



**EWA  
HORNOWSKA**

# **PORTRET I AUTOPORTRET FOTOGRAFICZNY JAKO DOKUMENT ISTNIENIA POSZCZEGÓLNEGO**

**MANIA TAK ZWANEGO „KOMPONOWANIA WYPADKÓW” BYŁA  
TĄ SZPARKĄ, PRZEZ KTÓRĄ JAK PRZEZ WENTYL BEZPIE-  
CZEŃSTWA ODCIĄŻAŁO SIĘ CIŚNIENIE ARTYSTYCZNYCH  
ELEMENTÓW.**

ST. I. WITKIEWICZ, *Pożegnanie jesieni*

Zaintrygowana tematem sympozjum, określonym przez jego organizatora i pomysłodawcę Andrzeja Saja jako *Auto-portret fotografii*, pomyślałam o powrocie do swoich dawnych zainteresowań fotografiami Stanisława Ignacego Witkiewicza, które jako zjawisko wyjątkowo dobrze pasują – moim zdaniem – do postawionych w przedstawionym uczestnikom programie pytań. Fotografie te należą bowiem do tego rodzaju działalności, który nie tylko przypomina o względności stosowanych w sztuce kryteriów i labilności jej pojęć, ale i o rozdźwięku między artystycznym zamierzeniem a jego interpretacjami. W wypadku Witkacego najważniejszymi dla rozpoznania problemu wydają mi się jego własne wypowiedzi zawarte tak w tekstach publikowanych, jak i komentarzach oraz listach prywatnych<sup>1</sup>.

Witkacy był niezwykle płodnym teoretykiem i epistolografem<sup>2</sup>, sporo też pisał polemik na różne tematy, w dodatku liczne uwagi i dygresje na temat sztuki i postaw artystycznych umieszczał w powieściach, jednak tylko z rzadka odnosiły się one do fotografii. Nigdzie nie

stanowiła ona głównego tematu jego rozważań, nigdzie też nie sformułował programowo swojego w jej kwestii stanowiska, a mimo to, jak sądzę, da się je zrekonstruować na podstawie owych stanowczych, acz krótkich stwierdzeń. Przykładem niech będzie bardzo rozbudowana teoria Czystej Formy, z której wyłania się specyficzna hierarchia sztuk. Najwyżej stały w niej malarstwo i dramat (właściwie teatr, co jest bardzo ważnym rozróżnieniem), następnie poezja i rzeźba, a na samym końcu malarstwo realistyczne, powieść, kino i fotografia zdegradowane do roli sztuk użytkowych. Zgodnie z teorią Witkacego, istotnym warunkiem przynależności do kategorii Czystej Formy jakiejś dziedziny sztuki było posiadanie przez nią cech pozwalających na bezpośrednie i całościowe oddziaływanie na odbiorcę, wzbudzenie w nim czegoś w rodzaju indywidualnej empatii, którą Witkacy nazywał „przeżywaniem Tajemnicy Istnienia”. Większość „sztuk” jego zdaniem na to nie pozwalała – albo pozwalała pod szczególnymi warunkami.

Witkacy stanowczo i konsekwentnie zaliczał fotografię do wytworów rodzącej się kultury masowej, w których widział przejawy degeneracji kultury (kultury po prostu) i zaniku prawdziwych wartości estetycznych. Fotografia, jazz, „kinematograf”, radio i dancng wyznaczały nowe obszary aktywności pozwalającej zagłuszyć na chwilę egzystencjalny lęk, ale dalekiej sztuce. Wyraźnie oddzielał Sztukę Czystą od pozostałej „produkcji artystycznej”, także w obrębie własnej działalności, co spowodowało, że w jego twórczości pojawiło się pęknięcie: nie zawsze praktyka artystyczna odpowiadała założeniom teoretycznym, które niejako ją wyprzedzały (jak to miało miejsce z utworami scenicznymi) lub istniały poza nią czy nawet wbrew niej (jak w wypadku powieści, które tworzył, ale jednocześnie uznawał za „nieistotną” produkcję)<sup>5</sup>.

Jeśli chodzi o wypowiedzi Witkacego na temat fotografii, najczęściej mamy do czynienia z takimi, które stanowią rodzaj epitetu. Dotyczy to przede wszystkim uwag porozrzucanych na kartach powieści, jak choćby pochodzące z *Nienasycenia* metaforyczne porównanie z fotografią w roli głównej: *Życie nic z literaturą wspólnego nie ma – chyba u autorów, którzy w ogóle do literatury nie należą – są bezmyślnymi fotografiami jakichś zateczętych kącików rzeczywistości*<sup>4</sup>. Termin „fotografia” stanowi tu i w innych miejscach przenośnię pejoratywnie określającą

malarstwo realistyczne, bowiem realizm w sztuce – zdaniem Stanisława Ignacego – prowadził do prostego iluzjonizmu, był dla niego synonimem banału i nudy, przeciwieństwem kreatywności – kryterium podstawowego dla Sztuki Czystej. Witkacy w pewnych sytuacjach dopuszczał do głosu, a nawet cenił „doskonałość” w odtwarzaniu rzeczywistości i dostrzegał na tym polu wyższość fotografii nad malarstwem, ale wyłącznie w zakresie funkcji użytkowej. Z perspektywy filozofii sztuki formułował to jako podział na sztukę i sferę rzeczywistości codziennej, banalnej: *Nie odmawiając użytkowego znaczenia naturalistycznemu malarstwu, wobec jeszcze niezupełnie udoskonalonej fotografii, możemy tylko stwierdzić, że nic ono nie ma wspólnego ze sztuką według naszej definicji i że może ktoś być malarzem (i to dobrym), ale nie być zupełnie artystą*<sup>5</sup>. Fotografia miałaby więc szybko i w sposób naturalny przejąć rolę „środka odtwarzania świata widzialnego”, pozostawiając malarstwu rozwijanie bez przeszkód właściwej mu swobody wyrazu.

Potraktowanie fotografii jak zamiennika malarstwa realistycznego automatycznie określiło jej pozycję wobec przedstawianych obiektów: ponieważ jej największą zaletą jest precyzja wizualnego zapisu szczegółów i relacji przestrzennych, zdjęcie traktowane jest jako dokument, notatka czy zwykła pamiątka. Potwierdzają to fragmenty zachowanych listów Witkacego do przyjaciół i niektóre listy jego ojca, szczególnie te mówiące o fotografiach portretowych<sup>6</sup>. Z funkcją upamiętniającą wiąże się bowiem problem psychologicznego charakteru zdjęć portretowych i autoportretów. Pierwszym rzecznikiem owego „psychologizmu” fotografii był dla Witkacego jego ojciec – Stanisław Witkiewicz, który w zdjęciach Stasia widział przede wszystkim pamiątki łączące go z bliskimi lub wręcz zastępujące ich obecność<sup>7</sup>. Kontakt psychiczny między fotografującym a fotografowanym z jednej strony i z drugiej – między fotografowanym a odbiorcą fotografii – był istotnym punktem, w którym koncepcje ojca i syna były zgodne<sup>8</sup>. Zdjęcia miały utrwać subtelną więź psychiczną w oparciu o dwa założenia: że portret jest bezwzględnie wierny modelowi i że stanowi utrwalenie w strumieniu czasu chwilowego obrazu zmieniającej się rzeczywistości. Poprzez spełnienie obu tych warunków fotograficzne portrety Witkacego bliskie są pierwszym w historii zdjęciom, które szokowały weryzmem i w których medium było niepodważalnie „przezroczyście”, niewidzialne. Niewinnie asemantyczne.

Duży wpływ na charakter zdjęć Witkacego wywarł też inny czynnik. Witkacy miał zapewne wrodzoną skłonność do systematyzowania i porządkowania przedmiotów i zjawisk, z którymi się stykał, ale też wyrobiony w tym kierunku nawyk. Przejawiało się to tym, że przedmioty i osoby rejestrował i umieszczał na właściwym – bo wynikającym z właściwości przedstawianego przedmiotu – miejscu w utworzonym przez siebie zespole obiektów pokrewnych. Od początku opatrywał fotografie klasyfikującym opisem zawierającym nie tylko dane techniczne i tematyczne, ale również wyjątkowo niekiedy rozbudowanym i raz po raz „aluzyjnym” tytułem. Genezy takiego postępowania należy szukać, być może, w edukacji Witkacego, którą kierował jego ojciec. Metoda wychowawcza opierająca się na poznawaniu świata poprzez bezpośredni kontakt z różnymi zjawiskami, jeśli nie wykształciła, to na pewno pogłębiła potrzebę ogarnięcia go poprzez jakieś uporządkowanie. Że Witkacy miał taką potrzebę, świadczy też jego późniejsze zainteresowanie niektórymi kierunkami naukowymi szczególnie często posługującymi się typologią<sup>9</sup>. Na grunt estetyki tę „metodę” przeniósł w postaci teorii Czystej Formy, a praktycznego jej rozwinięcia dokonał w jeszcze bardziej pedantycznie przeprowadzonej klasyfikacji, jaką był regulamin Firmy Portretowej, którym wprowadzał porządek nie tylko do pracy Firmy, ale i do zbioru jej wytworów, tworząc w rezultacie ich katalog rzeczowy upodabniający je do licznych Witkacowskich „zbiorów osobliwości”. Warto odnotować, że obok niewielkich zbiorów rozmaitych przedmiotów<sup>10</sup> znalazło się wśród nich kilka albumów wypełnionych wyłącznie reprodukcjami jego prac malarskich, tworzących jakby „prywatną” kolekcję „publicznych” dzieł. W pozostałych albumach sporo miejsca przeznaczył na zdjęcia obiektów, które albo były efemerydami, albo miały całkiem zwykłą wymowę. Witkacy zmieniał ich status, stosując typowo surrealistyczny zabieg: do zdjęć dodawał podpisy i umieszczał w sąsiedztwie rzeczywistych przedmiotów mających być dowodem na prawdziwość tych, które znajdowały się na fotografii. W ten sposób dokonywał zmiany „naturalnej” systematyki i semantyki na „artystyczną”: obiektowny dokument znanej rzeczywistości stawał się apriorycznie rzetelnym dokumentem rzeczywistości wykreowanej – funkcja denotacyjna fotografii przechodziła w konotacyjną. I rodził się paradoks zdjęć Witkacego: to, co w jego pojęciu nie było sztuką (czasem blagą,

czasem maską „metafizycznego” przerażenia, czasem „obrazem” poglądów), wykazywało jak najbardziej niektóre jej cechy.

Cechą wspólną dzieł Witkacego wykonanych różnymi technikami jest ekspresja podporządkowana wzrokowej percepcji świata wyrosłej z „wyobraźni obrazowej” (termin Stanisława Witkiewicza), a polegająca na takim użyciu różnego rodzaju środków wyrazu właściwych poszczególnym dziedzinom, że zbudowana na nich całość stawała się ekwiwalentem kompozycji plastycznej. Szczególnie ciekawe są jej efekty w tekstach literackich, w których opisy krajobrazu i „nastrojów” natury prowadzone są „malarzsko”. Czasem przeniesienie układów figuralnych i kolorystycznych z kompozycji malarskich do powieści czy dramatu jest niemal dosłowne, a percepcyjny efekt „obrazowy” tylko nieznacznie zamazany przez rodzaj użytego tworzywa – za sprawą rozciągnięcia w czasie lub przestrzeni.

„Wyobraźnia obrazowa” determinowała również wszelkie działania kreatywne podejmowane przez Witkacego na gruncie towarzyskim. Aktorzy i widzowie jego prywatnego teatru zauważali efekt plastyczny odgrywanych scenek. Przy tym, choć właściwości fotografii stanowiły duże ograniczenie (pozbawiały obraz istotnego składnika – koloru – oraz uniemożliwiały zastosowanie swobodnej deformacji, niezbędnej do wytworzenia efektu „demoniczności”), to jej walory (dokładność i szybkość zapisu) czyniły z niej doskonały środek uwieczniania pomysłów artysty, a porównanie zachowanych zdjęć z przedwojennych inscenizacji sztuk Witkacego z fotografiami „scenek reżyserowanych” pozwala stwierdzić, jak ich kompozycje były sobie plastycznie bliskie. Witkacy jednak nie przekroczył nigdy granicy dzielącej teatr i „prywatny teatr”, a zdjęcia rejestrujące zabawy w ten ostatni pozostały przede wszystkim dokumentem jego działań. Intencjonalne nasycenie ich nastrojem fantastyki i zabawy w „kogoś innego w wolnych chwilach” odróżnia je od „poważnej” twórczości, odciażając działające na autora „ciśnienie artystycznych elementów”.

Pod względem funkcji, jaką fotografii przydzielał w praktyce Witkacy, można zatem jego zdjęcia podzielić na dwie kategorie. Pierwszą nazwałabym fotograficzną wersją kroniki rodzinno-towarzyskiej, pamiętnika czy autobiografii<sup>11</sup> i zaliczyłabym do niej wszystkie portrety ojca i przyjaciół, niektóre autoportrety i zdjęcia pamiątkowe z różnych okoliczności, łącznie z uwieczniającymi towarzyskie spotkania

bądź „wyglup”, a także portrety i autoportrety „psychologizujące”. Do drugiej, w której jeszcze wyraźniej występują cechy dokumentu i dla której takie określenie wydaje mi się najtrafniejsze, zaliczyłabym wszystkie serie „min” i scenek „imaginowanych” (reżyserowanych) oraz autoportrety z rekwizytami, nierzadko robione przez innych. Nie ulega wątpliwości, że Witkacy traktował poważnie kronikarskie zajęcia, osiągając taki poziom umiejętności, że mógł niemal profesjonalnie, a w każdym razie publicznie, parać się dokumentacją<sup>12</sup>, chętniej jednak jeszcze występował jako autor, scenarzysta, scenograf, reżyser i aktor „wydarzeń” w jednej osobie.

Fotografia, jakkolwiek nie dawała Witkacemu tak wielu możliwości operowania formą jak pastel i olej, to jednak posiadała w portrecie wartość niezastąpioną: była drobiazgowo wierna modelowi. Witkacy, usuwając z obszaru Sztuki Czystej wszelkie utwory „zabrudzone życiowo” i takie, które stanowiły „kopię” rzeczywistości potocznej, przerzucił cały ciężar jej odzwierciedlenia na fotografię. Zdjęcia uwieczniały świat materialny i wraz z nim przechowywały w nienaruszonym stanie twarze bliskich i dobrze znanych osób, nabierając znaczenia przedmiotów „relikwiarzowych”, przedmiotów o prawie magicznej sile. Eliminowało to potrzebę poszukiwania nowych środków wyrazu, gdyż najważniejsze było Istnienie Poszczególne, tak w swym kształcie fizycznym, jak i postaci psychicznej, które mogły się „przejawiać” w różnych rolach i działaniach. Dopóki fotografia była zdolna podołać zadaniu zachowania tych przejawów, dopóty jej funkcja nie wymagała redefinicji.

Uwagę odbiorcy nie na fotografowaną osobę, lecz na jej działania i role – tak jak miało to miejsce np. w wypadku rejestrowania w XIX wieku do celów medycznych stanów emocjonalnych człowieka na podstawie wyrazu twarzy – kierują serie „min” i scen reżyserowanych. Witkacy określał w nich przede wszystkim swoją pozycję wobec pozostałych uczestników akcji, zarówno prawdziwych, jak i wyobrażonych (wykreowanych), dla siebie rezerwując role pierwszoplanowe. Ich ludyczność była poniekąd odpowiedzią na nudę życia i wyrazem „nienasyceń” formą. Działania parateatralne i „eksperymenty mimiczne” nie tylko pozostawiły ślad w formie dokumentacji fotograficznej, ale jako wizualizacja pełnej ironii – i autoironii – postawy życiowej zajęły też sporo miejsca w powieściach, dramatach i rysunkach, w których

sąsiadują ze sobą wypowiedzi „poważne” i „niepoważne” grymasy. W tekstach filozoficznych i polemicznych, których powagi nigdy nie kwestionował, Witkacy dawał wyraz swemu światopoglądowi, a zdjęcia „scenek” i „min” były jego zapisem innego rodzaju.

Pozostaje jeszcze odnieść się do twórczości fotograficznej Witkacego w relacji do miejsca fotografii w sztuce awangardowej. Witkacy uznał, że malarstwo realistyczne, powieść, kino i fotografia, jeśli są sztuką, to wyłącznie sztuką użytkową, tym samym w zasadzie akceptując dziewiętnastowieczne rozróżnienie na media „kreatywne” i „odtwórcze”, wśród których na początku znalazła się fotografia (i od początku walczyła o emancypację). Zdjęcia pamiątkowe i psychologizujące wizerunki to „odciski”, jakie w materii pozostawia jednostka – Istnienie Poszczególne. Dla tak rozumianej funkcji fotografii nie miały znaczenia ani konwencje artystyczne, ani tych konwencji przełamywanie. Witkacy z pewnością wiedział o przemianach w ówczesnej sztuce – choć trudno powiedzieć, czy je śledził. W każdym razie odrzucał naśladownictwo i wykluczał posługiwanie się jakimkolwiek „stylem”, tak jak odrzucał realizm, z pogardą nazywając go „naśladownictwem natury”. Wyjątkiem wśród mnożących się „-izmów”, do których prezentował negatywny stosunek<sup>13</sup>, były kierunki w jakimś stopniu zbieżne z jego koncepcją Czystej Formy osiągalnej poprzez „rozwydrzenie” formy. Programowo unikał poszukiwań formalnych, gdyż widział w nich zagrożenie dla autentyzmu tworzenia, nie doceniał też roli eksperymentu – tak ważnego dla awangardy międzywojennej – stąd nie ma u niego dążenia do „wyzwolenia” fotografii z ograniczeń, jakie powszechnie jej przypisywano. Inaczej niż awangardyści, którzy włączali do sztuki wszystkie napotymane zjawiska i rzeczy – od twórczości dzieci przez *ready mades* do obiektów przyrodniczych – Witkacy zawsze podkreślał, że sztuka w jakikolwiek sposób „zabrudzona życiowo” przestaje być sztuką, a mechaniczny zapis – nawet jeśli mechanizmem zapisującym jest ręka artysty – należy w całości do życia.

Twórczości fotograficznej Witkacego przydarzyła się taka sama przygoda, jak zdjęciom Jean-Eugène-Auguste’a Atgeta. Miała być dokumentem i pamiątką – świadectwem zrealizowanym w nowoczesnym i poręcznym medium. W szerszym rozumieniu występowała jako następczyni malarstwa realistycznego. Dla artysty stanowiła coś na kształt hobby, może laboratorium, w którym wypróbowywał szalone



pomysły, by później – ale nie programowo – przenieść pewne zdobyte w nim doświadczenia do twórczości poważnej. Taka praktyka jak najbardziej mieściła się w modelu fotografii uprawianej amatorsko przez dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych malarzy, między innymi przez Pierre'a Bonnard, Edgara Degasa, Paula Klee, René Magritte'a i wielu innych. Tak jak i oni, Witkacy nie zaliczał swych zdjęć do twórczości „publicznej” i nie wystawiał. A w przeciwieństwie do spuścizny fotograficznej wymienionych artystów, której odkrycie wzbogaciło naszą wiedzę na temat ich inspiracji twórczych i życia prywatnego, zdjęcia Witkacego i Atgeta mianowano dziełami sztuki samymi w sobie. Przesądziła o tym fascynacja ich odmiennością formalną, siłą wyrazu, konsekwentną realizacją celu – polegającym nie na dążeniu do perfekcji kompozycji według kanonów „dobrej” fotografii czy poszukiwaniu nowatorskich rozwiązań formalnych, ale na zachowaniu obrazu rzeczywistości codziennej i obecności w niej wybranych Istnień Poszczególnych – które zwykle przypisywane są wybitnym dziełom sztuki.

Witkacego w odniesieniu do fotografii nie interesował ani eksperyment, ani zgodność z kompozycyjnymi kanonami wypracowywanymi w ramach kolejnych kierunków i nurtów w fotografii. Jeśli sięgał do jakichś wzorów, to raczej – i tylko w młodości – szukał ich w malarstwie, przede wszystkim w malarstwie młodopolskim, jak to widać w niektórych zdjęciach portretowych, np. ukazującym Tadeusza Langiera z Janiną i Wandą Illukiewiczównami (ok. 1912)<sup>14</sup>. Ciasny kadr, który niesłychanie silnie przyciąga uwagę widza i rzeczywiście odróżnia się formalnie od portretów każdego innego rodzaju, był ubocznym efektem poszukiwań „metafizycznych”, nie zaś formalnych. Takim sposobem reprezentacji posługiwali się również inni artyści, choć trzeba przyznać, że niezbyt często<sup>15</sup>.

W wypadku Witkacego dochodzi jeszcze jeden czynnik rzutujący na interpretację jego portretów i autoportretów, a zwłaszcza scenek i min. Tożsamość modeli i aktorów tego prywatnego teatru nie ulega naruszeniu mimo przebrań, fantastycznych tytułów, grymasów twarzy i stylizacji. Prywatny teatr Witkacego jest teatrem ograniczonym do zabawy, nie służy wywoływaniu artystycznej iluzji. Zdjęcia, na których został utrwalony, nie mają stylu, ale są bez wątpienia realistyczne: ukazują to, co zostało wykreowane i jest widoczne, same nie będąc

kreacją. Są „przejrzystym” nośnikiem, szklaną kapsułą zawierającą kawałek osobistej „demoniczności”, pozwalającą poznać ją tym, którzy nie są jej naocznymi świadkami. Ponieważ zaś żadne Istnienie Po-szczególne nie może zastąpić innego ani się w nie zmienić, to gest, rekwizyt i mina służą odegraniu innej postaci, a nie wcieleniu się w nią. To bardzo ważne, wręcz fundamentalne założenie, które odróżnia sytuację Witkacego od działań awangardy. Uderzające, niemniej pozor-ne jest podobieństwo użycia fotografii przez Witkacego i Marcela Duchampa, który przebierał się po to, by być k i m s i n n y m, i w tym samym celu się fotografował. Witkiewicz posługiwał się fotografią, by utrzymać swoją grę w granicach rzeczywistości, Duchamp tworzył iluzję rzeczywistości, której tak naprawdę nie ma (iluzję iluzji lub może symulakrum), choć posiadamy na jej istnienie dowód – zdjęcie – i dlatego w nią wierzymy.

Witkacy wydaje się za to bliższy innym projektom z tego samego okresu, w których akcenty między akcją a zdjęciem rozłożone są podobnie: na pierwszym planie jest działający podmiot (Istnienie Po-szczególne Witkacego), a fotografia jest narzędziem jego ekspresji. Nieco wcześniej do utrwalania własnych stanów psychicznych używał aparatu fotograficznego August Strinberg, a zabawy w kręgu rodzinnym fotografował Edgar Degas<sup>16</sup>. To tylko dwa spośród licznych przykładów „paraartystycznego” wykorzystania fotografii. Innym, w pewnym stopniu wykraczającym poza prywatność i intymność, dokumentem niech będzie archiwum zdjęć Egona Schielego z lat 1914 – 1915 przedstawiających artystę w różnych pozach i przybierającego różne wyrazy twarzy – odgrywającego jednoosobowe scenki – a wykonanych przez wiedeńskiego artystę, ucznia i przyjaciela malarza Antona Trčkę<sup>17</sup>. Różnicę między Schielem a Witkacym widzę w odmiennym stosunku artystów do własnej osoby: Witkacy nie przestaje być podmiotem scen, Schiele przyjmuje rolę podmiotu i zarazem przedmiotu kreacji, stając się własnym dziełem sztuki.

Jeśli zdjęcia Witkacego do czegoś odsyłają, to najpewniej do jego niezaspokojonej potrzeby kreacji. Ujście niesamowitej energii twórczej artysta dawał na wiele sposobów, jednym z nich były „wyglupy”, innym – przywołane w cytacie z *Pożegnania jesieni* „komponowanie wypadków”. Paradoxem wydaje się więc, że nie dostrzegał możliwości, jakie w tym zakresie dawała fotografia i ograniczał się

do eksploatawania jej właściwości dokumentacyjnych. Może uznając ją za trywialny środek wyrazu, odciął sobie dostęp do nowych doświadczeń i utożsamiał się w tym względzie z bohaterem wspomnianej powieści, który tylko *życie komponował podświadomie jak prawdziwe dzieło sztuki, ale na małą skalę, niestety*<sup>18</sup>.

- 1 Tekst niniejszy opieram na tezie swojego artykułu *Stanisław Ignacy Witkiewicz wobec fotografii* napisanego w roku 1985 i złożonego w redakcji „Artium Quaestiones”, ale opublikowanego dopiero w 1990 r. („Artium Quaestiones IV”, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, Poznań 1990, s. 37-56), w którym rekonstruowałam podejście Witkacego do fotografii. Siłą rzeczy w artykule tym nie odnosiłam się do tekstów opublikowanych w tym samym czasie, np. do fragmentu książki Piotra Piotrowskiego (*Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989) i teraz również nie podnoszę kwestii zbieżności tez stawianych przez innych autorów z moimi (przynajmniej niektórymi) wnioskami, gdyż nie jest moim celem polemika. Ciekawe jednak jest porównanie ich z głosami nowszymi, np. Stefana Okołowicza w artykule *Fotografie pozbawione ambicji. Wyjaśnienia na marginesie artykułu Anny Żakiewicz „Po trzecie – fotograf, czyli jak interpretować twórczość fotograficzną Stanisława Ignacego Witkiewicza”* („Dagerotyp” 2004, nr 13, s. 56-69).
- 2 Nie przebadane są jeszcze pod kątem poruszanej tematyki świeżo opublikowane (w części) listy Witkacego do żony: St. I. Witkiewicz, *Listy do żony 1923-27*, oprac. J. Degler, Warszawa 2005.
- 3 To pęknięcie jest źródłem frapujących różnic w interpretacjach spuścizny fotograficznej Witkacego.
- 4 St. I. Witkiewicz, *Nienasylenie*, Warszawa 1982, s. 218.
- 5 St. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, [w:] tenże, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1, Warszawa 1974, s. 34.
- 6 Por.: St. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969.
- 7 Jw. oraz tenże, *Jeszcze o krytyce i Dziwny człowiek*, [w:] tenże, *Pisma zebrane*, red. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków 1971.
- 8 Por.: St. I. Witkiewicz, *Bilans formizmu*, [w:] tenże, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 2, Warszawa 1976, s. 140.

- 9** Witkacy interesował się wieloma dziedzinami nauki, jedną z nich była psychologia. Do niektórych jej obszarów nie tylko nawiązywał, ale i poświęcał im miejsce w swych powieściach i pismach, np. do teorii typów psychofizycznych Ernsta Kretschmera (jego książka na ten temat *Körperbau und Charakter* ukazała się w 1921 r.) i teorii Sigmunda Freuda; por. np. *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1975.
- 10** Wyczerpująco pisał o nich Wojciech Sztaba: *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, rozdz. *Domartyści* (s. 257-285).
- 11** Plastycznym odpowiednikiem prywatnej korespondencji nazywa fotografie Witkacego Piotr Piotrowski, *op. cit.*, s. 110.
- 12** Witkacy wyjechał jako fotograf z ekspedycją Bronisława Malinowskiego; por. m.in. *Malinowski. Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką*, „Konteksty” 2000, nr 1-4 (numer monograficzny).
- 13** Por.: m.in. St. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, s. 97 i n., oraz *Skutki działalności futurystów*, s. 400 w: tenże, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1, *op. cit.*
- 14** Reprodukowany w: Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, *Przeciw niemości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986, poz. 108.
- 15** Autorzy imponującej wystawy przedstawiającej sytuację autoportretu w epoce fotografii pokazali tylko jeden przykład tego rodzaju kompozycji obrazu: *Autoportret* Michela Seuphora z 1929 roku (por. katalog wystawy *L'autoportrait à l'âge de la photographie: Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 18 janvier – 24 mars 1985, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, [Lausanne 1985], s. 163).
- 16** *Jw.*, s. 380 i 289.
- 17** *Jw.*, s. 421.
- 18** St. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1992, s. 54 (tamże motto).

**EWA HORNOWSKA**

**Portrait And Self-Portrait As the Documents of Particular Existence**

**HORNOWSKA ANALYSIS PHOTOGRAPHIC PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS BY STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, AN ARTIST AND PHILOSOPHER, IN THE CONTEXT OF HIS ART THEORIES. HORNOWSKA COMPARES WITKACY'S IDEAS CONNECTED WITH FIGURATIVE PAINTING, NOVELS HE WROTE, AND, IN PARTICULAR, HIS APPROACH TOWARDS PHOTOGRAPHY. THE ARTIST DID NOT WRITE MUCH ON PHOTOGRAPHY; HE CONSIDERED PHOTOGRAPHS AS DOCUMENTS OF HIS 'THEATRE OF LIFE' AND PARA-THEATRICAL SCENES WITHOUT THEATRICAL STYLIZATION. HE DISCOVERED A NEW WAY OF USING PHOTOGRAPHY. HORNOWSKA COMPARES WITKIEWICZ'S PHOTOGRAPHS WITH THE PHOTOGRAPHS BY JEAN-AUGUSTE ATGET. THEIR APPROACH TOWARDS PHOTOGRAPHY WAS IMPORTANT FOR BOTH PHOTOGRAPHIC ART AND ART IN GENERAL.**