

Małgorzata GRAŚ-GODZWON

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki

WITKACY HERETYK – DESTRUKCJA W CZASACH KONSTRUKTYWIZMU

Kim był Witkacy? Artystą awangardy czy ariergardy, buntownikiem czy heretykiem, prekursorem czy epigonem? Prawie osiemdziesiąt lat po jego śmierci wciąż próbujemy odpowiedzieć na to pytanie. Pojawia się ono podczas konferencji naukowych dotyczących twórczości tego artysty i w bardzo licznych powojennych publikacjach. Do dziś Witkacy porusza wyobraźnię odbiorców i badaczy jak mało który artysta. Już w 1965 roku Andrzej Mencwel napisał: „Nie ma w całej historii kultury współczesnej zjawiska takiego jak Witkacy, to znaczy takiego, w którym zbiegałyby się jak w soczewce wszystkie dla tej kultury istotne tendencje. I to jest skala wielkości Witkacego.”¹ Wydaje się bardzo celny rysunek Bronisława Wojciecha Linkego, przedstawiający podwójny portret Witkacego na tle pustego krajobrazu z trzema szkieletami drzewek. Na pierwszym planie twarz Witkiewicza, zza jego ramienia wygląda następna. Konstanty Puzyna napisał o tym obrazie: „Twarze jednak – twarzy jest tu o kilkanaście za mało.”² Witkacy to artysta trudny do interpretacji przez swą interdyscyplinarność, wielo-

torowość twórczości i jej wewnętrzną złożoność. Przeprowadzona przeze mnie analiza recepcji jego sztuki od 1945 roku do transformacji wskazuje na to, że zdecydowanie łatwiej przychodziła badaczom analiza jej fragmentów aniżeli całości. Hermetyczność tej spuścizny sprawia również, że łatwo ulegała ona nadużyciom interpretacyjnym i zawłaszczeniom. Zadania nie ułatwiał przy tym badaczom rosyjski epizod biografii artysty.

Od dawna wśród witkacologów panuje zgodne przeświadczenie, że przeżycia Witkacego w Rosji podczas I wojny światowej i rewolucji były kluczowe dla jego życia i twórczości. Wiele trudności w analizie spuścizny artysty powodował jednak fakt, że udokumentowane informacje dotyczące tego epizodu w jego biografii były przez wiele lat bardzo skąpe. Witkacologowie mogli opierać się jedynie na przekazach rodziny i świadków jego pobytu w Rosji, do których należeli między innymi Jarosław Iwaszkiewicz, Karol Szymanowski, Jan Stanisław Witkiewicz i Jerzy Mieczysław Rytard. Pojedyncze informacje na ten temat pojawiały się w różnych tekstach, jed-

nak syntezy rosyjskiego okresu Witkacego i jego wpływu na twórczość artysty powstawały dopiero w latach siedemdziesiątych (niepublikowana praca magisterska Tatiany Dorofiejewej) i osiemdziesiątych (syntezy Ireny Jakimowicz, najpierw w artykule „Witkacy w Rosji”, zamieszczonym w *Rocznikach Muzeum Narodowego w Warszawie*, a następnie w rozdziale „Rosja” monografii z 1987 roku). Najnowszą syntezę tego okresu, ukazując przy tym wiele nowych danych, przedstawił Krzysztof Dubiński w 2015 roku. W swej książce *Wojna Witkacego, czyli kumbal w galifetach* dość dokładnie zrekonstruował on przebieg pobytu autora *Szewców* w Rosji w latach 1914–1918, dementując przy tym wiele powstałych wcześniej mitów.

Wszyscy wymienieni wyżej uczestnicy tego dyskursu skłonni byli widzieć w epizodzie rosyjskim czynnik, który ukształtował Witkacego. J.S. Witkiewicz napisał: „To tam kształtuje się dopiero Witkacy w swej ostatecznej formie.”³ Także Puzyna uważał, że odpowiedzi na pytanie, skąd bierze się u Witkacego „ów bezlitosny wzrok outsidera”,⁴ udziela dopiero rosyjski epizod biografii. Twierdził on, że „właśnie w Rosji Witkacy ujrzy przypadkiem twarz XX wieku.”⁵ Spotykały się tam bowiem idee z całego świata – Paryża, Monachium, Wiednia czy Włoch. Witkacy doznał tam wstrząsu, zarówno obyczajowego, historiozoficznego, jak i katastroficznego. Znalazł się w samym centrum przemian na polu polityki, sztuki, teatru, kultury, filozofii.

W Rosji dokonywała się rewolucja. Jak miał się do niej artysta, który przyjechał z prowincjonalnej Polski? Sam charakteryzował się wprawdzie już wtedy wysoką erudycją: studiował Alfreda Whiteheada, Bertranda Russella, Edmunda Husserla, Rudolfa Carnapa, podziwiał Pabla Picassa, czytał Oswalda Spenglera i Zygmunta Freuda; przyjaźnił się z wybitnymi indywidualnościami, takimi jak Bronisław Malinowski, Leon Chwistek, Karol Szymanowski, Tadeusz Kotarbiński czy Hans Cornelius; odbył też wiele podróży i miał na koncie pierwszą powieść pod tytułem *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. Zasadnicze jego dzieła powstały jednak po wojnie. Główną pracę dotyczącą teorii malarstwa – *Nowe formy w malarstwie i wynikające*

stąd nieporozumienia – Witkacy przygotował właśnie w Rosji, skąd przywiózł do kraju gotowy szkic. Tam też w 1917 roku zaczął tworzyć najważniejsze dzieło filozoficzne – *Pojęcia i twierdzenia implikujące pojęcie istnienia*. Po powrocie do kraju napisał swój pierwszy poważny dramat – *Maciej Korbowa i Bellatrix*, w którym głębokim echem odbijały się rosyjskie przeżycia. Następne dramaty powstawały jedne po drugich w latach 1918–1926. Wyrazem rosyjskich przeżyć były także kolejne powieści. Po wojnie Witkacy rozwijał swą działalność publicystyczną, krytyczną i polemiczną, pisując o żalonym stanie kultury polskiej. W Rosji powstała też ogromna liczba prac plastycznych narysowanych techniką pastelu, której artysta został wierny do końca.

Iwaskiewicz wielkie znaczenie nadał zdarzeniu skali Rosji z „galicyjską mizerią”. Według niego owa skala była wstrząsem dla Witkacego. Iwaskiewicz pisał: „Poczuł się artystą i nawet odczuł swój artyzm jako coś wyróżniającego go ponad tłum zakopiański. Poczuł się innym człowiekiem (...). Niewątpliwie w tym momencie nie mógł już powiedzieć: a ja nie jestem artystą.”⁶ Dubiński, wypowiadając się o wojnie i rewolucji, stwierdził: „Można powiedzieć, że uratowała mu życie. Stworzyła go też na nowo jako Witkacego malarza, dramaturga, pisarza i filozofa, najoryginalniejszą i najwybitniejszą osobowość polskiej kultury i sztuki dwudziestego wieku.”⁷

Wojna – jak uważał Dubiński – nieoczekiwanie stworzyła Witkacemu nowy życiowy cel po przeżytej tragedii osobistej, związanej z samobójczą śmiercią narzeczonej. Z wyprawy do Australii, którą odbywał z Malinowskim, artysta udał się do Petersburga, gdzie wstąpił do Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii, w którego szeregach spotkało go bardzo traumatyczne przeżycie – krwawa bitwa pod Witoneżem nad rzeką Stochod.

W trakcie wojny miał też Witkacy okazję zetknąć się z rosyjską myślą awangardową. Przebywając na froncie, poznał postać, która stała się jego łącznikiem z ówczesną awangardą rosyjską. Był to młody poeta rosyjskiego „srebrnego wieku” – Aleksander Konge. Dubiński napisał: „Jeśli zestawimy listę nazwisk rosyjskich twórców, poetów, malarzy, krytyków i teoretyków awangardy, które przywołała Jakimowicz, poszukując

rosyjskich tropów w jego dorobku twórczym, to niemal wszystkie one pochodzą z kręgów, w orbicie których usiłował znaleźć dla siebie miejsce Konge. Można przyjąć, że to właśnie on był pierwszym przewodnikiem wprowadzającym Witkacego w zakamarki współczesnego życia artystycznego Rosji.”⁸ Jeśli chodzi o samego Kongego, to – jak stwierdził w innym miejscu Dubiński – „Jego krótka biografia literacka wpisuje się w historię »srebrnego wieku rosyjskiej poezji«, który miał swoje wielkie nazwiska z Mariną Cwietajewą, Anną Achmatową, Siergiejem Jesieninem, Wielimirem Chlebnikowem, Włodzimierzem Majakowskim i Osipem Mandelsztamem na czele.”⁹ i dalej: „Utrzymywał kontakty z akmeistami z kręgu Gumilowa i założonej przez nich w 1911 roku poetyckiej grupy Gildia poetów. Równocześnie fascynował go rodzący się w Rosji futurizm. Sztandarowym pismem futurystów był periodyk *Gileja*, z którym związana była czołówka rosyjskiej awangardy, także malarze: Kazimierz Malewicz, Dawid Burluk, Natalia Gonczarowa czy Olga Rozanowa. Wszystkie te nazwiska należały do kręgu znajomych młodego Aleksandra Kongego. Jeśli nie osobistej, to intelektualnej i artystycznej.”¹⁰

Wymienione wyżej osoby z kręgu rosyjskiej awangardy musiały budzić zainteresowanie Witkacego i wszystko wskazuje na to, że był on świetnie zorientowany w ówczesnych prądach artystycznych. Dowodzi tego na przykład analiza porównawcza myśli teatralnej Witkacego z myślą rosyjskiego reformatora teatru Aleksandra Tairowa oraz innych reformatorów teatru i poezji, takich jak Wsiewołod Meyerhold, Chlebnikow, Majakowski. W ich poglądach można odnaleźć wiele pokrewieństw z *Teorią Czystej Formy*, którą Witkacy stworzył właśnie podczas pobytu w Rosji (analiza ta będzie przedmiotem odrębnego artykułu). Podobieństwa można wskazać także na innych polach działalności Witkacego: w filozofii, teorii kultury czy teorii sztuki. W teorii sztuki pokrewna Witkacemu postawa charakteryzowała Malewicza czy Wassilego Kandinskiego. Wszyscy oni ujmowali strukturę obrazu jako tożsamą ze strukturą uniwersum.

Jak się natomiast wydaje, w odróżnieniu od wymienionych dziedzin, współczesne malar-

stwo rosyjskie nie wywołało w Witkacym entuzjazmu. Było ono obiektem jego polemiki i utwierdzało go w przekonaniu o rychłym upadku sztuki. Choć niektórzy badacze odnajdywali pewne pokrewieństwa formalne z obrazami Kandinskiego czy obrazami-maskami Mikołaja Kulbina (petersburskiego lekarza, który był patronem nowych ugrupowań artystycznych, organizował odczyty poświęcone sztuce współczesnej, a także tłumaczył pisma Kandinskiego, do których za jego pośrednictwem mógł dotrzeć Witkiewicz). Spore znaczenie dla pracy teoretycznej artysty miała natomiast sztuka prezentowana w moskiewskich galeriach Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa, które Witkacy zwiedzał prawdopodobnie z Tadeuszem Micińskim. Obrazy Picassa, które studiował w tych galeriach, posłużyły mu za przykład „sztuki czystej” w jego teorii, podobnie jak ruska ikona i sztuka chińska, oglądane w Ermitażu.

W Petersburgu zastała Witkacego rewolucja, o czym wspominał w *Niemytych duszach*: „W ostatnich czasach wiele dał mi do myślenia widok (inaczej nie mogę powiedzieć, bo niestety patrzyłem na to, jak złoży, nie będąc w stanie przyjąć w tym żadnego udziału, z powodu schizoidalnych zahamowań) Rewolucji Rosyjskiej od lutego 1917 r. do czerwca 1918 r. Obserwowałem to niebywałe zdarzenie z bliska, będąc oficerem Pawłowskiego Pułku Gwardii, który je rozpoczął. Uważam wprost za nieszczęśliwego kalekę tego, który tego ewenementu z bliska nie przeżył.”¹¹ Witkacy od tej pory posługiwał się nowomową polityczną tamtych lat. Bohaterowie jego dzieł rozmawiali o syndykalizmie, anarchizmie, faszyzmie, liberalizmie, demokracji. Artysta często też tworzył typy świadomie ucharakteryzowane klasowo, jak na przykład burżuj kapitalista czy proletariusz. Jakimowicz zwracał uwagę, że niektóre z niezachowanych portretów Witkacego są studium pewnych typów ludzkich w określonych sytuacjach czasu rewolucji, o czym świadczą ich tytuły, na przykład: *Rusin w Rosji*, *Pijak*, *Rosyjski Rewolucjonista*, *Upadły człowiek* czy też *Typ rosyjski*.¹² Sam Witkacy, wychowany w kulcie indywidualności, nie mógł pogodzić się z wizją zalaną światła przez szarą, niezindywidualizowaną masę. Jako receptę na to stworzył *Teorię Czystej Formy*, która miała ocalić indywidualium i uczucia metafizyczne.



Pomimo wielu wspomnianych wyżej podobieństw z przeżytej w Rosji wojny i rewolucji Witkacy wyciągnął jednak wnioski zgoła odmienne niż rosyjska awangarda. Nie skusiła go rewolucyjna wizja budowania nowego świata, czyli idea, której ulegli konstruktywisci – przyszli inżynierowie dusz. Witkacy, mający wyjątkowo ostre spojrzenie krytyczne, widział destrukcję – destrukcję dawnego świata i człowieka, destrukcję humanizmu. W konsekwencji tej katastroficznej wizji zaprzestał uprawiania „sztuki czystej”, która jego zdaniem nie miała racji bytu w nowym społeczeństwie przyszłości. Założywszy Firmę Portretową, od 1924 roku poświęcił się działalności komercyjnej i malował portrety na zamówienie. 18 września 1939 roku na wieść o wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski popełnił samobójstwo. W czasach panującego konstruktywizmu i utopijnej wizji nowego ładu Witkacy miał odwagę być heretykiem, który nie płynie z prądem historii i nie jest w zgodzie z duchem swej rzeczywistości. Miał odwagę myśleć na własny rachunek, pod prąd i – jak się później okazało – miał rację. Katastroficzna wizja Witkacego spełniła się na obszarze całej Europy Środkowo-Wschodniej i zapanowała jako jedyna słuszna opcja polityczna na pięćdziesiąt lat.

W takich właśnie warunkach politycznych funkcjonowała recepcja twórczości artysty po II wojnie światowej. Z powodu śmierci Witkacego w 1939 roku zabrakło jego głosu w dyskusji dotyczącej polskiej powojennej sceny artystycznej, a treści krytyczne (czyli katastroficzne) zawarte w jego dziełach były oceniane aż do lat osiemdziesiątych. To z kolei spowodowało wieloletnie niezrozumienie i nadużycia interpretacyjne. Eksponowano to, co pokrewne z awangardą światową, nie zaś to, co w jego spuściźnie oryginalne i całkowicie samoistne. Niewiele uwagi poświęcano przy tym problematyce dzieł plastycznych artysty. Trzeba jednak podkreślić, że oddziaływanie okresu rosyjskiego miało zawsze swe odzwierciedlenie w recepcji twórczości Witkacego. Widać to między innymi w dwóch najistotniejszych, acz przeciwstawnych sobie poglądach na temat tej twórczości. Jeden związany był ściśle z panującym od 1956 roku w sztuce polskiej paradygmatem poodwilżowym, który na długie lata zdyskredytował treści katastroficzne dzieła

sztuki. Drugi natomiast stanowił dekonstrukcję tego paradygmatu i wręcz podkreślał, że pomijane wcześniej treści krytyczne twórczości Witkiewicza są najważniejsze.

Po II wojnie światowej, której Witkacy nie przeżył i która w dużej mierze zniszczyła i rozproszyła jego dorobek twórczy, wiedza na temat tego wyjątkowego w sztuce polskiej twórcy była niewielka i nie cieszył się on zbyt wielkim zainteresowaniem. Jednocześnie wraz z wprowadzeniem jedynie słusznego systemu Witkacy stał się twórcą ocenianym. Już w 1948 roku pisał o tym Czesław Miłosz w *Traktacie moralnym*:

Na obcych zresztą bardzo nie licz.
U nas ciekawy jest Witkiewicz.
Umysł drapieżny. Jego książek
Nie czytać – prawie obowiązek.
W ciągu najbliższych stu lat chyba
Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda,
Aż ta formacja, co go znała,
Stanie się już niezrozumiała,
I jaka była w nim trucizna
Najlepszy spec się już nie wyzna.

Wiersz mój chce chronić od rozpaczy,
Tej właśnie, jaką miał Witkacy,
Kiedy część prawdy widząc trafnie
Sam w swoje własne wpaść zapadnie
I w owym wrześniu, pełnym żalu,
Potężną dozą weronału
Śmierć uznał za rzecz tak zaszczytną,
Że to, co zaczął, skończył brzytwą.¹³

Dopiero odwilż pozwoliła na powolny renesans twórczości autora *Jedynego wyjścia*. Panujący jednak w polskiej sztuce paradygmat poodwilżowy spowodował formalistyczną recepcję twórczości plastycznej Witkacego i to między innymi prymat formy nad treścią był powodem wieloletniego niedopuszczenia do głosu treści katastroficznych w jego sztuce. Związany z tym paradygmatem mit nowoczesności przyczynił się do tego, że spuścizna Witkacego rozpatrywana była zazwyczaj w kontekście awangardy zagranicznej.

Ogromny wpływ na utrwalenie recepcji twórczości plastycznej Witkacego w kontekście paradygmatu poodwilżowego miał – czego do

tej pory nie zauważano – ojciec powojennej polskiej krytyki artystycznej Mieczysław Porębski. Widać to w jego publikacjach dotyczących sztuki polskiej, w których Witkacy zawsze znajdował swoje miejsce, a także w utworzonej przez tego krytyka kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Narodowym w Krakowie (którą przejął po Helenie Blumównie). W wizji tej Witkacy stał się pomostem łączącym to, co było według Porębskiego najlepsze w przedwojennej sztuce polskiej (czyli modernizm), z powstałym już po wojnie malarstwem nowoczesnym (czyli głównie sztuką Grupy Młodych Plastyków, której Porębski był teoretykiem). Autor *Nienasyceń* okazał się niezmiernie ważną postacią dla pokolenia Porębskiego. Był ojcem duchowym tego pokolenia i z tego właśnie powodu stał się jego artystą flagowym. Wizja Porębskiego, który starał się sztukę Witkacego odkryć po wojnie i na nowo zaprezentować ją odbiorcom, miała też wpływ na recepcję spuścizny artysty za granicą. Od lat siedemdziesiątych Witkacy – uznany za najciekawsze zjawisko w polskiej sztuce – stał się polskim towarem eksportowym. Pokazywany był za granicą jednak głównie jako część liniowej wizji sztuki prezentowanej przez Porębskiego – jako twórca nowoczesny, awangardowy, prekursor dadaizmu, porównywany najczęściej do Marcela Duchampa i do wszelkiego rodzajuizmów. To właśnie w taki sposób przedstawiony został na słynnej wystawie *Presences Polonaises* w 1983 roku w Centrum Pompidou w Paryżu, której stał się niekwestionowaną gwiazdą. Jednak chociaż artysta był tak bardzo bliski Porębskiemu, to między innymi paradygmat poodwilżowy sprawił, że krytyk całą swoją pracę publicystyczną i teoretyczną poświęcił zaprzeczaniu katastroficznej wizji Witkacego. Twierdził między innymi: „Od początku modelem artysty był dla mnie artysta zbuntowany, artysta kontestujący. (...) Ten artysta zbuntowany nie odrzucał jednak wszystkiego. Akceptował świat, akceptował jego materialność, przetwarzając ją swą sztuką, przywracał należną jej godność. Nawet – czy właśnie – w obliczu zagłady.”¹⁴ Choć Porębski podkreślał w swoich tekstach wagę gestu porzucenia malarstwa przez Witkacego, to aby pominąć katastroficzny wydźwięk twórczości artysty, całym swoim piarstwem starał się udowodnić, że

Witkacy nie przestał tworzyć mimo takich zapowiedzi. Krytyk opowiadał o tym Krystynie Czerni: „Bo widzisz, to jest sztuka, która funkcjonuje po katastrofie, po potopie, po tym, co zapowiedział Witkiewicz...”¹⁵ i dalej: „Cała moja robota krytyczna, a potem działalność muzealna polegała na pokazywaniu – popatrzcie, to jednak się obraca, to jednak żyje, mordowano to tyle razy, a jednak dotąd się nie udało.”¹⁶

Tymczasem podczas analizy dzieł Witkacego bardzo wyraźnie można dostrzec wątki katastroficzne. Dubiński zauważył, że doświadczenia bitwy nad Stochodem i rewolucji rosyjskiej stały się punktem zwrotnym na drodze życiowej i twórczej Witkacego: „W miejsce oficera Witkiewicza szukającego sensu dalszego życia w jakimś heroicznym wojennym czynie zaczął się rodzić Witkacy z jego katastroficznej wizją świata.”¹⁷ Z przeżycia rewolucji zrodził się cały katastrofizm, strach przed zanikiem indywidualności na rzecz masy. Stał się on tematem wielu dramatów i powieści artysty. Jak on sam napisał, przedmiotem pierwszego powstałego po wojnie dramatu *Maciej Korbowa i Bellatrix* są „przeżycia bandy zdegenerowanych byłych ludzi na tle mechanizującego się życia.”¹⁸ Studium tego rozkładu stanowiła także powieść *Nienasyceń* z jej proroczą wizją, w której autor opisał upadającą cywilizację zachodnią, zagrożoną uderzeniem armii ze wschodu. Wraz z jej nadejściem pojawiła się pigułka Murti-Binga, która była środkiem przenoszącym światopogląd drogą organiczną. Człowiek łykający pigułki Murti-Binga przestawał być wrażliwy na jakiegokolwiek elementy metafizyczne.

Równie mocno jak w dramatach i powieściach Witkiewicza ślad przeżyć rosyjskich można znaleźć w jego rysunku, który po wojnie przeszedł pewną ewolucję, stał się brzydszy i bardziej zdeformowany. I – co najważniejsze – naruszał tabu: przedstawienie człowieka. Obszarem deformacji była figura ludzka, co dowodziło, że w wyobrażeniu Witkacego zmienił się także obraz człowieka. Nastąpiła jego destrukcja. Na rysunkach malarz przedstawiał ludzi połączonych na różne sposoby ze zwierzętami – to całkowite zezwierzęcenie ludzkiego świata świadczyło o kondycji człowieka po katastrofie. Tadeusz Dobrowolski napisał: „Krystalizował się odmienny świat wyobraźni,

na który złożyły się przeżycia i doświadczenia lat wojny, płynące stąd podniety, uczucia i przemysłienia. Prowadziły do pesymizmu, katastrofizmu i demonologii, do odsłonięcia brzydoty ludzkiego wnętrza, do kształtowania istot okrutnych i poczwarnych, do swoistego antyestetyzmu, co pozwala porównać go m.in. z Picassem, pomimo całej odmienności ich formy i odmiennego stopnia wartości.”¹⁹

Zachowane w dziełach Witkacego narzucające się treści świadczyły o zaangażowaniu jego sztuki w procesy społeczne. Była ona przecież wraz z degradacją społeczeństwa. Wojciech Sztaba zauważył, że artysta posłużył się deformacją celowo i z istotnych powodów. Podkreślił również wagę treści w dziełach plastycznych Witkiewicza, stwierdzając, że musiała ona mieć duże znaczenie, skoro została dopuszczona do udziału w odkrywaniu tajemnicy istnienia. Badacz napisał: „*Potwory i ludzie* to nader proste wy tłumaczenie znaczenia Witkacowskich rysunków. Z parą tą spotkaliśmy się w kolekcji portretów, natrafić na nią można często w pismach Witkacego i to wszelkiego rodzaju, w teorii, w teatrze, w literaturze. »Z bydlą wyszliśmy i w bydlę się obrócimy« – mówi jeden z bohaterów *Nienasycenia* – i przepowiednia ta spełnia się na rysunkach, przedstawiających jedno wielkie zbydlęcenie, jaszczurczy *maskenball* spotworniałego gatunku ludzkiego, który zapomniał korzeni swego istnienia: tajemnicy bytu.”²⁰

Jak wspomniałam wyżej, katastroficzna wizja Witkacego spełniła się na obszarze Europy Środkowo-Wschodniej. Badaniem sztuki tego regionu, mechanizmów, jakim ona podlegała w okresie po witkacowskiej katastrofie, i postawami artystów w tych szczególnych warunkach politycznych zajął się w swej pracy Piotr Piotrowski, którego początki kariery naukowej związane były z Witkacym. Wydaje się, że to właśnie krytyczna postawa Witkacego wobec otaczającej rzeczywistości stanowiła punkt wyjścia Piotrowskiego w poszukiwaniu podobnych postaw w historii sztuki Europy Środkowo-Wschodniej w czasach totalitaryzmu. Koncepcję Witkacego Piotrowski przeanalizował szczegółowo w *Metafizyce obrazu*, gdzie zauważył, że artysta rozpatrywany był głównie w kontekście awangardy. W przeciwieństwie do wcześniejszej witkacologii, której

kierunek przedstawiłam wyżej, Piotrowski szukał innego miejsca dla Witkacego w historii sztuki. Jego zdaniem historia sztuki okazała się narzędziem awangardy. Wydana w 1985 roku *Metafizyka obrazu* to *de facto* doktorat Piotrowskiego z 1982 roku pod tytułem *Teoria Czystej Formy. Malarstwo Witkacego w kontekście współczesnych postaw artystycznych*. Książka ta to mocne wejście Piotrowskiego do witkacologii i historii sztuki polskiej. To początek drogi badacza do zbudowania nowego modelu historii sztuki, który – jak pokazał czas – konsekwentnie realizował. To pozycja, z której można już odczytać ambicje autora późniejszych publikacji ważnych w historii sztuki (takich jak *Znaczenia modernizmu czy Awangarda w cieniu Jałty*), aby napisać ją od nowa. Wątki poruszone w *Metafizyce obrazu* Piotrowski konsekwentnie rozwijał w swej dalszej pracy naukowej. *Metafizyka obrazu* to w witkacologii rozprawa rewolucyjna – która wyznaczyła nową ścieżkę odbioru twórczości Witkiewicza. Teza, którą w swej książce postawił badacz, była polemiką z witkacologami, których badania koncentrowały się wokół problemów awangardy (to w tym nurcie usiłowali oni odnaleźć miejsce Witkacego). Rozprawę Piotrowski rozpoczął od tego właśnie zagadnienia, pisząc: „Postać Stanisława Ignacego Witkiewicza od samego początku swej obecności w życiu intelektualnym budziła wiele kontrowersji. Jedną z nich jest problem miejsca koncepcji autora *Pożegnania jesieni* w kontekście współczesnych zjawisk artystycznych, problem niezwykle żywy w dyskusjach szeroko po II wojnie światowej rozwiniętej witkacologii. Wachlarz propozycji formułowanych na ten temat ma tutaj dość duży zasięg: od ekspresjonizmu do surrealizmu, od modernistycznej tradycji do manifestacji dadaistycznych, od Gauguina do Duchampa.”²¹ Autor pragnął więc odszukać właściwe miejsce Witkacego „na mapie zjawisk artystycznych Europy początkowych lat XX wieku”, przy czym uprzedzał, że nie zamierza trzymać się zakorzenionego modelu opisu sztuki nowoczesnej, opartego na podziałach stworzonych przez tzw. kierunki artystyczne, gdyż – jak sądził – wykorzystanie tej metody nie doprowadziło do tej pory do przekonującego wyjaśnienia koncepcji sztuki Witkacego.²² Porównując jego sztukę do

ekspresjonizmu czy surrealizmu, ujawniono tylko niektóre jej aspekty. Porównania te były przy tym często ze sobą sprzeczne, gdyż Witkacy nie mógł być zarazem surrealistą, ekspresjonistą, dadaistą, modernistą i postimpresjonistą. Piotrowski podjął się zatem rewizji tej tezy. Najważniejsze przy tym założenia, rozwinięte później w doktoracie, przedstawił w poprzedzającym go artykule „Witkacy a paradygmat awangardy”. Wyjaśnił w nim: „przyjmując, iż Witkacy był twórcą »prawdziwie awangardowym«, należałoby odrzucić pojęcie awangardy jako nieprecyzyjne i nie odpowiadające rzeczywistości obrazowi sztuki XX wieku.”²³ Piotrowski doszedł do wniosku, że zdominowana przez paradygmat awangardowy historia sztuki nowoczesnej nie dawała pełnej odpowiedzi na wiele ważnych pytań, dlatego wyznaczył jej nowe zadania. Były to: „nie tylko demitologizowanie i odrzucenie owego paradygmatu, lecz przede wszystkim opracowanie takich narzędzi opisu, klasyfikacji i wartościowania, za pomocą których można by dokonać pełniejszej analizy kultury artystycznej XX wieku.”²⁴ Badacz postulował odrzucenie szeregu opozycji stosowanych przez historyków sztuki (jak nowator – epigon, tradycja – nowoczesność), ponieważ zakładał, że ukształtowanie alternatywnego modelu badania współczesności przyczyniłoby się do głębszego spojrzenia na Witkacego. Stwierdzał: „Zamiast ciągłego dopisywania go do określonych kierunków artystycznych, patrzenia na niego jako na proroka – prekursora, udałoby się – jak sadzę – wydobyć na powierzchnię te aspekty jego postawy, które świadczą o jej uniwersalizmie.”²⁵ Przeprowadzona przez Piotrowskiego analiza wykazała, że Witkacy artystą awangardy nie był. Wręcz przeciwnie – był on artystą ariergardy (co nie znaczy epigonem). Badacz uważał, że: „Generalnie rzecz biorąc, Witkacy odrzuca bliską awangardzie »nowoczesność« i zespół związanych z nią wartości, w tym również degradację przeszłości. Jego sztuce towarzyszy świadomość, iż jest on kontynuatorem, czy też spadkobiercą tradycji – powiedziałbym więcej, świadomość, iż jest ostatnim spadkobiercą, na którym kończy się kultura europejska. W tym kontekście miast Witkacego nazywać twórcą awangardy, proponuję nazwać artystą ariergardy. Gdy awangarda

patrzy w przyszłość, Witkacy jako ariergarda humanizmu usiłuje bronić pryncypiów człowieka, wartości – zdaniem autora *Pożegnania jesieni* – w istocie swej niepodważalnych, których jednak istnieniu zagrażają nadchodzące rewolucje i systemy organizacji społecznej, zagraża nowoczesność.”²⁶ Dalej Piotrowski stwierdzał, że w przeciwieństwie do twórców awangardowych postawa Witkacego jest wciąż aktualna, co można ocenić dopiero z perspektywy współczesnej. Pisał: „sądzę jednak, że wykorzystanie paradygmatu awangardy w tej wersji, w jakiej obecnie funkcjonuje, rzuca inne światło na postawę Witkacego. Dzięki temu porównaniu ujawnia się bowiem swoisty konserwatyzm artysty, jego rozpaczliwa chęć obrony wartości kultury humanizmu. (...) Lecz właśnie dlatego – paradoksalnie – jego postawa jest ciągle aktualna oraz bliska nam, świadkom kryzysu nowoczesności, kryzysu eksperymentów artystycznych i społecznych.”²⁷ Piotrowski podkreślał różnice między Witkacym a awangardą, nie zaś jak wcześniejsi badacze – powierzchowne podobieństwa. Te różnice i ich motywacje etyczne uczynił jednym z głównych wątków swej pracy naukowej. Kluczowe były dla niego różnice postaw jakie można przyjąć wobec rewolucji – płynięcie z jej prądem lub odwaga płynięcia pod prąd – różnice w etycznym wyborze artysty.

Witkacy nie zachwyił się rewolucją i nowym światem, który chciała ona budować. Wręcz przeciwnie – bardzo krytycznie ocenił współczesną mu rzeczywistość. Był buntownikiem, ale zachował granice człowieczeństwa, gdyż kondycja człowieka – jak wyżej napisałam – była dla niego bardzo ważna. Nie dał się skusić rewolucji i nie został jej żołnierzem przeciw humanizmowi w imię nowego ładu. On już na początku zauważył, że nowy ład niesie ze sobą wielkie niebezpieczeństwo – zniewolony umysł! Przecież ceną rewolucji była kolektywizacja społeczeństwa i zanik indywidualizmu, koniecznego – jak pisał Witkacy – do przeżycia dreszczyku emocjonalnego. Aby przeżyć ten dreszczyk i poprzez sztukę dotrzeć do tajemnicy istnienia, potrzebna była dusza, a dusza związana jest z metafizyką. Metafizyka to czynnik niezbędny i niepodważalny dla człowieczeństwa. Awangarda ze swoją abstrakcją geometryczną to pochwała czystego rozumu, nie ma tam miejsca

na metafizykę – czyli jest antyhumanistyczna.

Piotrowski umieścił Witkacego na przeciwnym biegunie artystycznym do awangardy, a było to rewolucyjne podejście we współczesnej mu witkacologii. Wspomniana przeze mnie wyżej analiza powojennej recepcji twórczości plastycznej Witkacego pokazała jednak, iż poglądy Piotrowskiego nie miały tak dużego wpływu na kształt późniejszej witkacologii jak poglądy Porębskiego i jego uczniów. Były one natomiast bardzo ważne dla rozwoju późniejszej myśli badawczej autora *Awangardy w cieniu Jałty*. Jego zdaniem Witkacy był buntownikiem, ponieważ walczył, przyjął postawę krytyczną. Natomiast artyści awangardy rosyjskiej poszli o krok za daleko, nie zachowali niezbędnej granicy człowieczeństwa. I to właśnie Piotrowski uważał za największy błąd awangardy, o czym pisał w książce *Artysta między rewolucją a reakcją*: „artysta zaangażowany to ten, który nie odrzucając walki, nie zgadza się na służbę w regularnej armii, to wolny strzelec. Artysta awangardy rosyjskiej, który przystąpił do rewolucji, przestał być wolnym strzelcem, stał się żołnierzem regularnej armii. Wierzymy w szlachetność jego intencji i czystość jego buntu, ale nie możemy nie zauważać, że armia, z którą się utożsamiał, dokonała zbrodni.”²⁸ Piotrowski sformułował perspektywę etycznej historii sztuki, w której pragnął uchwycić relacje między odpowiedzialnością etyczną artysty a jego odpowiedzialnością artystyczną. Ukazując artystów etycznie dwuznacznych (artystów rosyjskiej awangardy, którzy działali jak inżynierowie utopii), pytał o kondycję artysty w dwudziestym wieku.

Czy Piotrowski wskazał ideał postawy etycznej w sztuce tamtego okresu? Nie bezpośrednio w omawianej książce. Można go jednak dostrzec, przyglądając się kolejnym publikacjom badacza. To właśnie Witkacy. Jego cień położył się na całej pracy publicystycznej autora *Dekady*. Witkacy Piotrowskiego to heretyk, który w czasach panującego konstruktywizmu wybrał destrukcję – tragedię zamiast utopii. Panującą wszechobecnie abstrakcję geometryczną uważał za spekulację intelektualną, która jest niewystarczająca, aby pokazać prawdę w sztuce.

Kończąc niniejszy wywód, warto przywołać słowa Tadeusza Kantora, dla którego Witkacy był również wielką inspiracją: „Sprawa destrukcji: tu trzeba uznać wielką odwagę Witkacego – że w czasie, kiedy konstrukcja była uznana za awangardę – Strzebiński, Jaremińska, Stern, Kobra – on właśnie powiedział, że nie chce konstrukcji. I że destrukcja jest bardziej zbliżona do prawdy niż konstrukcja. (Bo w sztuce zawsze chodzi o jakąś prawdę).”²⁹ i dalej: „Przed wojną byliśmy za młodzi, żeby stać się takimi heretykami jak Witkiewicz. Myśmy pozostawiali pod wpływem abstrakcji geometrycznej, konstrukcji (...), uznawaliśmy tylko konstruktywizm. Dopiero wojna nas trochę zmieniła. (...) A Witkacy był już kompletnym heretykiem.”³⁰

Jak pokazał czas, heretykiem najbardziej konsekwentnym ze wszystkich, gdyż jego destrukcja okazała się ostateczna: w momencie spełnienia się jego wizji katastroficznej wybrał śmierć.

Przypisy

- ¹ Andrzej Mencwel, „Witkacego jedność w wielości,” *Dialog* nr 12 (1965): 98.
- ² Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty t. I*, red. Konstanty Puzyna (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962), 5.
- ³ Jan Stanisław Witkiewicz, „Stanisław Ignacy Witkiewicz w Rosji,” *Miesięcznik Literacki* nr 8 (1977): 66.
- ⁴ Witkiewicz S.I., *Dramaty t. I*, 19.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ Jarosław Iwaszkiewicz, *Petersburg* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 58.
- ⁷ Krzysztof Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumbol w galifetach* (Warszawa: Iskry, 2015), 11.
- ⁸ Ibidem, 91.
- ⁹ Ibidem, 89.
- ¹⁰ Ibidem, 89-90.
- ¹¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993), 229.
- ¹² Irena Jakimowicz, *Witkacy – malarz* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987), 36.
- ¹³ Czesław Miłosz, „Traktat moralny,” *Twórczość* nr 4 (1948): 10.
- ¹⁴ Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992), 191-192.
- ¹⁵ Czerni, *Nie tylko o sztuce*, 161.
- ¹⁶ Ibidem, 162.
- ¹⁷ Dubiński, *Wojna Witkacego*, 221.
- ¹⁸ Witkiewicz S.I., *Dramaty t. I*, 20.
- ¹⁹ Tadeusz Dobrowolski, „O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904-1914). Przyczynek do monografii artysty i psychologii twórczości,” w *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, red. Józef Dutkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966), 241.
- ²⁰ Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 133.
- ²¹ Piotr Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985), 7.
- ²² Ibidem.
- ²³ Piotr Piotrowski, „Witkacy a paradygmat awangardy,” w *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Marczak (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 124.
- ²⁴ Piotrowski, „Witkacy a paradygmat,” 124.
- ²⁵ Ibidem, 125.
- ²⁶ Ibidem, 123-124.
- ²⁷ Ibidem, 124.
- ²⁸ Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993), 9.
- ²⁹ Zofia Gołubiew, *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba* (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1991), 83. Kat.wyst.
- ³⁰ Ibidem.

Bibliografia

- Błoński, Jan. *Od Stasia Do Witkacego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- Błoński, Jan. „Witkacy a Świat Zachodni.” *Teksty* nr 3 (1973): 10-41.
- Czerni, Krystyna. *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- Degler, Janusz et al. *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Degler Janusz. *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.

- Degler, Janusz, red. *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza. Słupsk, 17-20 września 2014 r.* Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2016.
- Degler, Janusz, red. *Witkacy: bliski czy daleki? Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Słupsk, 17-19 września 2009. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2013.
- Degler, Janusz, red. *Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci. (Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16-18 września 1994).* Wrocław: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 1996.
- Dobrowolski, Tadeusz. „O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904-1914). Przyczynek do monografii artysty i psychologii twórczości.” W *Sztuka współczesna II. Studia i szkice*, red. Józef Dutkiewicz, 213-261. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Dubiński, Krzysztof. *Wojna Witkacego, czyli kumbol w galifetach.* Warszawa: Iskry, 2015.
- Eustachiewicz, Lesław. „Craig i Tairow.” *Miesięcznik Literacki* nr 8 (1977): s. 121-122.
- Gołubiew, Zofia. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba.* Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1991. Kat.wyst.
- Iwazskiewicz, Jarosław. *Petersburg.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Jakimowicz, Irena. *S. I. Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich.* Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990.
- Jakimowicz, Irena. *Witkacy – malarz.* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987.
- Jakimowicz, Irena. „Witkacy w Rosji.” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, (1984): 173-214.
- Luba, Iwona i Ewa Paulina Wawer. *Władysław Strzebiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanego biografii 1893-1917.* Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Majakowski, Włodzimierz. *Pluskwa. Łażnia.* Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1985.
- Markowska, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku.* Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- Mencwel, Andrzej. „Witkacego jedność w wielości.” *Dialog* nr 12 (1965): 85-98.
- Micińska, Anna. „Witkacy w Rosji (1914-1918).” *Twórczość* nr 4 (1985): 66-90.
- Micińska, Anna. „Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918.” *Pamiętnik Teatralny* z. 1-4 (1985): 15-59.
- Miłosz, Czesław. „Traktat moralny.” *Twórczość* nr 4 (1948): 5-16.
- Piotrowski, Piotr. *Agorafia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie.* Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010.
- Piotrowski, Piotr. *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993.
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989.* Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Piotrowski, Piotr. *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza.* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985.
- Piotrowski, Piotr. *Muzeum krytyczne.* Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Piotrowski, Piotr. „Odwilż.” W *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. Piotr Piotrowski, 9-35. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996. Kat.wyst.
- Piotrowski, Piotr. *Stanisław Ignacy Witkiewicz.* Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007.
- Piotrowski, Piotr. *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie.* Poznań: Obserwator, 1996.
- Piotrowski, Piotr. „Witkacy a paradygmat awangardy.” W *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Marczak, 113-125. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku.* Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.
- Porębski, Mieczysław. *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku.* Wrocław – Warszawa – Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1965.
- Porębski, Mieczysław. *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- Porębski, Mieczysław. *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Presences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1983. Kat.wyst.
- Rytard, Jerzy Mieczysław. „Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy.” W *S.I. Witkiewicz. Człowiek i twórca*, red. Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński, 267-284. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

- Siedlecka, Joanna. *Mahatma Witkac*. Warszawa: Słowo, 1992.
- Sokół, Lech. „Światowa kariera Witkacego.” *Literatura na Świecie* nr 7 (1974): 288-299
- Spustek, Irena. *Polacy w Piotrogradzie 1914-1917*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Surmiak-Wende Anna, Zbigniew Moździerz i Katarzyna Para, red., *Wokół Witkiewiczów. W setną rocznicę śmierci ojca i sto trzydziestą urodzin syna (Rocznik Podhalański t. XI)*. Zakopane: Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego, 2016.
- Sztaba, Wojciech. *Gra ze sztuką*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Tairow, Aleksander. *Notatki reżysera i Proklamacje Artysty*. Warszawa: WAI, 1978.
- Tarnowski, Józef, red. *Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Słupsk, 7-8 maja 2004*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2006.
- Turowski, Andrzej. *Awangardowe marginesy*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- Turowski, Andrzej. *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2000.
- Turowski, Andrzej, red. *Jerzy Kujawski*. Poznań: Muzeum Narodowe, 2005. Kat.wyst.
- Turowski, Andrzej. *Konstrukttywizm polski*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1981.
- Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Witkiewicz, Jan Stanisław. „Stanisław Ignacy Witkiewicz w Rosji.” *Miesięcznik Literacki* nr 8 (1977): 66-74.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Dramaty t. I*. Red. Konstanty Puzyna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Narkotyki. Niemyte dusze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Teatr i inne pisma o teatrze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995.
- Żakiewicz, Anna. *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900-1914*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2014.
- Żakiewicz, Anna. „Witkacy a Rosja.” *Culture.pl*. Dostępny 02.11.2017, culture.pl/pl/artykul/witkacy-a-rosja.
- Żakiewicz, Anna, red. *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci. Słupsk, wrzesień 1999*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2000.