



Stanisław Witkiewicz

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

E S T E T Y K I

K L A S Y C Y



P O L S K I E J

universitas

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH



SERIA POD PATRONATEM POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

KLASYCY ESTETYKI POLSKIEJ

redakcja naukowa serii
Krystyna Wilkoszewska

Stanisław Witkiewicz
WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

wprowadzenie, wybór i opracowanie
Józef Tarnowski

Kraków

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2009

ISBN 97883-242-1407-5
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak



SPIS TREŚCI

<i>Józef Tarnowski, Stanisław Witkiewicz</i> – estetyk walczący	VII
--	-----

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH STANISŁAWA WITKIEWICZA

1

ESTETYKA SZTUK PLASTYCZNYCH

[Przedmowa do I wydania <i>Sztuki i krytyki u nas</i>]	4
[Przedmowa do III wydania <i>Sztuki i krytyki u nas</i>]	11
Malarstwo i krytyka u nas	27
Impresjonizm	79
Jeszcze o krytyce	108
„Największy” obraz Matejki	122
Aleksander Gieryski	158
Henryk Siemiradzki	164
Juliusz Kossak	171
Aleksander Gieryski	180
Jacek Malczewski	195
Dziwny człowiek	201
Matejko	208
Listy do syna (fragmenty)	214

2

PRZYRODA TATRZAŃSKA, GÓRALE I ICH SZTUKA LUDOWA,
ZAKOPANE

Tatry w śniegu	220
Na przełęczy	223
Bagno	248
Tytus Chałubiński	251
Drzwi chaty góralskiej w Zakopanem	253
Na przełęczy	255

3

ARCHITEKTURA, SZTUKA UŻYTKOWA I STYL ZAKOPIAŃSKI

Styl zakopiański. Zeszyt I. Pokój jadalny	262
Styl zakopiański. Zeszyt II. Dom	288
Na wystawę paryską	314
Sprawy stylu zakopiańskiego w Paryżu	321
[Korespondencja pomiędzy Stanisławem Witkiewiczem i Franciszkiem Mączyńskim w sprawie projektu budynku Muzeum Tatrzańskiego]	329
Bibliografia	339
Nota bibliograficzna	341

Józef Tarnowski

STANISŁAW WITKIEWICZ – ESTETYK WALCZĄCY

WPROWADZENIE

„Dzieje estetyki – napisał Władysław Tatarkiewicz – przebiegają *trzema szeregami*. Jeden szereg jest *filozoficzny*, jego metoda jest spekulacyjna, a wyniki ustalone w związku z całokształtem filozoficznego systemu; ośrodek takiej estetyki stanowiły w XVIII w. Niemcy. Drugi szereg jest *psychologiczny*, metoda jego jest opisowa, a ojczyzną jego była w XVIII w. Anglia. Otóż historia estetyki ograniczała się zazwyczaj do tych dwóch szeregów, a pomijała trzeci: artystyczny. Estetykę tego trzeciego typu uprawiali przeważnie artyści; postawa ich zasadniczo była techniczna, ale sprawy techniczne i specjalne wciągały ich nieraz do ogólnych zagadnień estetycznych”¹. Głównym ośrodkiem takiej estetyki – dopowiedzmy myśl wielkiego klasyka historii estetyki – była w XIX wieku Francja, a uprawiali ją głównie pisarze i malarze: Baudelaire, Flaubert, Zola, Thore-Bürger, bracia de Goncourt, Courbet, Fromentin, by wymienić tylko najważniejszych. W odróżnieniu jednak od artystów epok wcześniejszych: renesansu, manieryzmu, baroku czy kła-

¹ W. Tatarkiewicz, *Estetyka asocjacyjna w XVII w.*, w: *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 399–400.

sycyzmu, estetyka uprawiana przez artystów dziewiętnastowiecznych nie była tylko „teoretyzacją” zagadnień ściśle artystycznych. Była to estetyka walcząca – walcząca o nową sztukę i nowe poglądy na sztukę.

Podobną walkę stoczyli o pokolenie później polscy artyści w podzielonym zaborami kraju. Przy wszystkich różnicach wynikających z odmienności sytuacji politycznej jej sens i podział ról był podobny we Francji i w Polsce: tworzona przez artystów nowa estetyka była bronią przeciwko cieszącej się uznaniem establishmentu sztuce akademickiej, a zarazem przeciwko związanej z nią idealistycznej estetyce uprawianej przez estetyków-filozofów, jak również przeciwko idealistycznej krytyce artystycznej uprawianej na łamach prasy przez nich samych oraz ich wyznawców. Tak jak we Francji i u nas o nową sztukę walczyli sami artyści, m.in.: Godebski, Sygietyński, Prus, Sienkiewicz i nade wszystko Stanisław Witkiewicz. W obozie przeciwnym najwybitniejszą postacią był Henryk Struve – filozof, estetyk i krytyk, profesor warszawskiej Szkoły Głównej, a potem Uniwersytetu Warszawskiego. Główny spór epoki rozegrał się na łamach warszawskiej prasy właśnie pomiędzy Struvem i Witkiewiczem. Inicjalna polemika odbyła się w roku 1875, kulminacja przypadła na okres współpracy Witkiewicza z tygodnikiem *Wędrowiec* w latach 1884–87, po czym była kontynuowana przez obu oponentów w publikacjach książkowych. Odniesione przez Witkiewicza wielkie zwycięstwo nad Struvem i jego stronnikami, do którego w jakiejś mierze przyczynili się także inni autorzy z jego „obożu”, pozbawiło estetykę i krytykę idealistyczną i polską sztukę akademicką ich dotychczasowej dominującej pozycji w polskiej kulturze i zaowocowało w efekcie końcowym zdobyciem uznania społecznego przez młode polskie malarstwo realistyczne, a potem także impresjonistyczne.

Osobliwością polskiej sztuki akademickiej na tle jej odpowiedników w innych krajach było jej zaangażowanie patriotyczne, znajdujące wyraz w szczególnym wyniesieniu tematów związanych z przedrozbiorową historią Polski oraz z martyrologią narodu uciskanego przez zaborców, a także to, że z powodu zakazu państw zaborczych nie było na ziemiach polskich uczelni artystycznej o randze akademii, działały natomiast szkoły artystyczne niższej rangi – w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Wilnie i Poznaniu, wśród których największe znaczenie miały warszawska Klasa Rysunkowa i krakowska Szkoła Sztuk Pięknych. Wielu młodych artystów po ukończeniu szkół krajowych lub nauki w pracowniach uznanych malarzy wyjeżdżało po dalszą edukację do

obcych akademii sztuk pięknych: do Petersburga, Wiednia, Monachium, rzadziej do Paryża, Rzymu czy Londynu. Spośród środowisk artystycznych, działających przy obcych akademiach, największą rolę historyczną odegrała polska kolonia malarska w Monachium. Artyści tej grupy, po krótszym lub dłuższym okresie studiów, poczęli od połowy lat siedemdziesiątych wracać do kraju. Był wśród nich Stanisław Witkiewicz. Z czasem wziął on na siebie rolę głównego teoretyka młodego malarstwa polskiego, którego pierwsza konsolidacja nastąpiła w Monachium. Nie skończywszy jeszcze walki o nową plastykę oraz jej estetykę i krytykę, rozpoczął Witkiewicz nową batalię o polski, narodowy „styl zakopiański” w architekturze i sztuce użytkowej. Obie batalie wygrał, choć historyczna skala sukcesu nie była tak wielka, jak pragnął.

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Stanisław Witkiewicz miał z pozoru niewielkie atuty, aby uczestniczyć i zwyciężać w polemikach o nową sztukę i architekturę, gdyż odebrał nader skromną edukację instytucjonalną. Urodził się w roku 1851 w Poszawszu na Żmudzi w zamożnej rodzinie szlacheckiej². W warunkach pokoju politycznego urodzenie się w tej klasie społecznej zapewniało dostatnie życie i dostęp do najlepszej edukacji w kraju i poza jego granicami. Jednakże nie było tak w rozdartej zaborami Polsce. Za udział w powstaniu styczniowym rodzina Witkiewiczów została pozbawiona majątku i zesłana w głąb Rosji, do Tomsku, gdzie nie było warunków dla dalszej edukacji. Los zetknął go tam jednak z innym zesłańcem, warszawskim litografem Juliuszem Fleckem, który uczył go rysunku. W wyniku amnestii ogłoszonej w roku 1867 znalazł się młody Witkiewicz w Petersburgu, gdzie w roku następnym wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych na podstawie egzaminu z rysunku, mimo iż nie spełniał warunku formalnego – ukończenia sześciu klas gimnazjum. Uczył się tam prawdopodobnie w charakterze wolnego słuchacza, bo jak wynika z listu do matki, nie uczęszczał na podstawowe wykłady – z anatomii, perspektywy, historii sztuki i historii powszechnej – lecz

² Szczegółowe informacje o życiu Stanisława Witkiewicza zawiera opracowane przez Marię Olszaniecką *Kalendarium życia i twórczości*, w: *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, Kraków 1996.

samodzielnie pilnie studiował „zbiory wizerunków dawnych Polaków i królów naszych” pochodzące prawdopodobnie z kolekcji króla Stanisława, które w wyniku zaborów znalazły się w tamtejszej bibliotece akademickiej. Były tam m.in. – jak relacjonował matce – „szkice oryginalne Smuglewicza i wielu uczniów Bacciarellego”. Poświęcał się – jak pisał – „historycznemu rozdziałowi naszej sztuki”, zaś wobec bardzo typowych dla akademizmu metod nauczania w uczelni petersburskiej miał bardzo krytyczny stosunek: „Praca bez duszy, zasadzająca się na kopiowaniu gipsów [tj. gipsowych kopii klasycznych rzeźb greckich i rzymskich – przyp. J.T.] lub natury [tj. martwej natury – przyp. J.T.] zabija nas i robi niewolnikami rutyny i praca z zapalem i, że tak powiem, z natchnieniem, przynosi daleko większe i bujniejsze owoce”³. Wyraża zarazem przekonanie, że „badanie natury” jest podstawą artystycznego rozwoju malarza, a tego właśnie w akademii petersburskiej było mu brak. W tym lakonicznym stwierdzeniu zawiera się już załączek programu artystycznego, któremu Witkiewicz będzie wierny do końca swej drogi twórczej, zarówno jako artysta, jak i teoretyk i krytyk sztuki.

W 1871 r. przeniósł się do Monachium, gdzie wstąpił do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Organizacja akademii monachijskiej była w owym czasie mniej sformalizowana niż petersburskiej, a duch artystyczny bardziej liberalny. Nauka odbywała się w grupach prowadzonych przez profesorów, tzw. „szkołach” (*Schule*). Działały też prywatne pracownie. Profesorowie bardzo się między sobą różnili zarówno pod względem stylu własnej twórczości, jak i upodobań artystycznych oraz stosowanych metod nauczania. Byli wśród nich zarówno zwolennicy konserwatywnego akademizmu, u których trzeba było linearnie rysować „gipsy”, jak i zwolennicy nowego francuskiego kolorystycznego malarstwa realistycznego, w szczególności Courbetera, u których można było eksperymentować w swobodniejszym operowaniu plamą barwną⁴. Po latach Witkiewicz chwalił akademię monachijską nie za to, czego uczyła, lecz za to, że nie narzucała studentom sztywnego programu artystycznego. Prawdziwą jego szkołą była jednak nie akademie, lecz liczna kolonia malarzy polskich. Jej ostoją życiową był cieszący się sporą

³ S. Witkiewicz, list do matki z 1869, w: W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz teoretyk sztuki*, Wrocław 1970, s. 153.

⁴ O.W. Kluz OCD, *Adam Chmielowski. Brat Albert*, Kraków 1982, s. 49–58.

slawą i uznaniem Józef Brandt⁵. Byli tam też m.in. Alfred Wierusz-Kowalski, Zygmunt Ajdukiewicz, Józef Chełmoński, Władysław Czachórski, Jan Chełmiński, Jan Owidzki, Julian Muszyński, Adam Chmielowski, Maksymilian i Aleksander Gierymscy i wielu innych. Młodszym artystom przewodził „sztab”, czyli przede wszystkim Maks Gierymski i Adam Chmielowski. Zarówno pod względem artystycznym, jak i intelektualnym kolonia polska była niejednolita. W poglądach dominujących wśród młodszych jej uczestników znalazł Witkiewicz potwierdzenie i rozwinięcie swoich wcześniejszych wyborów, z jednym wszakże wyjątkiem: z Petersburga wywiozł uwielbienie dla malarstwa Matejki, a w Monachium spotkał się z negowaniem jego wartości. Powiedzenie Maks Gierymskiego „Matejko to nie malarz” było hasłem negatywnej artystycznej identyfikacji grupy⁶. Oceniano bowiem obrazy Matejki nie z punktu widzenia celów patriotycznych, które żywił Matejko, lecz z punktu widzenia antyakademickiego realizmu i dostrzegano w nich błędy perspektywy, światła, koloru. Uwaga ich skupiła się na środkach malarskich, a nie na celach ideowych, którym mają one służyć. Malarze kolonii monachijskiej chcieli malować lepiej, to znaczy prawdziwiej, i niektórym z nich się to udawało – w szczególności Maksowi Gierymskiemu, który uważany był przez uczestników tej grupy za najwybitniejszego polskiego malarza tamtego czasu. Jednakże nawet na tak wielkiej indywidualności malarskiej jak Maks Gierymski akademia monachijaska wywarła pewne piętno, które stało się udziałem wielu uczestników kolonii. Przejęli oni od swych wiedeńskich nauczycieli upodobanie do nastrojowości w malarstwie. Antyakademickie uwielbienie dla pejzażu, w szczególności dla pejzażu polskiego (w tym ukraińskiego), w połączeniu z nastrojowością (*Stimmung*) dało w efekcie szczególny, nastrojowy – „stimmungowy”, jak go też określano – realizm, który stał się *differentia specifica* malarzy polskiej kolonii artystycznej w Monachium⁷ i który miał przedłużenie w późniejszej twórczości innych polskich realistów, wśród nich także i Witkiewicza⁸.

⁵ J.K. Ostrowski, *Mistrzowie malarstwa polskiego*, Kraków 1996, s. 70.

⁶ Antoni Sygietyński napisał, iż Maks Gierymski miał negatywny stosunek do malarstwa Matejki już przed wyjazdem do Monachium. A. Sygietyński, *Pisma krytyczne*, Warszawa 1951, s. 319.

⁷ Taki jest sens słów Antoniego Sygietyńskiego o Maksymilianie Gierymskim, że był „poetą natury polskiej”. Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w „Wędrowcu” Artura Gruszeckiego*, Opole 1992, s. 61.

⁸ Żadne jego obrazy z tego okresu się nie zachowały.

Po dwóch latach spędzonych w Monachium Witkiewicz wraz z grupą polskich malarzy wrócił do Warszawy. W roku następnym założył na poddaszu Hotelu Europejskiego, w pomieszczeniu po krawcu, biedną pracownię malarską, w której zamieszkał z Józefem Chelmońskim i Antonim Piotrowskim. Wkrótce potem dołączył do nich Adam Chmielowski. Późniejszy Brat Albert przyjechał do Warszawy po śmierci Maksymiliana Gierymskiego, którym opiekował się w ostatnim okresie jego życia. Pracownia stała się dla młodych malarzy miejscem spotkań i dyskusji. Uczestniczyli w nich m.in. Leon Wyczółkowski, Stanisław Masłowski, Jan Owidzki. „Wyczółkowski lubił wspominać – zanotował Stanisław Szwarc – nieprzespane noce do białego świtu, strawione na rozmowach na temat sztuki. Nie było dziedziny w plastyce, której by nie poruszali, nie było artykułu czy rozprawy, czy dzieła z filozofii sztuki (np. na owe czasy modnego Hipolita Taine’a), których by nie omawiano na tych zebraniach”⁹.

Była to pierwsza w malarstwie polskim grupa artystów, która wystąpiła z programem malarstwa realistycznego w opozycji do malarstwa cieszącego się uznaniem krytyki i społeczeństwa, w szczególności w opozycji do malarstwa patriotycznego związanego z działalnością artystyczną i edukacyjną Jana Matejki, będącego wówczas dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, i Wojciecha Gersona, kierującego warszawską Klasą Rysunkową. Trudność w zajęciu postawy krytycznej wobec malarstwa uznanego polegała na tym, że było ono bardzo zróżnicowane zarówno pod względem treściowym, jak i formalnym, przy czym wielu artystów nie trzymało się jednego wariantu tematycznego ani warsztatowego, lecz w różnych fazach życia lub nawet równocześnie uprawiali oni różne sposoby malowania. Pod względem formalno-warsztatowym zróżnicowanie rozciągało się od akademickiego linearyzmu po antyakademicki koloryzm, pod względem treściowym różnorodność także była ogromna: od polskich tematów historycznych i martyrologicznych, przez typowe akademickie, paneuropejskie tematy religijne, mitologiczne i historyczne, następnie sceny rodzajowe z życia szlachty oraz ludu wiejskiego i miejskiego, po pejzaże „czyste” i nastrojowe, przy czym każdy z tematów mógł mieć jakiś sens patrio-

⁹ Leon Wyczółkowski. *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska. Wrocław 1960, s. 200.

tyczny¹⁰. Wspólną wartością wyznawaną przez malarzy tej epoki był różnie jednak rozumiany realizm formalny, ale nie dla wszystkich był on celem nadrzędnym. Gdy w grę wchodziły ważne cele symboliczne, w szczególności patriotyczne, malarze świadomie odstępowali od poprawności perspektywy czy prawdy koloru lub światłocienia (tak na przykład czynił Matejko).

Aby zająć postawę ocenną wobec tak bardzo zróżnicowanej sztuki, trzeba ją było najpierw jakoś skonceptualizować. Zrobiła to krytyka związana z heglizującą idealistyczną estetyką, która miała w naszej kulturze akademickiej około połowy wieku pozycję niemal monopolistyczną. Zapoczątkował ją były uczeń Hegla, potem profesor filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim Józef Kremer. Estetyka Kremera była syntezą heglizmu w augustyńskiej interpretacji z idealizmem Schillera. Centralną jej kategorią jest normatywne pojęcie idei w sztuce, z którego wynika ostre przeciwstawienie sztuki idealistycznej sztuce mimetycznej i odrzucenie tej drugiej¹¹. Sukcesorem filozoficznym i estetycznym Kremera był Henryk Struve. Przed pojawieniem się Stanisława Witkiewicza w roli estetyka i krytyka, Struve był głównym „prawodawcą” polskiej myśli o sztuce. Poglądy estetyczne Struvego były bardzo rozbudowane, a ich fundamentem było przejęte od Kremera spekulatywne i normatywne zarazem przeciwstawienie sztuki idealistycznej sztuce realistycznej. Dla Struvego wielka sztuka to sztuka idei, a nie sztuka naśladowująca wyglądy rzeczywistości. Witkiewicz przejął od Struvego tę jego bazową kategoryzację, ale odwrócił jej waloryzację – za wielką sztukę uważał malarstwo oddające „prawdę natury”, podważał zaś zarówno wartość, jak i sens malarstwa przekazującego idee kosztem iluzjonistycznie rozumianej prawdy artystycznej. Antytetyczny podział na sztukę idealistyczną i realistyczną niezbyt dobrze pasował do spluralizowanego malarstwa polskiego, mimo to stał się ośrodkiem wielkiego sporu – najbardziej burzliwego w naszej historii sztuki, estetyki i krytyki. Chociaż największymi oponentami epoki byli – powtórzmy – Struve i Witkiewicz, to w spór zaangażowanych było po obu stronach wielu autorów. Po stronie idealizmu występował m.in. uczeń Struvego Cezary Jellenta, a także Stanisław Tarnowski i ks. Morawski, a po stronie realizmu – Cyprian Godebski, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Antoni Sygietyński. Było to zarazem ostatnie w dziejach myśli o sztuce

¹⁰ J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.

¹¹ L. Stachurski, *Hegel i Kremer*, Warszawa 2003, s. 48–65.

zderzenie dwóch wielkich tradycji: wywodzącej się od Platona tradycji idealistycznej z wywodzącą się od Arystotelesa tradycją mimetyczną. Późniejsza ewolucja sztuki, jak wiadomo, zmarginalizowała obie tradycje.

Początkiem tego sporu był list Witkiewicza do redakcji *Opiekuna Domowego* w 1875 r., którego autor podjął się roli obrońcy i rzecznika młodego malarstwa realistycznego przed uwagami krytycznymi opublikowanymi wcześniej przez Struvego. Malarstwo artystów nowego realizmu wystawiane w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych bądź w opozycyjnym wobec „Zachęty” salonie Krywulta mieszczącym się w Hotelu Europejskim, przyjmowane było przez konserwatywno-idealistyczną krytykę na ogół bardzo negatywnie. Dziełem, które ściągnęło na siebie najsilniejsze ataki, było wystawione w 1875 roku *Babie lato* Chelmońskiego. Krytykowano je za banalny temat i za niestaranne wykonanie. Na autora spadł największy w oczach tej formacji zarzut, że ulega wpływom Courbetta¹². W tymże przełomowym roku 1875 wystawiono w „Zachęcie”, także krytycznie przyjęte, obrazy Aleksandra Gierymskiego. Debiut wystawienniczy miał tam też Witkiewicz. Jego dwa wystawione obrazy o tematyce wiejskiej: *Pastuszka owiec* i *Orka*¹³ spotkały się z krytyką Struvego, co wzmocniło antagonizm między malarzem i filozofem o aspekt osobisty, do końca obecny w toczonych przez nich sporach.

Negatywne reakcje krytyki były jednak czynnikiem konsolidującym grupę i zjednującym jej sympatyków oraz sojuszników. Znaleźli się wśród nich Helena Modrzejewska, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, rzeźbiarz Cyprian Godebski. To właśnie Godebski – w publikowanych w latach 1875–1876 w *Gazecie Polskiej* 25 artykułach pod wspólnym tytułem „Listy o sztuce” – dał pierwszy szerszy zarys nowej na naszym gruncie estetyki antyakademickiego realizmu. Normatywna estetyka Godebskiego bazuje na dwóch „aksjomatach”. Po pierwsze – forma obrazu jest ważniejsza niż jego treść. „Treść obrazu nie stanowi szkoły – czytamy w Liście XIX – tylko sposób traktowania przedmiotu”¹⁴. Po drugie, pierwszorzędnym aspektem dzieła malarskiego jest prawdziwość odtworzenia wyglądu przedmiotu rzeczywistego, temat zaś jest

¹² M. Masłowski, *Malarski żywot Józefa Chelmońskiego*, Warszawa 1972, s. 171.

¹³ Stanisław Witkiewicz 1851–1915, Kraków 1996, s. 47.

¹⁴ C. Godebski, *Listy o sztuce*, oprac. M. Masłowski, Kraków 1970, s. 161.

elementem drugorzędnym. „Zwyczajny śledź – czytamy w Liście XVI – z natury malowany może dla prawdziwego znawcy i miłośnika malarstwa więcej przedstawiać zajęcia, jak najuczeńszy [wymagający objaśnień – przyp. J.T] obraz historyczny”¹⁵. Uderza Godebski w sztukę akademicką krytykując malarstwo historyczne i związaną z akademizmem krytykę idealistyczną, skupioną na treści dzieła, oraz domaga się krytyki obiektywistycznej, rozumiejącej, badającej formę dzieła i uwzględniającej temperament twórcy oraz wpływ okoliczności życia artysty na jego twórczość¹⁶. Po napisaniu *Listów o sztuce* Godebski wyjechał do Paryża, zabierając ze sobą m.in. Józefa Chęłmońskiego, i do pisania już nie wrócił. Odnosił natomiast sukcesy jako rzeźbiarz¹⁷.

Po pierwszym starciu ze Struvem milczał także Witkiewicz przez osiem lat. Do pisania wrócił po objęciu w roku 1884 funkcji kierownika działu artystycznego warszawskiego tygodnika *Wędrowiec*. Pismo to stało się główną trybuną nowej estetyki i krytyki, a najważniejszą rolę odegrał w nim Witkiewicz. Zamieszczał w nim swoje rysunki i artykuły o malarzach, najpierw o profesorach akademii monachijskiej, potem o innych malarzach obcych i polskich, m.in. o Chlebowskim, Meissonierze, Böcklinie, Siemiradzkim, Matejce, Kossaku, Brandcie. Równolegle publikował cykl artykułów zatytułowany „Malarstwo i krytyka u nas”, zawierający polemiki z poglądami estetycznymi i krytycznymi Henryka Strugego i jego zwolenników. W tamtych latach także malował, głównie obrazy rodzajowo-pejzażowe o tematyce chłopskiej i wystawiał je w „Zachęcie” oraz w Salonie Krywulta¹⁸. W roku 1886 ukazał się *Album Maksą i Aleksandra Gierymskich* Antoniego Sygietyńskiego, napisany pod silnym wpływem ideowym Witkiewicza, co przyznał sam autor¹⁹.

¹⁵ Tamże, s. 137.

¹⁶ Trafnie, w moim przekonaniu, zidentyfikował te postulaty jako efekt wpływu na Godebskiego poglądów Zoli i Taine’a we wstępie do *Listów o sztuce* Godebskiego Maciej Masłowski, tamże, s. XXIX.

¹⁷ Np. w roku 1898 wyrzeźbił realistyczny pomnik Mickiewicza, który stanął na warszawskim Krakowskim Przedmieściu. J.A. Chrościński, A. Rottermund, *Atlas architektury Warszawy*, Warszawa 1977, s. 80.

¹⁸ Informacje o obrazach Witkiewicza oraz czasie i miejscach ich wystawienia są zawarte w katalogu: *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, Kraków 1996.

¹⁹ Sygietyński napisał, że Witkiewicza „uwagi i obserwacje weszły w znacznej części do obecnej pracy”. A. Sygietyński, *Album Maksą i Aleksandra Gierymskich*, w: *Pisma krytyczne*, Warszawa 1951, s. 355.

W tymże roku Witkiewicz po raz pierwszy odwiedził Zakopane, by podleczyć objawy gruźlicy. Zaowocowało to cyklem artykułów, rysunków i obrazów o tematyce tatrzańskiej i góralskiej. Teksty te wnoszą nowy w naszej literaturze sposób analizowania przyrody i sztuki ludowej. Już wcześniej pojawiały się prace dotyczące Tatr, ale były to bądź prace o charakterze przyrodniczym, m.in. Stanisława Staszica i Tytusa Chałubińskiego, bądź turystycznym, jak przewodniki Walerego Eliasza. Witkiewicz zaś poddał analizie góry pod kątem efektów estetycznych, perceptualnych, jakich doznaje wędrowiec wrażliwy na piękno przyrody. Witkiewicz – narrator relacji z wyprawy w góry – staje się widzem monumentalnego spektaklu natury, wypełnionego formą, kolorem i światłem, czyli składnikami analogicznymi do tych, jakie są tworzywem malarstwa. Nowe, estetyczne ujęcie pojawia się także w refleksji Witkiewicza nad sztuką góralską. Nie on pierwszy uległ fascynacji sztuką ludową Podhala. Przed nim byli chociażby bliscy mu Maria i Bronisław Dembowscy, którzy zamieszkali w Zakopanem i tworzyli pierwszą kolekcję podhalańskiej sztuki ludowej. Równolegle z Witkiewiczem dokumentował rysunkowo i opisywał góralską sztukę ludową warszawski chirurg Władysław Matlakowski, którego gruźlica, jak wielu ludzi „dolskich”, przywiodła w tamtym czasie do Zakopanego. Witkiewicz pomógł mu potem w przygotowaniu książki *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* wykonując do niej 12 tablic rysunkowych. Chociaż w „podhalańskich” tekstach Witkiewicza obecne jest nastawienie etnograficzno-dokumentacyjne, to jednak główny akcent położony jest na aspekt estetyczny, na piękno dekoracyjnych form góralskich chałup i sprzętów użytkowych. Rzeczone prace Witkiewicza inicjują dwa nowe w naszym piśmiennictwie nurty estetycznej refleksji, które do dzisiaj dobijają się o status wyemancypowanych z estetyki ogólnej subdyscyplin akademickich: estetyki przyrody i estetyki sztuki ludowej.

Po zakończeniu współpracy z *Wędrowcem* w roku 1887 publikował nadal w innych warszawskich periodykach, m.in. w *Kłosach*, *Życiu*, *Kurierze Warszawskim*. Rysował także dla prasy brytyjskiej: *Magazine of Art*, *Daily Graphic*, *The English Illustrated Magazine*. W roku 1890 przygotował książkowe, ilustrowane wydanie artykułów tatrzańsko-góralskich pod tytułem „Na przełęcz”. Trzy lata później ukazało się drugie wydanie tej książki z obszernym wstępem zatytułowanym „Po latach”. W tymże 1890 roku przeprowadził się z żoną i synem – późniejszym Witkacym – na stałe do Zakopanego. Kontynuował tam wcześniej rozpoczęte prace i rozpoczął nowe. Przygotował książkowe wydanie arty-

kułów z *Wędrowca* dotyczących estetyki, krytyki i sztuki pod tytułem *Sztuka i krytyka u nas*. Pierwsze wydanie tej książki zatrzymała cenzura rosyjska, po czym zwolniła jedynie 40 egzemplarzy. W roku następnym ukazało się ocenzone jej drugie wydanie. Trzecie wydanie, bez cenzury i z nowym wstępem oraz kilkoma dodanymi tekstami, m.in. polemiką ze Stanisławem Tarnowskim i ks. Morawskim oraz polemiką na temat impresjonizmu z Gersonem i Jankowskim, zostało opublikowane siedem lat później, w roku 1898.

W Zakopanem oddał się też nowej pasji – zaczął pracować nad stworzeniem nowego stylu w architekturze i sztuce użytkowej, bazującego na budownictwie i rzemiośle górali podtatrzańskich, nazwanego przezeń „stylem zakopiańskim”. W roku 1891 zadebiutował jako architekt projektem pierwszej willi w stylu zakopiańskim – *Koliby*. W następnych latach projektował w stylu zakopiańskim kolejne wille, a także dwory oraz inne obiekty, m.in. stację kolejową, ratusz, dom zdrojowy, kaplice, ołtarze. Równocześnie prowadził walkę o uznanie stylu zakopiańskiego za narodowy styl polski i o stosowanie go w architekturze nie tylko Podhala, ale także i innych regionów Polski. Tym razem przeciwnikiem była państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, a szczególnie narzuceni przez wiedeńską władzę jej kolejni dyrektorzy: Franciszek Neuzil, potem jego następca Edgar Kováts. Neuzil początkowo propagował z urzędu formy obce, tyrolskie, potem jednak zaczął asymilować wybrane formy lokalne, to samo robił jego następca Kováts. Swoją konkurencyjną wobec Witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego wersję budownictwa i ornamentyki podhalańskiej nazwał Kováts „sposobem zakopańskim”. Walka Witkiewicza skierowana więc była nie tylko przeciwko „tyrolszczyźnie”, ale także przeciwko konkurencyjnemu wariantowi neowernakularnej architektury i sztuki użytkowej, bazującemu, przynajmniej częściowo, na tych samych źródłach ludowych.

Kontynuował też, choć już mniej intensywnie, pisanie o malarstwie. Pracował nad książką *Polska sztuka współczesna*, lecz prawdopodobnie jej nie ukończył, zachował się tylko jej fragment o malarstwie Janka Malczewskiego. W artykule tym tak rozszerzył pojęcie realizmu, że obejmowało także malarstwo fantastyczno-symboliczne. Pisał także opowiadania do tomu *Z Tatr* oraz angażował się piórem w lokalne sprawy zakopiańskie. Sporo w tych latach malował, choć nie tyle, ile pragnął. Były to przede wszystkim „stimmungowe” pejzaże tatrzańskie i portrety górali.

Z powodu nasilającej się choroby ostatnie siedem lata życia spędził w Lovrano nad Adriatykiem. Mimo złego stanu zdrowia nadal intensywnie pracował. Napisał dwa zeszyty *Stylu zakopiańskiego* i przygotował nowe wydania książkowych monografii Matejki i Kossaka. Prawdopodobnie za namową spokrewnionego z nim Józefa Piłsudskiego, który odwiedzał go w Lovrano, zaczął pisać książkę na tematy polityczne zatytułowaną *Życie, etyka, rewolucja*. Książka nie została opublikowana, zachowały się tylko jej fragmenty²⁰. Z Lovrano prowadził intensywną korespondencję, najintensywniejszą z synem. Śledził z oddali jego rozwój artystyczny i usiłował go ukierunkować. Z tej korespondencji pochodzą ostatnie jego opinie na temat sztuki. W Lovrano zaprojektował ostatnie swe dzieło architektoniczne – gmach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem – i w wyniku długotrwałej oraz burzliwej akcji korespondencyjnej doprowadził do jego realizacji. Umarł w Lovrano w roku 1915. Mimo zawieruchy wojennej, towarzysze jego ostatnich lat życia Marii Dembowskiej udało się przewieźć ciało zmarłego do Zakopanego, gdzie odbył się pogrzeb na cmentarzu na Pęksowym Brzyzku.

ESTETYKA I KRYTYKA

W tytułach prac Witkiewicza uderza to, że nie pojawia się w nich termin „estetyka”, natomiast wielokrotnie pojawia się termin „krytyka”²¹. Witkiewicz nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości – uważa się za krytyka, jednakże krytyka w szerokim, a nie w wąskim rozumieniu. „Krytyka sztuki w obszerniejszym rozumieniu – czytamy w *Malarstwie i krytyce u nas* – jest jej teorią – filozofią”²². Jej zadaniem jest tworzenie naukowych narzędzi wyjaśniania sztuki i przez to dostarczanie krytyce w wąskim rozumieniu, czyli nastawionej na ocenę analizie dzieł sztuki, obiektywnych kryteriów oceny. Witkiewiczowskie pojęcie krytyki w szerszym znaczeniu bliskie jest więc dzisiejszemu po-

²⁰ Opublikowane zostały w monografii: K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz*, Warszawa 1928.

²¹ Najważniejsze: *Sztuka i krytyka u nas*, *Malarstwo i krytyka u nas*, *Jeszcze o krytyce*.

²² S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. I, *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971, s. 39.

jęcia estetyki. Będąc krytykiem „w obszerniejszym rozumieniu”, był więc zarazem estetykiem.

Pod niewątpliwym wpływem pozytywizmu, a w szczególności Taine’a, wierzył Witkiewicz w możliwość stworzenia naukowej estetyki i krytyki. Swoją aktywność na tym polu postrzegał jako pracę zmierzającą w tym właśnie kierunku. Za główną przeszkodę w unaukowieniu estetyki i krytyki uważał spekulatywną estetykę idealistyczną. Nadzieję na unaukowanie estetyki wiązał z realistyczną teorią dzieła sztuki, krytyki zaś – z jej stosowaniem do analizy konkretnych dzieł; taką krytykę uważał za „obiektywną”. Sztukę rozumiał Witkiewicz indywidualistycznie – jako sumę dzieł sztuki. Natomiast rozumienie pojęcia dzieła sztuki przejął od Zoli. „Dzieło sztuki – pisał Zola w *Moim salonie* (1866) – jest fragmentem świata widzianym poprzez temperament”²³. Witkiewicz sparafrazował tę powszechnie znaną definicję pisząc, że artysta „z tego, co jest w stanie przez pryzmat swego temperamentu dojrzeć w naturze, tworzy jedyny i wyłączny zakres prawdziwej sztuki”²⁴. Akceptując zasadniczo koncepcję Taine’a o determinantach naturalnych sztuki: przyrodniczych, społecznych i historycznych, poprawił ją o przejęte od Zoli przekonanie, że dodatkowym istotnym czynnikiem determinującym sztukę jest indywidualność czy osobowość artysty, która jednak nie jest zdeterminowana przez czynniki zewnętrzne. Jest tajemnicą psychologiczną, którą tylko naukowa psychologia może wyjaśnić. Wierzył, że naukowa teoria sztuki może być zbudowana tylko na podstawie psychologii. „Bez psychologii zatem – wyrokował – nie ma teorii sztuki”²⁵.

Swoją walkę o unaukowanie estetyki i krytyki uznał – we wstępie do III wydania *Sztuki i krytyki u nas*, a więc czternaście lat po rozpoczęciu drukowania w „Wędrowcu” pierwszych prac, które znalazły się w tej książce – tylko częściowo za wygraną. Zniknęła co prawda główna przeszkoda – estetyka idealistyczna. „Z estetyki, której podstawą były niemieckie spekulacje, a rozwinięciem stek sprzecznych, wykluczających się wzajemnie stwierdzeń i morze frazesów – nie zostało nic”²⁶. Jednakże „naukowej teorii dotąd nie ma”²⁷. W swych monografiach

²³ E. Zola, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 55.

²⁴ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 35.

²⁵ Tamże s. 11.

²⁶ Tamże s. 3.

²⁷ Tamże s. 9.

malarzy wskazuje psychologii naukowej właściwą drogę: analizuje osobowość artystów w taki sposób, że cechami ich osobowości tłumaczy własności artystyczne tworzonych przez nich dzieł. Są to znakomite literacko utwory, ale mają spekulatywny charakter. Zwalczane spekulacje idealistycznej estetyki zastąpił Witkiewicz spekulacjami psychologicznymi. Jednak z estetyką i krytyką idealistyczną walczył nie psychologicznym orężem, lecz realistyczną koncepcją dzieła sztuki i koncepcją krytyki, która za podstawę oceny dzieła sztuki przyjmuje „prawdę natury”.

Jądrym Witkiewiczowskiej estetyki jest normatywna koncepcja dzieła sztuki. Istotą dzieła sztuki – głosi ta koncepcja – jest „prawda natury” rozumiana jako takie użycie środków artystycznych, aby w oczach odbiorcy powstała iluzja rzeczywistości. Środki, jakimi dysponuje malarz, to: zasady perspektywy geometrycznej i powietrznej, światło, modelunek, harmonia barw, światłocien i sposób kładzenia farb na podobrazie. W tej ostatniej sprawie silnie na Witkiewicza wpłynął francuski antyakademizm. W pierwszej połowie XIX wieku akademie nauczały malowania linearnego, gładkiego, o niewidocznych smugach farby, starannie wykończonego. Bunt wobec akademizmu pojawił się najpierw w romantycznym malarstwie francuskim za sprawą Delacroix, który malował „kolorystycznie”, tj. swobodnymi, szerokimi smugami kolorowej farby. Nie rysunek, jak w akademickim stylu linearnym, lecz plama barwna była dlań podstawowym budulcem formy malarskiej. Delacroix w sposobie malowania nawiązywał do malarstwa barokowego Rubensa i Velázquez. Jego sposób malowania, ale nie tematykę, przejęli francuscy realiści z Courbetem na czele. Od realistów wzięli ją potem impresjoniści, którzy wprowadzili istotne modyfikacje: rozjaśnienie palety i jeszcze większą szkicowość. Pobyt Witkiewicza w akademii monachijskiej przypada na lata konsolidowania się impresjonistów we Francji, ale impresjonizm był w Monachium ignorowany, estymą zaś – przynajmniej części profesury – cieszył się Courbet. W roku 1868 Courbet wystawił w Monachium kilka swoich obrazów, co przyniosło mu bawarski Krzyż Zasługi Św. Michała, a w roku następnym odwiedził Akademię Monachijską, gdzie odbywał warsztaty ze studentami. Uczył ich realizmu z pominięciem romantyzmu, a w wymiarze warsztatowym – m.in. szybkiego malowania szpachlą, co potem przejął Maks Gierymski, a od niego inni polscy malarze. „Sukces Courbeta był wielki, chwalono go kosztem Maneta, a jego siłę przeciwstawiano entuzjastycznie »dekadenctwu reszty malarstwa francu-

skiego»²⁸. Najnowsze zjawiska zauważane i poważane w Monachium związane były więc z realizmem francuskim, którego apogeum rozegrało się blisko dwadzieścia lat wcześniej²⁹. Typowe dla Courbета tematy z życia codziennego, malowane swobodnie, kolorystycznie, bez idealizacji, były przez niektórych nauczycieli akademii monachijskiej stawiane za wzór nowoczesnego malarstwa jeszcze w latach siedemdziesiątych, kiedy w Monachium utworzyła się polska kolonia malarska.

Realizm w wariacie antyakademickiego koloryzmu włączył Witkiewicz do swojej normatywnej teorii dzieła sztuki. Zasadniczo zgadzając się z tezą Taine'a zawartą w jego *Filozofii sztuki*, że „naśladowanie bezwzględnie dokładne nie jest celem sztuki”³⁰, zdystansował się krytycznie wobec stwierdzenia autora, iż obraz drobiazgowo i dokładnie namalowany jest „ludząco prawdziwy”. Kluczowe dla obu koncepcji jest rozumienie pojęcia prawdy malarskiej. Z wywodu Taine'a wynika, że prawda obrazu malarskiego jest pokrewna prawdzie obrazu fotograficznego, a to prowadzi do wniosku, że fotografii bliższy jest akademicki styl linearny niż antyakademicki styl kolorystyczny. Temu daje Witkiewicz odpór, definiując pojęcie prawdy malarskiej w taki sposób, aby uniknąć zbieżności i z fotografią, i z linearystycznym akademizmem. „Prawda malarska, zbudowana na zmyśle wzroku, jest wtedy tylko prawdą, jeżeli odpowiada naturalnemu jego ustrojowi. To, co maluje Denner [autor miniaturowych, detalicznie namalowanych portretów – J.T.], jest dobrym w dziele dermatologa (...), lecz fałszem z punktu malarskiego, gdyż z odległości, z jakiej malarz musi patrzeć na odtwarzany przedmiot, nie można widzieć tego, co malarz maluje”³¹. Prawda malarska w ujęciu Witkiewicza nie polega więc na dokładnym odwzorowaniu wyglądu malowanego przedmiotu, ale na odtworzeniu środkami malarskimi jego wyglądu percypowanego przez malarza z miejsca, z jakiego maluje obraz, i zarazem – z jakiego chce, aby obraz był oglądany. Stopień dokładności szczegółów jest funkcją zamierzonej odległości percepcji dzieła. Jeśli malarz chce, aby obraz

²⁸ M.L. Kaschnitz, *Courbet*, Warszawa, s. 107.

²⁹ Kulminacją była niezależna od sztuki oficjalnej wystawa obrazów Courbета i ogłoszony przezeń manifest realizmu w czasie paryskiej wystawy światowej w 1855 roku. G. Courbet, „Manifest realizmu”, w: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, pod red. H. Morawskiej, Warszawa 1977.

³⁰ H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, Warszawa 1896, s. 17.

³¹ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 41.

był oglądany z bliższej odległości, to powinien malować bardziej dokładnie, jeśli chce, aby był oglądany z większej odległości, to powinien malować bardziej szkicowo. Prawda jest więc iluzją rzeczywistości dokonującą się w percepcji widza oglądającego obraz z zamierzonej przez malarza odległości. Nigdy nie jest to odległość „dermatologiczna”, więc obraz „wypracowany *à la loupe*” nie jest prawdziwy malarsko. Autonomii tak rozumianego malarstwa nie zagraża przeto udoskonalana szybko fotografia.

Normatywna koncepcja dzieła sztuki służyć ma za kryterium oceny konkretnych dzieł sztuki. Prawda malarska jest stopniowalna, tworzy skalę oceną. Ocena dzieła polega na przypisaniu dziełu większej lub mniejszej prawdziwości bądź fałszywości malarskiej. Sprawa oceny całościowej komplikuje się jednak po uwzględnieniu drugiego normatywnego aspektu dzieła – wyrazu osobowości twórcy. Pierwsze, „prawdziwościowe” kryterium wartości dzieła (grupy dzieł, twórczości danego artysty) jest kryterium intersubiektywnym. Drugie kryterium jest znacznie bardziej subiektywne. Ponadto pojawia się problem sumowania się tych dwóch typów ocen. Witkiewicz widzi to tak: gdy ocena pod tym drugim względem jest niska, to nawet wysoka ocena pod względem pierwszym nie daje wysokiej oceny sumarycznej. Witkiewicz wielokrotnie problem ten trącał przy okazji analizowania innych spraw, nigdzie nie zrobił jasnego wykładu na ten temat. Może najklarowniej ujawnił swoją aksjologię stosowaną w liście do syna, w którym pomstuje na niego, że zapisał się do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i zamierza pobierać nauki u Stanisławskiego.

Stanisławski. (...) Jest to czysty talent malarski – przyrząd bardzo subtelny do sugestionowania zjawisk świata zewnętrznego. Bo czysty talent malarski niczym innym nie jest. Kombinuje się on u innych malarzy z wyobraźnią, z potrzebą ujawniania stanów subiektywnych duszy, z potrzebami umysłowymi, z potrzebą dekoracyjnego piękna, (ornamentyki) – kombinuje się ze wszystkimi diabłami i aniołami, którzy rodzą się z ludzkiej duszy, w porywach zmysłów, namiętności – kombinuje się nawet z faktycznymi zdarzeniami życia. U Stanisławskiego jest on w stanie czystym, wyeliminowane są u niego wszystkie te złożone procesy – oprócz naturalnie pewnych szczególnych właściwości, które jego dziełu nadają charakter indywidualny. Te właściwości są takie, jak aparatu fotograficznego, w którym rezultat zależy od nastawienia obiektywu, diafragmy i tak dalej. Stanisławski powłóczy okiem po panoramie natury i punkt,

który go szczególnie uderzy, usiłuje odtworzyć jak najszybciej. Tym sposobem odtwarza czyste wrażenie pierwszego optycznego podrażnienia, bez korekty innych władz umysłowych, bez refleksyjnego zaprawiania i przestudiowywania³².

Sens tych uwag jest oczywisty: Witkiewicz-junior nie nauczy się od Stanisławskiego jak być wielkim artystą, bo Stanisławski wielkim artystą nie jest, albowiem chociaż prawdziwie, to tylko kopiuje rzeczywistość. Odtwarzanie wyglądu rzeczy to jeszcze nie jest wielka sztuka. Wielka sztuka polega na tworzeniu doskonałej iluzji rzeczywistości, ale w sposób twórczy, zindywidualizowany, nasycony ekspresją osobowości artysty. Koncepcja Witkiewicza jest więc dualistyczna; składa się z formalizmu, ale nie „czystego”, lecz podporządkowanego celowi iluzjonistycznemu, oraz z ekspresjonizmu psychologicznego³³.

Stosowanie w praktyce ocennej takiej koncepcji jest trudne i obciążone dużym ryzykiem dowolności, więc wbrew deklaracjom jej twórcy jest słabą podstawą dla naukowej estetyki i „obiektywnej” krytyki³⁴. W tekstach polemicznych posługiwał się Witkiewicz najczęściej tylko członem formalistyczno-iluzjonistycznym swojej estetyki. Dzięki temu przeniósł uwagę krytyki i publiczności malarskiej z tematyki obrazów na środki artystyczne. Krytyka i publiczność uwierzyła Witkiewiczowi, głoszącemu w ślad za Fromentinem i Flaubertem, iż temat dzieła niewiele znaczy, a jego wartość zależy od wykonania, nie zaś od tego, co przedstawia³⁵. Słynne stało się jego stwierdzenie: „czy to będzie Zamoyski pod Byczyną, czy Kaśka zbierająca rzepę, nie przybędzie ni w

³² List S. Witkiewicza do syna z 22 czerwca 1905 r., w: S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 286–287.

³³ Podobną koncepcję dzieła sztuki miał przed Zolą Baudelaire. W *Salonie 1859* pisał: „Troyon jest najlepszym przykładem zdolności bez duszy. Już za młodu malował z tą samą pewnością siebie, z tą samą zręcznością, z tym samym brakiem wrażliwości”. *Francuscy pisarze o malarstwie 1820–1876*, t. 3, *Realizm*, wybór i oprac. H. Morawska, Warszawa 1977, s. 177.

³⁴ Nie zwrócili na to uwagi polemisci Witkiewicza, nawet Jellenta atakował jego estetykę nie w tym najsłabszym punkcie, ale walczył z Witkiewiczem na wyznaczonym przez niego polu: na polu realizmu, wykazując, że realizm jest to idealizm *à rebours*. Krytyka była częściowo słuszna, ale nieskuteczna. C. Jellenta, „Zakapturzony idealizm”, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.

³⁵ B. Riezow, *Flaubert*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 178–179.

pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego pobłysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeżeli oboje będą o tej samej porze oglądani”³⁶. Ten punkt widzenia znalazł uznanie nawet u Stanisława Tarnowskiego, który ów problem ujął jeszcze bardziej dobitnie, co z zadowoleniem cytował Witkiewicz. Tarnowski napisał, że „dobrze namalowana głowa kapusty będzie lepszym obrazem od źle wymalowanej głowy człowieka lub głowy Pana Jezusa”³⁷. Wzięte bez całościowego kontekstu estetyki Witkiewicza jego formalistyczne deklaracje aksjologiczne mogą sugerować, że forma dzieła jest dlań główną jego wartością, bez względu na to, czemu służy. Gdyby tak było, Witkiewicz miałby pozycję prekursora antymimetycznego przełomu w estetyce malarstwa. On jednak na formalizm nałożył imperatyw iluzjonistyczny, na iluzjonizm – „kolorystyczny”, a na koloryzm – ekspresjonistyczny. To otwierało jego estetykę na malarstwo symboliczno-fantastyczne posługujące się środkami realistycznymi (czemu dał wyraz w szkicu o Jacku Malczewskim), ale zarazem zamykało ją na sztukę postimpresjonistyczną i kazało mu ująć impresjonizm jako radykalnie kolorystyczną wersję realizmu, uniemożliwiając tym samym dostrzeżenie w nim momentu zerwania z iluzjonizmem i otwarcia malarstwa na kreację formy w miejsce jej naśladowania. W listach do syna jeszcze w 1911 roku nakazywał mu „radzić się natury”, chwalił Ślewińskiego za wyzbycie się dzięki naturalizmowi „Gauguinowskiej czy Van Goghowskiej egzemy”³⁸. Już wcześniej krytykował obrazy Gauguina z naturalistycznego punktu widzenia za ich defekty, w szczególności brak w jego obrazach światła. Widząc, że syn ulega wpływowi Gauguina, usiłował temu przeciwdziałać, jak się okazało – nieskutecznie. I trwał do końca życia w naturalistycznej wierze.

Naturalizm i ekspresjonizm nie muszą, ale mogą stać w konflikcie, w przypadku, gdy ekspresja osobowości prowadzi do form niezgodnych z „prawdą natury”. Przykład jego syna jest najlepszą tego egzemplifikacją. Witkacy dążył do samorealizacji artystycznej nie na drodze naśladowania form rzeczywistych, lecz kreowania form nierzeczywistych. W takim kierunku poszło całe malarstwo po impresjonizmie. Witkiewicz-senior był na nie otwarty w deklaracjach, ale nie w teorii.

³⁶ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 52.

³⁷ Tamże, s. 176.

³⁸ List S. Witkiewicza do syna z 10 czerwca 1911 r., w: S. Witkiewicz, *Listy do syna*, s. 488.

ESTETYKA ARCHITEKTURY

Polską myśl o sztuce lat osiemdziesiątych XIX wieku zdominowały polemiki dotyczące malarstwa, jednakże dyskutowano również nad innymi dziedzinami sztuki, przede wszystkim nad literaturą i nad architekturą. Witkiewicz początkowo nie brał czynnego udziału w toczącej się na łamach prasy debacie dotyczącej architektury, ale nie mógł jej nie znać, gdyż w był w tamtych latach w centrum polskiego życia intelektualnego. Debata ta wyposażyla go w poglądy, które stały się fundamentem stworzonej przezeń kilka lat później koncepcji narodowego, polskiego „stylu zakopiańskiego” w architekturze.

Największym paradoksem architektury europejskiej tego okresu było to, że chociaż dynamicznie rozwijały się miasta, powstawały wspinała się wielkie gmachy publiczne i prywatne, w niespotykanym wcześniej tempie rozrastała się zabudowa mieszkaniowa oraz w coraz większym stopniu stosowane były nowoczesne materiały i konstrukcje, to równocześnie narastało poczucie kryzysu, który – jak sądzono – polega na estetycznej wtórności architektury współczesnej wobec wielkich stylów przeszłości. Krytycy towarzyszyły apele o stworzenie nowego stylu wyrażającego ducha rodzącej się epoki nowoczesności. Zbiegła się w tych apelach heglizująca estetyka idealistyczna i estetyka pozytywistyczna³⁹. Lekarstwa szukano w odwołaniu się do wzorców architektury dawnej: we Francji do rodzimego gotyku, w Wielkiej Brytanii – najpierw do rodzimego gotyku, a potem także do angielskiego budownictwa ludowego (wernakularnego⁴⁰), w Niemczech najpierw do gotyku krzyżackiego, potem do niemieckiego renesansu, następnie także – wzorem brytyjskiego neowernakularyzmu – do rodzimego budownictwa ludowego⁴¹.

Podobne wątki zaznaczyły się w polskiej myśli o architekturze, ale aspekt narodowy odegrał w niej odmienną rolę: tam propanstwowa,

³⁹ Obie popadały w niezauważaną wewnętrzną sprzeczność: program normatywny koliduje z eksplanacją deterministyczną i teleologiczną, dla obu bowiem to, co jest, musi być.

⁴⁰ Stamtąd też przyszło do nas nazewnictwo: architektura wernakularna – czyli ludowa, rodzima, prowincjonalna, podmiejska, tworzona poza wielkimi stylami przez anonimowych budowniczych, oraz neowernakularna – czyli architektura artystyczna wzorowana na wernakularnej. Witkiewicz nie używał tych terminów.

⁴¹ S. Muthesius, *Old English, Altdeutsch. Some nineteenth century appropriations of a „homely” past*. „Rocznik Historii Sztuki” 2005, tom XXX.

u nas zaś, w ostatecznych konsekwencjach, narodowo-wyzwoleńczą. Misję krzewienia ducha narodowego przejęło od poezji romantycznej nasze malarstwo, oczekiwano więc, że i architektura włączy się w tę wielką narodową sprawę. Chociaż w polskich debatach obecne były wątki ogólnoeuropejskie – diagnozowanie kryzysu jako wyczerpania form historycznych i nieadekwatność architektury współczesnej wobec rodzącej się nowoczesnej cywilizacji technicznej – to kryzys naszej architektury rozumiano przede wszystkim jako brak form narodowych we współczesnych polskich budowlach. Debatowano więc nad tym, gdzie, w jakiej tradycji, ów pożądany narodowy charakter przejawiał się w przeszłości, by wykorzystać go jako inspirację dla nowej, odrodzonej architektury narodowej.

Karol Matuszewski w opublikowanym w roku 1881 w „Bibliotece Warszawskiej” artykule *O architekturze u obcych i u nas. Uwagi ze stanowiska estetycznego* za przyczynę upadku architektury polskiej uznał właśnie brak nawiązania do naszej tradycji narodowej oraz „zużycie się” form nowożytnych i wskazał polski gotyk jako tę właściwą, narodową tradycję, nawiązywanie do której ma przyczynić się do stworzenia architektury narodowej. Z powodów cenzuralnych nazwał ów postulowany neogotyk „stylem wiślano-bałtyckim”. W poglądzie tym czytelna jest inspiracja wydawanym od 1854 roku słownikiem architektonicznym *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XV siècle* Viollet-le-Duca, a równocześnie wola przeciwstawienia się niemieckiemu neogotykowi inspirowanemu gotykiem krzyżackim. Za wzór dla polskiego neogotyku służyć miały najwspanialsze polskie gotyckie kościoły na czele z krakowskim kościołem Mariackim, katedrą wrocławską i wileńskim kościołem św. Anny.

Matuszewski pisał:

Chaos form – panujący we współczesnej architekturze, zdaje się świadczyć, że zużyte i spowszedniałe motywa renesansowe i klasyczne nie zaspokajają estetycznych pragnień architektów. (...) Co do mnie, jestem zdania, że odrodzenie u nas formy średniowiecznej, tj. ostrołukowej architektury zdaje się być tylko kwestią czasu i ma przyszłość przed sobą⁴².

⁴² Cyt. za: A.K. Olszewski, *Styl narodowy w architekturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 3–4, s. 292.

Polemizując z Matuszewskim, Franciszek Ksawery Martynowski formułuje wątpliwości wobec koncepcji „stylu wiślano-bałtyckiego”, za Łepkowskim uważając gotyk ceglany za twór krzyżacki, i analizuje krytycznie rozwój architektury polskiej pod kątem nasycenia jej elementami narodowymi. Nasza architektura przedchrześcijańska – wywodzi Martynowski – została wyparta przez sztukę romańską i gotycką, która przysłała do Polski z zewnątrz i nie uzyskała u nas żadnego swoistego narodowego piętna, podobnie renesans i późniejsze wielkie style architektoniczne. Narodowy charakter mają tylko polskie dworki szlacheckie oraz budownictwo ludowe, do nich się więc trzeba odwołać – postuluje Martynowski – aby stworzyć polską architekturę narodową.

Nie przeczymy – pisze Martynowski w *Zapoznanych drogach w sztuce polskiej* (1881) – że architektura oparta na ludowych motywach i z nich wyprowadzona, w pierwszej chwili nie odpowie warunkom artystycznym; w każdym razie nie będzie ona gorsza od dziwołagów wznoszonych na równinach polskich pod nazwą stylu szwajcarskiego⁴³.

Dyskusja o nowej, a zarazem narodowej architekturze ani się nie zaczęła, ani się nie skończyła w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Zaczęła już pod koniec lat czterdziestych wieku XIX, a skończyła dopiero w latach dwudziestych XX wieku, przy czym inspirowana nią praktyka trwała do końca okresu międzywojennego⁴⁴. Pierwszy z ideą odnowy architektury przez wykorzystanie tradycji ludowej wystąpił architekt krakowski Karol Kremer:

Nawet zwrócenie uwagi na przedmiot niby tak mało znaczący, jakim są chaty włościańskie – pisał w roku 1849 – może posłużyć do wyświecenia naszej narodowości⁴⁵.

Z najmocniejszym apelem o tworzenie narodowej architektury na bazie budownictwa ludowego wystąpił w roku 1858 Józef Ignacy Krauszewski:

⁴³ Cyt. za: tamże, s. 300.

⁴⁴ A po wojnie miała jeszcze jedną, socrealistyczną mutację: ideologiczną koncepcję architektury „narodowej w formie i socjalistycznej w treści”.

⁴⁵ K. Kremer, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, „Rocznik Tow. Nauk. Krak.” 1849, s. 557. Cyt. za: tamże, s. 283.

Nie szukajmy świątyń greckich, gdzie ich nie było i być nie mogło, ale starajmy się pojąć charakter budownictwa ziemi naszej, wyczytać wdzięk jego i odrębność piętna; w życiu codziennym, sprzęcie codziennego użytku, usiłujemy rozpoznać, co rzemieślnikowi podała materialna potrzeba, a co zrobił natchniony, choć nie rozwiniętym, tęsknym uczuciem piękności, żądzą nadania wdzięku dziełu swej ręki⁴⁶.

Podobnych głosów było w tamtym czasie znacznie więcej. Z konkurencyjnym poglądem wystąpił dziesięć lat później brat Karola, estetyk i filozof Józef Kremer⁴⁷, głosząc, iż najdoskonalszym wcieleniem polskiego ducha narodowego jest krakowski kościół Mariacki, przeto nowa architektura polska powinna w nim właśnie szukać wzoru⁴⁸. Z analogicznym poglądem – iż odrodzenie architektury narodowej powinno opierać się na tradycji średniowiecznej, stłumionej przez późniejsze obce style, wystąpił w roku 1869 pierwszy polski historyk sztuki Władysław Łuszczkiewicz⁴⁹. Już wtedy więc wykrystalizowały się dwa programy stworzenia architektury narodowej: jeden – przez odwołanie się do rodzimego gotyku, drugi – do rodzimego budownictwa ludowego.

Dyskusje lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i nie wywarły żadnego wpływu na praktykę architektoniczną. Dopiero w latach siedemdziesiątych zaczęły powstawać obiekty intencjonalnie nawiązujące swą formą do gotyckich budowli polskich: kościół parafialny w Ciechocinku (1874–1876, arch. Edward Cichocki), budynek Collegium Novum

⁴⁶ Józef Ignacy Kraszewski, „Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie chrześcijańskiej”, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, oprac. I. Jakimowicz i A. Porębska, Warszawa 1961, s. 103.

⁴⁷ K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 116.

⁴⁸ Józef Kremer wraz z Władysławem Podczaszynskim byli pierwszymi w naszej literaturze autorami rozważającymi skutki, jakie dla architektury przyniesie zastosowanie nowoczesnych materiałów budowlanych: żelaza i szkła. A.K. Olszewski, *Styl narodowy w architekturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, s. 282–283.

⁴⁹ Władysław Łuszczkiewicz w roku 1869 pisał: „Należąc do obozu tych, co odrodzenie się budownictwa opierać chcą na zwrocie ku wiekom średnim (...) pragnęlibyśmy gorąco wejść na drogę poznania krajowych zabytków i studiować je umiejętnie w myśl powiązania w dzisiejszych pracach zerwanych tradycji, w chwili kiedy piękne włoskiego nieba owoce (renesans) zdusiły rozwój rodzimej sztuki i pociągnięcia tej tradycji dalej”. Cyt. za: A.K. Olszewski, *Styl narodowy w architekturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, s. 284.

Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (1877–1883, arch. Feliks Księżarski), kościół św. Floriana w Warszawie–Pradze (1886–1894, arch. Józef Pius Dziekoński), kościół Wniebowzięcia NMP w Łodzi (1886–1897, arch. Konstanty Wojciechowski). Wszystkie te obiekty zostały uznane za wzorcowe realizacje idei „stylu wiślano-bałtyckiego” i były inspiracją dla kolejnych obiektów tego typu⁵⁰.

Kiedy Witkiewicz pierwszy raz wyruszył do Zakopanego w roku 1886, istniała więc już na ziemiach przedrozbiorowej Polski architektura narodowa bazująca na formach polskich budowli gotyckich. Nie było natomiast architektury bazującej na polskim budownictwie ludowym, mimo iż idea ta była obecna w kulturze polskiej od prawie czterdziestu lat. W Zakopanem zobaczył Witkiewicz góralskie chałupy i góralskie zdobienia, które doskonale nadawały się jako baza dla realizacji tego starego programu.

Od czasu pierwszego pobytu w Zakopanem w roku 1873 „odkrywcy Zakopanego” – wybitnego warszawskiego lekarza Tytusa Chałubińskiego – wieś ta znacznie się rozrosła i zyskała nowe, podwójne oblicze: letniska i kurortu. Letników przyjeżdżało wówczas już ponad dwa tysiące rocznie, coraz więcej było też kuracjuszy, którzy za radą Chałubińskiego przyjeżdżali do Zakopanego szukać ulgi w dolegliwościach powodowanych gruźlicą, która była najgroźniejszą wówczas chorobą społeczną. Chałubiński czynił starania, by uzyskać dla Zakopanego rangę stacji klimatycznej, czyli uzdrowiska. Starania te zwieńczone zostały sukcesem w tymże roku 1886⁵¹.

Zasługą Chałubińskiego było wylansowanie Zakopanego jako miejscowości o walorach uzdrowiskowych. Zadecydował o tym względnie

⁵⁰ Idea i praktyka polskiego narodowego neogotyku miała potem jeszcze dwie mutacje – „styl nadwiślański” Jana Karola Sas Zubrzyckiego (np. kościół św. Józefa w krakowskim Podgórzu, proj. 1901, real. 1905–1909) i neogotyku „polski” Stefana Szyllera. Szyller przyjął witkiewiczowski punkt wyjścia, iż w naszym budownictwie ludowym – ale nie tylko na Podhalu, lecz także w innych regionach kraju – przetrwały staropolskie sposoby budowania i prowadził badania nakierowane na odkrycie historycznego wpływu budownictwa drewnianego na polską architekturę murowaną, a w szczególności na wskazanie typowo polskich odmienności w wielkich stylach architektonicznych: gotyku, renesansie i baroku. Wyniki swoich przemyśleń stosował w projektach, np. formy polskiego renesansu zastosował w pawilonach mostu i wiaduktu im. ks. Józefa Poniatowskiego w Warszawie (1907–1913).

⁵¹ M. Pinkwart, L. Długolecka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Bielsko-Biała 2003.

stabilny zimą klimat i dobry mikroklimat, wytwarzany przez świerkowy las porastający Kotlinę Zakopiańską i osłonięcie od zimnych północnych wiatrów przez pasmo Gubałówki. Chałubiński prowadził także badania przyrodnicze nad roślinnością tatrzańską oraz szybko dołączył do wąskiego grona miłośników turystyki górskiej. Zaprzyjaźnił się z odpowiedzialnym Zakopane już od kilkunastu lat malarzem i jednym z pionierów turystyki tatrzańskiej, a zarazem autorem pierwszego przewodnika turystycznego po Tatrach – Walerym Eliaszem Radzikowskim⁵².

Prof. Chałubiński w ścisłym znaczeniu tego słowa odkrył Tatry – napisał w szkicu pośmiertnym Witkiewicz – (...) darował społeczeństwu polskiemu Tatry, a lud góralski wyratował z nędzy i upodlenia, które go czekało⁵³.

Chałubiński miał ogromnie dużo przedsiębiorczości także w sprawach społeczno-organizacyjnych. Od roku 1873 działało powstałe przy jego udziale Towarzystwo Tatrzańskie, które postawiło sobie za cel rozwój turystyki, przemysłu i badanie regionu tatrzańskiego. Z inicjatywy Towarzystwa Tatrzańskiego w roku 1876 powstała szkoła snycerska dla wspomagania ubogiej ludności miejscowej przez uczenie młodzieży zawodów rzemieślniczych oraz organizowanie produkcji i zbytu na nią. Po dwóch latach szkoła została upaństwowiona i przemianowana na Państwową Szkołę Przemysłu Drzewnego⁵⁴. Dyrektorem został mianowany Czech Franciszek Neužil. W roku 1888 z inicjatywy Towarzystwa Tatrzańskiego powstało Muzeum Tatrzańskie kolekcjonujące zbiory etnograficzne i przyrodnicze związane z Tatrami i Podhalem.

⁵² Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1860 pod tytułem *Przewodnik w wycieczkach na Babią Górę, do Tatr i Pienin*. Przedsięwzięciu wydawniczemu patronował Kraszewski.

⁵³ Stanisław Witkiewicz, *Tytus Chałubiński*, w: Stanisław Witkiewicz, *Pisma tatrzańskie*, tom II, oprac. R. Hennel, Kraków 1963, s. 268–269.

⁵⁴ Pod nazwą „przemysłu” rozumiano wówczas produkcję rzemieślniczą. Szkoła dwukrotnie zmieniała siedzibę. Początek był nader skromny: warsztat w jednej izbie w chacie góralskiej (jeden nauczyciel, ośmiu uczniów), potem lokalu użyczyl dwór Eichborna w Kuźnicach (dwie izby, szesnastu uczniów). Trzecią i ostateczną siedzibą stał się zbudowany w roku 1883 budynek szkolny przy ulicy Krupówki. Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kena-ra. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 31.

Eliasz propagował turystykę w towarzystwie góralskich przewodników, toteż ruch turystyczny rozwijał się z ich aktywnym udziałem. Pierwsi turyści podnajmowali u górali zakopiańskich izbę w ich chałupie. Potem górale zaczęli wznosić osobne chałupy przeznaczone specjalnie dla turystów – „letników”, bo turystyka odbywała się wówczas tylko latem.

Latem było więc Zakopane miejscowością turystyczną, a zimą – uzdrowiskiem⁵⁵. Wśród gości i kuracjuszy dominowała inteligencja z dużych miast dawnej Rzeczypospolitej. Bywała tu też arystokracja i burżuazja. Coraz więcej zjawiało się w Zakopanem artystów, głównie malarzy i pisarzy, z czasem pojawili się też muzycy i zawodowi architekci. Leżące na uboczu wielkich szlaków komunikacyjnych Zakopane stało się azylem dla polskiej inteligencji, ograniczanej w większych ośrodkach przez władze zaborcze. Spontanicznie, początkowo w wąskim kręgu kuracjuszy, którzy już zamieszkali w Zakopanem albo bywali w nim często i skłaniali się do zamieszkania tam na stałe, wytworzyła się pasja etnograficzno-kolekcjonerska. Prekursorami byli Bronisław i Maria Dembowsky, ziemianin z Ukrainy Zygmunt Gnatowski oraz lekarz warszawski Władysław Matlakowski. Ich zbiory zasiły potem w wyniku darowizn kolekcję Muzeum Tatrzańskiego.

Kuracjusze, podobnie jak letnicy, początkowo wynajmowali izbę w chałupie u miejscowych górali. Typowa chałupa góralska była jednokondygnacyjna, dwuizbowa, z półokrągło zwieńczonymi drzwiami wejściowymi, zlokalizowanymi pośrodku dłuższej, zorientowanej na południe ściany, nad drzwiami znajdował się „wygląd”, tj. nadbudówka w postaci daszku z oknem. Dom nakryty był stromym, dwuspadowym dachem półszczytowym⁵⁶, kryjącym początkowo użytkowe poddasze, które potem przerabiane było na cele mieszkalne. Półszczyty dekorowane były motywem „słoneczka”. Dom miał konstrukcję wieńcową,

⁵⁵ Z czasem doszło do konfliktu tych dwóch – w przekonaniu wielu górali – sprzecznych interesów. Zakopiańczycy żyjący z turystów obawiali się, że lansowanie i rozwój Zakopanego jako uzdrowiska dla gruzlików zahamuje rozwój Zakopanego jako letniska. Doszło do ostrego na tym tle konfliktu, w który zaangażował się jako głos sumienia Witkiewicz. Opisał to w cyklu artykułów pt. „Bagno”, który sprowokował członka krytycznie opisanej grupy dr Chramca do wytoczenia Witkiewiczowi procesu przed sądem we Lwowie. Witkiewicz bronił się sam i proces wygrał.

⁵⁶ Nazwa pochodzi stąd, iż szczyt ograniczony jest od dołu daszkiem okapowym.

zbudowany był z płaskich poziomo ustawionych bali drewnianych (płazów) zazębiających się w narożnikach, dach pokryty był gontem, a jeden koniec kalenicy ozdobiony był sterczyną w kształcie wysmukłego stylizowanego kwiatu – pazdurem. Okap dachu wspierał się na wystających poziomych, dekoracyjnie przyciętych belkach – rysiach. Drzwi wejściowe, poprzedzone w bogatszych chałupach gankiem, prowadziły do sieni, z której odchodziły dwie izby: na lewo izba „czarna” mieszcząca kuchnię i jadalnię zarazem, a na prawo izba „biała”, będąca zarazem pokojem dziennym i sypialnią. Drewniany pułap wspierał się na „sos-rębie” – belce biegnącej na całą długość pułapu, dekorowanej ciętymi ornamentami roślinnymi i geometrycznymi. Wnętrze wypełnione było dekorowanymi sprzętami wykonanymi z drewna. Pierwszą rysunkową i fotograficzną inwentaryzację form ludowego budownictwa i ornamentyki na Podhalu sporządził Władysław Matlakowski w książce: *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1892); jej kontynuacją była wydana pośmiertnie książka *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (1901).

Gdy turystów i kuracjuszy w Zakopanem zaczęło przybywać, bogatsi górale poczęli budować osobne chaty przeznaczone na wynajem. W końcu i niegórale zaczęli kupować działki budowlane i budować dla siebie domy. Pierwszym niegóralem, który wybudował sobie chałupę w Zakopanem, był Elias w roku 1877, drugim – asystent Chałubińskiego – lekarz Ignacy Baranowski, trzecim był sam Chałubiński w roku 1881⁵⁷. Kolejnymi – Helena Modrzejewska z mężem. Te pierwsze nowe domy stawiane zarówno przez górali dla letników i kuracjuszy, jak również przez niegórali dla siebie (rękami góralskich „budarzy”) nie nawiązywały do miejscowego budownictwa góralskiego. Utrzymane były w – propagowanych przez zakopiańską szkołę, która była zarazem rzemieślniczą fabryką – formach nawiązujących do budownictwa ludowego podnóża Alp Tyrolskich. Styl tego budownictwa określany był u nas nieprecyzyjnie jako „styl szwajcarski”, „styl tyrolski” lub „styl alpejski” i odnoszony był zarówno do chałup chłopskich wzorowanych na szaletach alpejskich, jak i do przetwarzającej formy tych szaletów architektury neowernakularnej, zarówno drewnianej, jak i fachwerkowej oraz murowanej. Wyróżniającymi jej cechami są: dekoracyjne ukształtowanie bryły przez użycie balkonów, galeryjek, wieżyczek, a także wielopołaciowego spadzistego dachu, jednak o mniejszym kącie nachylenia niż w chałupach górali podtatrzańskich, oraz ornamenty w szczycie

⁵⁷ Tytus Chałubiński, *Listy*, oprac. A. Szwajcerowa, Wrocław 2006, s. 209–210.

dachu wyrzynane koronkowo w cienkiej desce⁵⁸. Styl ten propagowany był przez władze austriackie, ale rozprzestrzenił się także samorzutnie w środkowej Europie, szczególnie w kurortach i uzdrowiskach, nie tylko w górach, ale także na nizinach, a nawet nad Morzem Bałtyckim.

Kiedy w Zakopanem stawiano pierwsze chałupy w obcych dla tego regionu formach, leżący po drugiej stronie Tatr węgierski Ótátrafüred, czyli słowacki Starý Smokovec, był już znanym kurortem z dużymi pensjonatami wzniesionymi w stylu tyrolskim. Pierwszym neowernakularnym obiektem w Zakopanem w tym stylu była willa *Marya*, przemianowana potem na *Poraj*, wybudowana przy Krupówkach w 1887 r. według projektu architekta Fryderyka Kallaya, będącego wówczas kierownikiem działu ciesielstwa Szkoły Przemysłu Drzewnego. Gdyby nie nastąpiła architektoniczna interwencja, Zakopane, w dużej mierze za sprawą celowej polityki Szkoły Przemysłu Drzewnego, upodobiłoby się pod względem architektonicznym do kurortów alpejskich, tak jak to się działo w Smokowcu, Łomnicy Tatrzańskiej, Szczyrbskim Jeziorze i innych miejscowościach po południowej stronie Tatr. A w samym Zakopanem i we wsiach okolicznych, w szczególności w Chocholowie, wiele było wspaniałych zagród góralskich, które mogły służyć za wzór dla nowoczesnej architektury neowernakularnej, ale nie służyły.

Witkiewicz już w czasie pierwszej swojej wizyty w Zakopanem w roku 1886 dostrzegł niezwykłą wartość artystyczną i estetyczną góralskiej chałupy i góralskiej ornamentyki oraz potencjalne możliwości stworzenia na ich bazie nowego stylu w architekturze i sztuce użytkowej. A na podstawie obserwacji porównawczej form polskiego budownictwa ludowego powziął przypuszczenie, które przerodziło się w jego późniejszych pismach w niekwestionowaną oczywistość, że w budownictwie i ornamentyce górali podtatrzańskich przechowały się formy staropolskie i że ów nowy styl, rozwijający formy góralskie, będzie narodowym stylem polskim, który da się zastosować do wszystkich typów architektury i upowszechnić w całym kraju.

Jego argumentacja była rozwinięciem poglądów Karola Kremiera, Łuszczkiewicza, Kraszewskiego i Martynowskiego. Sądził, że drewniana architektura wszystkich klas społecznych w dawnych wiekach w Polsce była jednorodna, a potem, w czasach nowożytnych, klasy wyższe przejęły od zachodniej Europy kolejno następujące po sobie

⁵⁸ Stąd ironiczne określenie: „Laubzegenarchitektur”. M. Pinkwart, *Zakopane i Tatry*, Zakopane 1999.

wielkie style murowane, a wieś pozostała przy budownictwie drewnianym, które – pozbawione zainteresowania klas wyższych – ulegało prymitywizacji⁵⁹. Jedynie na odizolowanym od reszty kraju Podhalu, gdzie nie było klas wyższych, zachowało się w swym pierwotnym bogactwie dzięki geniuszowi ludu podtatrzańskiego⁶⁰. Dlatego więc nowa architektura i ornamentyka rozwijająca formy podtatrzańskie będzie zarazem regionalna i ogólnonarodowa. Witkiewicz wymyślił dla niej określenie „styl zakopiański”. Podejmując się stworzenia stylu zakopiańskiego jako stylu polskiego, spełniał od dawna już formułowane apele o stworzenie architektury narodowej w oparciu o sztukę ludową.

Tworząc swój styl zakopiański Witkiewicz przejął z ludowej sztuki podtatrzańskich górali wszystkie jej elementy: materiałowe, konstrukcyjne i dekoracyjne, a do realizacji swoich projektów zatrudnił miejscowych „budarzy” i w pełni wykorzystał ich wspaniałe umiejętności ciesielskie i snycerskie. Zachowując i wzbogacając góralskie budownictwo i ornamentykę, nadał swoim willom odmienny kształt bryły: zwertikalizował ją i uczynił malowniczą, tj. rozczłonkowaną, wielobryłową i asymetryczną, podczas gdy typowa chałupa góralska jest horyzontalna, prosta i symetryczna⁶¹. Witkiewicz kilkakrotnie konceptualizował

⁵⁹ Potwierdzenie swej hipotezy znalazł Witkiewicz w formie drzwi wejściowych do chałupy chłopskiej: skoro bowiem formę najbogatszą pod względem dekoracyjnym mają drzwi chałupy górali podtatrzańskich, więc regionu najbardziej odciętego od kosmopolitycznej cywilizacji miejskiej, a im bliżej Krakowa, tym forma jest prymitywniejsza, to narzuca się wniosek, że formy góralskie są najbliższe historycznym pierwowzorom z okresu, kiedy jeszcze sztuka polska nie została zdominowana przez sztukę europejską.

⁶⁰ Nie da się wykluczyć, że Witkiewicz świadomie stworzył patriotyczną legendę. W liście do siostry pisał: „Legenda to skarb i siła, często potężniejsza niż historia, niż rzeczywistość. Strzeżmy jej i pielęgnujmy ją, i nie dajmy osiadać na niej rdzy marnego filisterskiego sceptycyzmu”. Stanisław Witkiewicz, *O sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*, oprac. W. Nowakowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 147. Ów wyimek z listu do siostry z roku 1914, a więc napisanego dwadzieścia osiem lat po jego pierwszych refleksjach o budownictwie górali podtatrzańskich, jest jednak w przekonaniu moim zbyt słabą poszlaką (a innych nie ma) dla tezy o świadomym sfabrykowaniu mitu. Przeciwnego zdania jest Barbara Tondos, w: *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2004, s. 6.

⁶¹ Nie da się wykluczyć inspiracji dziełami pierwszego architekta neowernakularnego Richarda Normana Shawa lub jego amerykańskiego kontynuatora – Hobsona Richardsona, które mógł znać z angielskich czasopism fachowych przysyła-

swoją ideę stylu zakopiańskiego na tle współczesnej architektury i jej estetyki i choć nigdy nie zrobił tego w sposób systematyczny i wyczerpujący, to jego uwagi na ten temat są na tyle jasne i jednoznaczne, że łatwo poddają się rekapitulacji.

Jego ogólna estetyka architektury jest połączeniem idei tradycjonalistycznych z antyhistorystycznymi. Tradycjonalistyczne jest przekonanie, iż dekoracja to *differentia specifica* dzieła architektonicznego w stosunku do zwykłego obiektu użytkowego. Witkiewiczowski dekoracjonistyczny estetyzm jest poglądem esencjalistycznym i genetycznym zarazem: dekoracja jest wedle niego istotą dzieła architektonicznego i jest wyrazem naturalnej potrzeby człowieka. „Nie ma tak mało rozwiniętego ludu na ziemi, który by nie miał swojej sztuki w tej czy innej formie. Potrzeba i zamiłowanie w graficznym lub plastycznym odtwarzaniu świata zewnętrznego, lub też w wytwarzaniu pewnych kombinacji barwnych i liniowych, czyli ornamentów, towarzyszy ludzkości od kolebki jej społecznienia”⁶². Z kolei antyhistoryzm jest tu ugruntowany dwójako: narodowo i artystycznie. Przetwarzanie form branych z wielkich stylów artystycznych pozbawione jest aspektu narodowego, polskiego, bo wielkie style przyszły do nas z Europy zachodniej, a zarazem pozbawione jest waloru nowatorstwa, bo polega na operowaniu ciągle tym samym repertuarem historycznych elementów.

Witkiewicz nie rościł sobie pretensji do roli pierwszego i samodzielnego odkrywcy sztuki góralskiej. Przeciwnie, wskazywał innych, którzy przed nim zwrócili uwagę na jej wartość artystyczną i estetyczną, którzy ją kolekcjonowali i dokumentowali, oraz inspirowali powstawanie wytworów wzorowanych na tej sztuce. W artykule *Styl zakopiański* opublikowanym w roku 1891 wspominał swój pierwszy pobyt w Zakopanem w roku 1886, podczas którego po raz pierwszy zetknął się zarówno ze sztuką ludową górali podtatrzzańskich, jak i z ideą wykorzystania jej motywów w nowej twórczości artystycznej. Pierwszym jej pomysłodawcą był architekt belgijski, burmistrz Brukseli, Buls, który po pobycie w Zakopanem w roku 1883 opublikował artykuł, przedru-

nych mu przez jego krewnego mieszkającego w Londynie – Adama Giełguda. Sugestię taką sformułował Jacek Woźniakowski w artykule *Dylematy życia i twórczości Stanisława Witkiewicza*, w: *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, Kraków 1996. Nie ma jednak na to dowodów. Zob. też: Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, Opole 1999, s. 202.

⁶² S. Witkiewicz, *Pisma tatrzańskie*, t. II, Kraków 1963, s. 270.

kowany w zakopiańskiej prasie, w którym napisał, że biorąc za punkt wyjścia sztukę ludową górali i rozwijając ją „można by dojść do utworzenia stylu ozdobnego, który by miał wartość przez samą swą oryginalność”⁶³. Kiedy wraz z Marią i Bronisławem Dembowskimi, na których zaproszenie gościł po raz pierwszy w Zakopanem, zwiedzali chaty góralskie, zachwycili się „nadzwyczajnym charakterem i ozdobnością tego budownictwa oraz bogactwem ornamentyki, pokrywającej większość sprzętów codziennego użytku”, w wyniku czego Dembowscy „zaczęli też od razu zbierać okazy tej sztuki ludowej”⁶⁴. W tym właśnie gronie zrodziła się myśl wcielenia w życie idei Balsa. Udali się więc do dyrektora zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego Franciszka Neużyła, aby go zachęcić do wykorzystania wzorów miejscowych w nauczaniu i produkcji przedmiotów użytkowych, na co ten odparł, że „to jest chłopski motyw i zu bizantisch”⁶⁵. Aby stworzyć podhalański styl ozdobny, nie można było liczyć na austriacką szkołę państwową, więc trzeba było przejąć inicjatywę. Witkiewicz prapoczątki stylu zakopiańskiego relacjonuje następująco:

Pierwszym wprowadzeniem jej (tzn. idei stylu zakopiańskiego – J.T.) w życie były dywany, wyszyte według wzorów danych przez panią Marię Dembowską, a wziętych z góralskich wyszywań na suknie, i rama jaworowa inkrustowana cisem, której wzór dała też pani Maria Dembowska, a którą wykonał rzeźbiarz Chramiec (...). Był to początek, pierwsze zarzewie tego ogniska, któreśmy usiłowali rozpalić wśród społeczeństwa, nie przewidującego wcale, że to możliwe, i nie przypuszczając tego, że to jest potrzebne. Niedługo potem Róża hr. Raczyńska, nie mogąc również nakłonić szkoły do zajęcia się sztuką ludową, kazała sobie zrobić w szkole krzesła podług oryginalnego wzoru ze zbiorów pp. Dembowskich, a następnie skomponowała łóżko i parawan, ozdobione ornamentami góralskimi, zebranymi przez pannę Magdalenę Andrzejkowiczównę, podług rysunków której szkoła podjęła się wykonać je w roku 1887⁶⁶.

Presja wywarta na szkołę przez osobę wysoko usytuowaną w hierarchii społecznej przyniosła więc rezultat. „Było to – dodaje Witkie-

⁶³ Tamże, s. 280.

⁶⁴ Tamże, s. 281.

⁶⁵ Tamże, s. 282.

⁶⁶ Tamże, s. 282–283.

wicz – pierwsze zastosowanie góralskiej ornamentyki od czasu założenia szkoły”⁶⁷. Potem jednak znowu szkoła nie wykazywała żadnej inicjatywy w tym kierunku. Karol Potkański⁶⁸, chcąc mieć meble w stylu góralskim, zatrudnił do ich wykonania pracujących już niezależnie absolwentów szkoły. Następnie szkoła wykonała – znowu z zewnętrznej inicjatywy, bo na zlecenie hr. Raczyńskiej i według jej pomysłów oraz rysunków Magdaleny Andrzejkowiczówny – meble do wyposażenia domu myśliwskiego przygotowanego na podjęcie na polowaniu arcyksięcia Rudolfa przez hr. Artura Potockiego (brata hr. Raczyńskiej). Witkiewicz konstatuje:

Arcyksięciu meble tak się podobały, iż wróciwszy do Wiednia, zwrócił na nie uwagę ministerium, które też dało szkole w tym kierunku instrukcję, i od tego czasu styl zakopiański istnieje i ... przynosi chwałę kierownikowi szkoły⁶⁹.

Była to pochwała na wyrost, może aby zachęcić Neužila, by krzewiony wcześniej „styl tyrolski” w pełni zastąpił „stylem zakopiańskim”. Nie czekając jednak, aż to nastąpi, podjął Witkiewicz własną inicjatywę w jego tworzeniu. Korzystając ze zbiorów Dembowskich i Gnatowskiego, jak również ze zbiorów i rysunków Matlakowskiego, przystąpił do projektowania i budowy właśnie dla Gnatowskiego pierwszej willi w „stylu zakopiańskim” – *Koliby*. Witkiewicz skorzystał ze sposobności, aby – wbrew pierwotnym intencjom Gnatowskiego, który wcześniej zamierzał zbudować sobie typową chałupę góralską na stały pobyt w Zakopanem – wznieść dla niego nowoczesny dom rozwijający możliwości estetyczne zawarte potencjalnie w typowej góralskiej chałupie. Szczęśliwie dla Witkiewicza inwestor chętnie dał się przekonać. *Koliba* miała być więc domem eksperymentalnym, „w którym – jak po latach pisał jego twórca – by były rozstrzygnięte wszelkie wątpliwości co do możliwości pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody i piękna, domu, który by z góry odpierał wszelkie zarzuty i rozbrajał wszystkie uprzedzenia, który by dowiódł, że można mieć dom i mieszkanie w stylu zakopiań-

⁶⁷ Tamże, s. 283.

⁶⁸ Karol Potkański (1861–1907) – historyk, profesor UJ, taternik, potem inicjator założenia stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana.

⁶⁹ S. Witkiewicz, *Pisma tatrzańskie*, t. II, s. 283.