

Małgorzata Graś-Godzwon\*

# „Pismo uskrzydłonej ręki”, czyli Witkacy Heleny Blum Przyczynek do dyskusji o recepcji twórczości plastycznej Witkacego w kontekście surrealizmu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.042>

**Streszczenie:** Helena Blum była krytyczką sztuki, muzealniczką i historyczką sztuki – jedną z pierwszych badaczek awangardy światowej oraz polskiej sztuki nowoczesnej. W 1932 roku obroniła pierwszy w Polsce dotyczący tej ostatniej dziedziny doktorat pt. *Kierunki o typie konstrukcyjnym w nowoczesnej sztuce polskiej*. Od 1944 roku mieszkała w Krakowie, wiążąc się na długo z tamtejszym Muzeum Narodowym. W latach 1944–1965 była kustoszka Galerii Polskiej Malarstwa i Rzeźby XX wieku, a w latach 1965–1973 pełniła funkcję jej kuratorki. W muzeum tym stworzyła podstawowy zbiór polskiej sztuki nowoczesnej, gromadząc dzieła przede wszystkim powojennych artystów krakowskich, jak również Witkacego. W 1957 roku zorganizowała wystawę grupy formistów, na której zaprezentowano m.in. dzieła Stanisława Ignacego Witkiewicza. Co istotne, Blum była związana ze środowiskiem przedwojennych i powojennych krakowskich awangardzistów, które uważało Witkacego za swego ojca duchowego. Wszystko wskazuje przy tym na to, że Helena Blum była współtwórczynią promowanego przez to środowisko wizerunku Witkacego jako artysty awangardowego, a jej rola okazała się istotna m.in. z uwagi na pozycję, jaką zajmowała w krakowskim Muzeum Narodowym i możliwość wykorzystania tej instytucji do promowania swej wizji. To właśnie Helena Blum była komisarzem wystawy monograficznej Witkacego zorganizowanej w 1966 roku, która przyczyniła się do ugruntowania jego wizerunku jako surrealisty.

**Słowa kluczowe:** Helena Blum, Witkacy, surrealizm, Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski

\* Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, doktorantka Wydziału Nauk o Sztuce Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UAM, gdzie pisze rozprawę pt. *Historia sztuki polskiej wobec Witkacego. Studium z zakresu dziejów polskiej historii sztuki po 1945 roku*, pod kierunkiem dr. hab. Michała Haakego, prof. UAM.

E-mail: [malgra7@amu.edu.pl](mailto:malgra7@amu.edu.pl) | ORCID: 0000-0002-7410-3235.

# “Winged Handwriting”, or Witkacy of Helena Blum

## Supplement to the Discussion about the Reception of Witkacy’s Art in the Context of Surrealism

**Abstract:** Helena Blum was an art critic, museologist and art historian – one of the very first researchers of the world avant-garde and modern art in Poland. In 1932 she defended the first PhD. thesis in Poland about modern art, titled *Currents in the constructional type in the modern Polish art*. Since 1944 she lived in Krakow and was connected with the National Museum there. Between 1944 and 1965 she was first a custodian of the Polish Gallery of 20th-century Painting and Sculpture, and then its curator between 1965 and 1973. She created the collection of Polish modern art in that gallery, gathering the art of post-war Krakow artists as well as the art of Witkacy. In 1957 she organized the Formists group exhibition, where the art of Witkacy was also presented. Significantly, she was associated with the pre and post war avant-garde society of Krakow, who treated Witkacy as their *Spiritual Father*. It can be concluded, that Helena Blum co-created the image of Witkacy as an avant-garde artist, and that her role was essential also due to her position in the National Museum in Krakow and her ability to use the institution to promote her vision. It was Helena Blum, who was the commissioner of the monographic exhibition about Witkacy’s art organized in 1966, which strengthened the perception of Witkacy as a surrealist.

**Keywords:** Helena Blum, Witkacy, surrealism, Tadeusz Kantor, Mieczysław Porębski

**W** 1966 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie otwarto dużą monograficzną wystawę pt. „Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość Plastyczna”. Pierwszy raz po II wojnie światowej odbyło się to w miejscu tak prestiżowym. Wcześniej po 1945 roku prezentowano sztukę Witkacego, lecz nigdy w miejscu o tak wysokiej randze wystawienniczej. Dodatkowo ekspozycja ta była później przeniesiona także do Sopotu, Gdańska, Poznania i warszawskiej Zachęty. Jej organizatorką była pierwsza w Polsce kobieta, która obroniła doktorat ze sztuki nowoczesnej – lwowianka Helena Blum (zwana Blumówną). Była ona także autorką wstępu do katalogu wystawy i artykułu *Pismo uskrzydłonej ręki*, w którym komentowała to wydarzenie w prasie. Tytuł artykułu nawiązywał oczywiście do słynnego cytatu surrealisty André Massona, który brzmiał: „Ręka malarza uskrzydla się razem z nim” (Passeron 1997: 44) i dotyczył automatyzmu w sztuce surrealistów.

Surrealizm to jeden z kierunków awangardowych w sztuce światowej, a – jak wiadomo – sztuka Witkacego była po II wojnie światowej recypowana głównie w kontekście awangardy. Problem ten w latach osiemdziesiątych zdefiniował Piotr Piotrowski w *Metafizyce obrazu*, pisząc:

[...] poszukiwanie właściwego usytuowania Witkacego na mapie zjawisk artystycznych Europy początkowych lat XX wieku, opiera się na założeniu, iż sztukę tego czasu w znacznej

mierze określają wartości awangardy. One wyznaczają pewne ramy ówczesnej twórczości, stwarzają swoisty klimat intelektualny dyskusji artystycznej tej epoki (Piotrowski 1985: 7).

Piotrowski zauważa także:

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 sformułowanych na ten temat ma tutaj dość duży zasięg: od ekspresjonizmu do surrealizmu, od modernistycznej tradycji do manifestacji dadaistycznych, od Gauguina do Duchampa (Piotrowski 1985: 7).

Przyczyny tego stanu rzeczy są oczywiście złożone i nie ma tutaj miejsca, aby je wszystkie przeanalizować. Co jednak istotne dla prezentowanego wyводу – pewien wpływ na recepcję twórczości plastycznej Witkiewicza w kontekście surrealizmu miała Blum, a stało się to m.in. za sprawą wystawy krakowskiej z 1966 roku i towarzyszących jej tekstów<sup>1</sup>. Wstęp do katalogu oraz przywołany artykuł były przez wiele lat istotnym kompendium wiedzy o malarstwie i rysunku Witkiewicza. Świadczą o tym choćby słowa autorów wstępu do katalogu następnej monograficznej wystawy dorobku plastycznego Witkacego, jaką zorganizowano w Krakowie w 1980 roku:

Wystawy możliwie pełnego dzieła plastycznego Stanisława Ignacego Witkiewicza nie odbywają się często. Tak się składa, że ostatni i jak dotychczas największy pokaz przygotowało Muzeum Narodowe w Krakowie w opracowaniu Heleny Blum w roku 1966. Katalog tej wystawy stanowił przez wiele lat niemal jedyne źródło referencji dotyczące malarstwa Witkiewicza (Gołubiewowa [ & ] Zawadzka 1980: 3).

Kim zatem była Blum? Dlaczego w 1966 roku postanowiła odnieść słynny cytat z Massona do sztuki Witkacego? Co wspólnego miała ta badaczka z Witkacym i surrealizmem oraz jaki właściwie był Witkacy Heleny Blum?

Helena Anna Blum urodziła się w 1904 roku w Wiedniu. W 1912 roku przeprowadziła się wraz z rodzicami do Lwowa, gdzie mieszkała do 1944 roku. W 1922 roku rozpoczęła studia na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu im. Jana Kazimierza, ze specjalnością historia sztuki i archeologia. W 1932 roku uzyskała pierwszy w Polsce doktorat ze sztuki nowoczesnej na podstawie napisanej pod kierunkiem Władysława Podlacha rozprawy pt. *Kierunki o typie konstrukcyjnym w nowoczesnej sztuce polskiej*.

---

<sup>1</sup> W kolejnych latach po ich opublikowaniu nastąpiła szeroka recepcja sztuki Witkacego w kontekście tego właśnie kierunku. Należy tu wymienić choćby tekst Tadeusza Dobrowolskiego *O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904–1914). Przyczynek do monografii artysty i psychologii twórczości* (1966: 213–261), a wątek ten kontynuowali Jerzy Zanoziński (1968) i Krystyna Janicka (1972) oraz polemicznie Joanna Pollakówna w pracy pt. *Formiści* (1972). Kontynuację tej postawy widać także w udziale dzieł Witkacego na zorganizowanej w 1975 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu wystawie o wymownym tytule: „W kręgu nadrealizmu”. Jeszcze w 1994 roku na sympozjum pt. „Spotkania surrealistyczne”, które odbyło się w Muzeum Narodowym w Gdańsku, wygłoszono wiele referatów poświęconych kwestii, czy Witkacy był surrealistą. Od tego zestawienia nie jest wolna również wystawa twórczości Witkacego pt. „Witkacy sejsmograf epoki przyspieszenia”, którą otwarto w Muzeum Narodowym w Warszawie w lipcu 2022 roku. Jak zatem widać, zestawienie Witkiewicza z surrealizmem jest w historii sztuki mocno zakorzenione i trwałe.

Warto w tym miejscu zarysować to, co działo się na scenie artystycznej Lwowa oraz to, z kim Blumówna miała w tym czasie kontakt. W 1913 roku odbyła się we Lwowie wystawa, którą Piotrowski określił jako moment pojawienia się w Polsce sztuki nowoczesnej w skali międzynarodowej. Badacz ten napisał:

Aby z kolei poszukać jakiegoś istotnego i jednocześnie bardziej spektakularnego, czy też przynajmniej wyraźnego wydarzenia, które mogłoby świadczyć o pojawieniu się w Polsce sztuki nowoczesnej, zwłaszcza w skali międzynarodowej, wskazałbym na pokazywane jeszcze przed wojną wystawy sztuki modernistycznej, w tym przede wszystkim wystawę futurystów, kubistów i ekspresjonistów we Lwowie w 1913 roku, zorganizowaną we współpracy z berlińską galerią Der Sturm (A. Jawlensky, W. Kandinsky, O. Kokoshka, B. Kubista i in.) (Piotrowski 2007: 20).

Kornel Filipowicz wspomina przy tym, że Lwów z czasów młodości Blum był zaściankiem, do którego z opóźnieniem docierały światowe nowinki i jedynie wspomniana przez Piotrowskiego wystawa odmieniła jego oblicze:

[...] ale tuż przed I wojną światową gościł bardzo jak na owe czasy dziwną, a nawet szokującą wystawę obrazów awangardowych malarzy rosyjskich i niemieckich, wśród których były obrazy Kandńskiego i Malewicza i zapewne innych także malarzy. Helena była wtedy dziewięcioletnią dziewczynką i wystawy tej nie oglądała, ale opowiadała mi, że w nობliwym środowisku lwowskim, z którego Helena się wywodziła, pamięć o tym wydarzeniu, zaprawiona posmakiem skandalu czy nawet profanacji sztuki przetrwała długie lata (Filipowicz 2021).

Nie można zatem wykluczyć, że krążąca o tej wystawie legenda miała wpływ na wybór późniejszej ścieżki naukowej i decyzję o pisaniu pionierskiego doktoratu o sztuce nowoczesnej przez Blumównę.

Filipowicz wspomina także, że Blum znała Leona Chwistka, którego poznała w czasie studiów i zaprzyjaźniła się z nim:

Podobno wyrażał się z uznaniem o młodej studentce, chwalił jej inteligencję i zainteresowanie sztuką nowoczesną. Helena znała jego osobliwą teorię wielości rzeczywistości. Powtarzała też zapewne modne w owych czasach powiedzenie Witkiewicza: „Niech się dzieją rzeczy straszne, byle w wymiarach prawdziwej metafizyki...” (Filipowicz 2021).

Należy przy tym zakładać, że skoro zaprzyjaźniła się z Chwistkiem, nie mogła nie słyszeć o Witkacym i pewnie miała okazję zetknąć się z jego sztuką jeszcze przed wojną. Jak wiemy, Witkacy wystawiał bowiem swe obrazy na wystawie Formistów i Buntu w Muzeum Przemysłowym we Lwowie w 1920 roku. W roku 1924, 1929 i 1930 brał udział w Lwowskich Salonach Wiosennych TPSP. Na lwowskich scenach, za życia autora, grane były także jego sztuki, m.in. *W małym dworku* i *Jan Maciej Karol Wścieklica*.

Jeśli chodzi o kontakt Blumówny z surrealizmem, to nie można nie zauważyć, że nie gdzie indziej jak we Lwowie w 1929 roku powstała surrealistyczna Grupa Artes. Grupa ta nie miała wprawdzie jednolitego programu artystycznego, istotny był jednak jej bezpośredni kontakt z Paryżem, gdyż artyści ją tworzący powracali właśnie ze studiów w europejskiej stolicy kultury. Jak napisał Piotrowski: „Pewną rolę odegrały tu wpływy twórczości Fernanda Legera, z którym polscy artyści mieli w Paryżu bliższe kontakty, oraz przywieziona

z Francji dość ogólna znajomość surrealizmu” (Piotrowski 2007: 44). Blumówna pisała recenzje z wystaw tej grupy, wyrażając się o jej sztuce z entuzjazmem, traktując ją jako ożywczy ferment na lwowskiej scenie artystycznej<sup>2</sup>. Tak napisała o tym w lwowskim dzienniku „Słowo Polskie” w 1930 roku:

Zawiązanie się we Lwowie nowego zrzeszenia artystów-plastyków powitać należy jako fakt dodatni i pożądaný. [...] Dobrze, że się nareszcie coś u nas ruszyło, że ktoś chce działać, walczyć, zdobywać, tym bardziej że młodzi artyści, którzy się skupili w grupie Artes, żywią gorący kult dla sztuki i pragną jej służyć według swych najlepszych sił (Blum 1930: 5).

W artykule tym autorka zdradza znajomość sztuki awangardy zachodniej, do której odnosi twórczość artystów Artesu, wymieniając nazwiska: Georges’a Braque’a, Giorgio de Chirico, Francisca Picabii, Maxa Ernsta, Mana Raya, Joana Miró, Yves’a Tanguy’a, Hansa Arpa, Pabla Picassa czy André Massona, do którego po latach odniesie też sztukę Witkacego.

W 1937 roku, dzięki stypendium rządu francuskiego oraz Funduszu Kultury Narodowej w Warszawie, Blum wyjechała na roczne studia do Francji, gdzie zetknęła się bezpośrednio z europejską sztuką nowoczesną – sztuką światowej awangardy. To, co tam zobaczyła, miało z pewnością duży wpływ na jej zainteresowanie oraz postrzeganie sztuki awangardowej. Jak się przy tym wydaje – szczególne wrażenie wywarła na niej międzynarodowa wystawa surrealistów w Paryżu, która odbyła się w Galerie des Beaux-Arts w 1938 roku. Filipowicz wspominał: „Helena bardzo przejęła się urządzoną w Paryżu przez Duchampa wystawą surrealistów. Wróciwszy do Polski, pisała o tej wystawie w Nike” (Filipowicz 2021). Rzeczywiście po powrocie do kraju zamieściła jej obszerną recenzję w jednym z numerów tego czasopisma (Blum 1939).

O innych aspektach pobytu Blumówny w Paryżu tak pisała Janina Skorupska:

Przebywając na stypendium, miała możliwość zapoznania się także z muzeami Drezna, Berlina, Brukseli, Londynu i Cambridge. W Paryżu uczęszczała na Wyższy Kurs Muzeografii przy École du Louvre – jego zwieńczeniem była praca *Urządzenie wystawy klasycznego malarstwa francuskiego z XVII i XVIII w.* Ta tematyka ostatecznie ukierunkowała jej życie zawodowe, które związała z muzeami. W czasie pobytu we Francji poznała wielu przebywających tam artystów, z którymi utrzymywała kontakt w latach późniejszych. Tam też towarzysząc Mieczysławowi Treterowi, który wybierał prace artystów polskich na weneckie biennale sztuki, poznała Olę Boznańską, a także przebywające w Paryżu Hannę Rudzką i Marię Jaremę, z którymi się zaprzyjaźniła. Dzięki Marii Jaremie poznała z kolei Saszę Blondera i Juliana Przybosia. Paryskim znajomościom i fascynacjom artystycznym pozostała wierna przez całe życie (Skorupska 2015: 353).

Jednym z ważniejszych dla prezentowanego wywodu wątków poruszonych przez Skorupską jest przyjaźń Blum z Jaremą. Według Filipowicza panie mieszkały w Paryżu w tym samym domu (Filipowicz 1984), a ich przyjaźń utrzymywała się przez długie lata. Słynna Jaremianka była ważną osobistością na krakowskiej scenie artystycznej awangardy, począwszy od jej wkładu w przedwojenną Grupę Krakowską oraz pierwszy Cricot, jak

<sup>2</sup> Kilka wycinków z lwowskiej prasy z artykułami Blum można znaleźć w archiwum Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

i ich powojenną kontynuację – tj. II Grupę Krakowską oraz Cricot 2, które współtworzyła m.in. z Tadeuszem Kantorem. Jaremińska musiała się przy tym stać dla Blumówny łączniczką z krakowskim środowiskiem artystycznym, szczególnie po tym, jak ta przeprowadziła się w czasie wojny do Krakowa. Trzeba przy tym zauważyć, że to właśnie środowisko pełniło bardzo istotną funkcję w kształtowaniu obrazu powojennej sztuki awangardowej w Polsce i – o czym nie wspomina się w historii sztuki zbyt często – mocno wpłynęło na recepcję twórczości plastycznej Witkiewicza, a szczególną rolę odegrali przy tym: jej lider Kantor oraz teoretyk tej grupy, a późniejszy ojciec powojennej polskiej krytyki artystycznej – Mieczysław Porębski.

W połowie 1944 roku Blum przybyła do Krakowa i związała swoje życie z krakowskim Muzeum Narodowym oraz tamtejszym środowiskiem artystycznym, uczestnicząc w niezwykle ożywającym po II wojnie światowej życiu kulturalnym. Znana jako „Lili”, odbywała wizyty w pracowniach artystów i uczestniczyła w najważniejszych wydarzeniach artystycznych Krakowa, odkrywając nowych twórców i pozyskując ich dzieła do krakowskiego Muzeum. Jej zainteresowania wychodziły jednak oczywiście także poza Kraków. Jak wspomina Filipowicz: „Helena uczestniczyła od pierwszych dni w tym wielkim, ożywczym ruchu, jaki zapanował w kulturze polskiej. Bywała pilnie na wszystkich wystawach, nawiązywała znajomości z młodymi artystami, odwiedzała ich pracownie” (Filipowicz 2021). Dzięki biegłej znajomości języków śledziła także nowinki w sztuce światowej. Jako jedna z niewielu w Polsce osób była członkinią Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki. W kraju była z kolei czynną członkinią Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Komisji Teorii i Historii Sztuki PAN, oddziału w Krakowie. Przez wiele lat współpracowała z „Tygodnikiem Powszechnym”, w którym publikowała artykuły i recenzje wystaw. Jak napisała Skorupska: „Helena Blum była barwną, nietuzinkową postacią, która na trwałe odcisnęła swoje piętno na powojennym życiu artystycznym Krakowa i Polski” (Skorupska 2015: 356).

Naturalną kolejną rzeczą, dzięki wspomnianej przyjaźni z Jarewą, tuż po przeprowadzce do Krakowa Blum poznała krakowskich awangardzistów zgromadzonych wokół Kantora. Badaczka, która zetknęła się wcześniej z surrealistyczną sztuką Artesu we Lwowie oraz ze sztuką surrealistów w Paryżu, autorka słynnego tekstu z „Nike”, pojawiła się zatem w środowisku „krakowskich nowoczesnych”, które w tym czasie zaczynało swoją przygodę z surrealizmem i walkę o swoją pozycję na scenie artystycznej. Blum towarzyszyła od tej pory ich poczynaniom, gromadziła ich dzieła w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz pisała recenzje z ich wystaw (najczęściej przychylnie), a bardzo często przewijał się przy tym właśnie temat związków młodych krakowskich awangardzistów z surrealizmem.

Rzeczywiście artyści ci związek ten manifestowali. Dla powojennych krakowskich nowoczesnych, przedstawiających się jako artyści awangardowi, ważne były dwie istotne tradycje awangardowe, tj. surrealizm i abstrakcja. Pisał o tym Włodzimierz Nowaczyk:

Tradycją tej formacji były izmy pierwszej połowy stulecia, przede wszystkim dwie wielkie narracje – a b s t r a k c j a i s u r r e a l i z m. Do nich się odwoływali, ich manifesty czytali, o ich wystawach dyskutowali. W odwołaniu do tych sposobów przedstawienia próbowali znaleźć nową n o w o c z e s n ą formułę wypowiedzi (Nowaczyk 2017: 84).

Na atrakcyjność surrealizmu dla pokolenia powojennych nowoczesnych wskazuje także Dorota Jarecka:

Dla polskich artystów około 1948 roku najbardziej atrakcyjna w surrealizmie była koncepcja obrazu, która stanowiła szansę zbudowania koncepcji nowoczesności jako trzeciego wyjścia: obok ślepej uliczki socrealizmu i niedającego żadnych szans dalszego rozwoju kapitalizmu. Surrealizm (czy nadrealizm) rozumiany był wtedy szeroko. Nie jako styl, ale światopogląd, pewna filozofia życia, specyficzny, uwolniony od zobowiązania naśladowania rzeczywistości, nastawiony na obserwację modelu wewnętrznego pogląd na malarstwo (Jarecka 2016: 5)<sup>3</sup>.

Piotr Słodkowski stwierdził, że w latach czterdziestych środowisko krakowskie z Kantorem na czele zawłaszczyło polski surrealizm, marginalizując przy tym innych artystów, m.in. lwowskich artystów ze wspomnianej wyżej surrealistycznej grupy Artes (Słodkowski 2015).

Na zainteresowanie się liderów tego środowiska surrealizmem istotny wpływ wywarł wspomniany wyżej artykuł Blumówny w przedwojennej „Nike”. Początki swej przygody z tym kierunkiem artystycznym, podkreślając istotną w niej rolę artykułu Blum (oraz – co ważne dla dalszego wywodu – to, że z aurą surrealizmu jego środowisko łączyło już wtedy Witkacego), tak wspominał Mieczysław Porębski:

Rewolucją było dla nas to, co w ostatniej przedwojennej „Nike” pisała o słynnej paryskiej wystawie surrealistów, lwowianka również, Helena Blum. Surrealizmu więc tak jakby nie było, była jednak bliska mu, samoistnie kształtująca się aura; bo to i Witkacy, i Bruno Schulz, i to, co zostało po najlepszych latach formistów (Porębski 2005: 235).

O istotności tego tekstu dla młodych powojennych artystów napisał też Nowaczyk w albumie wystawy pt. *Odwilż*:

Ten wnikliwy tekst, z towarzyszącymi mu ilustracjami, stał się na wiele lat jedną z najbardziej inspirujących lektur młodych artystów, współtworzących w drugiej połowie lat czterdziestych oblicze polskiej sztuki nowoczesnej. Artykuł ten czytany w trudnych dniach okupacji odsyłał nie do formuły zamkniętej, jaką wydawać by się mógł surrealizm, w tej odsłonie przedstawiony już z perspektywy krótkiej, acz burzliwej historii, lecz do niezwykłej z a g a d k i żywo t n o ś c i n a d r e a l i z m u w p l a s t y c e. Autorka, opisując wystawę, scharakteryzowała ponadto założenia ruchu, wskazując na te jego elementy, które zbliżyły do niego tak wiele, tak diametralnie odległych od siebie indywidualności twórczych (Nowaczyk 1996: 37).

Wraz z zainteresowaniem surrealizmem u głównych przedstawicieli środowiska krakowskich awangardzistów pojawiło się i narastało zainteresowanie Witkacym. Jest to temat rozległy, który przedstawiam w oczekującym obecnie na publikację artykule<sup>4</sup> pt. *Witkacy i surrealizm u ideologów powojennych krakowskich awangardzistów*. Nie będę przy okazji prezentowanych rozważań omawiała szerzej tego zagadnienia, wspomnę jedynie, że nawiązywanie do polskiej i światowej tradycji surrealistycznej, przy całej fascynacji Witkacym, doprowadziło do prób łączenia jego sztuki z tym właśnie kierunkiem. Zaraz po wojnie

<sup>3</sup> Problem ten autorka rozwija szerzej w książce pt. *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948* (Jarecka 2021).

<sup>4</sup> Tom pokonferencyjny pt. *„Witkacy bez granic. W stulecie Czystej Formy”*. Międzynarodowa sesja naukowa w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk, 18–20 września 2019 roku [w przygotowaniu].

środowisko to z różnych powodów (m.in. cenzury, gdyż Witkacy nie był artystą wygodnym dla nowej władzy, a w latach 1949–1956 nieakceptowanym, uznanym za formalistę) nie manifestowało otwarcie swego stosunku do niego. Przed okresem stalinizmu bodaj raz tylko (przy okazji zgodnej z oczekiwaniem władzy krytyki sztuki formalistycznej) odważył się na to Porębski, podejmując próbę wyłączenia artysty z krytykowanego formalizmu (Porębski 1956: 59–60), a w latach 1949–1956 jego środowisko tematu tego po prostu nie podejmowało. Krakowscy „nowocześni” powracają do niego na fali przemian politycznych w 1956 roku za sprawą teatru Cricot 2. Porębski wspominał:

Powrót Witkacego zaczął się wiosną 1956 roku. Myślę tu o wystawieniu *Mątwy*, które zainaugurowała działalność teatru nowoczesnych, krakowskich plastyków Cricot 2. Spektakl reżyserował Tadeusz Kantor, kostiumy projektowała Maria Jarema. Witkacy-malarz wrócił w ten sposób do teatru, który był i pozostanie teatrem malarza (Porębski 1980: 9).

Należy w tym miejscu zauważyć, że działania Kantora i Jaremiarki wiązały Witkacego na długie lata ze środowiskiem „surrealizujących modernistów”<sup>5</sup>. Już miejsce, w którym przedstawienie na motywach dramatu Witkacego zostało po raz pierwszy po okresie socrealizmu pokazane, łączyło zmarłego artystę z krakowską przedwojenną i powojenną awangardą. Zarówno Dom Plastyków na Łobzowskiej, gdzie odbyła się „wystawa dziewięciu”, jak i piwnica Galerii Krzysztofor<sup>6</sup>, w której od 1961 roku teatr działał, były miejscami istotnymi dla rozwoju podwilżowej sztuki polskiej. Można zatem powiedzieć, że miejsce to (jego *genius loci*) wyznaczało sposób, w jaki sztuka Witkacego miała być odczytywana przez następne kilkadziesiąt lat – w kontekście wartości, którym hołdowało środowisko krakowskich nowoczesnych, tj. wartości związanych m.in. z surrealizmem, egzystencjalizmem, a także dadaizmem. O wartościach tych wspominał po latach Kantor: „Surrealizm głosi hasło: Najwyższym celem sztuki jest wolność człowieka! [...] Postawa ta jest niewątpliwym i największym odkryciem XX wieku. Nie możemy jej zaprzeczyć ani zastąpić inną. Jesteśmy jej spadkobiercami” (Gołubiew 1991: 69).

Programowi *Mątwy* z okładką zaprojektowaną przez Kantora towarzyszyła m.in. *Kronika Teatru Cricot 1* autorstwa Władysława Józefa Dobrowolskiego (jednego z ojców dawnego teatru Cricot) i jego krótki tekst o Witkacym pod wymownym tytułem *Pierwszy nadrealista w Polsce*, gdzie określił on Witkiewicza pierwszym naszym nadrealistą w dramacie (Dobrowolski 1956). Warto także wspomnieć, co o początkach Cricot 2 napisał Piotr Krakowski:

Pierwsze spektakle Cricot 2 odczytywane były jeszcze w kategoriach surrealistycznych. Sugerował to zresztą cytat wzięty z Witkacego, a zamieszczony w programie: „Wychodząc z teatru, powinien człowiek mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się do niczego porównać” (Krakowski 2008: 28–29).

<sup>5</sup> Tak środowisko to określił Piotr Piotrowski (Piotrowski 1996: 15).

<sup>6</sup> Galeria ta była istotnym dla środowiska odwilżowego krakowskich nowoczesnych miejscem wystawowym.



Według Krakowskiego fakt ten mieli przy tym zauważyć recenzenci:

Kantor dochodzi do nowoczesności – pisał Kazimierz Banaś w „Życiu Literackim” – na razie środkami stworzonymi przez nadrealistów francuskich w okresie międzywojennym, ale twórczo je rozwija i myślę, że zademonstrowawszy nimi swój akces do przerwanej tradycji porzuci je i postara się o własne (Krakowski 2008: 29).

Po manifestacji związku z Witkacym na polu teatru środowisko Kantora podejmuje próby pokazywania twórczości plastycznej Witkiewicza, wykorzystując – jak wszystko na to wskazuje – kontakty z muzealniczką Blumówną. W 1957 roku odbyła się wystawa formistów (wśród nich Witkacego) zorganizowana przez krakowski oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wstęp do katalogu napisał nie kto inny jak Blumówna. Rok później sztukę Witkacego pokazano na zorganizowanej przez tę samą instytucję wystawie „Symbolizm i surrealizm”, gdzie Witkacy został zaprezentowany m.in. obok sztuki Kantora. Już tytuł tej wystawy świadczy o kontekście, w jakim recypowano tam twórczość Witkacego. Z kolei w 1962 roku, poza Krakowem, obrazy Witkiewicza prezentowano na słynnej wystawie „Metafory”, która dowodziła obecności nurtu surrealistycznego w sztuce polskiej, a na której prezentowano również dzieła krakowskich nowoczesnych.

Gdy w 1966 roku Witkacemu zorganizowano – wspomnianą na wstępie tego wywo-  
du – dużą wystawę monograficzną w prestiżowym Muzeum Narodowym w Krakowie, to stało się to także za sprawą związanej ze środowiskiem krakowskich nowoczesnych, pracującej w tej instytucji od wielu lat Blum. W świetle jej zainteresowania surrealizmem i sztuką awangardową oraz bliskich jej kontaktów ze środowiskiem Kantora i Porębskiego nie może zatem dziwić, iż opublikowane w związku z wystawą teksty łączyły artystę właśnie z surrealizmem i podkreślały jego awangardowość.

Jaki zatem był Witkacy Heleny Blum? Blumówna ukazała go jako wszechstronnego innowatora. Krytyczka pisała:

Nowatorstwo i ustawiczne dążenie do przemian cechuje twórczość plastyczną Stanisława Ignacego Witkiewicza. Nie było to jednak dyktowane okolicznościami zewnętrznymi [...], lecz najbardziej wewnętrzną potrzebą artysty, i to artysty wszechstronnego (Bochniak 1966: 5).

Jeśli pojęcie uczucia metafizycznego – jak je podaje Witkiewicz – rozumieć będziemy jako potrzebę wypowiedzenia przez artystę jego własnej prawdy, treści czysto ludzkich, to definicja czystej formy byłaby i dla nas do przyjęcia. Z takiego ujęcia rzeczy wynika zupełnie konsekwentnie fakt, że artysta odrzuca konieczność odtwarzania widzialnego świata. Witkiewicz był na gruncie polskim pierwszym teoretykiem, który przyznał sztuce tak szeroko pojęte uprawnia. Tym samym jego stanowisko stanowi jeden z pierwszych przejawów nowoczesnej myśli o sztuce (Bochniak 1966: 11–12).

Badaczka obróciła w zaletę wieloletni mit Witkacego jako narkomana. Twierdziła bowiem, że dzięki narkotykom Witkacy wykorzystywał w swej twórczości automatyzm psychiczny, co go czyniło prekursorem europejskiego surrealizmu. Napisała m.in.: „W niektórych dziełach Witkacego odkrywamy pierwiastki surrealizmu, który przejawia się w nieoczekiwanych zestawieniach motywów z niezwykle obiektami, w nieoczekiwanych zupełnie

relacjach” (Blum 1966: 9) i dalej: „Rok 1924, w portretach Witkiewicza zaczynają się procesy, świadczące o tym, że artysta działał sam, nie wiedząc, że w tym samym czasie gdzie indziej – i to w Paryżu – te same elementy doprowadziły do ogłoszenia manifestu surrealizmu” (Blum 1966: 9). Stosowanie narkotyków przez artystę autorka porównała przy tym do podobnych eksperymentów przeprowadzanych przez Massona i Henriego Michauxa.

Blum podkreślała także, że na przekór wcześniejszym opiniom sztuka Witkacego ma dużą wartość artystyczną: „W ogromnej liczbie portretów powstałych w latach 1924–1939, odnajdujemy dziś obrazy niezmiernie ciekawe, wręcz rewelacyjne, zarówno w treści, jak i w formie” (Blum 1966: 8). Autorka wskazywała, że Witkacy i Chwistek byli głównymi teoretykami formizmu, spychając innych do roli tła. Dodała także, że artysta „podejmował problemy wynikające z przewyciężenia kubizmu i korzystania z jego doświadczeń” (Bochniak 1966: 21–22), co jej zdaniem świadczy dobitnie o zaangażowaniu się Witkiewicza w rozwój europejskiej myśli plastycznej XX wieku.

Na koniec Blum podsumowywała:

To p i s m o ręki artysty nazwane zostało w Paryżu – w odniesieniu do analogicznych przejawów – p i s m e m u s k r z y d l o n e j ręki. Niezależnie bowiem od tego, co ostatnio dokonało się w sztuce zachodniej, rozwijała się wcześniej na podobnych przesłankach świadoma swoich celów twórczość Witkiewicza (Bochniak 1966: 25).

Reasumując, należy stwierdzić, że w swoich tekstach o Witkacym Helena Blum zdecydowanie ukazywała Witkacego jako wartościowego, godnego przywrócenia należytej mu rangi twórcę, dementując wcześniejsze, jeszcze przedwojenne, opinie o nim i o jego sztuce (zarzuty narkomanii i nieumiejętnego rysowania). Dementowała również powstały właściwie zaraz po wojnie zarzut formalizmu, który dotyczył całej przedwojennej sztuki awangardowej. Należy też przypomnieć, że już w latach czterdziestych Porębski w swym tekście wyłączył z krytyki formalizmu Witkacego i Chwistka, których uważał za najbardziej wartościowych w całym ruchu formistycznym. Blum również podkreślała ich najistotniejszą rolę jako teoretyków w tym ugrupowaniu. Witkacy w jej tekstach został pokazany jako wszechstronny innowator i autor nowoczesnej myśli o sztuce (co było synonimem awangardowości), a nawet jako prekursor surrealizmu. Podobnie postrzegany był przez liderów krakowskiej powojennej awangardy. Wreszcie to, co Blum napisała o przewyciężeniu kubizmu i korzystaniu z jego doświadczeń przez Witkiewicza, jako dowodzie wyraźnego zaangażowania tego twórcy w kształtowanie europejskiej myśli o sztuce, jest bardzo zbieżne z koncepcją samego Porębskiego (zakładającą, że kubizm inicjował ruchy awangardowe w sztuce) przedstawioną w jego wydanej w tym samym roku książce pt. *Kubizm* oraz w opublikowanej rok wcześniej *Granicy współczesności*. Zatem należy zdecydowanie podkreślić to, że na recepcję twórczości plastycznej Witkacego w kontekście paradygmatu awangardy, a w szczególności surrealizmu, Blum miała bardzo istotny wpływ, a jej działania były ściśle związane z działaniami liderów krakowskiej powojennej awangardy, których myślenie o tym twórcy było podobne. Można na koniec zadać pytanie, czy była to kwestia wpływu, czy raczej przepływu idei między przed- i powojenną awangardą.

# Bibliografia

- Blum, Helena 1930. „Grupa Artes”. *Słowo Polskie*, 13 stycznia 1930, 5.  
— 1939. „Nadrealizm – refleksje po wystawie paryskiej”. *Nike* 1: 38–47.  
— 1966. „Pismo uskrzydłonej ręki”. *Polska* 8: 8–9.
- Bochniak, Adam (red.) 1966. *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Katalog wystawy*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Chrobak, Józef (red.) 1992. *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska.
- Dobrowolski, Władysław 1956. „Pierwszy nadrealista w Polsce”. W: Program „Mątwy” teatru Cricot 2. Kraków.
- Dobrowolski, Tadeusz 1966. „O wczesnej fazie malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1904–1914). Przyczynek do monografii artysty i psychologii twórczości”. W: Dutkiewicz Józef (red.). *Sztuka współczesna. Studia i szkice*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Filipowicz, Kornel 1984. „Wspomnienie o Helenie Blum”. W: *Tygodnik Powszechny* 38.  
— 2021. „Helena Blumówna. Historyk Sztuki (1904–1984). Wspomnienie Kornela Filipowicza”. <http://www.helena.blum.net.pl/wspom.html> [10.11.2021].
- Gołubiew, Zofia 1991. *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Gołubiew, Zofia [&] Ewa Zawadzka (red.) 1980. *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. Malarstwo – Fotografia – Rysunek – Firma Portretowa*. Kraków: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Janicka, Krystyna 1972. „Stanisław Ignacy Witkiewicz a surrealizm”. W: Głowiński, Michał [&] Janusz Sławiński (red.). *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 30: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.
- Jarecka, Dorota 2016. „Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje”. *Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku* 2: 5–28.  
— 2021. *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Krakowski, Piotr 2008. „Tak się zaczął Cricot 2”. W: Chrobak, Józef [&] Marek Wilk (red.). *Cricot 2 lata 50. Tadeusz Kantor i początki Teatru Cricot 2 1955–1958*. Kraków: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Nowaczyk, Włodzimierz (red.) 2017. *Szczeliny wolności – sztuka polska w latach 1945–1948/1949*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.  
— 1996. „Tropy nowoczesności”. W: Piotrowski, Piotr (red.). *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Passeron, René 1997. *Encyklopedia Surrealizmu*. Tłum. Krystyna Janicka. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Piotrowski, Piotr 1985. *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu.  
— 1996. „Odwilż”. W: Piotrowski, Piotr (red.). *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.  
— 2007. *Sztuka wobec polityki. Od melancholii do pasji*. Kraków: Universitas.
- Pollakówna, Joanna 1972. *Formiści*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Porębski, Mieczysław 1956. „Dwa programy”. W: Porębski, Mieczysław 1956. *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*. Warszawa: Wydawnictwo Sztuka.

- 2005. „Człowiek który idzie”. W: Turowski, Andrzej (red.). *Jerzy Kujawski*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- 1980. „Stanisław Ignacy Witkiewicz”. W: Gołubiew, Zofia [&] Ewa Zawadzka (red.). *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. Malarstwo – Fotografia – Rysunek – Firma Portretowa*. Kraków: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Skorupska, Janina 2015. „Doc. dr Helena Blum (1904–1984)”. *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*. Seria nowa. T. 7: 351–357. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Słodkowski, Piotr 2015. „Polskie surrealizmy i ideoza historii sztuki (Streng – „nowocześni” – Żarnower)”. *Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku* 1: 110–125.
- 2019. *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Instytut Badań Literackich PAN.
- Tom pokonferencyjny „Witkacy bez granic. W stulecie Czystej Formy” Międzynarodowa sesja naukowa w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk, 18–20 września 2019 roku [w przygotowaniu]
- Zanoziński, Jerzy 1968. „Witkacy 1885–1939”. *Przegląd Artystyczny* 2: 20–27.