście całe performance'owe zdarzenie z przywdzianiem przez artystkę wojskowego munduru, czyli bez wątpienia kreację artystyczną<sup>42</sup>. Nie poznano się wiadać na tym zdjęciu, zlekceważono je – cóż za błąd! Lecz to nie koniec. Na początku lat trzydziestych Witkiewicz odwiedził z żoną warszawski Zakład Fotograficzny Jadwigi Kępińskiej na Hożej. Zachowały się z tej okazji trzy fotografie. Jedna wspólna małżonków, a dwie tylko z Witkacym. Na wszystkich jednak Witkacy zachowuje prawie identyczny wyraz twarzy. Zagadka, jak rozdzielono te zdjęcia? Które przyznano prawowitej autorce, a które przydzielono Witkacemu? Kompromitacja: żonę artysty redakcja Bunkra uznała za element wysoce nieartystyczny i fotografia wspólna została przy autorstwie Kępińskiej. Do dwóch portretów indywidualnych pozbawiono ją praw autorskich, pozostawiając jej ledwie prawo do „technicznego wykonania fotografii” we własnym Zakładzie Fotograficznym – ów niezgrabnie brzmiący, groteskowy twór „wyk.fot.”, stworzony na wzór sławetnego „woł.ciela”, a właściwie „woł.ciela z kością” z kartek żywnościowych z okresu stanu wojennego. Kto nie wierzy – a uwierzyć niełatwo – niechaj zajrzy do katalogu wystawy.

<sup>41</sup> M.A. Potocka, VI Spis fotografii, [w:] *Witkacy. Psychologizm*, dz. cyt., s. 347.

<sup>42</sup> S. Okołowicz, *Miny Witkacego...*, dz. cyt., s. 316.

Przeoglądając katalog, łatwo spostrzec, że portrety, nawet atelierowe, zwłaszcza te, na których Witkacy występuje w przeróżnych nakryciach głowy: kapeluszach, beretach, czapkach odebrano ich autorom, a przydzielono autorowi *Nienasyenia*. Z jednym wyjątkiem: dwóch fotografii Zdzisława Dolatkowskiego, które formalnie nie różnią się od innych zdjęć, nawet kapeluszem. Pytanie: czym podpadł Dolatkowski? Wiele zdjęć Witkacego w wykonaniu innych fotografów, ale bez kapelusza, czyli z gołą głową w ogóle nie zainteresowało redakcji, nawet zdjęcia z zakładu fotograficznego Mistrza a zarazem Artysty Fotografika Henryka Schabenbecka. W niektórych działaniach parateatralnych oprócz Witkiewicza biorą udział inne aktywne osoby, np. Krystyna Głogowska ciągnie za ucho samego „Witkaca”, Nena Stachurska skutecznie razem z innymi przewraca drzewo, Jasiński dusi swojego przyjaciela, nawet Bruno Schulz robi przeraźliwą minę. Żeby tak redakcja pomyślała o tych szarych innych i im przyznała autorstwo choć jednego zdjęcia. Nie! Nic z tego! W sztuce nie ma demokracji! Tylko ten Witkacy, Witkacy i Witkacy!

Jak w erotyce decyduje rola czynna lub bierna. Dr Jan Kochanowski lekarz radiolog, przyjaciel Witkiewicza i wielbiciel jego sztuki wykonał mu i Romanowi Jasińskiemu wiele absurdalnych i dadaistycznych w wyrazie fotografii w swoim mieszkaniu przy Alejach Ujazdowskich w Warszawie na początku lat trzydziestych. Jedna z nich przedstawia tapczan, a na nim leżących jeden na drugim w erotycznej pozie Jasińskiego i Witkiewicza. Oczywiście redakcja katalogu w osobie Potockiej od razu odebrała autorstwo Kochanowskiemu. Żal, tyle się natrudził zwłaszcza jako właściciel mieszkania, tapczanu i aparatu. Nie ma mowy, by radiolog, choć naukowiec i autor artykułów o fotografii do fachowych pism, mógł być autorem swoich w końcu fotografii. Rentgenolog to tylko technikznaczony „wyk.fotem”. Skoro spółkują, powinni też razem stworzyć spółkę autorską w kwestii fotografii. I znowu klapa. Zbyt ciężki Witkacy przywalił cielskiem Jasińskiego, nie dając mu szans. Nienasycony autor znowu górą. Trzeba jednak machnąć ręką, bo faktycznie Witkacy w tej sytuacji erotycznej był stroną aktywną. Niemniej na sąsiednim zdjęciu jest już stroną bierną. Gra wiejską babinę w chuście, która z zadowoleniem wypina tylną część ciała, a z tego korzysta młodzieniec Jasiński, który zupełnie jak „Abdul Hamid na obu półkulach spełnia sen swojej młodości”<sup>43</sup>. Wszyscy mają nadzieję, że tym razem aktywny osobnik ma szansę. Tymczasem Jasiński znowu przegrany. Witkacy, cokolwiek by zrobił, zawsze jest górą, nawet wtedy, kiedy jest pod spodem. Ale nie traćmy nadziei, pojawia się dalsza szansa. Na kolejnym zdjęciu, którego autorem bezspornie jest Kochanowski, ta sama spółka Jasiński-Wit-

<sup>43</sup> Rysunek Witkacego z 18 października 1931 roku.



kacy występuje w nonsensownej scenie duszenia. Szanse są równe, jeden i drugi wykazują jednakową aktywność, każdy z nich chce być zauważony niczym w walce bokserskiej. Nie może być dwóch zwycięzców. I znowu zagadka: kogo zrobią autorem – czy duszonego Witkacego, czy duszącego go Jasińskiego? Myślicie państwo, że odpowiedź jest oczywista? Ha, pewnośc jest zgubą! I tu niespodzianka – powiedzmy to powoli i głośno. Werdykt brzmi: autorem tej fotografii jest Jan Kochanowski! Hura! Poruszenie! Biedaczek – w katalogu zamieszczono sześć jego zdjęć, a aż pięć z nich obarczonych jest „wyk.fotem”, tylko w wypadku tej jednej fotografii pozostawiono go w roli autora, w związku z czym przed jego nazwiskiem tylko raz widnieje skromne „fot.”. Przeoczenie?

Subiektywne wycucie artystyczne Potockiej okazało się bezlitosne dla Józefa Głogowskiego, Jadwigi Kępińskiej, Władysława J. Grabskiego, Tadeusza Langiera, Romana Jasińskiego, Jana Kochanowskiego, Stefana Zwolińskiego. Wszyscy oni pośmiertnie stali się Witkacym. W miarę łaskawe okazało się zaś dla Henryka Schabenbecka, Włodzimierza Kirchnera, Zofii Chomentowskiej, Mieczysława Choynowskiego, Fryderyki Olesińskiej, Zdzisława Dolatkowskiego. Fotografie tych ostatnich oceniono jako mało kreatywne, a tym samym zachowały ich autorstwo. Czyżby z braku zdolności? W każdym razie wymienieni niegodni byli awansu na Witkacego we własnej osobie. Nie ima się ich „wyk.fot.”. Słowem, ktoś tu nawalił. Oni? Leniwy czasem Witkacy? A może raczej ktoś inny?

Subiektywizm w sprawach praw autorskich nie sprawdza się. Nie można być św. Mikołajem rozdającym na lewo i prawo nieswoje prezenty. Szkoda, że w tak obszernym katalogu wystawy tylu wspaniałych fotografów nie występuje jako artyści, lecz jedynie jako technicy, mimo iż ich artystyczne fotografie zostały zamieszczone. Na samym początku zaznaczyłem, że mieli oni szczęście móc przyjaźnić się z Witkiewiczem i go fotografować. Nadal to potwierdzam, chociaż w przypadku tego katalogu mieli ewidentnego pecha, zresztą nie tylko oni. Niewłaściwa osoba wzięła do ręki ich fotografie. Oryginalne odbitki, jak już zaznaczyłem, są sygnowane ich nazwiskami, więc jest nadzieja, że w następnym albumie wszyscy ci fotografowie nie wystąpią już jako technicy naznaczeni „wyk.fotem”, tylko pełnoprawni twórcy z zaznaczonym skromnym „fot.”.



Fot. Jan Kochanowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz i Roman Jasiński*, Warszawa, ok. 1934



Fot. Jan Kochanowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz i Roman Jasiński*, Warszawa, 1932