

„W moich wizjach [...] dużo było humoreski i potworności zmieszanych razem”¹ - hybrydy, chimery i inne flakowate formy w twórczości plastycznej Witkacego

Przedstawić Witkacego nie jest łatwo – był prozaikiem, filozofem, dramatopisarzem, rysownikiem, malarzem, fotografikiem, estetykiem, teoretykiem sztuki... – najprościej rzecz po gombrowiczowsku: artysta pełną gębą. Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) bez wątpienia jest twórcą osobnym², wyjątkowym i niezwykle ekstrawaganckim³. Wieloznaczność, rozległość problematyki i bogactwo wizji artystycznej Witkacego sprawiły, iż łączono go z tak różnymi prądami jak ekspresjonizm, katastrofizm czy formizm, ale on sam wymyka się wszelkim ramom klasyfikacyjnym i prostym przyporządkowaniom. Jeszcze za życia sam Witkacy reagował bowiem niezwykle niechętnie na wszelkie próby klasyfikacji – znamieny jest fakt, iż twórca, który wymieniany jest dziś jako czołowy, niemal sztamkowy przedstawiciel groteski, sam stanowczo odrzucał ten termin jako określenie swojej twórczości⁴.

Witkacego otacza więc permanentnie jakaś szczególna aura niejasności, niejednoznaczności, myląca dwoistość, która tkwi zarówno w nim jako człowieku jak i w jego każdym dziele. Owa wieloznaczność to ciągle balansowanie między nienasyceniem a spełnieniem, tragizmem a komizmem, powagą a błazeństwem, pewnością a wątpliwością. Dodając do tego niezmożoną energię twórczą, ekspresję, gwałtowność kolorytu i dynamizm kompozycji uzyskujemy całą gamę form, przemienność kształtów, obraz twórczości niespotykanej nigdy wcześniej. Wizje Witkacego są niemal trójwymiarowe – mimo zamknięcia form na płaszczyźnie, świat myśli i obrazów twórcy jest tak niezwykle bogaty i gęsty, iż postaci zdają się przekraczać ograniczenia płótna czy kartki, a każde spotkanie ze sztuką Witkacego stanowi wielostronną, natarczywą penetrację wnikliwego oka obserwatora.

Ale skąd u artysty to szczególne umiłowanie do monstrów? Nietrudno zauważyć, iż formy hybrydyczne Witkacy tworzył niezwykle często, lubował się w potworniejących wizjach, przedmiotach i formach jakby sztucznych, wykonanych z obcych sobie materiałów, w agresywnych, dziwnych postaciach o niejasnych kształtach i rozmytych znaczeniach. Witkiewicz stworzył jedyną w swoim rodzaju kolekcję potworów – jego obrazy i rysunki to mnogość

1 Cyt. za: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984, s. 85.

2 O kreślenie to stosuję świadomie nawiązując do słów Jana Błońskiego, którymi charakteryzował poetę i prozaika Mirona Białoszewskiego („Miron był «osobny»”). Błoński podkreślił w ten sposób wyjątkowość Białoszewskiego i niezmierną oryginalność jego twórczości. Termin ten zdaje się świetnie funkcjonować także w kontekście Witkacego, który także zaskakuje ekscentrycznością i oryginalnością. Zob. więcej: T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 164.

3 Zob. więcej na temat Witkiewicza: J. Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz. Filozof. Estetyk*, Kraków 2000.

4 *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1973, s. 354 (hasło: groteska, groteskowość).

gargantuicznych wręcz form: gady, ptaki, robaki, świnie, mrówkojady... – a wszystkie one są groteskowe, hybrydalne i zdeformowane. Twórczość Witkacego jest z gruntu antyrealistyczna, ale nie jest to antyrealizm osiągniany przez nadmierną abstrakcję – zamiast tego autor posługuje się kreacjonizmem, turpizmem, deformacją połączoną z rozochocym symbolizmem, groteską i arabeską, łączy również formy komiczne z makabrycznymi. Obecność monstrów, chimer i stworów nie jest zresztą wyjątkowa dla plastycznej twórczości Witkacego; potwory i hybrydy pojawiają się także – w ogromnym nagromadzeniu – w formach literackich artysty⁵.

Witkiewicz przez całe życie borykał się bowiem z bolesnym poczuciem, iż otaczająca go rzeczywistość jest potworna (przerażało go doświadczenie rewolucji bolszewickiej oraz postępująca dehumanizacja związana z agresywną mechanizacją i nieuniknionym pykniczeniem⁶ świata) – jego obrazy są zawsze wyrazem owych lęków. Subiektywne emocje, w połączeniu z groteskową zasadą hybrydyzacji, która przyświecała całej twórczości artysty, rodzą różnorakie mieszanki, śmieszne a zarazem demoniczne monstra, potworne konstrukcje. Odbiorca obserwuje na obrazach i rysunkach Witkacego przemiany zwierząt w ludzi, ludzi w zwierzęta, a przedmiotów w inne przedmioty. Owe hiperbolizowane, zwierzopodobne potwory śledzić można przez całą twórczość Witkacego – obraz po obrazie zaskakuje swoją deformacją i wynaturzeniem.

Mając do czynienia z twórcą tak szczególnym i wieloznacznym jak Witkacy, każdy podział będzie zawsze w pewnej mierze ograniczający nieodzowne wydaje się jednak dokonanie pewnej roboczej klasyfikacji Witkacowskich monstrów. Proponowana systematyka, opierająca się na wizualnej prezencji potwornych stworzeń⁷, pozwoli bowiem w sposób uporządkowany zaprezentować wybrane szkice i obrazy, a następnie przejść do charakterystyki plastycznych monstrów oraz przedstawienia pewnych hipotez interpretacyjnych. Groteskowy bestiariusz Witkacego można więc podzielić na trzy zasadnicze grupy, korzystając przy ich definiowaniu z charakterystyki i określeń samego artysty oraz przyjętej w kanonicznych opracowaniach formy opisywania jego twórczości⁸. Kolejno będą to formy flakowate, następnie gadzio-ptasio-ludzkie kompozycje, do ostatniej klasy zaliczyć można natomiast zmechanizowane bydłeta.

Pierwsza grupa zawiera więc wszelkiej maści stwory flakowate i rozciągle (rys. 1)

5 Przykładami mogą być tutaj choćby dramaty *Matka* oraz *Szewcy*.

Por.: S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, [w:] idem, *Dramaty. Wybór Konstantego Puzyny*, Warszawa 1985; idem, *Matka*, [w:] idem, *Dramaty wybrane, Tom. II. Kurka wodna; Matka, Szewcy*, Kraków 1997.

6 Nomenklatura wprowadzona przez samego Witkacego, wykorzystywana np. w dramacie „*Szewcy*”.

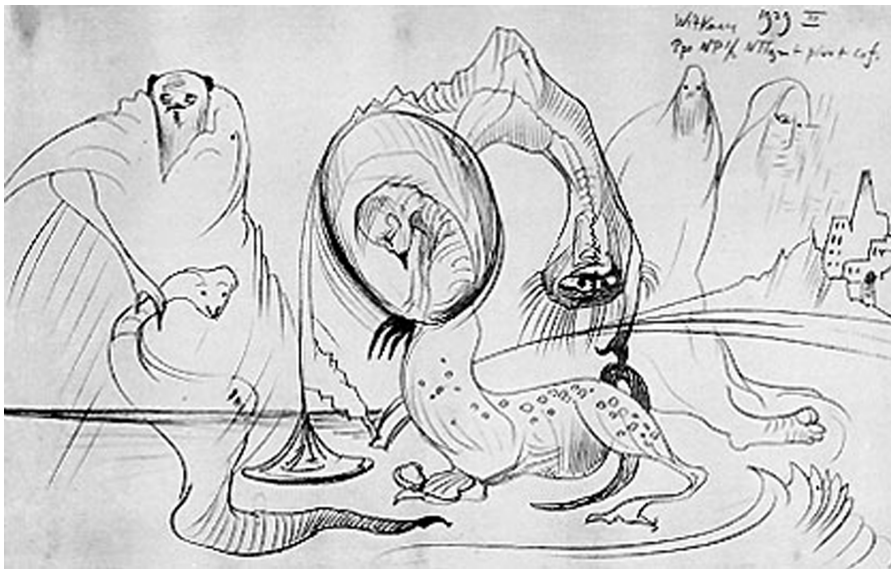
S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, [w:] Idem, *Dramaty. Wybór Konstantego Puzyny*, Warszawa 1985, s. 378.

7 Przyjęcie za podstawę podziału naocznie wyraźnego kryterium wyglądu potwornych stworzeń (ich kształtów, kombinacji części ciała, powtarzających się układów elementów) pozwala uniknąć zawiłości definicyjnych i trudności w formalno-estetycznym kategoryzowaniu dzieł Witkacego (np. Czysta Forma kontra sztuka użytkowa).

Por. przypis 26.

8 Zob. więcej: T. Gryglewicz, op. cit., s. 96.

– mieszczą się tutaj stworzenia o wydłużonych ciałach, mackach i ogonach czy też wodne potwory o żabich nogach. Jest to oczywiście fauna typowo groteskowa⁹, jednak obdarzona zawsze pewną gładkością krawędzi, opływowymi ciałami; są to okrągłe kształty o zanikających kończynach i ciałach nieuchwytnych, przywodzących na myśl śliskie i giętkie stworzenia, płynnie zmieniające swoją fizyczną formę. Prezentowane tutaj monstra są zaskakująco sensualne, niemal słychać jak powoli suną, prześlizgują się po płaszczyźnie obrazu. Kompozycje przypominają labirynty dynamicznych i płynnych linii, które plastycznie sugerują ruch w przestrzeni i głębi – są to wizje symultaniczne i dynamiczne, sugestywnie akcentujące płynność granicy między realną a fantastyczną rzeczywistością. To tutaj pojawiają się również bebechy i flaki¹⁰, płynnie przelewające się w obrębie niestałych postaci. Mówiąc niezwykle plastycznym (dosłownie i metaforycznie) językiem Witkacego, owe giętkie kształty to „morskie snoby”¹¹, tłuste, gładkie, opływowe stwory, zaopatrzone w foko- lub morsopodobne mordy, czerpiące także czasem z postaci ludzkich – zwykle bazą jest tutaj łysy, gruby mężczyzna. Zezwierzęcony pierwiastek męskosobowy symbolizuje w takim ujęciu bierność i statyczność, a także postępujące zohydowanie człowieka



rys. 1

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rysunek po narkotykach.
1929, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Druga kategoria to gadzio-ptasio-ludzkie hybrydy, a więc stworzenia „skombinowane ze znanych elementów, w połączeniach nie odpowiadających żadnej rzeczywistości”¹².

⁹ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 20-21.

¹⁰ Terminologia samego artysty.

¹¹ Więcej na temat genezy określenia „morski snob” zob. T. Gryglewicz, op. cit., s. 96.

¹² Ibidem, s. 88.

Od poprzedniej grupy odróżnia je to, iż owe pomieszane części i elementy nie zostały maksymalnie zmiksowane i wyraźnie oddzielają się od reszty – przenikliwy obserwator może rozbierać połączone na obrazach hybrydy na części składowe i wyznaczać ich pochodzenie. Charakteryzuje je rozpad spójności, są to istoty wielocieleśne, których komponenty, należące do różnych porządków, wydają się być wręcz boleśnie pozszywane, a całe formy – cytując twórcę - „urągają wszelkim wysiłkom ich adekwatnego opisu”¹³. Części ciała różnych stworzeń, niektóre celowo wyolbrzymiane, inne – minimalizowane, a wszystkie – dysharmonijne sąsiadujące ze sobą, akcentują ową niepokojąca dziwność człowieczo-zwierzęcej egzystencji. Są to formy immanentnie destruktywne, rozczłonkowane, budowane sztucznie ze sprzecznych elementów (rys. 2).



rys. 2

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bajka - Fantazja
1921-1922, Muzeum Narodowe w Warszawie

W tej grupie zaobserwować można organiczne quasi-ludzkie, quasi-zwierzęce potwory, nawiązujące głównie do gatunków ptaków i gadów. Artysta serwuje odbiorcom fantastyczne ptaki i szybujące „potwory ludzkie”; wynaturzone formy opatrzone pazurami, łuskami i ostro zakończonymi ogonami; oto uskrzydłone pradawne jaszczury, które sam Witkiewicz nazywał drapieżnymi „jastrzębio-gadami”¹⁴. W przeciwieństwie do poprzednich stworzeń, które wywoływać miały odczucia płynności, gładkości i obrzydzenia, tym razem Witkiewicz tworzy formy, które niosą ze sobą ładunek grozy. Wybuchowe mieszanki ptasio-gadzie, o jastrzębim ostrym dziobie, skrzydłach, drapieżnych szponach, ostrych grzebieniach czy jaszczurzym ciele charakteryzują się brakiem stabilności i budzą makabryczne skojarzenia. Nie są to owe płynne kształty z grupy pierwszej, ale raczej konstrukcje rozdwojone i rozczłonkowane. To fragmentaryczne, chylące się ku rozkładowi, zapożyczenia międzygatunkowe, których części nie pasują do siebie – kolaż

¹³ Ibidem.

¹⁴ Więcej na temat genezy określenia „jastrzębio-gad”: T. Gryglewicz, op. cit., s. 96.

nieprzystających do siebie elementów.

Mając w pamięci poprzednią grupę monstrów, która nawiązywała często do postaci łysych mężczyzn, gadzio-ptasie chimery mają swój rodowód raczej w wizji demonicznej kobiety. Oczywiście podział na męskie i żeńskie potwory w wizjach Witkacego nie jest żadną niepodważalną i świętą regułą, obowiązującą w każdym przypadku – sztuka nie jest i nie musi wszakże poddawać się sztywnym naukowym klasyfikacjom. Zauważyć można jednak znaczącą parę opozycji, która wyraźna jest w twórczości plastycznej Witkacego – kobiety to sfera demoniczna, aktywna, podczas gdy mężczyźni cechują się zwykle biernością, „Jastrzębio-gady” często więc przedstawiają kobiety, które przechodzą metamorfozy w gada, demoniczne karykatury, makabryczne hybrydy, trupie i anemiczne, które nie spełniają się ani jako gad, ani jako kobieta.

Obserwując Witkacowski bestiariusz, nietrudno zauważyć, iż stosuje on niezwykle wysublimowaną grę karykatury i deformacji, uplastycznione zostają wyrazy twarzy – bardzo często owe monstra składają się z ludzkiej, wyolbrzymionej głowy, której towarzyszą, ledwie zarysowane, zwierzęce części ciała (rys. 3). Wielokrotnie pojawia się również motyw karnawałowej maski, co jeszcze bardziej wyolbrzymia efekt groteskowo-katastroficzo-komiczny. Zarówno pierwsza, jak i druga grupa monstualnych stworzeń udowadnia, iż w opinii artysty potwory to ludzie¹⁵ – ujawnia się tutaj sceptyczne, pejoratywne nastawienie twórcy do całości rodzaju ludzkiego, strach przed innym i strach przed samym sobą. Pyski zwierząt mieszają się więc z twarzami ludzi, tworząc skrajnie zdeformowane, dziwaczne i nieprzyjemne w odbiorze mordercy.

15 Zob. więcej: T. Gryglewicz, op. cit., s. 94.



rys. 3

Stanisław Ignacy Witkiewicz: Portret Michała Choromańskiego
1928, Muzeum Narodowe w Warszawie

Trzecia grupa – zmechanizowane bydłota¹⁶ – zawiera natomiast wszystkie konstrukcje, które można by interpretować jako quasi-maszyny. Tutaj wyraża się – być może najsilniej – niekończący się lęk Witkacego przed reifikacją świata oraz jego nieustanne obawy związane z dehumanizacją życia i człowieka. Trzeba pamiętać, iż artysta brał aktywny udział w sporze z futurystami, nie mogąc znieść postępującego kultu maszyny¹⁷. Stanowisko w owym sporze Witkacy manifestował również w swoich literackich utworach – np. w dramacie „Matka” mechanizacji przeciwstawia się główny bohater, Leon Węgorzewski. Dramaty Witkacego ukazują bolesną przemianę – główni bohaterowie, nieliczni prawdziwi jeszcze pełni ludzie, schizoidzi¹⁸, nie potrafią odnaleźć swojego miejsca w zautomatyzowanym mrowisku – ujednoliconym, zuniformizowanym, niemalże totalitarnym („indywiduum [zarżnięte] przez społeczeństwo – rzecz już dziś banalna”¹⁹).

16 Określenie „zmechanizowane bydłota” pojawia się np. w dramacie *Matka*: „Faktem jest, że ludzkość degrengoluje się coraz bardziej. [...] Oni [...] będą innymi ludźmi, raczej zmechanizowanymi bydłotami” (S. I. Witkiewicz, op. cit., s. 185).

Chociaż opisywane w niniejszym artykule mechaniczno-zwierzęce formy bliższe są hybrydom niż bydłotom sensu *stricto*, trzeba zaznaczyć, iż stosowane przez Witkacego określenie należy rozumieć możliwie szeroko – bydłota to produkt postępującej degrengolady, zaniku uczuć metafizycznych oraz wszechwładzy technologii.

17 Zob. więcej: I. Jakimowicz, *Witkacy. Malarz*, Warszawa 1985, s. 37-42.

18 Nomenklatura wprowadzona przez samego Witkacego i wykorzystywana np. w dramacie *Szewcy* (S. I. Witkiewicz, *Szewcy...*, s. 378).

19 S. I. Witkiewicz, *Matka*, s. 184.

Mówiąc słowami Witkacego-Leona: „ludzkość degrengoluje się coraz bardziej”²⁰ i tak rodzą się owe zmechanizowane bydłeta: przedmioty ożywione, figury hybrydyczne, w których dominują martwe obiekty, groźne maszyny powiązane z materią ożywioną. Powtarza się tutaj twórcza maniera omawiana przy okazji wcześniejszej grupy potworów – teraz także mamy do czynienia z wybujałymi kolażami, ale do krzyżówek między gatunkami ożywionymi dołączają również przedmioty. Ponownie akcentowane jest również usamodzielnienie się głowy i zanik tułowia, powstają „głowy podstawkowe, żywe, mimo że oddzielone od reszty ciała”²¹. Są to potworne kompozycje z antyestetyczną formą, niespójne, pełne rozmaitych, niespasowanych rekwizytów – elementów jak gdyby zrobionych z ciała, a jednak martwych i przerażających (rys. 4).



rys. 4

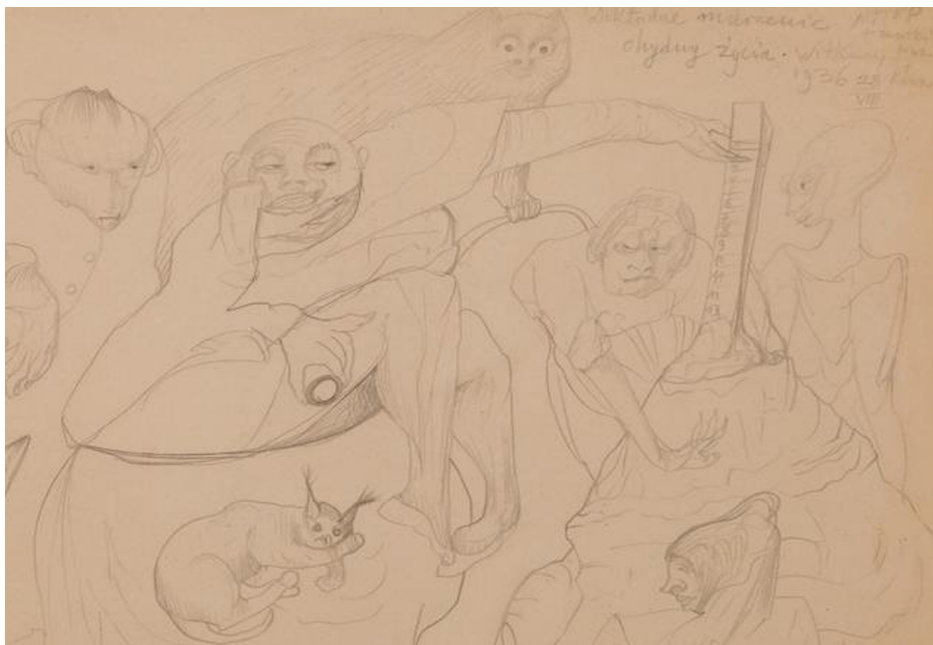
Stanisław Ignacy Witkiewicz: Portret Marii Nawrockiej
1929, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

Jednocześnie obok sztucznie ożywianych przedmiotów, tematem potwornych przedstawień trzeciej grupy jest również odwrotny proces – dochodzi do reifikacji żywych organizmów, uprzedmiotowienia człowieka, który staje się bezwładną częścią maszyny. Niezwykle często artysta korzysta tutaj także z przedmiotów budzących mimowolne skojarzenia z technokratyczną skrupulatnością czy biurokratycznym aparatem – doskonałym przykładem może być linijka na rysunku zatytułowanym *Dokładne mierzenie ohydy życia* (rys. 5). Ogołocenie i spustoszenie

²⁰ Ibidem.

²¹ T. Gryglewicz, op. cit., s. 102.

duchowe przerażało Witkacego, dlatego przedstawia w swojej plastycznej twórczości owe przerażające człeko-przedmioty: hybrydy sztuczne, monstrualne, okrutne²². Kompozycje machin akcentują psucie się materii i jej flaczenie; groteskowy rozrost maszyn i wszechwładza rzeczy, jakie Witkiewicz zarysowuje w swojej twórczości może być odreagowaniem traumy rozpaczliwego hedonizmu dekadencjnych salonów Rosji, ataków futurystów i rodzącej się rewolucji, z którymi to zjawiskami zetknął się w latach 1914-1917²³. Spotkanie twarzą w twarz z radzieckim komunizmem odcisnęło trwale piętno na osobowości artystycznej Witkiewicza.



rys. 5

Stanisław Ignacy Witkiewicz: Dokładne mierzenie ohydy życia
1936, Muzeum Narodowe w Krakowie

Odczytanie bestiariusza Witkacego jest niełatwe, próbując interpretować groteskowe wizje artysty, należy pamiętać, iż mają one zawsze trzy aspekty: archetypiczny, indywidualny i artystyczny. Właśnie w świetle tych trzech porządków należy analizować genezę, źródła, inspirację czy sposób powstania Witkacowskich potworów. Archetypiczność zdaje się potwierdzać fakt, iż w wizjach Witkacego pojawiały się często uniwersalne obrazy, symbole i motywy występujące we wszystkich kulturach i społeczeństwach, np. tworzenie świata. Nie można jednak zapominać o aspekcie indywidualnym twórczości artysty – duży wpływ na jego dzieła miały bowiem także osobiste lęki (na przykład przed nowym i nowoczesnością), traumy (na przykład

²² Po raz kolejny zauważyć można ząębienie się twórczości plastycznej i literackiej artysty – zmechanizowane, monstrualne postaci pojawiły się również w końcowej scenie wspomnianego już dramatu *Matka*.

S. I. Witkiewicz, *Matka*.

²³ A. Micińska, *Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918*, „Pamiętnik Teatralny”, 1985, nr 133-136, ss. 48-60.

doświadczenie komunizmu), kompleksy (na przykład ojca, niedojrzałości, embriona) oraz bezustanny, metafizyczny lęk przed światem jako takim. Trzeba jednocześnie pamiętać, iż mówimy tutaj o artyście świadomym własnej twórczości, który z zaangażowaniem rozwijał swoje pasje, eksperymentował ze sztuką. Jego dzieła można więc traktować także jako swoistą wypowiedź artystyczną, nawet jeżeli wiele z nich powstawało w spontanicznym procesie podczas odmiennych stanów świadomości.

Podczas rozpatrywania monstualnych przedstawień na obrazach i rysunkach Witkacego, zasadnym tropem interpretacyjnym wydaje się wspomnienie teorii Zygmunta Freuda²⁴. Liczne dzieła Witkiewicza czerpią w dużej mierze właśnie z jego własnych kompleksów, być może także tych nie do końca uświadamianych, co potwierdza, iż zwrot w stronę freudowskiej koncepcji podświadomości może być użytecznym narzędziem badawczym podczas obcowania ze sztuką Witkacego. Ponadto, powtarzając za Freudem, nawet wizje rodem ze snu, bądź z pogranicza snu i jawy, odpowiadają właśnie stosunkom panującym w podświadomości. Podobnie można więc zinterpretować narkotyczne eksperymenty twórcy jako kolejny poziom docierania do własnej podświadomości. Narkotyki ujawniają to, co człowiek sam ukrywa przed sobą, a Witkacy, chcąc dotknąć istoty rzeczy, sięga po chemiczne substancje wspomagające. Podczas jednej z narkotycznych wizji Witkacy notuje, iż poznał trzy gatunki przedmiotów „martwe, martwe ożywione i stworzenia żywe, które z kolei dzielą się na realne i fantastyczne”²⁵. Wszystkie owe groteskowe stwory znajdują oczywiście swoje miejsce w jego twórczości. Psychodeliczne wizje czy koszmarne sny na jawie napędzają więc irracjonalny proces tworzenia się potworów. Warto jednak zaznaczyć, iż potworne formy Witkacy tworzył, malował, rysował także przed doświadczeniami z odmiennymi stanami świadomości²⁶ – groteskowa fauna poprzedza psychodeliczne wizje, należy więc raczej powiedzieć, iż narkotyki wyłoniły z podświadomości artysty niejasne oraz nieskonkretyzowane wcześniej obrazy i je wyolbrzymiły.

Koniecznym punktem interpretacji jest również zwrócenie uwagi na fakt, iż Witkiewicz posiadał dużą wiedzę z dziedziny biologii, interesowały go także podróże (wystarczy wspomnieć choćby jego wyjazd na Cejlon i Nową Gwineę czy pragnienie towarzyszenia Bronisławowi Malinowskiemu również podczas wyprawy na Trobriandy²⁷). Taka charakterystyka artysty zdaje się

24 Zob. więcej: Z. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.

25 Ibidem, s. 88.

Opis dotyczy seansu peyotlowego z *Narkotyków* (zob. więcej: T. Gryglewicz, op. cit., s. 88-91).

26 Witkacy miał manierę oznaczania swoich obrazów specyficznymi kodami, umownymi, ściśle ustalonymi znakami, dzięki czemu wiadomo dziś pod wpływem jakich środków powstawała dana praca.

Zob. więcej: I. Jakimowicz, *Witkacy. Malarz*, s. 56-57 (doświadczenia związane z wykorzystaniem środków odurzających), 61 (portret a Czysta Forma), 64-65 (typy portretów).

27 Obszerne kalendarium podróży Witkiewicza zostało przygotowane przez Annę Micińską (A. Micińska, op. cit., ss. 42-47).

sugerować, iż w wielu swoich pracach mógł on wykorzystywać groteskowo przerobione elementy z różnych, znanych mu, autentycznych gatunków zwierząt. Może to potwierdzać interpretację tychże stworów w kierunku hybryd, a nie jedynie nieusystematyzowanych narkotycznych wizji czy przedstawień wyrażających całkowitą dominację nieusystematyzowanej formy nad treścią. Wbrew założeniom Czystej Formy²⁸, wiele elementów i części ciała Witkacowskich monstrów zaskakuje swoim realizmem i nawiązaniem do świata przyrody.

Niezwykle istotne wydaje się również wspomnienie katastrofizmu, który – być może najtrafniej – charakteryzuje całość twórczości artysty. Gwałtowny rozwój cywilizacji Witkacy oceniał jako przerażający, a jego stosunek do świata najprościej i najwłaściwiej ująć można właśnie w kategorii groteskowego katastrofizmu, który w opinii artysty był nie tylko hipotezą czy przerażającą prognozą, ale już w tamtych czasach dokonywał się w sposób faktyczny i definitywny. Na postawienie tej apokaliptycznej diagnozy miały niewątpliwie wpływ osobiste doświadczenia autora, obserwowane przez niego powstawanie nowego świata, który rodził się w atmosferze grozy i przemocy. Potworna rzeczywistość, w jakiej tworzył Witkacy, coraz szybciej zmierzała ku pewnej katastrofie, jest to uniwersum bolesnego absurdu – nic dziwnego, iż tak bardzo lubował się właśnie w groteskowych i wynaturzonych formach wyrazu. Stwory przeczące zdrowemu rozsądkowi są bowiem najlepszym medium wyrazu w świecie na opak, w rzeczywistości wywróconych wartości i praw, którego naturalną konsekwencją w sztuce jest sytuacyjna dziwność, artystyczna schizofreniczność, docieranie do głębi znaczeń i – nigdy nie spełnione – dążenie w stronę Czystej Formy²⁹.

28 Czysta Forma umiejscawia dzieło malarskie poza sferą logiki czy użyteczności świata codziennego, kierując je w stronę „rygorów abstrakcyjnej estetyki” uzupełnionych o „posłannictwo wręcz moralnej natury” (I. Jakimowicz, *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 10).

29 Choć pojęcie Czystej Formy zdaje się fundamentalne dla myśli estetycznej Witkacego, jego zdefiniowanie rodzi wiele trudności, a konfrontacja teoretycznych założeń z malarskimi i rysunkowymi realizacjami autora budzi kontrowersje. Należy równocześnie pamiętać, iż artysta nie malował wyłącznie Czystej Formy, powstawała ona jedynie na obszarze starannie wydzielonym dla Sztuki Czystej, podczas gdy jednocześnie Witkiewicz malował i rysował także kompozycje o realistycznym i użytkowym charakterze. Nie jest tematem niniejszej pracy definiowanie Czystej Formy (której znaczenie jest na tyle szerokie, że mogłoby być tematem osobnej, obszernej rozprawy), ani nawet kategoryzowanie dzieł Witkacego ze względu na ich stosunek do estetycznych założeń tejże teorii, ponieważ monstra i hybrydy balansują na granicy między sztywnymi kategoriami obrazów – niektóre z potwornych kompozycji można z powodzeniem interpretować jako przejawy Czystej Formy, inne zaskakują realistycznymi elementami i stanowią ważny element kompozycji portretowych czy też zamawianych plakatów lub okładek, należących do sztuki użytkowej. Zob. wWięcej: I. Jakimowicz, *Witkacy. Chwistek...*, ss. 8-39.

BIBLIOGRAFIA

- Błoński J., *Witkacy. Sztukmistrz. Filozof. Estetyk*, Kraków 2000.
- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984.
- Freud Z., *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Jakimowicz I., *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich*, Warszawa 1990.
- Idem, *Witkacy. Malarz*, Warszawa 1985.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, ss. 17-30.
- Micińska A., *Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918*, „Pamiętnik Teatralny”, 1985, nr 133-136, ss. 15-60.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1973, s. 354 (hasło: *groteska, groteskowość*).
- Witkiewicz S. I., *Matka*, [w:] idem, *Dramaty wybrane, Tom. II. Kurka wodna; Matka, Szewcy*, Kraków 1997.
- Idem *Szewcy*, [w:] idem, *Dramaty. Wybór Konstantego Puzyny*, Warszawa 1985.