

Piotr Piotrowski

Demoniczny fotograf

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (50), 171-178

1980

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Świat par jest więc światem, oczekiwania, spotkania, które często kończą się śmiercią, światem nieruchomym i pozbawionym głębi, a także bez autentycznego tła dramatycznego i psychologicznego, bez Historii, wiecznie jednakowym. W tym świecie dokonuje się, jak w rytuale, „wielkie żarcie” złowrogich sił cielesnych: bohater, skazany na niekończącą się ilość występów przed czytelnikiem, powtarza mechanicznie gesty, pozbawione znaczenia, jak przy taśmie montażowej.

Seks to bohater o straszliwym uroku¹⁹, pomału znika w miarę rozwoju twórczości Witkacego, aż staje się zjawiskiem czysto werbalnym²⁰ lub wręcz abstrakcją matematycznej formuły²¹.

„Nadczłowiek” sztuki kochania nie ma już racji bytu: pozostaje tylko infantylny bełkot mężczyzny, sprowadzonego do roli przedmiotu, tęskniącego do mitycznego łona matki:

„Do matki, tylko do matki (tam była jedność początku) (...) do mamy, jak za dawnych czasów, jak do tego wszechsyndetikonu, który wszystkie spęknięcia (...) skleić może”²².

Wzięty na smycz, zdradzony i przegrany, mężczyzna może tylko wygłosić ostatnie, patetyczne posłanie, świadectwo dramatu, przeżytego w sferze „prywatności”, lecz będącego symbolem szerszej problematyki: wyraża on bowiem tragedię tego, kto nie podlega już metafizycznej ani idealnej esencji, lecz cielesnemu, biologicznemu wymiarowi egzystencji.

przełożyła Joanna Ugniewska

Giovanna Tomassucci

Demoniczny fotograf

W kontekście badań nad twórczością artystyczną Stanisława Ignacego Witkiewicza ciekawą problematykę odsłania wystawa jego fotografii zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi (czerwiec — wrzesień 1979 r.), pokazywana również w innych miastach Polski i częściowo za granicą. W sposób bardzo staranny

¹⁹ „A mimo to, czy jest gorsze upokorzenie dla mężczyzny niż akt płciowy? Dawniej, jako bestialska rozrywka dla wojowników po walce, jako odpoczynek z całym poczuciem wyższości mężczyzny nad jego niewolnicą — to jeszcze można było wytrzymać. Ale dziś — o, to okropne” (Witkiewicz: *Nienasycenie*, t. II, s. 309).

²⁰ Por. K. Puzyna: *Witkacy*. W: *Dramaty*, t. 1, s. 11.

²¹ (AR₁) + (AR₂) = (AR₃) (Witkiewicz: *Jedynie wyjście*, s. 57).

²² Witkiewicz: *Nienasycenie*, t. I, s. 289.

zaprezentowano ciekawy i mało znany materiał. Była to pierwsza ekspozycja fotografów Witkacego zakrojona na tak wielką skalę, aspirująca jednocześnie do ukazania w miarę możliwości kompletnego zestawu prac.

Duży rozmach i znaczenie ekspozycji prowokuje do refleksji szerszej natury — na temat miejsca tej działalności artysty w jego całym dorobku teoretycznym i artystycznym. Grzegorz Musiał, autor pionierskiego eseju na temat fotografii Witkacego opublikowanego w katalogu wystawy, skłonny jest widzieć tę aktywność artysty jako „jedną ze sztuk” uprawianych przez twórcę¹. Dzieli ją jednocześnie merytorycznie i chronologicznie na dwie części, z których pierwszą nazywa „świadomością obrazu”, drugą zaś „obrazem świadomości”.

Pierwszy z użytych terminów „odnosi się do przypadku, kiedy artysta dokonuje wyboru i utrwała istniejący obraz rzeczywistości zastanej”. Musiał zalicza do tej grupy prace powstałe przed rokiem 1914: portrety ojca, serię „Lokomotyw”, pejzaże, grupę autoportretów i wizerunki przyjaciół. Z kolei „obrazem świadomości” nazwane są prace, „w których artysta tworzy nie istniejący obraz jako formę własnej świadomości, przy czym rzeczywistość zastana pełni jedynie funkcję inspiratora”. Są to zdjęcia inscenizowane, robione podczas bankietów i wycieczek z przyjaciółmi, „demoniczne” portrety i autoportrety.

Konsekwencją interpretacji fotografii jako „jednej ze sztuk” uprawianej przez S. I. Witkiewicza jest umieszczenie jej w dorobku twórcy obok malarstwa i dramatów oraz odwołanie się przy jej tłumaczeniu do teoretycznych rozważań artysty. Tu jednak pojawiają się trudności. Witkiewicz należał do kategorii twórców komentujących swą działalność artystyczną, co więcej — formułujących spójny teoretycznie system estetyczny. Naturalnym zatem procesem jest odwołanie się interpretatora materiału wizualnego do teoretycznych pism Witkacego. Jeśli jednak w przypadku malarstwa sprawa wydaje się — powiedzmy — stosunkowo prosta, to przy interpretacji fotografii natrafiamy na spore trudności. Do tej pory bowiem — jak słusznie pisze Grzegorz Musiał — nie udało się odnaleźć żadnej rozprawy teoretycznej artysty poświęconej temu zagadnieniu. Osobiście sądzę, że taka rozprawa nigdy nie została napisana. Trzeba zatem w pierwszej kolejności odwołać się do istniejącego dorobku Witkiewicza — definicji dzieła sztuki i aktu kreacji, które on zawiera.

Otóż — jak wiadomo — Witkacy praktycznie interesował się estetyką i malarstwem do połowy lat dwudziestych, skupiając całą

¹ G. Musiał: *Stanisław Ignacy Witkiewicz, świadomość obrazu czy obraz świadomości*. W: *S. I. Witkiewicz, Fotografie*. Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec-wrzesień 1979 r. (kat. wystawy). Wszystkie prezentowane w tekście cytaty pochodzą z tej publikacji.

swą uwagę w późniejszym okresie niemal wyłącznie na problematyce filozoficznej. Mimo to nigdy nie odwołał swojej teorii sztuki (zwanej „ogólną”), a odwrotnie — często podkreślał jej aktualność. Można zatem sądzić, że ustalenia poczynione w *Nowych formach w malarstwie* i późniejszych nieco pismach teoretycznych i polemicznych Witkacy uważał za obowiązujące i jakby zamknięte, mimo całkowitej rezygnacji (w jego mniemaniu) z twórczości plastycznej oraz pewnej ewolucji widocznej w dorobku filozoficznym.

W związku z tym przypomnę, że w myśl Witkacego „sztuka” była wynikiem pewnego specyficznego napięcia, które nazywał „uczuciem metafizycznym”. Artysta w akcie kreacji nawiązywał kontakt z absolutem („Tajemnicą Istnienia”), niejako ogarniając byt całą swą osobowością. Wynikiem czy obiektywizacją owych „uczuć” było dzieło sztuki, które w tym kontekście nabierało charakteru symbolicznego; jego struktura bowiem to odbicie struktury bytu. Tak więc narracja wizualna obrazu, komponowana w myśl naczelnej zasady uzyskania jedności wielu różnorodnych elementów, jest symbolicznym odbiciem uniwersum, którym rządzi ta sama strukturalna prawidłowość — „jedność w wielości”.

W rozważaniach teoretycznych Witkacego doszło zatem do utożsamienia języka form plastycznych z językiem metafizyki. Ten symboliczny i uniwersalny wymiar dzieła sztuki jest dla artysty sprawą zasadniczą. Warto jednocześnie podkreślić, iż obraz ma charakter symbolu „bezpośredniego”, tworzono go poza obszarem rozumowej spekulacji i nie dającego się w pełni przełożyć na język dyskursywny.

Ów „bezpośredni” charakter aktu kreacji znajduje z kolei swe odniesienie w procesie percepcji. Widz, poprzez odpowiednio ustrukturalizowaną kompozycję form plastycznych, przy użyciu całej swej osobowości dociera — śladem twórcy — do „Tajemnicy Istnienia”.

Takim sposobem krąg się zamyka: obraz, będąc rezultatem metafizycznego aktu kreacji, staje się obszarem rekonstrukcji „Tajemnicy Istnienia” w równie metafizycznym akcie percepcji. Zatem dochodzi tu nie tylko do utożsamienia języka form z językiem metafizyki, ale również funkcji estetycznej dzieła sztuki z jego funkcją poznawczą.

Należy zatem postawić pytanie: czy fotografie Witkacego spełniały wymagane kryteria, czy w konsekwencji można w świetle teorii artysty uznać tę działalność za „jedną ze sztuk”? W tej perspektywie nasuwa się odpowiedź negatywna. Należy przede wszystkim odrzucić z pola obserwacji „fotografii jako sztuki” tę część materiału, którą Grzegorz Musiał nazywa „świadomością obrazu”. Skoro fotografamy są wynikiem „pasji rejestracji” otaczającej rzeczywistości, nie mogą mieścić się w założeniach „ogólnej teorii sztuki”. Nie spełniają bowiem wymogu transcendencji formy. Sytuują

się na poziomie tendencji realistycznych, którym — jak wiadomo — Witkacy odmawiał miana „artystycznych”.

Z kolei drugi typ fotografowania, nazwany przez autora eseju „obrazem świadomości”, również wymyka się teoretycznym kryterium artysty, skoro ma on być „formą świadomości” twórcy, a nie symbolem uniwersum.

Fotografie nie spełniają również pewnych wymogów formalnych, jakie Witkacy stawiał sztuce. Otóż zdaniem artysty relacje zachodzące między elementami kompozycji, stanowiące o jedności i całości dzieła sztuki, nie mogą być dowolne. Istnieją pewne ogólne prawidłowości, które porządkują możliwości kombinacji elementów — strukturalizują obraz. Tego typu system wyznaczający pewne modele konstrukcji wizualnej Witkacy nazwał „Czystą Formą”.

Artysta uważał, że istnieje on obiektywnie, niezależnie od podmiotu, rządony przez własne autonomiczne prawa. Jego wyznacznikami jest płaskość kompozycji oraz podporządkowanie szczegółów jednolitej i konsekwentnej konstrukcji obrazu. Realizacja tych postulatów to warunek *sine qua non* „sztuki”. W przeciwnym przypadku obraz pograża się w chaosie i przypadkowości naturalizmu².

Wydaje się, że kompozycje fotogramów bardziej odpowiadają temu, co Witkacy mówił o realizmie niż o „Czystej Formie”. *Nota bene* sugerował pewnego rodzaju zmierzch malarstwa naturalistycznego i przejęcie jego funkcji przez fotografię w miarę wzrostu jej technicznej doskonałości³.

Skoro zatem fotografia nie może spełniać wymogów „Czystej Formy”, nie może jednocześnie oddać w swej kompozycji struktury uniwersum. Z tego jednak nie wynika, jakoby w poszczególnych fotogramach Witkacy nie dbał o ich komponowanie (podobnie przyznawał ową dbałość niektórym realistom); chodzi tu przede wszystkim o sprawę „pierwszorzędności”, o pytanie: czy w obrazie nadrzędna jest jego konstrukcja wizualna, czy elementy przedstawione. Fotogramy Witkacego odpowiadają negatywnie na pierwszy człon postawionego pytania. Dotyczy to również tych obiektów, „w których — przypominając słowa Grzegorza Musiała — artysta tworzy nie istniejący obraz jako formę własnej świadomości, przy czym rzeczywistość zastana pełni funkcję inspiratora”. W tym przypadku bowiem czynnikiem nadrzędnym byłaby owa osobowość twórcy, a nie struktura wizualna obrazu.

A zatem: w kontekście pism estetycznych Witkacego nie może być mowy o traktowaniu fotografii jako „jednej ze sztuk”. Nie mieści się ona wszak w kategoriach „Czystej Formy”, czyli tożsamości

² Pojęć „naturalizm” i „realizm” Witkacy często używał zamiennie.

³ S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa 1974, s. 34.

praw narracji wizualnej ze strukturą absolutu, nie odpowiada wymogom „bezpośredniego” symbolu „Tajemnicy Istnienia”. Oczywiście, zarzutem wobec takiej argumentacji może być stwierdzenie, iż kadrem fotograficznym — mimo pokrewieństw wynikających z tej samej wizualnej natury — rządzą inne prawa niż kompozycją malarską. Nie kwestionuję tego. Wątpię jednak, żeby Witkacy w ogóle myślał o fotografii w kategoriach formy czy transcendencji formy. Trudno nawet założyć, że gdyby tak było, artysta milczałby na ten temat.

Negatywna odpowiedź teorii sztuki Witkacego jako systemu wyjaśniającego artystyczny status fotografii nie rozwiązuje problemu w całości. Pozostaje możliwość odczytania świadomości twórcy poprzez jego realizacje. W tym kontekście pojawia się problem — znany w literaturze „witkacologicznej” — dystansu artysty wobec samego siebie, wobec własnej działalności. W związku z tym jego wypowiedzi traktowane są z pewnym przymrużeniem oka, z niedowierzaniem. Tu i ówdzie tropiony jest podstęp Witkacego, zamiar „wyprowadzenia w pole” zbyt łatwowiernego czytelnika lub widza.

Kpiarska osobowość artysty, o której piszą biografowie, prowokowałyby do takiej interpretacji. Z drugiej strony skłania do tego pewne doświadczenie historii sztuki, gdzie zaprzeczenie, ironia oraz gra ze stereotypami odbioru były jednymi z istotnych treści postaci artystycznej.

Nie miejsce tu naturalnie na bardziej gruntowne roztrząsanie osobowości artysty. Chciałbym jedynie zaznaczyć, iż w dorobku Witkacego dadzą się wyróżnić dwie płaszczyzny: teoretyczna i komentująca.

W pierwszej z nich artystę charakteryzuje pewna dbałość o pojęciową spójność systemu, pewna powaga poruszanej problematyki. Druga jest jakby lżejszego kalibru. Tutaj Witkacy poddaje zgryźliwej na ogół krytyce wszystkich tych, którzy się z nim nie zgadzają, bądź nie dorastają do pewnego wymaganego przez twórcę poziomu intelektualnego.

Rozróżnienie takie ma oczywiście charakter instrumentalny. W rzeczywistości bowiem płaszczyzny te ustawicznie splatają się, tworząc nieraz bardzo skomplikowaną całość. Niemniej warto zauważyć, że krytyki Witkacego prowadzone są w imię pewnych wartości „istotnych”, nigdy przez niego nie kwestionowanych. Należy w tym miejscu wymienić pojęty przez Witkacego cel filozofii, którym jest dążenie do całkowitego zgłębienia tajemnic bytu oraz — jak sądzę — pojęcie dzieła sztuki w znaczeniu definiowanym przez artystę.

Na przykład założenie Firmy Portretowej w żadnym razie nie przeczy formułowanej wcześniej przez niego definicji sztuki; co więcej — jest jej konsekwencją. Witkacy niejednokrotnie podkreślał, że uczestnicy nowej kultury będą pozbawieni „uczuć metafizycznych”, w związku z czym „sztuka” nie będzie im potrzebna. Firma

jest więc odbiciem tej nowej sytuacji społecznej, gdzie obraz nie zaspokaja potrzeb duchowych, lecz konsumpcyjne; jest towarem produkowanym na sprzedaż. Powołanie Firmy Portretowej nie jest zatem atakiem na „sztukę”, lecz jej obroną. Pojawia się bowiem nowe społeczeństwo, którego nie interesuje „Tajemnica Istnienia”, lecz pewne dobra materialne oraz przedmioty pełniące funkcję symbolu prestiżu, a nie uniwersum. Takim przykładem jest portret, który można zamówić i kupić, a następnie powiesić w salonie jako oznakę pozycji społecznej. Jego wartość jest tym większa, im bardziej znany i ceniony malarz go wykonał. Dodajmy do tego pewien posmak „pikantnej nowoczesności” w przypadku realizacji zamówienia przez artystę otoczonego aureolą nowatorstwa i skandalu.

To, że Witkacy „gra” tu ze swym klientem, niczego nie zmienia. Wpisując się w pewne typowe sytuacje komercyjne, używając charakterystycznego sztafażu i retoryki, czego dowodem są stereotypowe kompozycje portretów i sformułowania „Regulaminu Firmy”, funkcjonuje w określonych grupach społecznych. Manipulując klientem, eksperymentuje na nim swe własne idee. Firma Portretowa jest doskonałym przykładem mieszania się płaszczyzny teoretycznej z komentującą. Innego przykładu może dostarczyć manifest „Piurblagizmu”, gdzie również nie chodzi o atak na „sztukę”, a jej obronę przed „ignorantami” i „spłyciarzami”. Jest to kpina ze współczesnej kultury artystycznej, która mając pretensje do określenia siebie jako „sztuki” („Czystej Formy” w znaczeniu Witkacego), jest „Czystą Błagą”. Manifest, jak cały „Papierek Lakmusowy”, nie ma charakteru futurystycznego czy dadaistycznego — jest ironicznym pastiszem tych kierunków, będących dla Witkiewicza wytworami nowej, pozbawionej „uczuć metafizycznych” kultury.

Wymienione przykłady świadczą m. in. o tym, że pod maską Witkacego blagiera krył się inny Witkacy — poważny i jednocześnie w swej powadze tragiczny. Jest wiele ironii zarówno w powołaniu Firmy, jak i w manifestie „Piurblagizmu”, ale jest to gorzka ironia. Sądzę zatem, że należy pokusić się o odróżnienie powagi od kpiny i właściwie zrozumieć ich funkcje w świadomości artysty. To, o czym mówił z dystansem, przyjął z dystansem, natomiast za dobrą monetę wziął to, o czym mówił poważnie. W pewnym sensie zaufać mu. Dopiero potem będzie można przystąpić do odczytania jego „gry”. Takie założenia pozwolą nam ominąć rafy, jakich pełno w twórczości Witkacego, i we właściwym świetle przedstawić jego przewrotny charakter.

Nie twierdzą bynajmniej, że należy wyłącznie tłumaczyć sztukę Witkacego jego dorobkiem teoretycznym, lecz traktować obie dziedziny komplementarnie, a przynajmniej przy odczytywaniu świadomości twórcy poprzez działalność artystyczną nie ignorować tej pierwszej.

Tak więc dla Witkacego fotografia nie miała charakteru „sztuki”.

Fotografując siebie i swych przyjaciół w różnych „teatralnych” sytuacjach, nie chodziło mu o atakowanie granic sztuki. Być może był to jeden z przejawów jego ekscentrycznego sposobu bycia, eksperyment (niekoniecznie „artystyczny”) penetrujący „dziwność” sytuacji i fizjonomii człowieka. A może jest to po prostu ludzki odruch „wybuchu śmiechu”, którego śladów pełno w naszych rodzinnych albumach fotograficznych?

W tym znaczeniu jest to niewątpliwie „obraz świadomości” artysty, ale z tego wcale nie wynika, że jest to dzieło sztuki. Nie musi być wcale tak, że wszystko, czego „dotknie” artysta, jest sztuką. Ma on — jak każdy — prawo do prywatności. Odczytywanie każdej działalności człowieka, który skądinąd para się sztuką jako twórczością, zbyt jest obciążone współczesnymi postawami artystycznymi. Przenosząc je w inny kontekst czasu, trudno będzie nam nieraz uchronić się przed zarzutem ahistoryczności spojrzenia.

To, że fotogramy Witkacego przypominają niektóre współczesne realizacje artystyczne, nie jest dowodem na takie właśnie ukierunkowanie ich autora.

Czy zatem rezygnować z ich eksponowania? Raczej odwrotnie: należy próbować gromadzić i analizować możliwie najpełniejszy materiał. Być może dopiero wówczas uda nam się uzyskać pełny „obraz świadomości” artysty, rzucający światło zarówno na jego bogatą psychikę, jak i działalność teoretyczną i artystyczną; być może dopiero wówczas pełniej zostaną wyjaśnione związki Witkacego z mentalnością współczesnej mu epoki i tradycji, związki niekoniecznie genetyczne, a typologiczne.

Na tym przede wszystkim polega duże poznawcze znaczenie wspomnianej wystawy. Jawi się nam tu Witkacy w życiu prywatnym jako „blagier” i „komediant” opanowany pasją rejestracji siebie i otoczenia, pasją tak przecież charakterystyczną dla epoki, w której posiadanie kodaka, ikonty, bessy czy rolleiflexa było coraz powszechniejsze. „Strojenie min” do kamery fotograficznej jest poszukiwaniem indywidualizmu w dziwności i niesamowitości sytuacji, reakcją przeciwko postępującej stereotypizacji i „nudzie” rozwijającej się kultury. Słowem, jawi nam się człowiek, który był jednym z nas w swych reakcjach i fascynacjach typowych dla nowoczesnego świata, prowadzący m. in. tą drogą dialog z nowymi mitami i wartościami. Na tej zasadzie można by naturalnie odnaleźć pewne analogie z Firmą Portretową. Ale gdy Firma była *manifestacją*, fotografie miały charakter *prywatny* i jako takie nie pełniły funkcji deklaracji artystycznej.

Ścisunek między fotografią a malarstwem na płaszczyźnie wizualnej byłby tu zatem taki, jak zachodząca na płaszczyźnie literackiej relacja między dziełem a prywatną korespondencją pisarza.

Nie chcę przez to powiedzieć, że należy rezygnować z przypisywania fotogramom Witkacego wartości artystycznych, tak jak przy-

pisuje się je prywatnej korespondencji pisarzy. Trzeba jednak odwołać się do konstrukcji metodologicznych wyjaśniających taki stan rzeczy, uwzględniając dystans historyczny oraz funkcje, jakie pełniły w świadomości twórcy.

Uznanie bądź odrzucenie fotografii jako „jednej ze sztuk uprawianej przez Stanisława Ignacego Witkiewicza” jest problemem badawczym i nie można przejść obok niego obojętnie, przyjmując „z góry” jedno z alternatywnych rozwiązań. Każdy bowiem materiał sprowadzony do fałszywych zagadnień zaprowadzi nas w złym kierunku. Jeżeli jednak postawimy przed nim właściwe historyczne pytania — uzyskamy trafne odpowiedzi.

Piotr Piotrowski

Tekst o fotografii

Lecz czyż nie jest gorszy od analfabety fotograf nie umiejący odczytać swoich własnych dzieł.

W. Benjamin.

Konceptualizm zrezygnował z tworzenia dzieł sztuki. Najistotniejszy odtąd miał być pomysł, idea. Należało ją ujawniać przy użyciu elementów neutralnych, wykorzystywanych instrumentalnie. Stąd użycie fotografii, wykresów, map, tablic¹. Dal- szym krokiem na tej drodze była próba metasztuki, analiz sięga- jących do języka logiki, semiotyki, filozofii. Charakteryzując obec- ne poszukiwania w fotografii, nie należy pomijać doświadczenia konceptualnego. Pewną komplikacją może być przejście od foto- grafii jako „instrumentu” do fotografii jako zasadniczego przed- miotu refleksji. Nawet marginalne współuczestniczenie fotografii w ruchu konceptualnym nie pozostało bez wpływu na charakter pro- cesów, które zachodzą w fotografii. Jedną z widocznych płaszczyzn wpływu są konsekwencje refleksji metodologicznej, jaką uprawiał konceptualizm. W pokazach wielu artystów korzystających z foto- grafii czy tworzących fotografię „literackie” dywagacje zajmują nie- rzadko więcej miejsca niż same manipulacje, badanie czy eks- perymentowanie w sferze fotografii. Zbyt często seria pięciu czy dziesięciu fotogramów opatrzona jest długim wywodem. Oczywisty

¹ S. Morawski: *...to wielofunkcyjny instrument...* Rozmowę przeprowadził J. Olek. „Nurt” 1978 nr 12.