

# St. I. Witkiewicz



# **St. I. Witkiewicz**

## **Fotografie**



Muzeum Sztuki w Łodzi  
ul. Więckowskiego 36  
czerwiec — wrzesień 1979

Na 1 str. okładki St. I. Witkiewicz, po 1930. kat. 157  
Na 4 str. okładki St. I. Witkiewicz, ok. 1890, kat. 1



K8452

Muzeum Sztuki w Łodzi, katalog nr 75/79

Opracowanie wystawy: Grzegorz Musiał, Dział Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi  
Opracowanie redakcyjne katalogu: Urszula Czarторыska, Grzegorz Musiał

Opracowanie graficzne katalogu i plakat: Bogusław Belicki

Tłumaczenie: Małgorzata Taliowska

Reprodukcje fotografii: Jolanta Sadowska, Zdzisław Sowiński, Pracownia Fotograficzna Muzeum Sztuki w Łodzi

Druk: Graficzna Pracownia Doświadczalna ZPAP w Łodzi zam. 543 n. 600 A-15



Wypowiedź Stanisława Ignacego Witkiewicza, której notatką jest fotografia (zdjęcia przez niego wykonane i przez niego reżyserowane) stanowiąca przedmiot obecnej wystawy w Muzeum Sztuki, nasuwa interesującą problematykę. Pragnęlibyśmy tę ostatnią przybliżyć miłośnikom dramatów, powieści i malarstwa Witkacego. Od połowy XIX w. przemożny, bodźcowy wobec wyobraźni sens fotografii twarzy ludzkiej, był odczuwany przez artystów silniej niż przez inne środowiska, choć nie można odmówić poetom, iż intuicyjnie poddawali się urokowi zdjęć. Czym było to specyficzne zainteresowanie ze strony artystów? Odkryli oni wcześniej fałszywość poglądu, wyrażonego przez Kirkegaarda, iż dzięki fotografii – jednej fotografii – będziemy mogli raz na zawsze zarejestrować rysy twarzy, a wraz z nimi osobowość każdego człowieka. Artyści generacji Degasa i Witkiewicza-ojca znali przyczyny, dla których można uchylić nieodwołalne przekonanie o wierności fotografii, takie jak plastyczność fizjonomii i ulotność wyrazu, przestrzenny i ulegający czasowi modelunek głowy. Relatywność obrazu wynikająca z takiego doznania była – w epoce przedśurrealistycznej – uważana za pewnik natury fizjologicznej (w znaczeniu fizjologii postfzegania), nie zaś za fakt, dający się uzasadnić z psychologicznego, ani tym bardziej psychoanalitycznego punktu widzenia.

Taka obserwacja jedynie optyczna akcentowała zmienność powierzchowności człowieka, ale nie pozwalała przewidywać jeszcze istnienia dylematu, który stał się jednym z istotnych w twórczości XX w.: pytania o granice tożsamości istoty ludzkiej, o to, gdzie jest kres sprzeczności wewnątrz człowieka, wyrażalnych w dziele. Rimbaud swego czasu rozstrzygnął to pozornie prosto – „Ja to ktoś inny”, przecząc pojęciu spójności człowieka; jednak surrealiści wiedzieli, że jest to pytanie nierozstrzygalne, dopóty, dopóki za „tożsamość” ze sobą samym uznajemy jeszcze człowieka np. w stanie ekstazy, czy schizoida, jak mówił Witkacy, albo po prostu pogrążonego w marzeniu sennym.

Cóż fotografia ma wspólnego z tak ostatecznymi problemami? Można by sądzić, że nie może służyć ich analizie merytorycznej, co najwyżej może służyć kontroli stanów patologicznych i emocji. Pozornej nieprzydatności fotografii w tej materii zaprzeczył jako pierwszy Marcel Duchamp, podpisawszy swoje nazwisko pod zdjęciem poszukiwanego przestępcy, albo upodobniając się przed obiektem do kobiety czy stając się swoim fantomem z przyszłości, przez charakteryzację siebie na starca. Ale dla Duchampa (to byłoby do udowodnienia szerzej) sprawa polegała na prowokacyjnym igraniu z pewnikami logiki: aczkolwiek jestem tym i tym, stanę się własną opozycją, kobietą lub starcem. Czarne może być białym; czy da się przekonać o tym tych, którzy wierzą fotografii? Umowa i gra logiczna były jak wiadomo, jedną z ważniejszych spraw w dziele Duchampa.

Sądzę, że spożytkowanie fotografii przez Witkacego zakładało wyższą stawkę. Fotografia miała „naprawdę” kraść część jego osobowości tak długo, przez różne ujęcia o odmiennych rzekomych tożsamościach, aż miała umożliwić dojście do miejsca, gdzie „Istnienie Poszczególne” ponosiło ryzyko zatracenia. Kiedy przywołuję wizję „okradania” przez wizerunek twarzy, posługuję się językiem, jakim się opisuje magię. Nie chcę jej wszakże sugerować wprost. Jednakże napięcie, cechujące fotograficzne i rysunkowe wizerunki własne Witkiewicza, nasuwa myśl o tragicznym, przerastającym odporność psychiczną, ryzyku rozpadnięcia się tożsamości, przynajmniej – dodajmy – na papierze.

Stanisław Ignacy Witkiewicz's statement reflected in his photography (the photographs taken and staged by him), which is the subject of the present exhibition in the Muzeum Sztuki, offers many interesting suggestions. We would like to draw it closer to the admirers of Witkiewicz's plays, novels, and paintings.

Since the middle of the XIX c. a photograph of the human face – overpowering and stimulating the imagination – affected more deeply the artists than any other circles, though it cannot be denied that poets intuitively submitted themselves to the charm of photography. What was the reason of such particular interest on the side of the artists? Kirkegaard's view that it was thanks to photography – a single photograph – that we should be able to register for ever man's facial features, and thus also his personality – was proved wrong. The artists of Degas' and Witkiewicz -the father's generation knew of the arguments on behalf of which the seemingly unshakeable conviction about fidelity of photography could be abolished; these were, for e. g. flexibility of physiognomy, transitory character of expression, spacial and time-subjected modelling of the head. Relativity of an image resulting from such an experience was – in a presurrealistic epoch – considered an axiom of physiological nature (in the sense of cognitive physiology) and not as a fact which could be justified from the psychological, or psychoanalytic, point of view. Such an optical observation stressed the changeability of man's appearance, yet it could not yet foretell the existence of a dilemma which became one of the major problems of the XXc. i. e. the question about the limits of human identity, about the limit of contradictions within man, expressible in a work of art.

Rimbaud found an apparently simple solution to it, „I am someone else” thus contradicting the notion about man's integrity; however, surrealists knew that it had to be an unsolvable question as long as we kept assuming that man's 'self-identification' was achieved for e. g. in an ecstatic state, in schisoidal states (using Witkiewicz's own expression) or simply in a reveree.

Why should photography have to have anything to do with such ultimate problems? In fact, we might suppose, it cannot even be of help in the analysis of their merits but only to control pathological states and emotions. The opinion about the seeming uselessness of photography in this respect was first undermined by Marcel Duchamp who signed his name under the photograph of a man wanted for crime, or pretended to be a woman, or disguised himself as his own phantom of the future – an old man. Yet, for Duchamp( and this can be proved at length) it was merely the matter of a daring play with axioms of logic: although I am so-and-so, I shall become my own opposition, a woman or an old man. Black can be white; can we persuade those who believe in photography of it? Agreement and a play of logic were, as we know, one of more important points in Duchamp's art.

I think that the use of photography by Witkiewicz aimed higher. Photography was to 'really' steal away some part of his personality until – through different interpretations of various apparent identities – it was to enable him to reach the point where the „Separate Being” would risk self-destruction.

When I recall the vision of an image „robbing” the face of something I realize I am using the language of magic. I would not like, however, to imply it straightforwardly. Yet, the tention, characteristic for both the photographic and the drawn Witkiewicz's self-portraits suggests a tragic risk,



Mimo wszystko wзира z tych fotografii kurczowe przywiązanie do siebie, do swojej „powłoki”. W polemice z Chwistkiem (1923) Witkiewicz pisał „Gdyby mnie np. odcięto obie ręce i nogi, uczyniono eunuchem, pozbawiono wzroku, mowy, smaku i powonienia (ale nie słuchu), gdybym następnie dostał paranoi i uważał się za króla Hyrkani i gdyby potem jeszcze Chwistek (zakładając u tego ostatniego zupełny brak serca) powiedział w mojej obecności do kogoś – „to nie jest wcale Witkiewicz” – „gdzieś na dnie duszy, resztkami świadomości musiałbym przeciw temu zaprotestować. I to nawet wtedy, gdybyśmy uwzględnili wszelkie dane psychiatryczne o rozdzieleniu i przerwach osobowości”. Przesłanie to czytać można nie tylko jako objaw stylu polemicznego Witkiewicza. Jest ono w istocie wyznaniem wiary, które w tej samej mierze dotyczy istoty człowieczeństwa w znaczeniu ontologicznym, co i samego sedna obrazowania, wizualnego i werbalnego. Fotografie Witkiewicza są w tej perspektywie podobnym do zacytowanego powyżej wyznaniem trudnej wiary w bolesne bytowanie jednostki, wyciskające ślad na własnym wizerunku choćby celowo zmałowanym. Dodam na koniec, że jeśli kiedykolwiek będzie podjęta psychoanalityczna albo też semiologiczna analiza przesłania autotematycznego Witkiewicza – jak to uczyniono wobec fotografii Duchampa i Magritte’a – (a czas po temu najwyższy), nie należy zarazem tracić z oczu istotnego faktu. Mam na myśli przenikliwe i świadome decyzje poznawcze, jakie w blasku swej inteligencji, zmysłu krytycznego wobec siebie jako „medium”, podejmował ten wyjątkowy artysta, wciąż nas niepokojący.

Wystawa fotografii wykonanych i reżyserowanych przez Stanisława Ignacego Witkiewicza, prezentowanych jako jego suwerenna twórczość, jest pierwszym możliwie kompletnym pokazem tego tematu. Poprzedziły tę wystawę fragmenty poświęcone fotografii w wystawach monograficznych Witkacego, zorganizowanych w Museum Folkwang w Essen (1974) i Palazzo delle Esposizioni w Rzymie (1979), przygotowanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Poza tym fotografie Witkacego służyły jako materiał ilustracyjny publikacji odnoszących się do niego. Pragniemy serdecznie podziękować Dyrekcji Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, które udostępniło nam ze swego archiwum „Witkiewiczjanów” oryginalne zdjęcia oraz negatywy Witkiewicza celem ich skopiowania i eksponowania, wyrażamy również podziękowania pani Modęście Zwolińskiej i Annie Micińskiej za pożyczenie fotografii.

Urszula Czartoryska  
Kierownik Działu Fotografii i Technik Wizualnych  
Muzeum Sztuki w Łodzi

overgrowing psychic resistance, of desintegration of identity – at least, let us add, on paper. Despite everything, there is some convulsive clutching at oneself, one’s own ‘shell’, visible in these photographs. In his polemics with Chwistek (1923) Witkiewicz wrote: „If I were mutilated and lost, for e. g. both arms and legs, turned eunuch, were deprived of sight, speech, taste, and smell (but not of hearing), if I then developed paranoia and claimed myself to be the sovereign of Hyrkania, and if then, on top of everything, Chwistek (assuming the latter’s utter lack of humane impulses) said in my presence to someone, ‘this is not Witkiewicz at all’, somewhere deep down my soul, with whatever remains of consciousness I was left with, I would have to protest against it. And this would happen even if we took into account all psychiatric data about the spilt and gaps of personality”. This message can be read not only as an expression of Witkiewicz’s polemical style. It is, in fact, his credo which concerns equally the essence of humanity in ontological sense and the very kernel of any representation, both visual and verbal. Witkiewicz’s photographs are in this way a confession, similar to the one mentioned above, of his difficult faith in an individual’s existence; the existence which imprints itself heavily on its own image, even if the latter has been consciously blurred. Let me add that if a psychoanalytical or semiotic analysis of Witkiewicz’s autothematic message – as it was done in the case of Duchamp’s and Magritte’s photography – is to be undertaken (and it is high time to do so), we must not neglect still another important fact. I refer here to the penetrating, conscious cognitive decisions made by this exceptional, unquitting artist in his brilliant intelligence and criticism of himself as a ‘medium’.

The exhibition of photographs shot and staged by Stanisław Ignacy Witkiewicz, presented as his own original creation, is the first and, we hope, a fairly complete presentation of this subject. It was preceded by photography sections being the parts of the exhibitions of Witkiewicz organized in the Folkwang Museum Essen, 1974; and in Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1979; presented by the Muzeum Sztuki, Lodz. Besides, Witkiewicz’s photographs were used as illustrative material in the publications about him. We would like to express our gratitude to the Muzeum Tatrzańskie in Zakopane for having rendered Witkiewicz’s works from their archive – original photographs and negatives of Witkiewicz – which made it possible to copy and display them. We would also like to thank Mrs Modesta Zwolińska and Anna Micińska for having lent us the photographs.

Urszula Czartoryska  
Curator of The Photography  
and Visual Techniques Department  
Muzeum Sztuki, Lodz



Autoportret przy lampie, 1913  
Zakopane, kat. 83

Autoportret, 1910  
Lovrana, kat. 79



Grzegorz Musiał

## Stanisław Ignacy Witkiewicz świadomość obrazu czy obraz świadomości

Zagadnienie fotografii jako jednej ze „sztuk” uprawianych przez Stanisława Ignacego Witkiewicza stanowi novum w badaniach nad twórczością tego artysty, co wynika między innymi z faktu, że dotąd nie udało się odnaleźć żadnej jego rozprawy teoretycznej poświęconej fotografii. Ponadto znaczna część fotografii znajduje się u osób prywatnych a zbiór negatywów Witkacego, przekazany w 1969 r. przez rodzinę J. Głogowskiego do Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, doczekał się dopiero w 1978 r. pierwszego po wojnie pełnego zestawu odbitek.

Słowa sztuka używam celowo, ponieważ sposób, w jaki artysta pojmował to medium, daleko odbiegał od tradycyjnego rozumienia fotografii, szczególnie jeśli chodzi o prace z lat dwudziestych i trzydziestych, które bardzo bliskie są temu, co dziś określa się terminem „photography as art”. Fotografia w dorobku Witkacego poza funkcją pozornie rejestrującą staje się mentalnym zapisem osobowości artysty uczestniczącego w procesie kreacji. W trakcie opracowywania oeuvre fotograficznego Stanisława Ignacego Witkiewicza wyłonił się problem, który można sformułować w następujący sposób: świadomość obrazu (consciousness of picture) czy obraz świadomości (image of consciousness).

Określenie „świadomość obrazu” odnosi się do przypadku, kiedy artysta dokonuje wyboru i utrwała istniejący obraz rzeczywistości zastanej. „Fotograf pojawia się tylko po to, by dokonać wyboru, by nadać orientację i wymowę pedagogiczną opisywanemu zjawisku” – pisał Andre Bazin. Do grupy tej zaliczam wszystkie znane mi prace fotograficzne powstałe do r. 1914, mianowicie: najwcześniejsze portrety ojca wykonane prawdopodobnie przez Witkacego ok. 1900 r., serię „Lokomotyw” z lat ok. 1899–1900, pejzaże tatrzańskie wykonywane od ok. 1900, pejzaże morskie z Nervi z lat ok. 1905, a także dużą grupę autoportretów, z których najwcześniejszy pochodzi z r. 1905. W grupie tej znajdzie



Autoportret z Tymonem Niesiołowskim, 1910  
Zakopane, kat. 86



Lasek olchowy na ul. Zamoyckiego, 1900—10  
kat. 20

Tomanowa, Czerwone Żlebki i Staw  
Smoczyński w zimie, 1900—10, kat. 31

Wielki Staw w Dolinie Pięciu Stawów, 1900—10  
kat. 33



się również interesująca „galeria” portretów przyjaciół i znajomych Witkacego, portrety ojca robione przede wszystkim w Lovranie ok. 1910 r. i nie odnaleziona do tej pory dokumentacja fotograficzna podróży do tropików. „Obrazem świadomości” w naszej interpretacji będą te prace, w których artysta tworzy nieistniejący obraz jako formę własnej świadomości, przy czym rzeczywistość zastana pełni jedynie funkcję inspiratora. „Jedynie obiektyw daje obraz, który jest zdolny „wygrzebać” z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych”. Zapis obrazu jest w tym wypadku czynnością drugorzędną, zabiegiem czysto technicznym wykonywanym przez przyjaciół Witkacego: Józefa Głogowskiego i Tadeusza Zwolińskiego a także przez osoby anonimowe. Do tej grupy zaliczam: portrety własne z lat międzywojennych, inscenizowane fotografie typu „pamiątkowego” robione podczas wycieczek i na przyjęciach towarzyskich, cykle min z lat ok. 1930 i zdjęcia typu „mise en scene”.

W zasadzie cały oeuve fotograficzny Witkacego układa się w ściśle określone cykle tematyczne. Pierwszym znanym cyklem jest seria lokomotyw powstała w latach 1899-1900. Świadczy to, że młody Witkiewicz wcześniej nauczył się patrzeć na otaczającą go rzeczywistość w dojrzały, refleksyjny sposób. Pamiętamy jednak, że ojciec Witkacego, Stanisław Witkiewicz (1851-1915) malarz i krytyk wykorzystywał w swych studiach specyfikę fotografii, antycypował pojmowanie jej jako dokumentu lub możliwość utrwalenia ulotnych zjawisk takich jak: ruch, gest, zmienne oświetlenie. Musiało to niewątpliwie zawazyć na świadomości syna, który miał za sobą pierwsze doświadczenia malarskie i pisarskie. W przypadku jego zdjęć lokomotyw nie jest to tylko młodzieńcza fascynacja maszyną. Na kolejnych obrazach powtarza się ten sam typ lokomotywy w różnych aspektach tego samego „zjawiska”, niektóre ponadto przedstawiają maszynistę, podpisy identyfikują jego nazwisko. Dopiero zestawienie ich razem daje spójny obraz całości. To analityczne podejście do każdego zjawiska, przedmiotu czy osoby, przy uwzględnieniu jej złożoności, towarzyszyć będzie odąd dalszej pracy artystycznej i filozoficznej Witkacego. We wspomnieniach Rafała Małczewskiego pt. „Peppek świata” jest mowa o przygodzie Witkacego z lokomotywą, którą znajomy maszynista udostępnił mu do manewrowania, próba ta skończyła się uderzeniem w barierę ślepego toru. W istocie zdjęcia lokomotyw – to pierwsze potwierdzenie tej cechy osobowości Witkacego, która kazała mu eksperymentować angażując przede wszystkim samego siebie. Są one ponadto dokumentalnym serwisem fotograficznym obrazującym dane zjawisko w relacjach czasoprzestrzennych, co stanowi postawienie nowego problemu w fotografii, jakim stały się dziś sekwencje.

Młodzieńcza pasja do rejestracji towarzyszyła mu w dalszych pracach fotograficznych, jakimi są pejzaże Zakopanego i jego okolic, a także późniejsze pejzaże morskie wykonane podczas pobytu w Nervi (były one w wielu przypadkach

materiałem pomocniczym przy malowaniu pejzaży). Świadomość obrazu objawia się w tym wypadku w świadomości patrzenia na naturę i umiejętności plastycznego kadrowania pejzażu zakopiańskiego a nawet wyrażającej pewien intuicyjny kult dla tej „chorobliwej krainy”. W kilkanaście lat później w eseju pt: „Demonizm Zakopanego” autor tych fotografii pisał o: „...wizji zakopiańskiej zimy, która ma w sobie żar tropików, zakopiańskiej wiosny, w której wszystko zdaje się nie rodzić, lecz umierać w strasznym, beznadziejnym smutku, lata we wnętrzu gór, wśród granitowych kolosów, odbijających się w zielonobłękitnych jeziorach, w której cała zakopiańska natura zdaje się istotnie rozkwitać w zniszczeniu i zepsuciu, rodzącym najcudowniejsze barwy...”

Z twórczości do r. 1914 na szczególną uwagę zasługują portrety ojca. Wczesne portrety z czasów zakopiańskich ukazują człowieka w pełni sił, dojrzałego artystę, ostatnia ich seria z Lovrany (gdzie ojciec przebywał na długotrwałym leczeniu) utrwała zmienne stany psycho-somatyczne, odzwierciedlające etapy postępującej choroby, powolne zamieranie człowieka.

Odsuńmy jednak na plan dalszy warstwę emocjonalną tych portretów i spróbujmy przeanalizować je od strony kompozycji, która łamie jej klasyczne zasady. W większości portrety te, są to zbliżenia twarzy, określane w fotografii jako ciasny kadr. Twarz osoby portretowanej wypełnia całą powierzchnię obrazu. Następuje tu jak gdyby zderzenie między artystą a portretowanym poprzez zamknięcie całej wewnętrznej dynamiki osobowości modela w pozornie statycznej formie, jaką jest zdjęcie fotograficzne. W późniejszej działalności portretowej, sygnowanej konwencjonalną nazwą „Firma portretowa St. i Witkiewicz” spotykamy bardzo wiele portretów wykonanych pastelami zgodnie z tą właśnie metodą. Zresztą sam sposób portretowania w firmie podobny był do portretowania fotograficznego. Używane przez Witkacego w okresie funkcjonowania firmy zaproszenie „Przyjdź na aparat, zrobię ci portret” miało swoje uzasadnienie. Bywało jednak tak, że osoba portretowana, czy jej twarz nie wypełniała całej powierzchni obrazu i wówczas dodawano tło „sztuczne”. Bliskie są tu skojarzenia z fotografią jarmarczną, gdzie każdy za drobną opłatą może sobie zrobić portret w niedostępnej dla niego fantastycznej scenerii. Około 1905 r. wykonał artysta pierwsze autoportrety, które rozpoczynają cykl portretów własnych, uzupełniany przez całe życie, aż do ostatniego znanego nam portretu z 1938 r. O wątku autotematycznym będzie tu mowa w dalszej części.

W 1914 r. Witkacy otrzymał propozycję od swego przyjaciela Bronisława Malinowskiego – znanego etnologa i antropologa – do wzięcia udziału w ekspedycji naukowej na Nową Gwineę jako fotograf. Zdjęć powstałych w ramach tej ekspedycji nie udało się dotąd odnaleźć. Jedynym śladem, który może dać wyobrażenie o wartości tej nietypowej zapewne dokumentacji są listy pisane do



Na wycieczce do Czorsztyna, 1931  
kat. 91



rodziców i późniejszy reportaż „Z podróży do Tropików”. „W parku Victoria następuje pierwsze zetknięcie z prawdziwą tropikalną roślinnością. Wrażenie wprost straszne. Ten nadmiar życia, rozwydrzenie form i kolorów działa przynębiająco. Jest w tym jakiś dziki bezsens i rozrzutność, niepokojąca siła i namietność granicząca z szałem (...) Oślepiający blask trawy przypomina blask kwietniowego śniegu u nas, podczas gdy cienie czarne jak bezdenne otchłanie, zieją straszliwym upałem”. Spotykamy również opisy ludzi ograniczające się w zasadzie tylko do ich twarzy, ze szczególnym zwróceniem uwagi na oczy „W cieniu małej budki siedzi potworna postać o łagodnych oczach i twarzy pokrytej wysypką (...) Starcy o białkach oczu żółtych lub szafranowych, o twarzach pełnych okrucieństwa i zbrodniczych chęci. Być może są to najlepsi ludzie, ale odrębność rysów i koloru działa na fantazję w ten sposób, że psychikę ich wyobrazić trzeba na podstawie danych w szczególnie okropny sposób”. Opisy uwzględniające tylko głowę człowieka nie są przypadkowe. Twarz ludzka jako materiał do studiów psychologicznych interesowała Witkacego od dawna. Pierwsze symptomy odnaleźliśmy już w autoportretach i portretach ojca, dalsze studia w tym kierunku to przede wszystkim Firma Portretowa i fotograficzne sekwencje portretowe. Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich serii i cykli min. Znaleźć je można w osobnej części katalogowej niniejszej publikacji. Niektóre z nich zaopatrzone są w oryginalne tytuły, nadane przez Witkacego. Odnosi się to do serii, które są fotograficznym zapisem małych form teatralnych. Inne powstałe wyłącznie dla fotografii, tworzą ciągi min, wyrażające odmienne stany psychiczne portretowanego. Najciekawsza jest pod tym względem seria, w której Witkacy ubrany jest w białą marynarkę i biały kapelusz.

Składa się ona z piętnastu ujęć, na których ten sam model bez charakterystyki jawi się nam jako wiele odmiennych postaci, w których jednak nie chodzi jedynie o popis własnych możliwości mimicznych. Jest to kolejna próba zdefiniowania czy też określenia własnej osobowości jako „istności” złożonej, wieloaspektowej. Podobny problem zawierają serie min, składające się z kilku ujęć twarzy, wyrażające takie stany i reakcje jak: wściekłość, zaniepokojenie, spokój i zadowolenie. Przy czym i te stany mogą być wyrażone wielorako. Jednoznaczność absolutnie wykluczona.

W swoim głównym dziele filozoficznym „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia” Witkacy pisał: „Jak to później będę starał się wykazać, możemy wyobrazić sobie istnienie osobowości jedynie jako wielość w jedności lub na odwrót, jedność w wielości, zależnie od tego, na czym kładziemy akcent, czy na jedności czy na jej elementach. Osobowość bez treści jest nie-do-pomyślenia. Musi istnieć wielość różnych treści w trwaniu choćby najbardziej rudymen tarnej osobowości, aby ta jedność istnieć mogła jako jedność tej właśnie a nie innej, wypełnionej tymi, a nie innymi treściami osobowości”. Artysta traktuje w tym wypadku własną twarz jako intymne zwierciadło. Te wszystkie eksperymenty prowadzone przez Witkacego na materiale własnej twarzy były formą poznania samego siebie, linią, która zmierzała w tym samym kierunku, co jego zainteresowania filozoficzne mające na celu zgłębienie Tajemnicy Istnienia. W bezpośrednim związku z psychologią twarzy pozostają eksperymenty fotograficzne ujawniające fizjonomiczne aspekty Istnienia Poszczególnego. Witkacy pisze, iż Istnienie Poszczególne można na dwa sposoby opisać: „od środka w terminach poglądu psychologistycznego i od zewnątrz w terminach biologii, w pewnych działach jedynie deskryptywnej a w pewnych



Na wycieczce między Czorsztynem i Niedzicą,  
1931 kat. 89

St. I. Witkiewicz, ok. 1930  
„Mały i bardzo tajemniczy domek w Dzianiszu”



znów do pewnego stopnia fizykalnego poglądu sprowadzalnej". Tę postawę potwierdzają multiplikacje portretów, dla których materiałem wyjściowym jest jedno zdjęcie, które następnie kilkakrotnie jest powiększane, ujawniając za każdym razem nowe, niezauważalne do tej pory cechy modelu. Niestety nie zachowała się pełna dokumentacja tych doświadczeń, z wyjątkiem trzech różnych powiększeń portretu Witkacego w czapce uszance, dlatego celowe wydaje się przytoczyć jeden z fragmentów wspomnień Jana Witkiewicza: "... studiował systematycznie twarze ludzkie, powiększając fotografie do nadnaturalnej wielkości. Widziałem dużo tych powiększeń, na których uwidatniały się szczegóły twarzy, niedostrzegalne normalnie na żywym modelu. Często taka powiększona podobizna ujawniała pewne charakterystyczne, śmieszne karykaturalne szczegóły. Staś się nimi bawił, a ponieważ odziedziczył po ojcu talent udawania, więc naśladował niektórych znajomych w najróżniejszych zmyślonych sytuacjach życiowych a te karykaturalne fotografie dawały obfity materiał do śmiechu ale też do studiów". (podkr. G.M.) Końcowy fragment cytatu sygnalizuje następny problem, który implikuje skojarzenia z teatrem dadaistycznym i fotograficznymi portretami Marcela Duchampa (jest to jednak temat wymagający osobnego opracowania). Jan Leszczyński we wspomnieniu o Witkacym pisał: „Obdarzony wybitnym poczuciem humoru w dużej mierze maskował swoją osobowość. Toteż kto nie znał go bliżej, dostrzegał przeważnie tylko maskę. Ta maska pokrywała dystans, który go dzielił od otoczenia. Stwarzała sztuczną bliskość, której właściwie nigdy nie było i być nie mogło. Gdy maska ta czasami opadała, ukazywał się na chwilę człowiek straszliwie samotny, ponury, rozbity wewnętrznie, wstrząsany potężnymi pasjami, miotany wicherem uczuć metafizycznych, człowiek wspinały, twórczy i na wskroś tragiczny. Ale maska autoironii, mimo iż była maską w stosunku do głębszych warstw jego osobowości, była równocześnie dla niego czymś naturalnym – była wyrazem ogólnego krytycyzmu, który nie mógł ominąć jego własnej osoby".

Cytowane już wcześniej prace filozoficzne Witkacego, a w szczególności „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” poświęcone są problemom ontologii istoty ludzkiej ale nie w sensie fizycznego istnienia, które jest

czystym prawem natury, lecz w sensie przeżyć „wynikających z uświadomienia sobie własnej egzystencji i poszukiwania jej sensu i istoty”. Tym przeżyciem najwyższym, które pozwoli zgłębić Tajemnicę Istnienia – jest przeżycie metafizyczne „Zdolność zaś doznawania uczuć metafizycznych staje się dlań najwyższą wartością, wyróżnikiem człowieczeństwa, zarazem wyznacza jego indywidualność”. Pozostaje jeszcze wyjście uczynienia z własnego życia czegoś jakby „teatru czystej formy” tzn. „inscenizować takie sytuacje i wypadki, które przez swą zyciową niekonsekwencję, niezwykłość, potworność stwarzałyby pozory dziwności samego bytu”. Ciągłe ufizycznianie psychiki poprzez fotografię tworzy z portretów Witkacego powstałych w ciągu kilkunastu lat, coś na kształt collage scenicznego pozostającego w związku z teatrem, gdyż tych dwóch zjawisk w jego twórczości nie da się rozpatrywać osobno. Te miniscenki utrwalone na fotografiach – których zachowało się wiele – były rejestracją chwili, szybkich pomysłów na wycieczkach, na herbatkach u znajomych. Do rangi „rekwizytów teatralnych” podnosił artysta najzwyklejsze przedmioty będące w zasięgu ręki: kawałek sznurka, metalowy pręt, butelki po piwie, kule inwalidzkie. Najciekawsze są pod tym względem: seria nazwana przez Witkacego „Zastrzyk narkotyczny”, reminiscencje z filmu W. Majakowskiego „Chuligan i panna” i dwa zdjęcia opatrzone tytułem „Wójcio z Meksyku”. Pierwsza przedstawia Witkacego z modelką, panną Bykowiakówną, strojącego miny i wypowiadającego zaklęcia. Na tle czarnej zasłony rozwieszanej na werandzie Witkacy w roli maga-znachora, dokonuje zabiegu przy pomocy długiego metalowego pręta, służącego jako strzykawka.

„Wójcio z Meksyku” to po prostu artysta, ubrany w jasny garnitur i panamski kapelusz, podpierający się bambusową laską. Pewna atmosfera stworzona wokół tego zdjęcia, wywołana jest w dwojaki sposób. Poprzez odpowiednie upozowanie modelu na postać „meksykańskiego plantatora”, oraz przez podpis na zdjęciu, który narzuca nowy kontekst i sposób patrzenia na pozornie zwyczajne zdjęcie. Mobilizuje naszą wyobraźnię do uczestnictwa w grze między portretowanym a widzami, manipulując jednocześnie naszą świadomością.

Kiedy próbuję spojrzeć na tę działalność Witkacego w kontekście współczesnych mu działań europejskich



St. I. Witkiewicz pod pomnikiem Tytusa Chałubińskiego

St. I. Witkiewicz, starosta Bujko, Józef Głogowski i inni, 1932—34  
kat. 137



przychodzi mi na myśl inscenizacja Tristana Tzary pt: „Mouchoir de Nuages” („Chusteczka obłoków”), będąca wykładnikiem jego koncepcji spontanicznego teatru. Sam Tzara tak pisał o tej sztuce: „Mouchoir de Nuages” to ironiczna tragedia czy tragiczna farsa w piętnastu krótkich aktach, przedzielonych piętnastoma komentarzami. Akcja nawiązuje do powieści w odcinkach czy filmu, toczy się na estradzie ustawionej na środku sceny”. Po każdej scenie następuje komentarz w postaci krótkiego wiersza, który jest czymś w rodzaju podświadomości dramatu. Poza tym spełnia jeszcze funkcję dialogu autora z samym sobą i z widzami.

„...można by tu postawić ładny problem natury ogólnej:  
 Do jakiego stopnia prawda jest prawdziwa  
 Do jakiego stopnia kłamstwo jest fałszywe  
 Do jakiego stopnia prawda jest fałszywa  
 Do jakiego stopnia kłamstwo jest prawdziwe”.

Dla Witkacego tą formą antraktu między poszczególnymi inscenizacjami były drobne utwory poetyckie, pisane na gorąco, pełniące tę samą funkcję dialogu i komentarza. Jeśli zestawimy je z niektórymi autoportretami, tworzą wtedy jedno dzieło lub fragment większego ciągu.

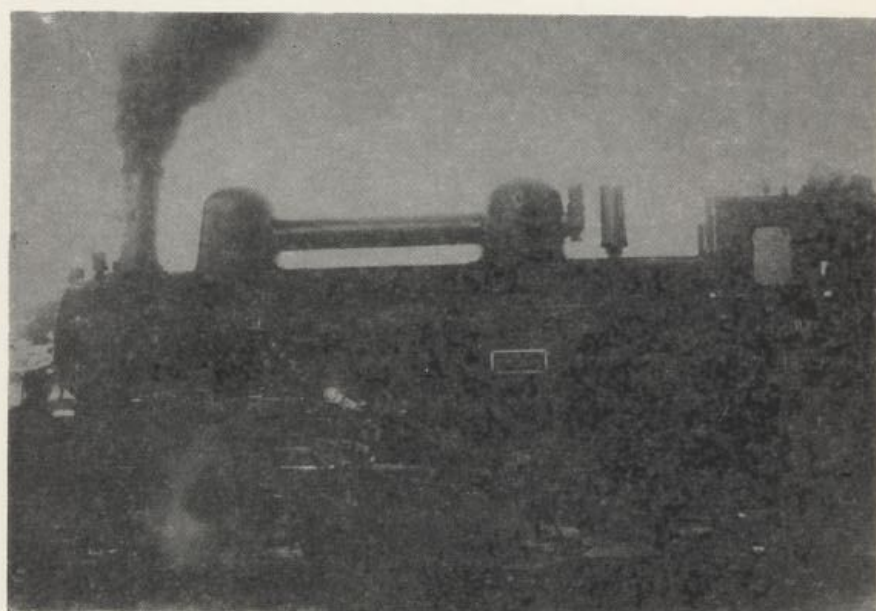
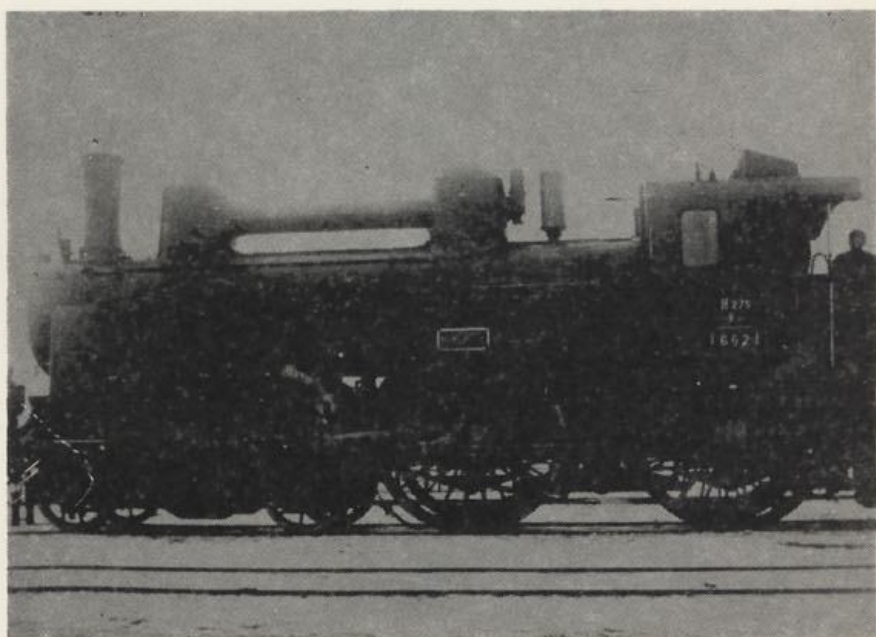
Te drobne utwory poetyckie funkcjonujące na fotografiach i kartkach pocztowych uzupełniają mini wydawnictwa takie, jak regulaminy Firmy Portretowej i efemeryczne pisemko pod nazwą „Papierek lakmusowy”.

Podstawa outsidera w stosunku do współczesnej sztuki była chyba celowa, programem Witkacego było stać na granicy między tym, co można jeszcze nazwać sztuką, a tym co odrzucone. W manifestie „Piurblagizmu” z 1921 pod pozorem groteskowego kamuflażu „Czystej błagi” zadawał pytania dotyczące przyszłości sztuki i jej sensu: „... Jeszcze raz pytamy czym można zdystansować futurizm i dadaizm? Czystą błagą. Co za swoboda. Co za rozkosz! Nareszcie zacząć swobodnie błagować. (...) Ale ocknijmy się z pierwszego zachwyty. O ile trochę błagować (udawać trochę Picassa, trochę udawać siebie, trochę siebie zadziwiać itd.) jest rzeczą bardzo łatwą, o tyle osiągnąć Błagę Czystą niezmiernie trudnym jest zadaniem. Pojęcie czystej błagi musimy uznać za pojęcie graniczne. Kłamstwo i prawda tak są splecione w człowieku, że wydzielić to pierwsze w Czystej Formie (...) – to wcale nie tak łatwo. Pozornie jest to nawet niemożliwe. Ale my, my piurblagiści lubimy niepodobieństwa”. Zacytowany tu fragment zawiera w sobie wiele problemów różnej natury. Nas interesuje w tej chwili

jeden, który bezpośrednio wiąże się z fotografiami z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Prace te przez swoją seryjność programowo odrzucają „bycie sobą” jako „istność” określonej jednoznacznie. „Znika potworna nuda bycia ciągle sobą. Jestem taki, a więc muszę takim być do końca. Tak sobie mówią nieszczęśliwi niewolnicy własnej konsekwencji. Nieprawda – udawać mogą wszystko i uwolnić się w ten sposób od przekłętą tożsamości osobowości”. Jest to problem bardzo złożony, tak jak złożona jest twórczość Witkacego, każde działanie artystyczne lub nieartystyczne jest tą drobną częścią, która składa się na obraz całości. Dlatego wspomniany wątek autotematyczny trudno jest rozpatrywać wyłącznie na podstawie fotografii. Tworzą one jednak obraz najbardziej rzeczywisty, są najbardziej wiarygodnym źródłem, które nie nastrocza trudności w zidentyfikowaniu wielu postaci, które okazują się tą samą osobą. Mimo wielu pozornych sprzeczności jest tu niesłychana konsekwencja w myśleniu i realizowaniu określonej postawy artystycznej przyjętej we wczesnej młodości. Pierwsze autoportrety – autoportret przy lampie z 1913 r. – skupiona, pełna zadumy twarz młodego artysty i myśliciela i dla kontrastu autoportret w stylu dandy w nonszalanckiej pozie siedzący w fotelu. Jest to w pewnym sensie początek stanu rozszczępienia własnego istnienia. I trudno właściwie postawić znak, gdzie kończy się „bycie sobą” a zaczyna się „nie bycie sobą”. W okresie, kiedy pisał swoją pierwszą powieść „622 upadki Bunga”, był to jeszcze problem marginalny. Tym, co najbardziej pochłaniało jego umysł, było znalezienie środka, który mógłby uwolnić malarstwo od iluzji realistycznej przestrzeni na obrazie. Po obejrzeniu obrazów Picassa podczas pobytu w Paryżu pisał: „...Tam jest miara. Ten chce być z tą perspektywą odwrotną, odwrotną nawet w stosunku do dekoracyjnej płaszczyzny, która jest punktem zerowym na tej samej płaszczyźnie. Czy ja wiem jak to wyrazić. To jest sama w sobie oszałamiająca transcendentna jedność w samej swojej niemożliwości” – i kończył – „Ja nigdy nic podobnego nie zrobię, nie będę się starał. Ja zostanę na płaszczyźnie”. Pozostając istotnie w malarstwie na płaszczyźnie obrazu, w powieści udało mu się przebić szybę, która oddzielała go od tego, co chciał ogarnąć. Bycie w przestrzeni, której nie wykreśla klasyczna perspektywa. Wykorzystując swoją osobowość jako podmiot swojej sztuki miał możliwość patrzenia na siebie i otaczającą go rzeczywistość. Nie było to







Z cyklu „Lokomotywy” Zakopane, Lwów,  
1899—1900, kat. 12, 13, 15

St. I Witkiewicz, Zakopane, ok. 1930  
fot. Józef Głogowski, kat. 146

zwykle odbicie lustrzane ale cały system luster, w którym można przyglądać się sobie w różnych wersjach. W ostatniej powieści pt: „Jedyné wyjście” pisał: „sama chwila patrzenia z boku na cały świat i siebie włącznie jest nie do ujęcia w pseudoartystycznych powieściowych wymiarach”. I słusznie, bo przecież powieści Witkacego za takie uważać nie możemy. Określił to jednoznacznie w przedmowie do „Nienasyceńia”: „Przekonanie, że powieść musi być koniecznie przedstawieniem ciasnego wycinka życia, przyczem autor z kłapami koło oczu, jak strachliwy koń, unika wszelkich rzeczywistych i pozornych nawet dygresji, wydaje mi się niesłuszne” – i dalej: „Podlizywanie się najniższym gustom przeciętnej publiczności i strach przed własnymi myślami, lub niechęcią danej kliky, czynią z naszej literatury (z małymi wyjątkami) tę letnią wodę, od której chce się po prostu rzygać”.

Tych kilka refleksji na temat powieści niezbędne jest, aby zrozumieć sens istnienia fotografii w powojennej twórczości Witkacego. Przyjęta w powieściach metoda wyliczania była również realizowana w seriach min i zdjęciach inscenizowanych. Po pierwsze był to jeden ze sposobów empirycznego poznawania siebie. Daleki jest jednak artysta od narcystycznego podejścia, które cechuje współczesnych artystów usiłujących we własnej osobowości i własnej egzystencji znaleźć wartości estetyczne, hierarchicznie najwyższe i najważniejsze. Tę warstwę, jak sądzę, Witkacy zdecydowanie odrzucał, kładąc akcent na interesujące go problemy filozoficzne.

Po drugie takie podejście do medium fotograficznego dało mu możliwość ogarnięcia obrazu, który funkcjonuje poza otaczającą nas rzeczywistością. We wstępie niniejszego eseju nazwałem to obrazem świadomości. O ile wczesne fotografie wykonywane do r. 1914 zdołały ogarnąć jedynie wymiar przestrzeni zewnętrznej, to te z drugiej fazy twórczości są obrazem przestrzeni granicznej i wewnętrznej.

Grzegorz Musiał





# Stanisław Ignacy Witkiewicz The Consciousness of a Picture or an Image of Consciousness

## SUMMARY

The problem of photography as one of the 'arts' professed by Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) is a novelty in the study of his output, as compared with his well known contribution as a the painter, playwright and philosopher. The word 'art' is applied quite deliberately here, since the way in which this medium was understood by the artist was different from a traditional understanding of photography; the works of the 1920's and 30's in particular were very close to what is now called 'photography as art'.

When I have undertaken to comment on St. I. Witkiewicz's photographic oeuvre there appeared a certain problem which could be put forward in the following way: the consciousness of a picture or an image of consciousness. The term 'the consciousness of a picture' applies to the case when the artist selects and registers an existing image of reality confronted with. I would include here all photographic works, I know of, created before 1914, i. e. first portraits of his father from ca 1900, 'Locomotives' series from 1899–1900, the Tatra landscapes made since ca 1900, the sea landscapes from Nervi, and a large group of self-portraits, the earliest of which dates back to 1905. In this group there is also an interesting 'portrait gallery' of Witkiewicz's friends and acquaintances, the portraits of his father made in Lovrana ca 1910, and a photographic account of the journey to the tropics (1914), which has not been rediscovered yet. In our interpretation, an 'image of consciousness' will refer to these works in which the artist creates a non-existing image as the form of self-consciousness; he is the creator of a picture in the sense of its form and contents, and the reality confronted with functions there only as an inspirer. The image's registration is in this case a purely technical operation often performed by Witkiewicz's friends or an anonymous person. I would include here: the self-portraits from the mid-war period, photograph of a 'souvenir' kind, the cycles from ca 1930 and staged photographs. The first cycle known to us is a locomotive series, created in 1899–1900. In this case is not only a youngster's fascination by an engine. The same type of a locomotive is repeated in successive pictures, different aspects of the same 'phenomenon' discovered each time. It is only when we put them together that a coherent image of the whole is achieved. This analytic approach to each phenomenon, subject or person, taking into account their complexity, will from now onwards be a constant factor of Witkiewicz's artistic and philosophical work.

Youthful passion for recording will accompany his further photographic experiments – in the landscapes of Zakopane and its neighbourhood. The consciousness of a picture is revealed here in the way of observing nature, and framing the landscape, or even in expressing a certain intuitive cult for this 'demonic realm'; the subject then developed in the essay 'Demonism of Zakopane', published a dozen or so years later.

In his output before 1914, particular attention should be drawn to the portraits of his father. Early portraits from the Zakopane period present the figure of a man in his prime, a mature artist; the last series from Lovrana (where his father was undergoing a long treatment) registers changeable psychosomatic states reflecting the stages of the creeping illness. The majority of these portraits are facial close-ups – the phenomenon defined in photography as a narrow frame. The face of a person portrayed covers the whole surface of the picture. In his later portrait painting activity signed with a conventional name 'The Portrait Firm of Stanisław Ignacy Witkiewicz' we find a lot of pastel portraits made in this manner. Besides, the very way of portraying in the firm was similar to photographic portraying. An invitation slogan used by Witkiewicz during the period of his firm's existence – 'Come for a camera, and I will paint you a portrait' – was not without grounds.

In 1914 Witkiewicz was offered by his friend Bronisław Malinowski – a well known ethnologist and anthropologist – to take part in an expedition to New Guinea as a photographer. The only thing which can convey an idea about the extraordinary value of these photographs is the essay 'From the Journey to the Tropics', published in 1919. We can find there not only powerfully pictorial descriptions of nature but also the descriptions of people, since the face, as a basis of psychological study, was always interesting for Witkiewicz. The first symptoms of this interest can be traced already in the self-portraits and the portraits of his father, later experiments of this kind were, first of all, the Portrait Firm and photographic portrait sequences. Some of them have original titles, given by Witkiewicz himself. It is true of the sequences that are a photographic recording of small theatrical forms. Others, created only for the sake of pure photographic experimentation constitute the sequences of facial expressions representing different mental states of a portrayed person. In his main philosophical work 'Principles and Statements Implied by the Notion of Existence' Witkiewicz wrote: '... as I am going to prove later, we can imagine the existence of personality only as multiplicity in unity or vice versa (...) There must be a multitude of different essences in the existence of even the most rudimentary personality so that this unity could exist as a unity of such, and not any other personality, filled with such, and not any other, essences'. Witkiewicz treats here his own face as an intimate mirror. All the experiments undertaken with the use of his own face were the forms of self-cognition. Experiments in photography are closely related to the psychology of the face; they reveal physiognomical aspects of the Separate Being. His theory is confirmed in successive multiplications of portraits where a basic single photograph is magnified several times to



W okolicy Podspadów, 1930  
kat. 92

St. I. Witkiewicz, ok. 1930  
kat. 126, 127, 128



reveal new, and yet unnoticed before, both physiognomical and psychological, characteristics of a model. Constant materialization of human psyche through photography makes Witkiewicz's portraits, created over a dozen or so years, appear a kind of a scenic collage associated with the theatre, since these two aspects of his artistic activity cannot be considered separately. These mini-scenes recorded on photographs gave a unique account of elusive moments. Quite ordinary objects of everyday use acquired in Witkiewicz's hands the value of theatrical props. Their lack of logic, strangeness, awfulness made existence appear strange, too. The most interesting in this respect are: the series called by Witkiewicz „The Drug Injection”, reminiscences from V. Mayakovsky's film „The Hooligan and the Damsel” and the photographs entitled „The Uncle from Mexico”. The latter – through an appropriate sitting of a model and through the title which suggests a new context – stimulates our imagination towards participation in the interplay between a portrayed person and a spectator. When I try to look at Witkiewicz's output, as compared with that of his contemporaries, it reminds me of Tristan Tzara's production of „Mouchoir de Nuages” (The Handkerchief of the Clouds) which was an example of his notion of spontaneous theatre.

The play consists of fifteen short acts separated with fifteen commentaries. The action's structure resembles that of a novel in instalments or a film. Each scene is followed by a commentary in the form of a short poem, which functions as a kind of the drama's subconsciousness.

Witkiewicz used short poetic pieces on postcards or photographs as interludes between successive stagings and complemented them with mini-publications, as for e.g. books of regulations of the Portrait Firm or an ephemeral journal entitled „The Litmus-Paper”.

The attitude of an outsider towards contemporary art was Witkiewicz's conscious choice, since it was his aim to stand on the border between what could be called art and what was rejected as being such. He expressed this view in the manifesto of „Piurblagizm” (Pure-blaqueism) published in 1921, and in the abovementioned „The Litmus-Paper” where, putting up an appearance of 'pure blague', he posed questions about the future of art and its sense. There is still another problem, connected with the photographs of the 1920's and 30's, that is of interest for us. These works, due to their sequential character, reject the idea of 'being oneself' in terms of a clearly defined „istność” (i.e. a multiplane, many-sided type of existence).

„Awful dullness of being oneself all the time disappears at last. I am like this, so I have to be like this till the end. This is what the miserable slaves of their own consequence keep repeating themselves. It is not true – I can pretend anything and thus free myself from the wretched identity of personality”. It is a very complex problem – just as all Witkiewicz's activity appears to be – where each artistic, or 'non-artistic' undertaking becomes a tiny part of a bigger whole.

Let us now consider the first self-portraits: the self-portrait at the lamp, 1913 – a concentrated, thoughtful face of

a young artist and thinker and, for better contrast, the self-portrait in dandy style, sitting nonchalantly in an armchair. It is, in a way, the beginning of the inner split of one's existence. And thus, it is really difficult to put a strong separating line where the „being-oneseif” ends and the „not-being-oneseif” begins.

At the time when his first novel „622 Bung's Downfalls” was being written it was still a marginal problem. What interested him the most in painting was then to find the means with which to get rid of an illusion of realistic space in the picture.

While in painting he confined himself to the surface of the picture he was able to break through this window pane that separated him from what he wanted to encompass so as to find himself in the space which was not limited by the classical perspective. Using his own personality as a subject of art he was able to look at himself and the surrounding reality. It was not an ordinary looking-glass reflection but the whole system of mirrors, in which one could watch oneself at different angles. In the last novel „The Only Way Out” he wrote: „the very moment when one views the whole world, oneself including, at a distance, cannot be considered in terms of pseudo-artistic dimensions of the novel”.

The above remarks about the novels (though they have been only mentioned in the text) are necessary to better understand the meaning of photography in Witkiewicz's post-war output. The method of multiplication adopted in the novels was also applied in the series of facial expressions and staged photographs. Firstly, it was one of the empirical ways of self-cognition. Secondly, such an approach to photographic medium enabled him to grasp the image which functions beyond the surrounding reality. I have introduced this notion at the beginning of this essay as an image of consciousness.

While the early photographs, made before 1914, managed to encompass only the dimension of the outer space, these belonging to the second period of his activity reflect both the inner and the border space.

Grzegorz Musiał





# Biografia

- 1885** Urodził się w Warszawie jako syn krytyka, malarza i pisarza, Stanisława Witkiewicza.
- 1890** Rodzice przenoszą się na stałe do Zakopanego. Ich dom staje się miejscem spotkań artystów, pisarzy i uczonych, Stanisław Ignacy od dziecka zdradza różnorodne zamiłowania i zdolności artystyczne.
- 1893** Pierwsze utwory dramatyczne: „Karałuchy”, „Król i złodziej”, „Menażeria czyli wybrzyk słońca”.
- 1901** Debiut malarski. Na wystawie w Zakopanem prezentuje 2 pejzaże.
- 1904–1905** Odbija pierwsze podróże do Włoch (z Karolem Szymanowskim) oraz do Wiednia i Monachium. Rozpoczyna studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, po czym przerywa studia i pobiera prywatne lekcje u Władysława Ślewińskiego.
- 1907–1913** Przebywa kilka miesięcy we Francji, gdzie poznaje awangardowe kierunki plastyki europejskiej (zwiedza 24 Salon Niezależnych). Odwrót od realistycznego malarstwa pejzażowego na rzecz kompozycji symboliczno–ekspresyjnych, maluje także pierwsze portrety. Przez krótki czas kontynuuje studia w Akademii w Krakowie, następnie powraca do Zakopanego, gdzie rozpoczyna pracę nad powieścią „622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta” (wydana w 1972). W 1911 przebywa kilka miesięcy we Francji i krótko – u Bronisława Malinowskiego w Londynie. Po powrocie w latach 1912–13 organizuje kilka swych wystaw malarskich w Warszawie i Krakowie.
- 1914** Na zaproszenie Bronisława Malinowskiego wziął udział jako rysownik i fotograf w ekspedycji etnologicznej na Nową Gwineę. Echa tej podróży będą wielokrotnie powracać w twórczości Witkiewicza (cykl artykułów „Z podróży do Tropików”); akcja wielu dramatów rozgrywa się w południowo-wschodniej Azji i Australii. Poznanie kultury ludów prymitywnych utwierdza w Witkiewiczu przekonanie o nieuchronnym schyłku starej cywilizacji Zachodu, a zetknięcie się z formami sztuki obrzędowej pomoże mu wypracować koncepcję sztuki, której wartością naczelną jest pierwiastek metafizyczny.
- 1914–1918** Po wybuchu wojny, pod koniec września, opuszcza Australię i przybywa do Petersburga, gdzie wstępuje do Szkoły Oficerskiej. Po jej ukończeniu bierze udział w walkach na froncie i pod Mołodecznem zostaje ranny. W czasie pobytu w Rosji rozwija bogatą twórczość malarską. Opracowuje również swój system filozoficzny.
- 1918** W czerwcu powraca do Zakopanego, gdzie kończy pracę teoretyczną „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”. Zostaje przyjęty do awangardowej grupy malarzy „Formiści” i staje się jej teoretykiem.
- 1919–1924** Okres najbardziej aktywnej działalności artystycznej („Kompozycje” o charakterze symbolicznym). Organizuje kilka wystaw indywidualnych w Warszawie, Toruniu i Lwowie. Ogłasza prace teoretyczne: wspomniane „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. (1919). „Szkice estetyczne” (1922) i „Teatr” (1923). Píše około 30 sztuk teatralnych, publikując je w awangardowych pismach „Zwrotnica”, „Skamander”. W teatrze krakowskim odbywają się premiery „Tumora Mózgowicza” (1921) i „Kurki wodnej” (1922), w Toruniu „W małym dworku” (1923) i „Wariata i zakonnicy” (1924). Ogłasza kilkadziesiąt artykułów polemicznych, m. in. wobec pism Leona Chwistka.
- 1925–1930** Píše kolejne powieści: „Pożegnanie jesieni” (1927), „Nienasycenie” (1930). W malarstwie decyduje definitywnie o ograniczeniu się tylko do portretu, traktując go jako wyraz postawy antyartystycznej i zarazem źródło utrzymania (ok. 1925). Zakłada pracownię portretową pod nazwą „Firma Portretowa S. I. Witkiewicza”, działającą według określonego regulaminu. Rozpoczyna także kontrolowane doświadczenia z narkotykami, interesując się artystycznym zapisem wizji narkotycznych. W styczniu 1925 powstaje w Zakopanem z inicjatywy Witkiewicza Teatr Formistyczny, w którym pełni on funkcję reżysera i scenografa własnych sztuk. Ogłasza szereg esejów poświęconych problemom krytyki literackiej i teatralnej („Przegląd Wieczorny”).
- 1931–1938** Poświęca się niemal wyłącznie filozofii. Ogłasza kilkadziesiąt artykułów popularyzujących własne założenia filozoficzne i polemizujących z innymi koncepcjami (Russellem, Carnapem, z Kołem Wiedeńskim). W 1935 w dziele „Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” – sformułował ostatecznie swój system filozoficzny, który nazwał monadyzmem biologicznym. Nawiązuje korespondencję z Hansem Corneliussem i gości go u siebie w Zakopanem w 1937 r. Zainteresowania artystyczne stanowią już tylko margines jego aktywności. W latach 1931–34 kończy sztukę „Szewcy”, rozpoczętą w 1927 r. W latach 1931–32 píše pierwszą część powieści „Jedynę wyście”. W 1932 r. wydaje książkę o szkodliwości narkotyków, „Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotyl, morfina, eter + Appendix”. W latach 1935–36 pracuje nad studium obyczajowo-społecznym, „Niemyte dusze”. Równolegle powstają cykle fotograficzne i zdjęcia reżyserowane. W 1937 wspólnie z krytykami K. L. Konińskim i J. W. Płomieńskim organizuje w Zakopanem Teatr Niezależny i obejmuje jego kierownictwo artystyczne.
- 1939** W pierwszych dniach po wybuchu wojny opuszcza Warszawę i udaje się na wschód. 18 września popełnia samobójstwo pod miejscowością Jezioro na Podlasiu.
- Z obszernej bibliografii dotyczącej S.I. Witkiewicza podajemy pozycje, które szczególnie uwzględniają jego twórczość fotograficzną:
1. Stanisław Witkiewicz. Listy ojca do syna. (oprac. Anna Micińska i Bożena Danek-Wojnowska, Warszawa 1969).
  2. Stanisław Ignacy Witkiewicz... „wistość tych rzeczy jest nie z świata tego”) oprac. Anna Micińska i Urszula Kenar, Kraków 1977).
  3. Urszula Czartoryska. Witkacy w zwierciadle fotografii. „Fotografia”, nr. 5. 1972
  4. Grzegorz Musiał, Stanisław Ignacy Witkiewicz, la coscienza dell'immagine o l'immagine della coscienza. (w: L'Avanguardia Polacca 1910-1978, kat. wyst. Roma 1979).



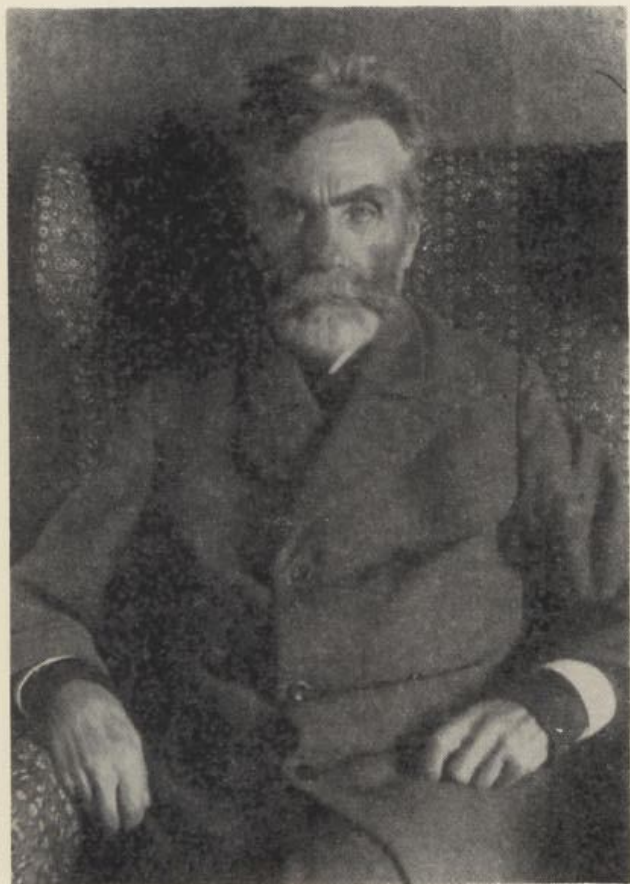
## Biography

- 1885** Born in Warsaw to the family of Stanisław Witkiewicz, an art critic, painter and writer.
- 1890** His parents move for good to Zakopane. Their home becomes a meeting place for artists, writers and scientists. From early childhood Stanisław Ignacy betrays various interests and artistic abilities.
- 1893** The first drama works *The Cockroaches* (Karaluchy), *The King and the Thief* (Król i złodziej), *Menagerie or the Elephant's Frölic* (Menażeria czyli wybryk słonia).
- 1901** The painter's debut. He presents two landscapes on an exhibition in Zakopane.
- 1904–1905** First journeys to Italy (with the Polish composer, Karol Szymanowski) and to Vienna and Munich. He begins the studies at the Academy of Fine Arts in Cracow, only to give it up and continue education under the private tuition of Władysław Sławiński.
- 1907–1913** He stays in France for several months where he gets to know the European fine arts avant-garde movements (he visits The Independent's Salon 24). The turn from realistic landscape painting towards expressionistic symbolical compositions; he also continues studies at the Cracow Academy of Art, then returns to Zakopane to begin the novel: *622 Bung's Downfalls or a Demoniac Woman*, publ. 1972. In 1911 he spends a few months in France and at Bronisław Malinowski's in London. On the return in 1912–13 he has several personal exhibitions in Warsaw and Cracow.
- 1914** On Bronisław Malinowski's invitation he takes part as a photographer and illustrator, in the ethnological expedition to New Guinea. Its reminiscences will often recur in his later literary works (e.g. a cycle of articles *From the Journey to the Tropics*), the plots of many of his plays are set in south-eastern Asia and Australia. The confrontation with primitive peoples' cultures strengthens Witkiewicz's conviction about an inevitable decline of Western civilization while the confrontation with ritual art helps him to work out a conception of art whose main value is a metaphysical factor.
- 1914–1918** After the outbreak of the war, at the end of September, he leaves Australia and returns to St. Petersburg, where he enrolls to the Military Academy. Having graduated from it he joins the front and is wounded at Molodeczne. During his stay in Russia he develops prolific activity as a painter. He also works out his philosophical system.
- 1918** He returns to Zakopane in June where he finishes a theoretical study *New Forms In Painting and Misunderstandings Resulting From Them*. He is accepted as a member of 'The Formists' an avant-garde painters' group, and becomes its theoretician.
- 1919–1924** It is the most active period of artistic development (*Compositions* – symbolic in character). He has several personal exhibitions in Warsaw, Toruń, Lvov. He publishes theoretical works: *New Forms In Painting* (1919), *Aesthetic Studies* (1922), and *Theatre* (1923). He writes about 30 plays published in such avantgarde magazines as *Zwrotnica*, *Skamander*. In the Cracow Theatre there are the first nights of *Tumor Brainard* (Tumor Mózgowicz) (1921), *The Water-Hen* (Kurtka wodna), *In a Small Manor-House* (W Małym dworku) (1923), and *The Madman and the Nun* (Wariat i zakonnica) in Toruń (1924). He publishes several dozens of polemical articles, with Leon Chwistek among others.
- 1925–1930** He writes successively the following novels: *A Farewell to Autumn* (Pożegnanie jesieni) (1927); *Insatiability* (Nienasycenie). In his painting he concentrates on portrait only, treating it as an expression of his anti-artistic attitude and a source of income (ca 1925). He organizes a portrait studio under the name of „The Portrait Firm of Stanisław Ignacy Witkiewicz”, which existed according to the detailed statute. He also begins controlled experiments with drug-taking, taking interest in the problem of recording of hallucinations. In January, 1925, the Formist Theatre is opened in Zakopane, Witkiewicz not only its founder but also a director and designer of his own plays. He publishes a number of essays devoted to the problems of literary and theatrical criticism (in *Przegląd Wieczorny*).
- 1931–1938** He devotes himself almost totally to philosophy. He publishes several dozens of articles popularizing his own philosophical assumptions and arguing with conceptions of Russell, Carnap, the Viennese Circle. In 1935 he finally formulates his own philosophical system, called biological monadism in the work: *Principles and Statements Implied by the Notion of Existence*. He enters into correspondence with Hans Cornelius and receives him at his home in Zakopane in 1937. His artistic interests become only a margin of other activities. In 1931–1934 he completes *The Shoemakers* (Szewcy), begun in 1927. In 1931–1932 he writes the first part of the novel *The Only Way Out* (Jedyne wyjście). In 1932 he publishes the book about harmfulness of drugs *Nicotine, Alcohol, Peyotl, Morphine, Ether*. In the years 1935–36 he works on the social and moral study *The Unwashed Souls* (Nie myte dusze). In the meantime, there appear photographic cycles and staged photographs. In 1937, together with the critics K. L. Koniński and J. W. Piłomieński, he organizes the Independent Theatre in Zakopane and becomes its head animator.
- 1939** A few days after the outbreak of the war he leaves Warsaw and goes east. On September, 18 he commits suicide near Jezioro in Podlasie.

From the large bibliography concerning Stanisław Ignacy Witkiewicz we have chosen particularly these publications which deal with his photographic output. They are as follows:

1. St. Witkiewicz *The Letters of the Father to the Son*, ed. Anna Micińska and Bożena Danek-Wojnowska, Warsaw 1969.
2. St. I. Witkiewicz „...Wistość of These Things Is Not of This World” (wistość – the real, heightened form of being, ed. Anna Micińska, Urszula Kenar, Cracow, 1977).
3. Urszula Czartoryska – *Witkacy In the Mirror of Photography 'Fotografia'* No 5, 1972.
4. Grzegorz Musiał Stanisław Ignacy Witkiewicz, la coscienza dell'immagine o l'immagine della coscienza in: *Avanguardia Polacca 1910–1978*, (Cat. exhib. Rome, 1979).





St. Witkiewicz, Lovrana, 1911—13  
 fot. St. I. Witkiewicz, kat. 51

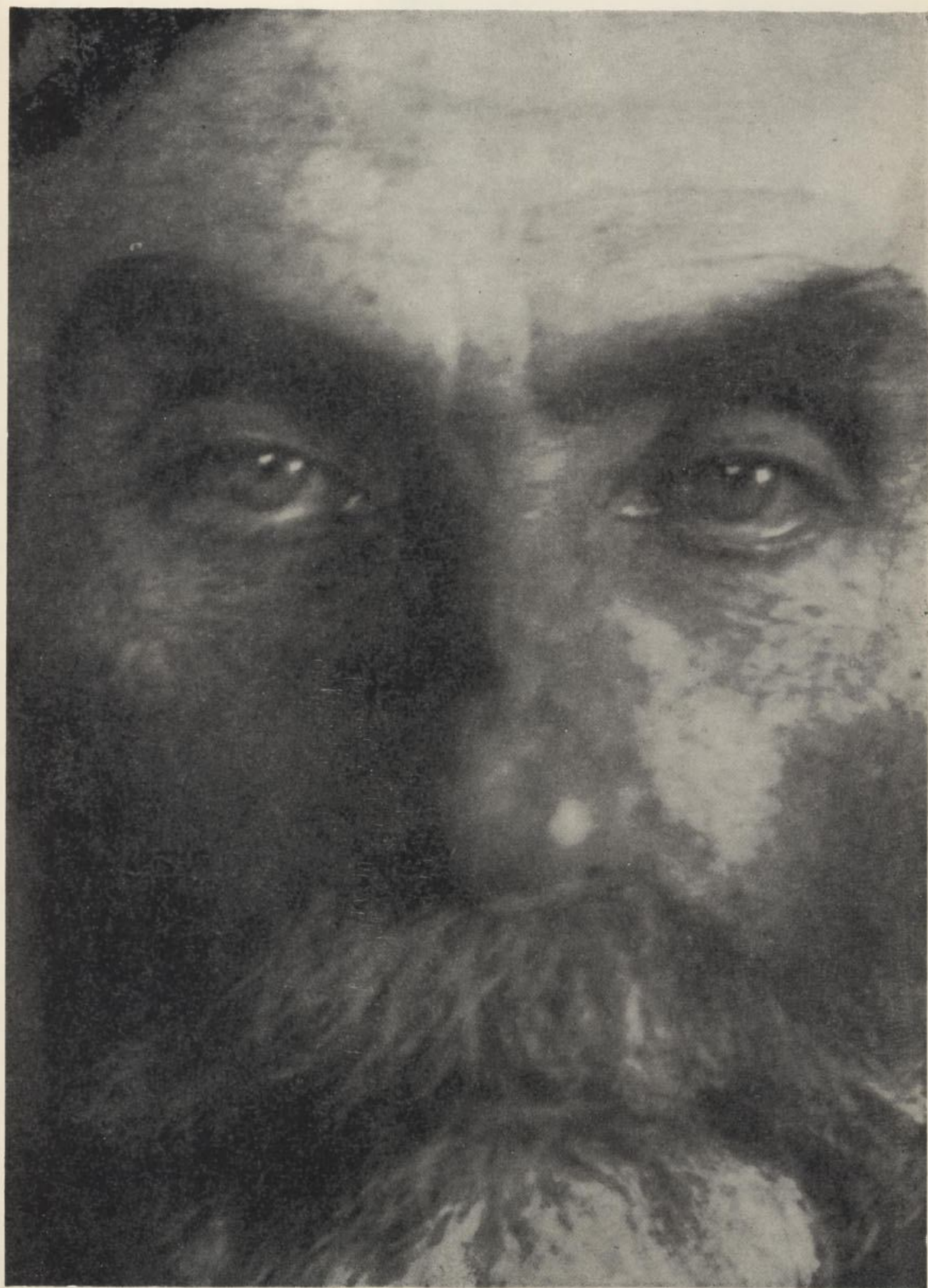
St. Witkiewicz, Lovrana, ok. 1905  
 fot. St. I. Witkiewicz, kat. 42

St. Witkiewicz w pracowni, Zakopane, ok. 1900  
 fot. St. I. Witkiewicz, kat. 40

St. Witkiewicz, Lovrana, 1911—13  
 fot. St. I. Witkiewicz, kat. 53

St. Witkiewicz, Lovrana 1911—13  
 fot. St. I. Witkiewicz, kat. 44







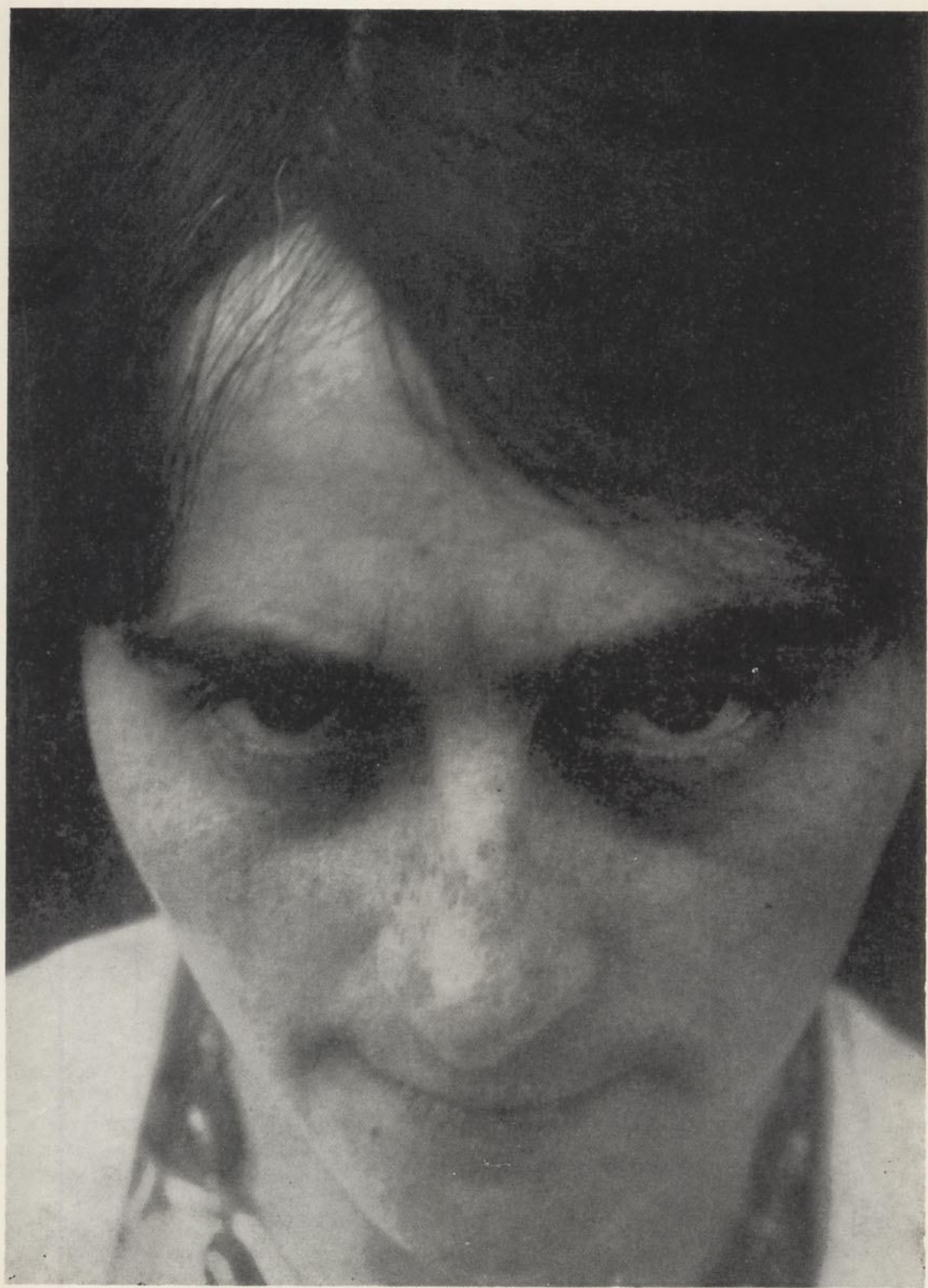


Portret chłopca, przed 1914  
fot. St. I. Witkiewicz, kat. 72

Portret kobiety, przed 1914  
fot. St. I. Witkiewicz, kat. 71

Portret kobiety, przed 1914  
fot. St. I. Witkiewicz, kat. 74







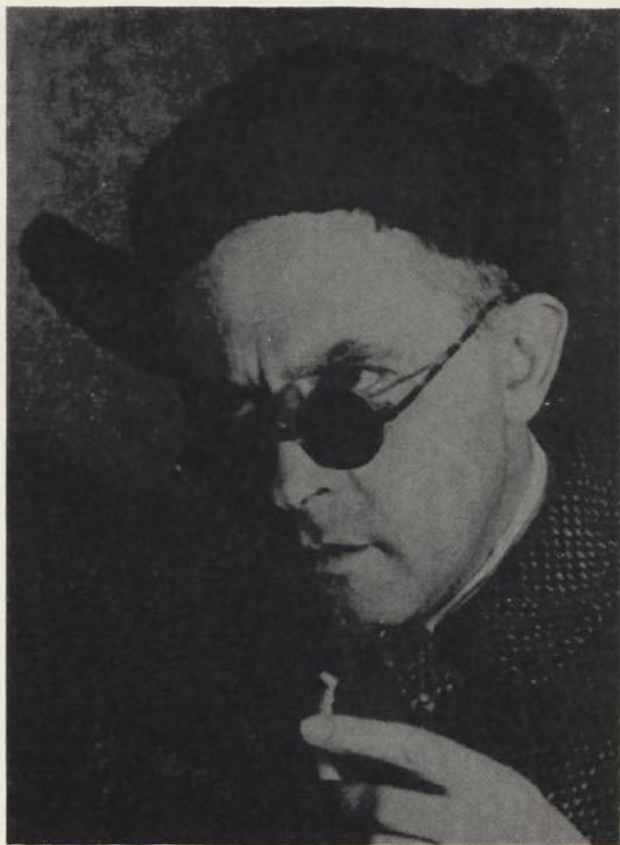
St. I Witkiew. cz. Zakopane, ok. 1930  
fot. Józef Głogowski, kat. 145

St. I Witkiewicz, Zakopane, ok. 1932  
fot. Józef Głogowski, kat. 117

St. I Witkiew. cz. Zakopane, ok. 1930  
fot. Józef Głogowski, kat. 31

St. I Witkiewicz z Nną Stachurską  
Zakopane, ok. 1930, kat. 129

St. I Witkiew. cz. Zakopane, ok. 1930  
fot. Józef Głogowski, kat. 133











Na wycieczce w okolicach Zakopanego, 1929—30  
kat 100

Na wycieczce w okolicach Zakopanego, 1929—30  
kat. 99

Powrót z Podspadów, 1930  
kat 98

St. I. Witkiewicz, ok. 1930  
fot. Józef Głogowski kat. 112, 113, 114



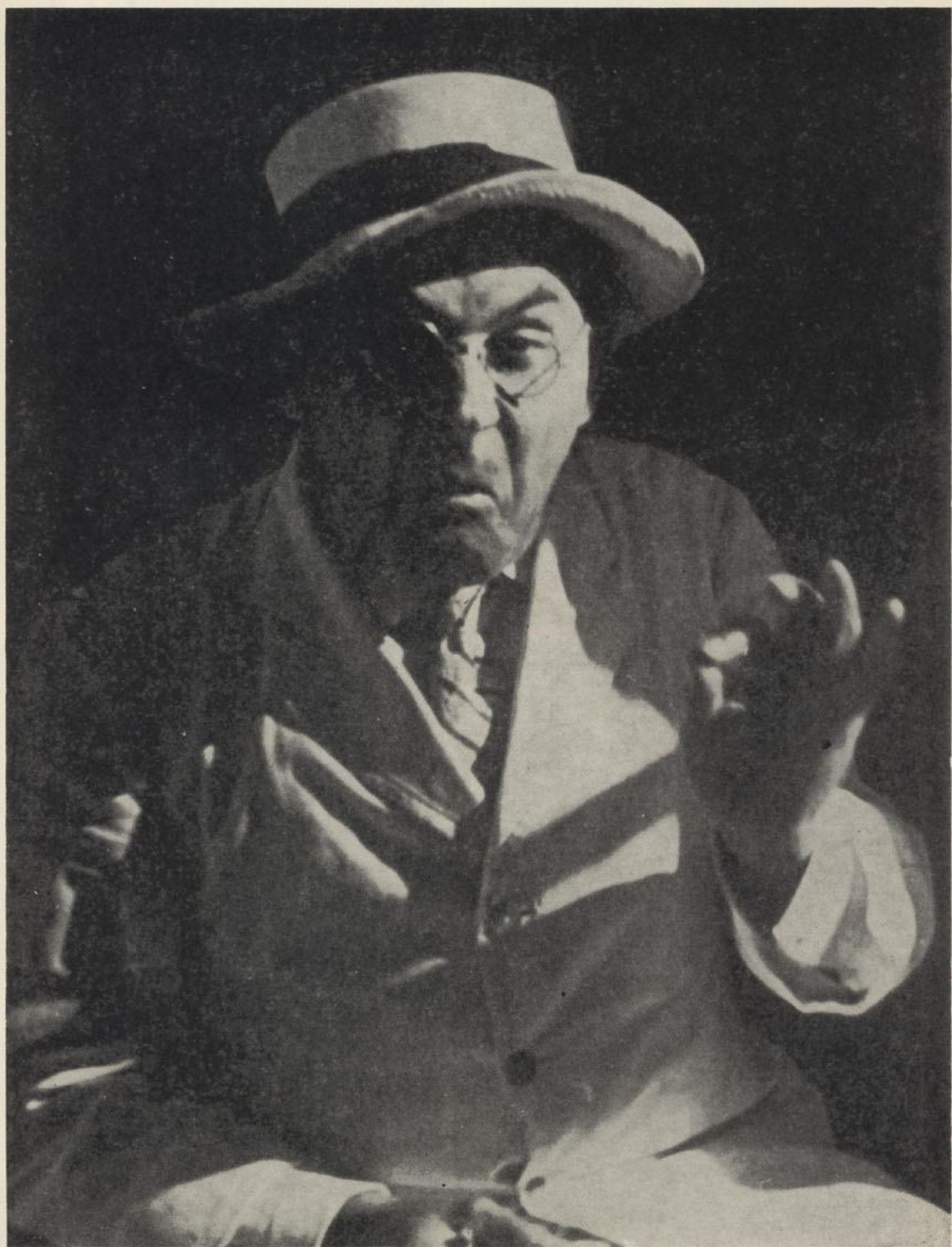




St. I. Witkiewicz, Zakopane, ok. 1930  
fot. Józef Głogowski kat. 110

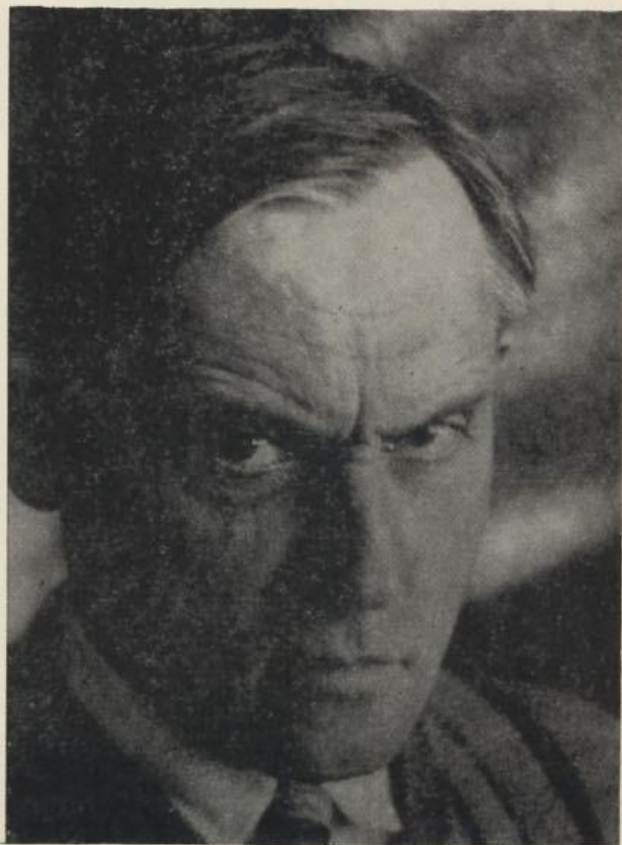
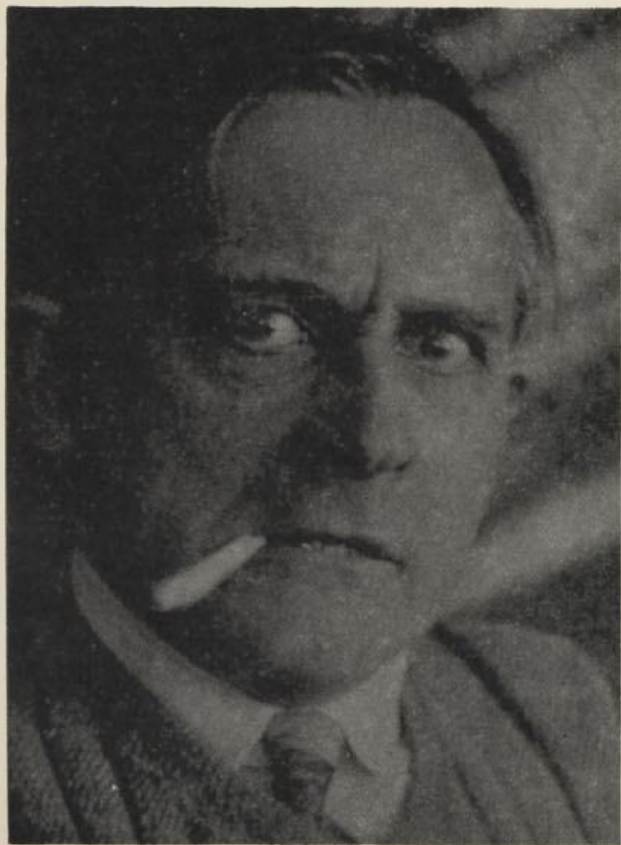
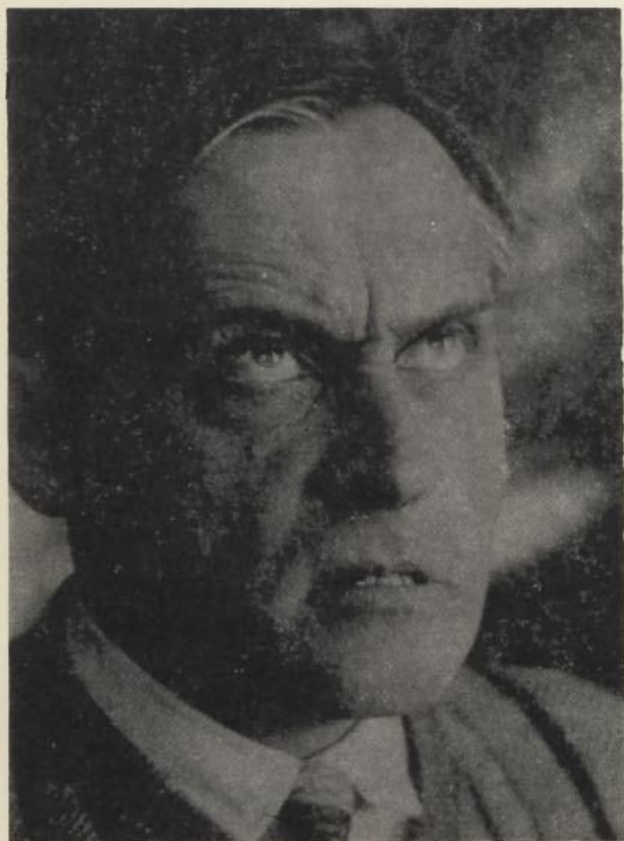








St. I Witkiewicz, Zakopane, ok. 1930—35  
fot. Józef Głogowski kat. 108









## Spis eksponatów

### Fotografie z okresu dzieciństwa

- \*1. St. I. Witkiewicz w kożusku  
Warszawa, ok. 1890, fot. Konrad Brandel
- 2. St. I. Witkiewicz z szablą  
Warszawa, ok. 1890, fot. Świetlik
- 3. St. I. Witkiewicz grający na pianinie  
Zakopane, ok. 1893
- 4. St. I. Witkiewicz z Sabalą  
Zakopane, ok. 1893
- 5. St. I. Witkiewicz na wakacjach  
Sygudyszki na Litwie, ok. 1901
- 6. St. I. Witkiewicz z ojcem  
Zakopane, ok. 1903-1904
- 7. St. I. Witkiewicz z ojcem  
Zakopane ok. 1903-1904
- 8. St. I. Witkiewicz z kolegami  
Zakopane, ok. 1903-1904
- 9. St. I. Witkiewicz z Marią Witkiewiczówną  
Zakopane, ok. 1905
- 10. St. I. Witkiewicz z ciotkami  
Zakopane, ok. 1905
- 11. St. Witkiewicz jako Jan Chrzcziciel  
Zakopane

### Cykl „Lokomotywy”

- 12. „Lokomotywa od blitzu na stacji we Lwowie nr. 662”  
ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz
- \*13. „Lokomotywa od blitzu na stacji we Lwowie nr. 662”  
ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz
- 14. „Lokomotywa pociągu towarowego nr. 3030”  
Zakopane, ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz
- \*15. Pędząca lokomotywa  
okolice Zakopanego, ok. 1899-1900,  
fot. St. I. Witkiewicz
- 16. „Maszynista Błoński na lokomotywie nr. 7738”  
Zakopane, ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz
- 17. Lokomotywa na stacji w Zakopanem  
ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz
- 18. „Maszyniści Cycoń i Błoński na lokomotywie”  
Zakopane, ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz
- 19. Lokomotywy  
ok. 1899-1900, fot. St. I. Witkiewicz

### Pejzaże

- \* 20. „Lasek olchowy na ul. Zamoyskiego”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 21. „Sikława potoku Roztoki z Wielkiego Stawu”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 22. „Potoczek w lesie”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 23. „Las nad wodą koło Roztoki”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 24. „Olchy nad wodą”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 25. „Woda koło Tatarów pod Gubałówką”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 26. „Las w śniegu”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 27. „Górale przed kościołem”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 28. „Widok z Krzyżnego na Mięguszowski szczyt i Dolinę  
Pięciu Stawów”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 29. „Południowy bok Troistego Szczytu w korytach”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 30. „Chojny o wschodzie słońca z okna”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz

- \* 31. „Tomanowa, Czerwone Żlebki i Staw Smereczyński  
w zimie”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 32. „Widok na północ z doliny Roztoki”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 33. „Wielki Staw w dolinie Pięciu Stawów”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 34. „Polana Pańszczyca, w tle Żółta Turnia”  
Zakopane, 1900-1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 35. „Morze w Nervi”  
ok. 1905, fot. St. I. Witkiewicz
- 36. „Morze w Nervi”  
ok. 1905, fot. St. I. Witkiewicz
- 37. „Morze w Nervi”  
ok. 1905, fot. St. I. Witkiewicz
- 38. „Morze w Nervi”  
ok. 1905, fot. St. I. Witkiewicz

### Portrety ojca, Stanisława Witkiewicza

- 39. St. Witkiewicz w serdaku kożuchowym  
Zakopane, ok. 1900, fot. prawdopodobnie  
St. I. Witkiewicz
- \* 40. St. Witkiewicz w pracowni  
Zakopane, ok. 1900, fot. St. I. Witkiewicz
- 41. St. Witkiewicz przed domem  
Zakopane, ok. 1906, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 42. St. Witkiewicz na spacerze  
Lovrana, ok. 1905, fot. St. I. Witkiewicz
- 43. St. Witkiewicz „tata piszący przy stole”  
Zakopane, ok. 1905, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 44. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1912, fot. St. I. Witkiewicz
- 45. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 46. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 47. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 48. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 49. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 50. St. Witkiewicz – twarz  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 51. St. Witkiewicz siedzący w fotelu  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 52. St. Witkiewicz siedzący w fotelu  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 53. St. Witkiewicz siedzący w łóżku  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 54. St. Witkiewicz siedzący w łóżku  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 55. St. Witkiewicz – ujęcie en face do połowy  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 56. St. Witkiewicz stojący na balkonie  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 57. St. Witkiewicz z siostrą Marią na balkonie pensjonatu  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 58. St. Witkiewicz siedzący przy stole  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz
- 59. St. Witkiewicz siedzący przy stole – profil  
Lovrana, ok. 1911-1913, fot. St. I. Witkiewicz

### Portrety osób z kręgu Witkacego

- 60. Irena Solska  
ok. 1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 61. Irena Solska z córką  
ok. 1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 62. Helena Biedrzycka siedząca na balustradzie  
Zakopane, ok. 1911, fot. St. I. Witkiewicz
- 63. Jadwiga Janczewska – ujęcie en face do połowy  
Zakopane, ok. 1912-1914, fot. St. I. Witkiewicz
- 64. Jadwiga Janczewska leżąca na kanapie  
Zakopane, ok. 1913-1914, fot. St. I. Witkiewicz
- 65. Jadwiga Janczewska – twarz  
Zakopane, ok. 1913-1914, fot. St. I. Witkiewicz
- 66. Portret Bronisława Malinowskiego  
ok. 1911, fot. St. I. Witkiewicz
- 67. Portret Stefana Żeromskiego  
Zakopane, ok. 1912, fot. St. I. Witkiewicz
- 68. Portret Tadeusza Micińskiego  
Zakopane, ok. 1910, fot. St. I. Witkiewicz



- 69. Portret ciotki Mary  
Zakopane, ok. 1910, fot. St. I. Witkiewicz
- 70. Portret grupowy – kobieta z dwoma chłopcami  
przed 1914, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 71. Portret kobiety  
przed 1914, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 72. Portret chłopca  
przed 1914, fot. St. I. Witkiewicz
- 73. Portret chłopca  
przed 1914, fot. St. I. Witkiewicz
- \* 74. Portret kobiety  
przed 1914, fot. St. I. Witkiewicz

#### Autoportrety do roku 1914

- 75. Autoportret-en face do połowy  
Zakopane, ok. 1905
- 76. Autoportret – z rękoma na głowie  
Zakopane, ok. 1905
- 77. Autoportret – siedzący w fotelu  
Zakopane, ok. 1905
- 78. Autoportret - twarz  
ok. 1908–1911
- 79. Autoportret – siedzący w wiklinowym fotelu  
ok. 1910
- 80. Autoportret – siedzący w wiklinowym fotelu  
ok. 1910
- 81. Autoportret – siedzący na tle drewnianej ściany  
Zakopane, ok. 1910
- 82. Autoportret – na tle własnej kompozycji  
Zakopane, ok. 1912
- 83. Autoportret przy lampie  
Zakopane, ok. 1913

#### Autoportrety z innymi osobami

- 84. Autoportret z ojcem – siedzący przy stole  
Lovrana, ok. 1911
- 85. Autoportret z Tymonem Niesiołowskim  
Zakopane, ok. 1910
- \* 86. Autoportret z Tymonem Niesiołowskim  
Zakopane–Antałówka, ok. 1910
- 87. Autoportret z ojcem  
Lovrana, ok. 1911
- 88. Autoportret z Tadeuszem Langerem  
Zakopane, ok. 1912

#### Fotografie typu pamiątkowego

- \* 89. Na wycieczce – nad Dunajcem między Czorsztynem  
i Niedzicą  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński 1931
- 90. Na rynku w Kieżmarku  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1930
- \* 91. Na wycieczce do Czorsztyna  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska  
1931
- \* 92. Na wycieczce w okolicy Podspadów  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1930
- 93. Na wycieczce w okolicy Podspadów  
St. I. Witkiewicz przy pniu drzewa  
1930
- 94. Na wycieczce do Podspadów – grupowe przy  
samochodzie  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1930
- 95. Na wycieczce do Podspadów  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1930
- 96. Na wycieczce w Czorsztynie – w ruinach zamku  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1931
- 97. Na wycieczce do Czorsztyna – w ruinach zamku  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1931

- \* 98. Powrót z Podspadów  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Modesta i Tadeusz  
Zwoliński  
1930
- \* 99. Na wycieczce w okolicach Zakopanego  
St. I. Witkiewicz i Michał Choromański  
1929–1930
- \* 100. Na wycieczce w okolicach Zakopanego – przy stole  
w schronisku  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Michał  
Choromański  
1929–1930
- 101. Na wycieczce w okolicach Zakopanego – ukryci za  
skałami  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Michał  
Choromański  
1929–1930
- 102. Na podwieczorku u Zwolińskich  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Helena  
Stachurska, Gąsiorowie, Modesta i Tadeusz Zwoliński  
Stefan Zwoliński  
Zakopane, 1930
- 103. Na imieninach Neny Stachurskiej  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Helena  
Stachurska, Zwoliński  
Zakopane 1930
- 104. Na imieninach Neny Stachurskiej  
St. I. Witkiewicz, Nena Stachurska, Helena  
Stachurska, Zwoliński  
Zakopane, 1930
- 105. U Głogowskich  
St. I. Witkiewicz, Janusz Kotarbiński, Waleria, Zofia  
i Krystyna Głogowskie  
Zakopane, ok. 1936
- 106. U Głogowskich  
St. I. Witkiewicz z Krystyną Głogowską i jej portretem  
Zakopane, ok. 1934, fot. Józef Głogowski
- 107. St. I. Witkiewicz – gołacy Strążyńskiego  
Zakopane, ok. 1930

#### Serie min, cykle zdjęć reżyserowanych

- \* 108. Miny – St. I. Witkiewicz, sześć różnych ujęć twarzy  
Zakopane, 1930–1935, fot. Józef Głogowski
- 109. Miny – St. I. Witkiewicz, siedem różnych ujęć twarzy  
Zakopane, ok. 1930 fot. Józef Głogowski
- \* 110. Miny – St. I. Witkiewicz w białej marynarce i białym  
kapeluszu,  
piętnaście różnych ujęć półpostaci  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski
- 111. Miny – St. I. Witkiewicz w czapce, cztery różne ujęcia  
twarzy  
Zakopane, ok. 1930

Cykl – St. I. Witkiewicz w futrzanym kapeluszu  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

- \* 112. St. I. Witkiewicz – półprofil
- \* 113. St. I. Witkiewicz – z podniesionym palcem lewej ręki
- \* 114. St. I. Witkiewicz – z papierowym monoklem w oku
- 115. St. I. Witkiewicz – w okularach

Cykl – St. I. Witkiewicz w czapce uszance  
Zakopane, ok. 1902, fot. Józef Głogowski

- 116. St. I. Witkiewicz – ze zmarszczonym czołem
- \* 117. St. I. Witkiewicz – w czarnych okularach
- 118. St. I. Witkiewicz – trzymający w ręku wężyk
- 119. St. I. Witkiewicz – w czarnych okularach trzymający  
w ręku wężyk

Cykl – St. I. Witkiewicz z modelką Bykowiakówną  
„Zastrzyk narkotyczny”  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

- 120. St. I. Witkiewicz z modelką na werandzie
- 121. St. I. Witkiewicz z modelką na tle czarnej zasłony
- 122. St. I. Witkiewicz z modelką na tle czarnej zasłony
- 123. St. I. Witkiewicz z modelką – „Zastrzyk narkotyczny”
- 124. St. I. Witkiewicz z modelką – „Zastrzyk narkotyczny”
- 125. St. I. Witkiewicz z modelką – „Zastrzyk narkotyczny”

Cykl – St. I. Witkiewicz w kapeluszu i prochowcu na tle  
kredensu

- Zakopane, ok. 1932, fot. Józef Głogowski
- \* 126. St. I. Witkiewicz – z miną smutną



\*127. St. I. Witkiewicz – z miną smutną (wykadrowana twarz)

\*128. St. I. Witkiewicz – z miną chytrze zadowoloną

Cykl – St. I. Witkiewicz w uzbeckiej czapeczce  
Zakopane, ok. 1930, fot. prawdopodobnie Józef Głogowski

\*129. St. I. Witkiewicz z Neną Stachurską

130. St. I. Witkiewicz z Neną Stachurską

Cykl inspirowany filmem W. Majakowskiego pt. „Chuligan i panna”

Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

\*131. St. I. Witkiewicz z zegarkiem w ręku – uśmiechnięty

132. St. I. Witkiewicz z zegarkiem w ręku – z poważną miną

\*133. St. I. Witkiewicz z groźnym spojrzeniem

Cykl – St. I. Witkiewicz w berecie i białej koszuli

Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

134. St. I. Witkiewicz z ręką podniesioną do góry i otwartymi ustami

135. St. I. Witkiewicz z papierosem

136. St. I. Witkiewicz z papierosem trzymający w ręku lusterko

\*137. Portret grupowy z doprawionymi sztucznymi wąsami  
St. I. Witkiewicz, Józef Głogowski, starosta Bujko i inni

Zakopane, ok. 1932–1934

138. Portret grupowy z doprawionymi sztucznymi wąsami  
St. I. Witkiewicz, Józef Głogowski, starosta Bujko i inni

Zakopane ok. 1932–1934

#### Portrety St. I. Witkiewicza

139. St. I. Witkiewicz en face do połowy (atelierowy)

Zakopane, ok. 1928, fot. J. Kępińska

140. St. I. Witkiewicz – en face w kapeluszu (atelierowy)

Zakopane, ok. 1928, fot. J. Kępińska

141. St. I. Witkiewicz – w białej koszuli z groźną miną

Zakopane, ok. 1929, fot. Tadeusz Zwoliński

142. St. I. Witkiewicz – w kapeluszu z odwiniętym rondem (atelierowy)

Zakopane, ok. 1930, fot. J. Kępińska

143. St. I. Witkiewicz – w kapeluszu z odwiniętym rondem (atelierowy)

Zakopane, ok. 1930, fot. J. Kępińska

144. St. I. Witkiewicz – z pijacką miną trzymający w ręku szklankę

Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

\*145. St. I. Witkiewicz – w todze sędziowskiej  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

\*146. St. I. Witkiewicz – w koszuli naciągniętej na głowę  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

147. St. I. Witkiewicz – niby modlący się  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

148. St. I. Witkiewicz – „Wujcio z Meksyku”  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

149. St. I. Witkiewicz – „Wujcio z Meksyku”  
Zakopane, ok. 1930, fot. Józef Głogowski

150. St. I. Witkiewicz – malujący portret Walerii Głogowskiej

Zakopane, ok. 1932, fot. Józef Głogowski

151. St. I. Witkiewicz – malujący portret Walerii Głogowskiej

Zakopane, ok. 1932, fot. Józef Głogowski

152. St. I. Witkiewicz – w berecie na tle gór

Zakopane po 1930, fot. Józef Głogowski

153. St. I. Witkiewicz – w czarnych okularach z papierosem  
Zakopane, ok. 1930

154. St. I. Witkiewicz – twarz

Zakopane, ok. 1930

155. St. I. Witkiewicz – twarz

Zakopane, ok. 1930

156. St. I. Witkiewicz – trzymający w ręku rulon papieru  
Zakopane, ok. 1930

\*157. St. I. Witkiewicz – w płaszczu z podniesionym kołnierzem  
po 1930

158. St. I. Witkiewicz – siedzący w wiklinowym fotelu po 1930

159. St. I. Witkiewicz – „Ceng imaginowany. Wielki odtwórca Wielkiego Mogola Stanley Ignatio Witkacy, Sąd nad partaczami”  
Zakopane, ok. 1930

160. St. I. Witkiewicz – w kapeluszu „a la Majakowski”  
1938, fot. Zdzisław Dolatowski

#### OBJAŚNIENIA

Pozycje oznaczone gwiazdką reprodukowane są w katalogu. Zdjęcia wykonane z oryginalnych negatywów

St. I. Witkiewicza znajdujących się w Muzeum Tatrzańskim: poz. kat. 9-10, 12-16, 20-49, 51-53, 55, 60-65, 70-77, 79-86.

Oryginalne fotografie znajdujące się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, na podstawie których wykonano powiększenia wystawowe

poz. kat. 108-110, 116-117, 119-128, 131-136, 141, 144, 146-151.

Tytuły podane w cudzysłowie są oryginalnymi tytułami nadanymi przez St. I. Witkiewicza, pozostałe tytuły nadano w celu identyfikacji.

Datowania zdjęć dokonano na podstawie różnych źródeł drukowanych, a także rozmów z osobami, w których kolekcjach znajduje się znaczna część prezentowanych na wystawie fotografii.

Spis niniejszy obejmuje jedynie prace wybrane na wystawę.

Pełny wykaz zebranych dotychczas i opracowanych fotografii St. I. Witkiewicza oraz fotografii związanych z jego życiem znajduje się w Dziale Fotografii i Techniki Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi.

Grzegorz Musiał



BIBLIOTEKA  
MUZEUM SZTUKI  
W ŁODZI

**G 395/79**

