

Kto jest ten dziwny nieznajomy... O pewnym portrecie i autoportrecie Stanisława Witkiewicza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.001>

Spotkanie ze Stanisławem Witkiewiczem za pośrednictwem malarskich jego wizerunków rozpocznę od omówienia portretu autora *Z Tatr*, wykonanego przez Jacka Malczewskiego¹, a następnie przejdę do próby eksplikacji autoportretu, czy ściślej – kryptoautoportretu Witkiewicza, może mniej znanego, który znajduje się w nastawie ołtarzowej kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele parafialnym w Zakopanem. Porządek moich prezentacji i interpretacji obrazów nie będzie jednak chronologiczny, ponieważ kryptoautoportret z kościoła zakopiańskiego jest wcześniejszy (kaplica została ukończona w 1900 roku, a wyświęcono ją 17 maja) niż pochodzący z 1902 roku portret wykonany przez Malczewskiego.

Portrety, co oczywiste, zawsze są prezentacją pewnej osoby, ale służą też zademonstrowaniu jej pozycji w społeczności bądź wiedzy wykonawcy o osobie portretowanej. Autoportret zaś jest pewną formą autoanalizy. Istnieją różne konwencje i intencje wykonywania portretów – bywają żartobliwe, ironiczne, czasami sarkastyczne, często podkreślają rolę danej postaci w zbiorowości czy ukazują jej szeroko rozumianą urodę, zarówno duchową, jak i fizyczną. Obydwa portrety, którymi chciałabym się zająć, należą do kategorii portretów solennych, w których model został potraktowany z całą powagą. Były malowane, co postaram się tu ukazać, jako zamierzone epifanie powołania modela, Stanisława Witkiewicza, jako artysty, jego godności, roli i pozycji w polskiej zbiorowości.

Zacznijmy od pracy wykonanej przez Jacka Malczewskiego. Chciałabym od razu zwrócić uwagę na przestrzenną dwuplanowość tego dzieła. Pierwszą warstwę przedstawieniową

* Emerytowana profesor w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Zainteresowania naukowe: literatura drugiej połowy XIX wieku oraz związki między literaturą i malarstwem XIX-wiecznym. E-mail: zmocar@umk.pl.

¹ Reprodukacja obrazu Jacka Malczewskiego *Portret Stanisława Witkiewicza* (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-108) została zamieszczona na okładce bieżącego numeru czasopisma.

zajmuje model, wysunięty do przodu, zbliżony do odbiorcy, ujęty do popiersia, ograniczony ramą obrazu i wypełniający sobą cały pierwszy plan. Ramę potraktowano tutaj niczym ramę okna, przez które model jest nam dany do oglądania. Za nim, w sporej odległości, rozpościera się druga warstwa, stwarzająca głębię przestrzenną, tło. Jak to u Malczewskiego bywa, jest ono nie do końca wyraźnie zarysowane, miejscami subtelnie rozmyte, tylko niektóre detale bardziej się konkretyzują. Przestrzeń tła, w której dominuje kolor ciepły, została potraktowana dwoiście: z prawej strony ogranicza ją budynek, z lewej zaś jest ona otwarta na nieskończoność. Horyzont nie jest tu nawet uwyraźniony, rozmywa się raczej w „przychylnym”, ciepłym poblasku, który niejako schodzi na powierzchnię ziemską. Za plecami modela w owej wolnej, oddalonej przestrzeni płasają postacie, które również są niezbyt wyraźnie zarysowane. Możemy jedynie rozpoznać, że niektóre z nich należą do postaci realnych, ludzkich, inne zaś to stworzone przez wyobraźnię chimery i satyry. Relację między modelem a tłem buduje ów dystans przestrzenny. Model jest na pierwszym miejscu i mocno narzuca się odbiorcy swoją wyrazistością, „masywnością”, konkretnością, tło natomiast pozostaje w jakimś oddaleniu, łącząc w sobie elementy realne, rzeczywiste (dom, drzewo przy domu) z arealnymi (krąg taneczny).

Tego rodzaju dystans między modelem i tłem został wypracowany już w malarstwie renesansowym. Podobna relacja występuje m.in. u Perugina, u Rafaela, u Belliniego. Przede wszystkim jednak chcę przywołać przykład klasyczny: *Portret Federica da Montefeltro* oraz *Portret Battisty Sforzy*, jego żony, pędzla Piera della Francesca. W obydwu portretach tło pozostaje istotnym nośnikiem znaczeń związanych z pozycją, charakterem, działalnością i powołaniem modeli. W obu wypadkach możemy powiedzieć, że portretowana postać ma swój udział w tym sposobie istnienia, jaki zachodzi w porządku ziemskim, w pejzażu, na tle którego model się prezentuje. Na przywoływanym dyptyku zbliżone postaci obojga występują na tle przepięknych, dobrze uprawianych pagórków, gdzie rosną drzewa, zielenią się zagony, ukazana jest także rzeka, po której płyną stateczki żaglowe – widać tam rękę dobrego gospodarza, jakim był książę Urbino. Innym przykładem malarstwa, w którym tło symbolizuje niejako sprawczość przypisaną modelowi, jest przedstawianie postaci Matki Bożej z Dzieciątkiem (Bellini, Perugino). To Jej obecność ustanawia stan rajskiej pogody, rajskiego uporządkowania w krajobrazie, gdzie pasterz spokojnie wypasa bydło, zaś podróżnik przechodzi bezpiecznie przez most.

Jak już wspomniałam, charakterystycznym elementem tła w portrecie Witkiewicza są płasające z tyłu, za modelem, postaci tworzące swoisty krąg taneczny. Taki motyw występuje w malarstwie Jacka Malczewskiego zarówno poprzedzającym portret Stanisława Witkiewicza, jak i późniejszym. Przede wszystkim trzeba tu wskazać *Błędne koło* i *Melancholię* – ze względu na bliskość znaczeń przywoływanych przez taneczny krąg. *Błędne koło* jest poświęcone kwestii malarza, artysty, relacji między jego samodzielnością i samoświadomością a malerską, którą otrzymuje. Młody artysta jest na płótnie otoczony przez wzorniki do malowania, które uwalnia, wypuszcza z ręki. To obraz, który przywołuje potrzebę odrzucenia jakiegoś rodzaju przyporządkowania i kontynuowania, nawet ograniczenia artysty przez istniejące już szkoły czy wzory, a szukania inspiracji w swojej własnej wyobraźni, żywej, uwolnionej, rozwirowanej – stąd ten taneczny krąg postaci. W podobnej roli krąg występuje na obrazie *Melancholia*, nazwanym tak zresztą przez Stanisława Witkiewicza, albowiem sam Jacek Malczewski opatrzył go podpisem: *Prolog (Widzenie. Wiek ostatni w Polsce)*. Obraz został namalowany na stulecie powstania kościuszkowskiego, dlatego przedstawione

na nim w widmowym kręgu postaci są związane z historią Polski. Płótno zawiera w sobie m.in. intuicję Malczewskiego dotyczącą tego, kim ma być artysta. Orszak zjawiskowych postaci niejako „wychodzi” z obrazu i snuje się przez całą przestrzeń pracowni. Wprowadzony jako element tła do portretu Stanisława Witkiewicza przywołuje apologię wolności wyobraźni artysty, bogatych i często zaskakujących elementów w jego pomysłach twórczych. Takie korowody często występują na innych obrazach Jacka Malczewskiego, przewijają się zwłaszcza w portretach, ponieważ malarz czynił je sposobem odsłaniania istotnych cech osobowości przedstawianej postaci i pasji, powołań, talentów, ale i nierzadko – przywar. Portrety różnych osób otrzymują wobec tego wyposażenie w tło, które zawiera symboliczne odniesienia do prac, do umiłowań, do znaczenia społecznego różnych osób, np. portret zaprezentowanego z książką Wacława Karczewskiego – z upodobań bibliofila i miłośnika historii. Feliks Jasiński, który był entuzjastą sztuki japońskiej, został namalowany wraz z elementami przywołującymi tego rodzaju pasję. Edwarda Raczyńskiego malarz również przedstawił z książką, atrybutem wskazującym na to, że był to bibliofil, zbieracz, zresztą twórca bibliotek. Wreszcie Leona Pinińskiego Jacek Malczewski namalował ze szkłem powiększającym, przez które sprawdza on autorstwo, autentyczność nabytego przez siebie obrazu Rafaela, przy czym w tle zawsze pojawiają się postacie z owych korowodów: satyry, chimery, bliżej niezidentyfikowane postacie fantastyczne.

Wróćmy jednak do tła, na którym Malczewski lokuje Stanisława Witkiewicza na portrecie. Budowla przedstawiona po prawej stronie obrazu (czyli po lewej stronie modelu) daje się dobrze rozpoznać jako dom „Pod Jedłami”, ujęty z południowo-wschodniej strony. Autorem projektu tego powstałego w 1897 roku budynku i człowiekiem, który czuwał nad pracami od fundamentów aż do wykończenia, był właśnie Stanisław Witkiewicz. Z radością przyjął on fakt, że fundator nabył parcelę na nierównym terenie, na zboczu, albowiem mógł, jako projektant i wykonawca, zaprezentować śmiały i artystycznie niezwykle pomysł architektoniczny, dający możliwość podkreślenia elegancji i wdzięku posadowienia budowli. Fundatorem domu „Pod Jedłami” był Jan Gwałbert Pawlikowski, postać niesłychanie istotna w dziejach polskiej kultury od ostatniej ćwierci XIX wieku aż do wybuchu II wojny światowej. Był bowiem działaczem politycznym, zakładał rozliczne towarzystwa kulturalno-społeczne, inicjował akcje wspomagające rozwój kultury, skupiał wokół siebie jej twórców, był jedną z pierwszorzędnych postaci we Lwowie. Ugruntował pozycję rodu Pawlikowskich w polskiej kulturze. Jako miłośnik Tatr zamarzył o wybudowaniu tam domu. Żył i działał w trzech miejscowościach – w Medyce, posiadłości rodowej Pawlikowskich, we Lwowie i w Zakopanem, właśnie w domu „Pod Jedłami”. Wcześniej, jako szesnastolatek, brał udział z ojcem, Mieczysławem Pawlikowskim, i Adamem Asnykiem w wyprawie górskiej, podczas której zdobywali m.in. Wysoką. Poetyckim świadectwem tej wyprawy był cykl tatrzański Asnyka dedykowany Mieczysławowi Pawlikowskiemu. Nadto Jan Gwałbert Pawlikowski był również inicjatorem towarzystwa opieki nad przyrodą tatrzańską, zagrożoną już po odzyskaniu niepodległości przez zakusy wszelkich „miłośników gór”, którzy zapragnęli budować tu swoje posiadłości. Warto wreszcie nadmienić, że ten wielki pasjonat stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza był jednym z inicjatorów badań nad spuścizną mistyczną Słowackiego i autorem rozpraw o późnym okresie twórczości romantyka.

Dom „Pod Jedłami” stał się miejscem spotkań elity intelektualnej i twórczej, bywali tutaj znakomici artyści, wśród nich – Sienkiewicz. Jak pisze Michał Pawlikowski, syn Jana Gwałberta, fundatora domu, tu być może rodziły się pewne sceny *Krzyżaków*. Koncepcję

archaizacji języka w swej powieści zaczerpnął wszakże Sienkiewicz z gwary góralskiej. W 1902 roku Jacek Malczewski gościł w domu „Pod Jedłami” wraz z Janem Stanisławskim. Owocem tego pobytu było sporo rysunków, szkiców, a wreszcie i ów omawiany tu portret Witkiewicza. Oczywiście Malczewski, uobecniając w tle dom „Pod Jedłami”, potraktował go symbolicznie, jako siedlisko polskości. Dom-kolebka i serce polskiej sztuki, gdzie przyjeżdżają twórcy wszelkich dziedzin, gdzie myśliciele, programotwórcy i działacze kultury dyskutują o przyszłości i zadaniach rodzimej sztuki. Dom „Pod Jedłami” jawi się zatem jako ognisko i siedlisko polskości, a także gniazdo rodziny zasłużonej dla kultury polskiej. Został on przywołany przez Malczewskiego jako najpiękniejsze całościowe dokonanie Stanisława Witkiewicza – całościowe, bo włącznie z wyposażeniem i umeblowaniem – artysty o ogromnej inicjatywie twórczej, patrioty, Polaka; jego geniusz zespala bowiem to, co tutejsze, tatrzańskie, ludowe, polskie (pamiętajmy o młodopolskiej mitologizacji Podhala i Tatr). Styl, który Witkiewicz stworzył i propagował, został przez Malczewskiego uznany za styl skupiający w sobie istotę polskości, jej żywotność i piękno. Prezentując więc portret Stanisława Witkiewicza na tle domu „Pod Jedłami”, Jacek Malczewski zademonstrował zarazem swoje przekonanie, swoje *credo* jako artysty, o powinności sztuki wobec narodu, o rodzeniu się sztuki z gleby macierzystej.

Warto przyrzeć się jeszcze znaczącemu ujęciu samej postaci portretowanego. Model, przysunięty do ramy, zbliżony, „atakuję” odbiorcę swoją oczywistością, zawłaszcza i zniewala go swą obecnością. Uważam, że w tego rodzaju pomysłe manifestuje się przekonanie Malczewskiego, że Witkiewicz jako artysta był osobowością silną, autorytarną, biorącą w posiadanie odbiorcę, narzucającą się potęgą swego talentu, świadomą swej przewagi i drogi twórczej. Malarz odział modela w szynel sybiracki. Jest to, oczywiście, nawiązanie do biografii Stanisława Witkiewicza, którego rodzice byli zaangażowani w powstanie styczniowe, w konsekwencji – Witkiewicz spędził na Syberii dzieciństwo. Spójrzmy teraz na rysy twarzy, ekspresyjnie wyeksponowane. Pewne symptomy wyglądu wzmacniają jeszcze masywność mężczyzny: burza włosów, potężne brwi. Pod tymi brwiami oczy – chłodne, niebieskie, mistyczne, bo wpatrzone w jakąś rozległą, daleką, niezmierną przestrzeń, która jest dla odbiorcy nieznana, niewidoczna. To oczy *w i d z a c e g o*, *o c z y p r o r o k a*, *n a t c h n i o n e*, *o c z y w i z j o n e r a*, a także *o c z y c z ł o w i e k a w e w n ę t r z n e g o*, a więc takiego, który ma potężne życie duchowe. Ta potęga witalna emanuje poprzez masywność sylwetki, zaś burka sybiracka – dzięki swemu wymownemu ciężarowi – urasta tu do rangi materii znaczącej. Warto nadmienić, że ten rys biograficzny, dziedzictwo powstania styczniowego, zakorzenienie biografii w powstaniu styczniowym, jest właściwy obu artystom – Stanisław Witkiewicz i Jacek Malczewski byli dziećmi pokolenia styczniowców. Wyraźnie zaznacza się tutaj wspólnota doświadczenia biograficznego, doświadczenia wyniesionego z dzieciństwa, a naznaczającego całe życie i twórczość.

Podsumowując, Stanisław Witkiewicz jest na tym portrecie ukazany jako artysta-wizjoner, który swoją koncepcję sztuki wywiódł z biografii własnej, przy czym biografia ta jest także nierozdzielnie spleciona z historią Polski – i z elementów rodzimych, pierwiastków sztuki tutejszej, ludowej, góralskiej. Witkiewicz jest zatem twórcą narodowego stylu, który stanowi owoc uwarunkowań biograficznych, historycznych, kulturowych i naturalnych: Matka-Ojczyzna i Matka-Ziemia, ziemia i historia, natura i biografia – wyraźnie się tu splatają.

Sposobem kreowania wizerunku Stanisława Witkiewicza przez Malczewskiego rządzi zasada gigantyzacji. Portretowany to – prawem swego talentu – Wielki Samotny, Mocarz Duchowy, to gigant nie tylko jako artysta, malarz, architekt, ale też gigant ducha narodowego, twórca koncepcji polskiej kultury.

A jak sam siebie widział Stanisław Witkiewicz? Wydaje się, że pewną odpowiedź daje jego autoportret (kryptoautoportret) ulokowany w kaplicy św. Jana Chrzciciela zakopiańskiego kościoła parafialnego. Pierwotnie udział Witkiewicza w wyposażeniu tego kościoła miał być bardzo duży: dotyczył elementów wystroju, m.in. także witraży. Architektem i projektantem świątyni był Józef Pius Dziekoński. Witkiewicz natomiast był tym artystą, który miał zaplanować wyposażenie wnętrza. Ta koncepcja jednak się załamała, zapewne Stanisław Witkiewicz był trudnym człowiekiem we współpracy, a może zaważyły też inne czynniki. Z podjętej inicjatywy zrealizowane zostały tylko dwie kaplice „witkiewiczowskie”, w tym jedna, kaplica Bractwa Różańcowego, niekompletna. O tej nie będę dalej pisać, nadmienię tylko, że modelem do postaci św. Dominika, również ołtarzowej, był sam Stanisław Witkiewicz. Skupię się tylko na ołtarzu kaplicy św. Jana Chrzciciela (w całości wykonanej według projektu Witkiewicza). Centralny obraz ołtarzowy prezentujący św. Jana Chrzciciela został wykonany przez Witkiewicza i ów wizerunek jest właśnie autoportretem/kryptoautoportretem malarza. Że Witkiewicz był sam dla siebie modelem, potwierdza to zachowana fotografia, z której artysta siebie malował. Twórca stylu zakopiańskiego obmyślił całą koncepcję ołtarza: zarówno mense, jak i nastawę ołtarzową, czuwając nad wykonaniem każdego detalu przez współpracowników. Wobec tego należy, interpretując ten portret, wziąć pod uwagę całość ołtarza, która jest niejako oprawą dla centralnego obrazu, współdopowiada jego symbolikę.

Zaczniemy od tytułowej postaci. Otóż Stanisław Witkiewicz przedstawia Jana Chrzciciela (siebie) w znamienym, symbolicznie znaczącym ujęciu: Jan Chrzciciel schodzi z góry, wręcz z niej zbiega; układ nóg wskazuje na postać ujętą w ruchu. Za postacią biegnącego wyraźnie zarysowany jest rozpoznawalny masyw gór, dzięki czemu można zidentyfikować, że przedstawione za prorokiem (Witkiewiczem) górskie jezioro to Czarny Staw, zatem konkretny krajobraz tatrzański. Tuż przy nogach św. Jana Chrzciciela (Stanisława Witkiewicza) rozprzestrzenia się kosodrzewina; mamy więc kolejne elementy składające się na pejzaż górski. Schodzący nie tylko jest ukazany w ruchu, ale również wykonuje gest, w którym odsłania się jego prorockie powołanie: prawą rękę ma uniesioną do góry jak ktoś, kto obwieszcza, w lewej zaś trzyma krzyż, z którego rozchodzą się jasne, piękne promienie. Na podobieństwo św. Jana Chrzciciela postać jest ubrana w surowe, choć rozbielonej barwy okrycie ze zwierzęcej skóry (jak wiadomo z przekazu biblijnego, Jan Chrzciciel nosił odzienie z sierści wielbłądziej). To futro rozjaśnia całą postać, co również jest ważne, bo przecież z gór schodzi tu ktoś, kto zwiastuje, kto objawia, kto niesie światło, sam będąc niejako pełen światła. Jak już nadmieniałam, światłem promieniuje krzyż nad głową proroka, światło spływa na jego postać, która cała jest jasna i wyraźnie rysuje się na tle rozjaśnionego światłem pejzażu tatrzańskiego. Zgodnie z Ewangelią św. Jan Chrzciciel zapowiadał Światłość, przynosił on zapowiedź ostatecznego objawienia, a znak tego objawienia, krzyż, trzyma właśnie w lewej ręce. To, co zwiastuje, otrzymał w górach, w miejscu epifanii, wtajemniczenia; z góry schodzi ze świadomością swego powołania i z gotowym słowem. Zauważmy, że wody Czarnego Stawu przywołują tu biblijny Jordan, w którym chrzcił św. Jan Chrzciciel, wody graniczne, wody przejścia i przemiany, wody nowej rzeczywistości.

Z gór schodzi przecież jednak nie św. Jan Chrzciciel, lecz Witkiewicz, którego doskonale daje się rozpoznać w rysach twarzy i w sylwetce – poprzez zestawienie portretu z fotografią. Wody Czarnego Stawu, wody polskich Tatr są niczym wody Jordanu, poprzez które dokona się chrzest sztuki, chrzest polskości. Nie wydaje się, że nadużyciem interpretacyjnym będzie sugestia, iż Witkiewicz na tak ujętym obrazie ołtarzowym zaprezentował siebie jako proroka, który odsłania, unaocznia odbiorcom swoje powołanie, biegnie ze słowem-objawieniem uzyskanym w Tatrach. Bo tam właśnie zrodziło się powołanie Stanisława Witkiewicza dla polskiej sztuki, dla dziejów narodu. Według Ewangelii (świadczenia Jezusa) Jan Chrzciciel był „największym z urodzonych z niewiasty”, tym, który poprzedzał Chrystusa, pojawił się na pograniczu Starego i Nowego Przymierza. Podobnie Witkiewicz widział siebie jako teoretyka sztuki i artystę stojącego na przełomie starej i nowej sztuki, właśnie apostoła i twórcę nowej sztuki, jej zwiastuna. W takiej roli prezentuje się, jak miemam, na ołtarzowym autoportrecie. Owa Witkiewiczowa nowa sztuka to nie tylko sztuka realistyczna, lecz także przede wszystkim ta zrodzona właśnie w Tatrach, zakopiańska. Przyglądając się twarzy Jana Chrzciciela (Witkiewicza), postrzegamy, że oczy jego są rozświetlone, rozjaśnione, emanują blaskiem posiadanej prawdy. Do tego dołożymy gest ręki, krok, całą sylwetkę wybiegającą ku odbiorcy, a otrzymamy ujęcie, w którym Stanisław Witkiewicz bezpośrednio prezentuje swoje miejsce w zbiorowości polskiej, w dziejach ducha narodowego. Biegąca ku nam postać z obrazu ołtarzowego kojarzy się ze słowami psalmu powtórzonymi za prorocstwem Izajasza: „O jak są pełne wdzięku na górach nogi zwiastuna radosnej nowiny, który ogłasza pokój, zwiastuje szczęście, który obwieszcza zbawienie”. Nogi Jana Chrzciciela (Witkiewicza) są całe odkryte, obnażone, jasne i kształtne, zaiste „pełne wdzięku”, albowiem „pracują” na rzecz zwiastowania. Blask krzyża jest kolejnym potwierdzeniem: oto przychodzi ten, kto został namaszczoney, z powołania Pana. Jego słuchajcie.

Teraz przyjrzyjmy się nastawie ołtarzowej, podkreślmy – mającej kształt zakopiańskiej, góralskiej kapliczki. Zaczniemy od góry. Widzimy, że ołtarz został zwieńczony charakterystycznym daszkiem zakopiańskim. U góry, pod tym daszkiem, mamy Oko Opatrzności. Pod nim – pięć postaci wyrzeźbionych przez lokalnego rzeźbiarza, ale z woli, projektu i nadania Stanisława Witkiewicza. Są to: św. Wojciech, św. Kinga, św. Stanisław, św. Jadwiga i św. Kazimierz – wszyscy polscy święci przywołujący historię chrześcijaństwa w Polsce. Zauważmy przy tym, że imię Kingi – co znamienne – oznacza „tę z gór”. Ci wszyscy święci ulokowani na górnym gzymsie ołtarza sankcjonują posłannictwo Stanisława Witkiewicza (św. Jana Chrzciciela) – proroka nowej sztuki, nowej duchowości polskiej. Uwagę zwracają liczne elementy dekoracyjne: główki aniołów, rzeźbione guzy, promienie na tabernakulum. Istotna jest również dolna część ołtarza, mensa, ozdobiona pośrodku motywami roślinnymi. Są to również rośliny znaczące, odpowiednio dobrane: paproć przynosząca szczęście, kwitnąca nocą z 23 na 24 czerwca, czyli w noc wigilii św. Jana; następnie kosówka, czyli kosodrzewina, stanowiąca podstawę bukietową dla pozostałych kwiatów; dziewięciśil, czyli aster alpejski, któremu przypisywano w kulturze ludowej czarodziejską moc dziewięciu sił, działających dziewięciokrotnie mocniej niż każde inne lekarstwo (mający leczyć problemy trawienne, kłopoty urologiczne, impotencję czy grzybicę); złotogłów, w sztuce wysokiej okresu Młodej Polski nazywany „asfodelem”, symbolizujący pokarm dla duszy, ale górale nazywali go „lelują” albo „janową lilią”. Bukiet złożony z tych tatrzańskich roślin zdobi dół mensy ołtarza, akcentując tym samym rodowód sztuki stworzonej i propagowanej przez

Stanisława Witkiewicza, widzącego siebie, co wydaje się sugerować całość ołtarza – jako Jana Chrzciciela polskiego malarstwa, polskiego ducha, polskiej kultury.

Po obu stronach przedniej części menty ołtarzowej znajdowały się również herby Polski i Litwy, ale zostały one zdjęte i prawdopodobnie zniszczone w czasie II wojny światowej. Herby Polski i Litwy funkcjonowały w sposób zrozumiały: dzieło Stanisława Witkiewicza pracuje na to, by dokonała się niepodległość Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ulokowanie herbów obu części dawnej Rzeczypospolitej jest również akcentem biograficznym – Witkiewicz pochodził przecież z dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego i o przyszłej odzyskanej Niepodległej myślał w kategoriach jedności obu dzielnic. Nad omawianą powyżej wiązką kwiatów umieścił Witkiewicz modlitwne wezwanie: „Ojczyznę, wolność, racz nam wrócić, Panie”. To oczywiście przywołany fragment pieśni *Boże, coś Polskę*, która odgrywała rolę hymnu narodowego. W wezwaniu owym znowu zbiegają się intencje obu artystów – Jacka Malczewskiego i Stanisława Witkiewicza. Malczewski, jako wychowawca młodego pokolenia malarzy, powtarzał bowiem zawsze swoim studentom: „Malujcie tak, żeby Polska zmartwychwstała”.

Zaprezentowanie siebie jako Jana Chrzciciela znajduje potwierdzenie we wszystkich pismach, jakie pozostawił po sobie Witkiewicz – zarówno w tych, które traktują o stylu zakopiańskim, jak i w powieści *Na przełęczy*, w pracach z zakresu krytyki artystycznej czy wreszcie w monografiach twórczości najwybitniejszych polskich malarzy: Juliusza Kossaka, braci Gieryskich, Jana Matejki. Należy również przywołać napisany przez Witkiewicza program chrześcijańskiego wychowania młodego pokolenia Polaków – *Chrześcijaństwo i katechizm*. Witkiewicz z pewnością tak siebie widział – jako nauczyciela narodu, proroka nowej sztuki i wychowawcę polskiej młodzieży.

Powiedziałabym więc, że obydwa omówione tu przedstawienia Stanisława Witkiewicza: jego portret pędzla Jacka Malczewskiego i autoportret – zawarty w obrazie ołtarzowym Jana Chrzciciela – można przyjąć za ujęcia epifanijne. To z jednej strony – epifanie Witkiewicza jako artysty, myśliciela, przewodnika duchowego narodu, posiadającego świadomość wagi własnej twórczości, z drugiej zaś – epifanie nowatorstwa stworzonej przez niego sztuki zakopiańskiej jako sztuki narodowej.

Odczytując oba te wizerunki, być może zbliżyliśmy się do postaci Stanisława Witkiewicza. Ale czy możemy odpowiedzieć sobie na pytanie, „kto jest ten dziwny nieznajomy”? Chyba nadal nie do końca wiadomo... **

Bibliografia

- Červenka, Martin et al. 1984. *Świat roślin, skał i minerałów*. Wyd. II. Siatkowska, Ewa, Kaszak, Adela (tłum.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne.
- Grzybkowska, Teresa 2002. „*Melancholia*, czyli ciężar powinności. Sytuacja artysty polskiego w końcu wieku”. W: Piotr Juszkiewicz. „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. *Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

** Dziękuję pani Mirce Radowskiej-Lisak i panu Bartkowi Kuczowskiemu za pomoc techniczną w zakresie przygotowania tekstu do druku – Zofia Mocarcka-Tycowa.

- Jabłońska, Teresa 1996 (red.). *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*. Kraków: Oficyna Artystów „Sztuka”, Zakopane: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego.
- Jakimowicz, Andrzej 1970. *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Juszkiewicz, Piotr 2002 (red.). „Melancholia” Jacka Malczewskiego. *Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Kudelska, Dorota 2008. *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Marczak-Krupa, Anna 1990 (red.). *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Olszaniecka, Maria 1984. *Dziwny człowiek. (O Stanisławie Witkiewiczu)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Puciata-Pawłowska, Jadwiga 1968. *Jacek Malczewski*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pycka, Anna Małgorzata 2010. *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Wójcik, Wiesław A. 1997 (red.). *Dom pod Jedłami i jego twórca. Studia i wspomnienia, 1977*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Wyka, Kazimierz 1971. *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.



Dom Jana Krzeptowskiego Sabaly,
Zakopane, przełom XVIII i XIX wieku;
wczesny typ chaty góralskiej.