

Wojciech Sztaba

„Żal mi tropików...”

Jeremy Millar – M/W – Malinowski/Witkacy

Plakat wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi¹ przedstawia barwny naszyjnik z muszli na czarnym tle, przywodzi na myśl pokaz drogocennych przedmiotów wyjętych ze skarbca. Wraz z tytułem, plakat tworzy emblemat ukrywający teksty, które należy dopiero rozwinąć. (Il. 1-3). Autorem wystawy jest Jeremy Millar.² M i W to inicjały „Malinowski – Witkacy”, których podróż do Australii w lecie 1914 roku była inspiracją dla brytyjskiego artysty.

Podróż Witkacego trwała niecałe 3 miesiące, do 5 września, kiedy rozstał się z przyjacielem i wsiadł na statek płynący z powrotem do Europy, żeby wziąć udział w wojnie. Nie dotarł, jak było w planie, na Nową Gwineę, siedem tygodni spędził z Malinowskim w Australii, przez dwa tygodnie zwiedzali Cejlon. Pobyt Malinowskiego trwał cztery lata, z czego dwa spędził na badaniach terenowych na wyspach Nowej Gwinei.

Historię tej podróży i to co z niej wynikło, Malinowski opisał w trzech pracach naukowych oraz w dzienniku; Witkacy - w listach i w jednym artykule, zaś tropikalne motywy pojawiły się w jego twórczości - w powieści, w dramatach i w malarstwie. Badacze napisali książki i artykuły, wypełniając luki, interpretując, wyjaśniając. Cały ten ogromny materiał faktograficzny i interpretacyjny złożony z życia, nauki i sztuki, ukrywa się pod jednym hasłem – plakatem: „M/W” z naszyjnikiem z Wysp Trobrianda w tle.

Millar nie jest jednak kolejnym interpretatorem, ani dokumentalistą podróży: prowadzi własną, artystyczną strategię, nie opowiada, lecz podpowiada, jest trzecim protagonistą przedstawienia, wprowadza widzów w czas i przestrzeń niepodporządkowane historii. Typografia na plakacie podkreśla odwrotność inicjałów – W to M na opak, połączenie odpowiada niełatwej i poplątanej przyjaźni; a inicjał M, jak Millar, oznacza stałą obecność artysty.

¹ *Jeremy Millar M/W*. Muzeum Sztuki w Łodzi, ms1. 30.5. – 24.8. 2014. Kurator: Paweł Polit <http://msl.org.pl/pl/wydarzenia/mw-wystawa-jeremiego-millara/#>

² Jeremy Millar, artysta i kurator brytyjski, wykładowca krytyki sztuki w Royal College of Art w Londynie. <http://www.jeremymillar.org/>

Wystawa milczy o przebiegu i napięciach podróży. Również sylwetki podróżników pozostają w ukryciu. Swoją opowieść Millar buduje z fragmentów, z aluzji i spekulacji. Można wydzielić trzy grupy, lub, co bardziej odpowiada poetyce wystawy – trzy stacje, jak miejsca w *teatrze pamięci*, gdzie na widok obrazu, figury, przedmiotu przypomina się cała, przeznaczona do utrwalenia historia.

Pierwsza stacja ma tytuł *Jako Witkiewicz*: seria 12 czarno białych portretów mieszkańców wysp Trobrianda wykonanych przez Millara, tak, jakby je może sfotografował sam Witkacy. Kolejna stacja to przedmiot w witrynie, zatytułowany *Podawany lewą ręką*, naszyjnik z muszli, uzupełniony polskimi monetami, przedmiot przeniesiony jakby z muzeum etnograficznego; na trzeciej stacji widzowie oglądają dwa zapisy video z przedstawień sztuki Witkacego z 1921 roku, *Metafizyka dwugłowego cielęcia* odegrane w 2009 roku przez teatry w Australii i Nowej Gwinei.

Każda ze stacji jest lustrem, odbijającym w sobie pozostałe – jedno to zwierciadło Witkacego, drugie Malinowskiego, trzecie Millara, czwarte należy do widza krążącego po wystawie i wprowadzającego do niej własne myśli i doświadczenia. Przedmioty obrastają historiami w niekończącym się procesie oglądania. Wedle Marlow’a, Conradowskiej postaci podróżującej do *Jądra ciemności*, znaczenie opowieści nie znajduje się w jej wnętrzu, jak pestka, ale od zewnątrz otacza ją jak koperta, „na podobieństwo jednej z tych mglistych aureol, które czasem pojawiają się dzięki światłu księżyca.”³

Millar wymaga wiele od widza: pamięci o tym, co miało zostać zapamiętane oraz wiedzy o tym, do jakiej całości odsyłają fragmenty. A jednak minimalne gesty-obrazy, które wprowadza jako *pars pro toto*, które niby *magister ludi* konstruuje z przedmiotów i wyobrażeń, zapełniają scenę, budują niewidzialne mosty, tworzą performatywne napięcie, które odczuć można zapewne i bez szczegółowej wiedzy o bohaterach wystawy. Zapewne - gdyż w końcu to konkretny widz, Istnienie Poszczególne, jakby powiedział Witkacy, tworzy swój własny spektakl, poprzez filtr swojej wiedzy i wrażliwości.

³ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, w: *The Cambridge edition of the works of Joseph Conrad*, Youth. *Heart of Darkness. The End of Tether*. Ed. by Owen Knowles, Cambridge University Press, 2010, s. 45: (...) to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illumination of moonshine.

M

Aparaty fotograficzne

Malinowski miał dwa aparaty, w Londynie kupił Model II Klimax, z 1910, na klisze z obiektywem Beck Mutar – standardowy aparat z mieszkciem i z możliwością bliskiego nastawienia ostrości, z czego Malinowski nie korzystał. W sierpniu 1917 pożyczył lustrzaną produkowaną przez Kodaka – 3AGraflex snapshot z Zeiss Kodak Anastigmat F 6.3 na rolki 3 1/4 x 5 1/2 cala, czas naświetlania do 1/1000 sekundy, ważyła ponad 3 kilo, używana przez fotoreporterów nawet jeszcze w czasie 2 wojny światowej. Witkacy miał prawdopodobnie swój aparat Steinheila z mieszkciem na klisze. Zdjęcia, które robił Witkacy w podróży nie zachowały się, a do tych, które dla Malinowskiego miał wykonać w czasie prac terenowych – w ogóle nie doszło. (Il. 6-7)

Skomplikowane w obsłudze i ciężkie aparaty przypominają, że Malinowski wcale fotografem być nie chciał, fotografii wręcz nienawidził i z pewnością bardzo by mu się przydała pomoc doświadczonego przyjaciela. Niemniej, mimo przeciwności, braku doświadczenia, tropikalnej temperatury, trudności w ładowaniu aparatu, zmarnowanych klisz i rolek – udało mu się, głównie przy pomocy poznanego amatora fotografa i handlarza perłami, Billa Hancocka, stworzyć ogromny zbiór ponad 1100 zdjęć, którymi zilustrował swoje prace badawcze.⁴ Fotografie przedstawiają temat najczęściej w planie ogólnym, wraz z otoczeniem. Wiele jest starannie zakomponowanych, w niektórych nawet wartość estetyczna wydaje się najważniejsza. Zbliżeń nie ma prawie w ogóle, także mało jest ujęć w formacie pionowym. Naukowiec - pragmatyk uważa, że trzeba porządnie opisać badany wycinek świata, żyć w opisywanej kulturze, mówić jej językiem, od środka zrozumieć jako uczestniczący obserwator potrzeby ludzi i - *unikać sztucznych uproszczeń*⁵ - szukanie źródeł zjawisk kulturowych jest zawadą w pracy, przeżytkiem ewolucjonistycznego myślenia. Taka też jest fotografia Malinowskiego, rzeczowa, dokonana na miejscu badań bezpośrednio przez badacza, dokumentująca wszystko, co się tylko da, dyskretnie, nie zbliżając się zbyt. *Uprzejmie*

⁴ Fotografie Malinowskiego z badań terenowych na Nowej Gwinei znajdują się w archiwum London School of Economics i udostępnione są online “3 - Trobriand Islands fieldwork photographs”: <http://archives.lse.ac.uk/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=Ref%20No&key=MALINOWSKI%2F3,%2029.01.2013>.

O fotografiach Malinowskiego zob.: Michael Young, *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*, Chicago and London 1998; *Malinowski – Witkacy. Fotografia: Między nauką a sztuką*. „Konteksty” 2000, nr 1-4; zob. też Jakub Dziewit, *Jak połamać sobie zęby? Analiza polskiego dyskursu nt. twórczości fotograficznej Bronisława Malinowskiego*, „Laboratorium Kultury” 2 (2013), s. 92–117

⁵ Bronisław Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa*. Wstęp i opracowanie Grażyna Kubica, Kraków 2002, s. 650

zważaj na dusze innych ludzi, ale nie pogrzeb się w nich,⁶ pisał w dzienniku. Ilustrując *Życie seksualne dzikich* robi zdjęcia pozycji, prezentowanych – dla przyzwoitości – tylko przez mężczyzn. Wobec uczuć opisujący aparat fotograficzny jest bezradny.

Witkacy odwrotnie, podchodzi blisko, bardzo blisko do swych modeli, blisko ich duszy, miejsca metafizycznego niepokoju. Te właśnie uczucia, a nie potrzeby, są wedle Witkacego źródłem magii, religii, filozofii i sztuki.

Nie brak spekulacji, co by było, gdyby Witkacy przejął od Malinowskiego aparat. Czy zrewolucjonizowałby fotografię antropologiczną? Czy brak jego zdjęć jest stratą dla etnografii? Jakie byłyby jego fotografie? Czy stworzyłby fotograficzną wersję *Jądra ciemności* Conrada?⁷

Fotografie Millara *Jako Witkiewicz* nie są odpowiedzią na te pytania. Millar przejmuje sposób fotografowania Witkacego, nadrabia pracę, której tamten nie wykonał, przedstawia krajowców zupełnie inaczej niż Malinowski: w ciasnym kadrze, odrzucając dystans, zaprzeczając obiektywnej metodzie rejestracji, zaciemniając, wyrywając z kontekstu środowiska, zachowując tajemnicę. Na zdjęciach Millara ważni są ludzie, a nie przedstawiciele ludności tubylczej. To inna gra: nie dokumentacja, ale spotkanie fotografa z drugim człowiekiem – Millar podkreśla w swoich wypowiedziach znaczenie szczególnego napięcia między artystą a portretowanym. Dzieli się z nami doświadczeniem nie tyle artystycznym, co życiowym, mówi o progu między fotografem a portretowanym. Kto gra tu jaką rolę? Kim jest fotograf? Ma czy nie ma władzy nad modelem? I pytanie wprost do widza: Kim jest? Podglądaczem? Estetą? Spotkanie fotografii Millara, Witkacego i Malinowskiego nie dotyczy estetyki, spraw stylistyki, formuły obrazu fotograficznego, ale filozofii, granic poznania, sposobu opisu świata.

A jednak i wśród zdjęć Malinowskiego dostrzec można owe wygnane z nauki, głębsze, nieopisywalne przyczyny – prześwitują w niezwyklej kompozycji obrazu, w spojrzeniu, w pozie postaci, świadczą o tym, że naukowiec nie całkiem zaprzeczył romantycznym ideałom. Metafizyka nie jest słowem zabronionym w jego słowniku. Etnograf Malinowski pisze w

⁶ Malinowski, *Dziennik ...*, s. 592-593

⁷ Por. Michael Young, *Kiriwina Malinowskiego*, w: „Konteksty” ..., s. 149, 151, 161

dzienniku: *uprzytomniać sobie metafizyczną istotę istnienia*.⁸ *Nieposkromiony marzyciel*,⁹ mówi o Malinowskim Witkacy.

Namiot etnografa

Namiot Etnografa stał w środku kiriwińskiej wioski. Widać go na fotografiach, od środka, od zewnątrz, z siedzącym naukowcem, z krajowcami przed nim. Wśród antropologów znany jest żart pewnego naukowca, który w fachowym piśmie ogłosił akcję sprzedaży namiotu Malinowskiego – pociętego na kawałki, jak pamiątki, relikwie¹⁰.

Namiot to mieszkanie i pracownia, archiwum, w którym nie bez obawy przed burzami i huraganem przechowywał notatki z badań. Namiot reprezentuje życie naukowca.

Malinowski był jednym z pionierów badań terenowych i ogromny materiał, jaki potrafił zebrać w tropikach był czymś wyjątkowym, o czym wiedział. Miał jasny plan zostania wielkim uczonym i odpowiednią ku temu strategię. Wybrał dziedzinę nauki, gdzie było sporo do zrobienia - poza gabinetem i biblioteką, gdzie samemu trzeba wszystko znaleźć, zbadać, opisać. ... *Myszę z dumą o mojej pracy ... lepsza niż wszystko inne*¹¹ ... *Będę wybitnym uczonym polskim*.¹²

W namiocie pisał też dziennik, w kilku zeszytach. Jego opublikowanie w 1967 roku wzbudziło kontrowersję. Życie, emocje, wtargnęły nagle do nauki, metoda pracy naukowca i jej wyniki skonfrontowane zostały z wyraźną niechęcią do jej przedmiotu, do tubylców. W ciągu wielu lat oburzenie czytelników przeszło jednak transformację - od potępienia, zażenowania do akceptacji w imię „obserwatora towarzyszącego” – teoria tworzy fakty, powiedziałyby Malinowski.

Ogarnia go często smutek i depresja. Ma słabe ciało, które źle znosi tropikalne warunki. Jego prywatne życie jest pogmatwane. Ogarnia go wściekłość, kiedy tubylcy są oporni, kiedy kłamią, odmawiają pomocy, coś ukrywają, w ogóle nie chcą, kiedy fotografia nie udaje się, kiedy zapomniał naładować aparat. Wtedy nienawidzi fotografii i nieznośnych krajowców. Jego ideą było dotrzeć do ich wizji życia, zrozumieć ich światopogląd, który tymczasem jawi

⁸ Malinowski, *Dziennik ...*, s. 487

⁹ S.I. Witkiewicz, S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 17:] *Listy I*. Opracował i przypisami opatrzył Tomasz Pawlak, Warszawa 2013, s. 155

¹⁰ Jonathan Benthall, *Ten namiot*, w: „Konteksty“ ..., s. 419-421

¹¹ Malinowski, *Dziennik ...*, s. 574

¹² Jw. s. 520

mu się jako *coś co jest tak dalekie jak życie psa*.¹³ W momencie zniecierpliwienia powtarza za Kurtzem z *Jądra ciemności* Conrada: *Wytepić wszystkich dzikusów!*

Malinowski chciał zostać Conradem antropologii!¹⁴ Znał pisarza osobiście z odwiedzin w jego domu w Kent, przeczytał wiele jego powieści, z *Lorda Jima* wziął może pomysł na tytuł pierwszej książki o Kiriwinie: występuje tam para oryginałów, jakby z Don Kichota, których narrator nazywa *Argonautami*. Conrad w postaci Kurtza przedstawił upadek białego nadczołowieka! Czy Malinowski tego nie zauważył?

Dziennik jest zapisem nieprzefiltrowanych przez polityczną poprawność emocji. Obok odczucia złości jest i radość. Do radości przebywania w tropikach należą widoki, kolory, momenty przeżywane jako „byczy piknik”! Jednak największa radość etnografa to uzyskanie wiadomości od dobrych informatorów, zrozumienie tych dziwnych zwyczajów krajowców, zobaczenie, jak to wszystko działa, z jakich aktualnych potrzeb wynika, bez zapytywania o to, skąd się wzięły: magia, latające czarownice, uprawianie ogrodu, wyprawy po naszyjniki i bransolety, formy życia społecznego i seksualnego. Żeby zachęcić tubylców do udziału w badaniach, sam bierze udział w ich życiu, w opowiadaniu historii, w zabawie w koło młyńskie, śpiewa.¹⁵

Być może te różne odczucia zapisane w dzienniku należy odbierać jedno obok drugiego, politycznie poprawne obok niepoprawnego. Jak zawiesina z rzeczami, unoszącymi się jak atomy – drobiny kurzu w słynnej metaforze Lukrecjusza o promieniu słońca wdzierającego się na strych. Bez komentarza, i bez teorii.

To właściwie porządek sztuki. Zauważmy, że prace naukowe Malinowskiego czują się dobrze wśród powieści. *Argonauci zachodniego Pacyfiku*, *Zycie seksualne dzikich* i *Ogrody koralowe* tworzą trylogię, *Argonautów* czyta się jak powieść, do tego bogato ilustrowaną! Zarzucano nawet Malinowskiemu, że opisuje badania naukowe jak scenariusz podróźniczej przygody w tropikach, że tytuł jest jak z Frazera i kusi odniesieniem do mitycznych czasów.¹⁶

¹³ Jw. s. 526

¹⁴ Zob. Daniel Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa 1981, s. 215. Przed i w czasie podróży Malinowski przeczytał (zapisy w dzienniku): *The Return*, *Notes & Querries*, *Nostramo*, *Lorda Jima*, *Romance*, *Youth*, *Heart of Darkness*, i *Secret Agent*.

¹⁵ Malinowski, *Dziennik...*, s. 592; M. Young, *Malinowski's Kiriwina...*, s. 200

¹⁶ Zob. Ivan Strenski, *Four Theories of Myth in Twentieth Century History* (1987), Macmillan Press 1993, tu: Bronisław Malinowski: Pragmatic, Romantic, Mythologist, s. 51, 204

Grzebień z szylkretu

Sztuka, artystyczne zdolności, to punkt dla Malinowskiego drażliwy, powód poczucia niższości wobec przyjaciela – artysty, o czym tamten mu przypominał: *nie piszę o wynalazkach artystycznych, (bo to) zrozumiałe tylko dla kogoś, co sam to robi.*¹⁷

*Może mógłbym komponować, marnie i nieoryginalnie, jak piszę wiersze.*¹⁸ Czy był w tym osądzie zbyt surowy? Czy jego naukowe prace mogłyby powstać bez wrażliwości, bez umiejętności widzenia „jak artysta”, bez świadomości ukształtowanej przez sztukę? Czy zainteresowałby się i zrozumiał rytuał kula, czy zauważyłby osobliwość uprawianych przez krajowców poletek? Opowieść o kuli zaczyna się jak prolog do teatralnej sztuki: *Opisawszy scenę i aktorów, przejdźmy teraz do samego przedstawienia.*¹⁹

W dzienniku czytamy o planie powieści w stylu Conrada, o grzebieniu z szylkretu, wyciętym wedle jego projektu. Rysuje i opisuje krajobrazy – *Doznaję barw i kształtów jak muzyki, nie formułując ich ani przetwarzając*²⁰ (...) *małe chatki, szare, różowawe. Fotografuję. Poczucie własności, że ja je opiszę, czy „stworzę”*²¹ (...) *pastelowa symfonia dali górskich (...) światło wprost magiczne*²² (...) *Wyraźne poczucie, że obok tego aktualnego oceanu ... istnieje Absolutny Ocean ... poza mapami, tak jak i poza rzeczywistością dostępną otoczeniu.*²³

Długie, barwne opisy krajobrazu w *Argonautach* to więcej niż kontekst opisywanego wydarzenia – jest w nich romantyczny patos i wzniosłość – wcale nie naukowe odczucia.

Świadczą o tym także zdjęcia powstałe wyraźnie z fascynacji strukturami, rytmem, i napięciami w zobaczonym obrazie. I jeszcze sceny zapisane w dzienniku, które trzeba by sobie wyobrazić, jak scenariusze do zdjęć, do filmów z dźwiękiem: *Wieczór, ... siedzę na krześle nad brzegiem morza i nucę walce.* Kiedy indziej piosenki: *Była taka piękna i blada, Cnotliwa Suzanna*²⁴, także motywy z Wagnera. A potem scena, w której siedząc pod drzewem na placu we wiosce wyśpiewuje piosenki krajowców.

Wspomina melodię skomponowaną przez Stasia na Oceanie Indyjskim. Podziwia talent, geniusz przyjaciela i ubolewa nad swoim jego brakiem.... Melodia nie wychodzi mu z głowy,

¹⁷ W liście ze stycznia 1914 roku. S.I. Witkiewicz, *Listy I...*, s.

¹⁸ Malinowski, *Dziennik ...*, s. 522

¹⁹ Bronisław Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Opracował Andrzej Waligórski. Przekład: Barbara Olszowska-Dyoniziak i Sławoj Szynekiewicz, Warszawa 1981 (pierwsze wydanie angielskie 1922), s. 126

²⁰ Malinowski, *Dziennik ...*, s. 483

²¹ Jw. s. 496

²² Jw. s. 590

²³ Jw. s. 593

²⁴ Jw. s. 593

podoba mu się, nawet po kłótni i rozstaniu z Witkacym, kiedy ten już jest w drodze do Europy. I myśli jeszcze z sympatią o przyjacielu.

Kula

Naszyjnik z krążków z czerwonych muszel, ozdobiony paciorkami i polskimi monetami z 2002 roku z podobizną etnografa jest na wystawie Millara centrum opowieści o Malinowskim. To *soulava*, naszyjnik należący do rytuału Kula, rodzaju trobriandzkiego potlatschu, może najistotniejsze z odkryć Malinowskiego. Poświęcił mu całą książkę, opisał wszystkie związane z nim przedmioty, zwyczaje, najmniejsze detale, wziął udział w morskiej wyprawie przedstawicieli wioski, tych *argonautów zachodniego Pacyfiku*, na inną wyspę, by być świadkiem rytualnej wymiany.

Rytuał polega na tym, że jedna strona, może to być osoba, wiele osób, cała wioska, daje drugiej stronie wartościowy przedmiot, naszyjnik z muszli (*soulava*) albo naramiennik, bransoletę, także z muszli (*mwali*). Daje się je i bierze wedle ściśle określonego kierunku wymiany: naszyjniki – z ruchem zegara, naramienniki – przeciwnie, odpowiednio lewą lub prawą ręką. Przybywający otrzymuje zawsze dar i wraca z nim do domu. Wymiana nie następuje od razu: obdarowany przekaże kiedyś wartość otrzymanego daru temu, kto z kolei przybędzie do jego wioski.

W oczach Malinowskiego przedmioty kula nie są „piękne”, zdobycze są brudne, zatłuszczone, niepozorne.²⁵ Tym większa jest jego fascynacja tą skomplikowaną i otoczoną magią choreografią wymiany, dla której krajowcy ryzykują częstokroć długą i niebezpieczną podróż: to nie same przedmioty mają wartość, lecz to, co je otacza – aura.

Malinowski odkrywa na antypodach opowieść o sztuce, o aurze, o ich znaczeniu w życiu. Opowiada o niewymiernej wartości przedmiotów bez praktycznego użytku, które posiada się tylko przejściowo. Dobrze jest mieć takie rzeczy, mówią – ogląda się je godzinami, trzyma w ręce, dotyka. Tymczasowy posiadacz zdobywa dzięki nim uznanie, może opowiadać ich historię, jak je dostał, komu je da. Prowadzi się rozmowy o konkretnych naszyjnikach, o tym, jak wędrowały z wyspy na wyspę, jak ślad po nich zaginął i gdzie może się pojawić – i czy nie trafi się na nie na wyspie, na którą się będzie płynąć. Szczególnie cenne przedmioty mają nawet nazwy i obmyśla się strategie, jak je zdobyć. Niektóre *mwali* są tak znane, że nazywa się ich imionami dzieci.²⁶

²⁵ Malinowski, *Argonauci ...*, s. 451

²⁶ Jw. s. 142-143, 148, 289, 635

Można zrozumieć podniecenie Malinowskiego opisywanym rytuałem: to tak, jakby mieszkańcy koralowych archipelagów odkryli znaczenie strofy Hölderlina, że człowiek poetycko żyje na ziemi. Trzeba mieć artystyczną duszę, śpiewać Wagnera na plaży, wymyślać projekty grzebieni, trwać w zachwycie nad widokami, żeby dostrzec znaczenie bezinteresownej miłości do brania i dawania, żeby chodząc po uprawnych działkach trobriandczyków nazwać je koralowymi ogrodami, i docenić ich nieużyteczną nadwyżkę piękna.

Kula niesie w sobie obietnicę utraconego raju, gdzie nie obowiązują strategie pragmatyzmu, zysków, ekonomii – jest bezinteresowna, choć przy okazji dokonuje się tu również wymiana przedmiotów użytkowych i powstają społeczne więzi. Malinowski opisuje alternatywny model społeczny, model innego życia, w którym panuje seksualna swoboda, gdzie plony są większe niż potrzeby, gdzie ozdabia się więcej niż trzeba, gdzie rzemieślnicy tak kochają swą pracę i dobry materiał, że ich produkty przestają mieć tylko użytkową wartość. Malinowski, pragmatyk, naukowiec okazuje się być bliski utopii i tęsknotom artystów wyruszających do tropików w poszukiwaniu pełni życia, niezafałszowanego cywilizacją.

Kula była szczególnym darem Trobriandczyków dla Malinowskiego, który z kolei opowiedział jej historię; generacje antropologów podają ją dalej. Jeremy Millar ten proces wymiany wydobyl, oświetlił, umieścił witrinę z naszyjnikiem w centrum wystawy i przekazał ideę Kuli nam, na chwilę, widzom w muzeum. Przedmiot wycofany z obiegu wprowadził na nowo w życie - jako metaforę na sposób bycia w świecie: poprzez przekaz, poprzez wymianę, poprzez tworzenie wartości a nie ich kumulowanie. Przedmiot-idea, myśl prosta i piękna, nadaje ton całej wystawie. Piewcę Kuli, Malinowskiego, odznaczył Millar szczególnie, dodając do eksponowanego naszyjnika polskie monety z 2002 roku poświęcone etnografowi

W

Dla Witkacego nie była to podróż chciana, oczekiwana i długo na przód planowana – został w nią wrzucony, żeby znaleźć się w innym miejscu, z innymi widokami i sprawami niż w Zakopanem. Historia podróży zaczyna się od samobójczej śmierci jego narzeczonej w lutym 1914 roku. Czy śmierć Jadwigi była przez niego zawiniona? Nie tylko z rozpaczy po jej stracie, ale i z poczucia winy chciał się podczas podróży zabić.

„Bezsens tej podróży okropny”²⁷ pisał, gdy „jej tu nie ma, a ja nie jestem artystą”²⁸. Jadwiga Janczewska była trzecią, choć nieobecną, osobą w tej podróży, a sama podróż dla Witkacego – czasem należącym do długiego z nią pożegnania. Wrócił do tego czasu w rysunku z 6 kwietnia 1931 roku. Przedstawił na nim wielką jak góra postać Boga-Ojca, który spogląda na małą kulę ziemską przypominającą jabłko królewskie z Ukrzyżowaniem. Widać kontynenty: Afrykę, Eurazję i Australię i wyraźnie zaznaczoną trasę – przez Kanał Sueski, Cejlon do Australii. (Il. 4)

*Pierwsze wrażenie nad wyraz przykre, notuje na widok Cejlonu. Ani śladu tropikalnego uroku (...) jakiś nudny, a złowrogi sen (...) Więc to jest ów wymarzony tropik (...) po oczekiwaniu jakichś niepojętych cudów pierwsze wrażenia stoją z wyobraźnią w rażącej sprzeczności. I jeszcze po latach, w *Pożegnaniu jesieni*: Nie – to wcale nie była taka przyjemna rzecz te osławione tropiki.*²⁹

A jakie miały być? Skąd to rozczarowanie? Jeszcze przed przybyciem do Colombo był pewny spotkania tropików z marzeń: „Tam będzie jeszcze piękniej ...”³⁰. Jakie oczekiwania, jakie wyobrażenia nie spełniły się? Czy tragedia, którą wiozł ze sobą, przesłoniła mu widoki tropików? Czy była to „wizja zdramatyzowana przez podkład psychiczny”, jak pisała Anna Micińska?³¹

Marzenia kolonialistów

Koniec wieku 19go to czas najwyższej koniunktury na wyobrażenia i marzenia o dalekich, egzotycznych krajach. Rozgrywane w czasopismach, książkach i wystawach światowych, wpisywały się doskonale w ideologię kolonializmu. Eldorado, białe miejsca na mapie – odkryć je, zobaczyć, przywłaszczyć – choćby przez obraz. Za misjonarzami, wojskowymi, handlowcami, podróżnikami wyruszyli także artyści – specjaliści od produkcji wyobrażeń.³²

Jednym z pierwszych był Delacroix, który w 1832 pojechał do Algieru. *Na każdym kroku widzi się tu doskonale obrazy, które mogą przysporzyć szczęścia i sławy dwudziestu generacjom malarzy.*³³ Na salonach w latach 1860-90 pojawili się specjaliści od Orientu,

²⁷ *Listy I...*, s. 369

²⁸ *Jw.* s. 363

²⁹ *Z podróży...*, s. 486-487; S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 2:] *Pożegnanie jesieni*. Opracowała Anna Micińska. Warszawa 1992, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 349

³⁰ *Listy I...*, s. 328

³¹ Anna Micińska, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 123

³² *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen*. Katalog der Ausstellung im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, vom 28. September 2008 bis zum 11. Januar 2009 / hrsg. von Hermann Arnhold. Mit Beitr. von Andreas Beyer

³³ *Jw.* s. 218

wystawiali orientalne kompozycje z modnymi motywami: pustynia, bazar i harem. Alexander Dumas opisuje podróż na Kaukaz, towarzyszy mu rysownik. Flaubert robi notatki z pobytu w Egipcie, jego towarzysz, Maxime Du Camps robi zdjęcia, wydane potem w albumie. Konsumowane są niezliczone powieści o przygodach „w pustyni i w puszczy”, od popularnych po wielką literaturę, jak Conrada, który na fali mody na tropiki drukowany był w odcinkach. Rodzi się nowa ikonografia i legenda tropików. Wiedeński poeta Peter Altenberg podróżuje nie ruszając się z miasta, godzinami przesiaduje w zbudowanej w lecie 1896 na wystawie w Praterze afrykańskiej wiosce Ashantów, zakochany w pięknych afrykankach, ze szklanych paciorków robi biżuterię własnego projektu, techniką, którą pokazały mu jego czarne przyjaciółki, gościom z Ghany poświęci też tomik swojej poetyckiej prozy,³⁴ w którym zapisze ich pieśń, przypominającą europejskiemu słuchaczowi zaklęcia zanotowane na wyspach Trobrianda przez Malinowskiego i zapiewania dadaistyczne Hugo Balla.

*andelaina andelaina andelaina gbomolééééé - -
andelaina gbomolé.* (1897)³⁵

gadajama bimbala oo beri gadajama gaga di gadajama affalo pinx (Hugo Ball, 1916)³⁶

O malam ampa nam kelepek, o nawam kelepe kapak. (Witkacy, 1921)³⁷ Także *Kalamarapaksa* pochodzi z tej rodziny

Avayta'u netata'i sulumwoyala Laba'i? (Malinowski: 1922)³⁸

Witkacy do Australii wybierał się z własnym bagażem wyobrażeń. Miał ich kilka, znamy je, nawet jeśli nie z wypowiedzi, to zapisane są w jego artystycznej biografii.

Cejlon w Tatrach

Pierwsze wyobrażenie podzwrotnikowej scenerii przemieszane zapewne z dziecinnymi lekturami, marzeniami o wyspach skarbów i Robinsonów, wyobrażenie bajkowo mityczne powstało jeszcze w Zakopanem jako zaskakująca wizja Cejlonu w Tatrach! Na wystawę geologiczną w Muzeum Tatrzańskim w 1903 roku młody Witkiewicz wykonał dwie plansze przedstawiające jurajską przyrodę. Pokaz zorganizował Mieczysław Limanowski, nauczyciel Witkiewicza, autor wizjonerskiego artykułu *O wspaniałej przeszłości Tatr*, w którym opisał

³⁴ Peter Altenber, *Ashantee*, Berlin 1897; Andrew Barker, *Telegramstil der Seele. Peter Altenberg – Eine Biographie*, Wien-Köln-Weimar 1998, s. 123

³⁵ Baker ..., s. 116

³⁶ Hugo Ball, *Gadji beri bimba* (1916) http://de.wikipedia.org/wiki/Gadji_beri_bimba

³⁷ *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, w: S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 6:] *Dramaty II*. Opracował Janusz Degler, Warszawa 1998, Państwowy Instytut Wydawniczy

³⁸ Malinowski, *Agonauci* ..., s. 557

paleoceńską faunę i florę jakby z perspektywy naocznego świadka.³⁹ „Pośród dębów i wawrzynów drzewa cypryjskie i palmy. Czy nie obraz Cejlonu i Jawy? (...) czyż nie eden, gdzie obok litewskich drzew rozpięrają się króle arabskich oaz?” „Tatry – pisał Limanowski – sterczały pośród tego archipelagu jak jaki Cejlon, ukazując stoki i wierzchołki siniejące w oddali, tonące w lekkiej nadmorskiej mgle (...) Niedaleko Czorsztyna dymi szereg wulkanów”.⁴⁰ Podróż w 1914 roku mogła być więc dla Witkacego także echem cejlońsko-tatrzańskiej wizji Limanowskiego, upoetycznionej jeszcze bardziej przez Tadeusza Micińskiego w *Nietocie. Tajemnej księżce Tatr* – podróżą daleko, a zarazem blisko Tatr.⁴¹

Gauguin

Kolejne wyobrażenie tropików, które Witkacy dzielił z wieloma artystami miało postać rajy utraconego, niejasnej wizji prawdziwości, szczeroci, i nowej odrodzonej i uduchowionej sztuki, wizji wywiedzionej z życia i z malarstwa Paula Gauguina. Gauguin był idolem młodego Witkacego, odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się jego malarskiej formuły - *zaklinasz się na jego imię*, wspominał Stanisław Witkiewicz w liście do syna.⁴²

Kiedy na wiosnę 1907 roku znana z promowania najnowszej sztuki Galerie Miethke⁴³ na Dorotheenstrasse we Wiedniu wystawiła 72 prace Gauguina, Witkacy pojechał z Tymonem Niesiołowskim je zobaczyć. (Il. 8)

To wystawa bardzo ważna dla recepcji Gauguina, zapowiadana w prasie już od początku roku. Wystawiono 41 obrazów olejnych, w tym liczne z Tahiti, ponad 20 grafik (rysunki, pastele, litografie, drzeworyty), 6 rzeźb w drewnie i 4 ceramiki z czasu Pont-Aven.⁴⁴

Ze wspomnień zwiedzających wynika, że książka Gauguina, *Noa Noa*, czyli piękny zapach, towarzyszyła obrazom, co było zresztą zamiarem malarza – książka, manifest artysty

³⁹ O tym przed-cejlońskim epizodzie tropikalnym Witkacego pisałem przed laty: W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 76-79. Udział Witkacego w wystawie Limanowskiego przypomniał ostatnio Jan Gondowicz w eseju *Marysia i Burek na Cejlonie*, w: *Paradoks o autorze*, Kraków 2011, s. 167-169

⁴⁰ Mieczysław Limanowski, *O wspaniałej przeszłości Tatr*, „Przegląd Zakopiański”, 1902, nr. 31 i 32.

⁴¹ Tadeusz Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910

⁴² Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna*. Opracowały Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Warszawa 1969, s. 365

⁴³ Zob. Tobias G. Natter, *Die Galerie Miethke: eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*; Katalog zur Ausstellung, Wien, Jüdisches Museum, 2003. Wystawa Gauguina trwała od 15.3. – 28.4. W Galerii miały miejsce wytwory m.in. Aubreya Beardsleya (1904/5), scenografii Edwda Gordona Craiga (1905), Vincenta van Gogha (1906), Alfreda Kubina (1906), postimpresjonistów, m.in. Cezanne’a (1907), Klimta (1907), Constanina Guysa (1907), Goyi (1908), Daumiera (1908), Toulouse-Lautreca (1909), Wyczółkowskiego (1910), Maneta i Moneta (1910), Klimta (1910), Corota, Delacroix i Courbeta (1911), Schielego (1911), Hodlera (1913), Liebermann, Slevogta i Corintha (1914), Picassa i Deraina (1914).

⁴⁴ Jw. s. 135

porzucającego Europę na rzecz nowego świata miała publiczności przybliżyć obrazy z Tahiti; podobnie galeria Miethke zadbała o to by na wystawie 45 obrazów van Gogha w 1906 publiczność mogła zajrzeć do wydanie książkowego *Listów* artysty.

Wystawą zachwyceni byli Klimt, Schnitzler, Hofmannstahl. Harry Graf Kessler wygłosił wykład o Gauguinie i jego kręgu. Adalbert Meyer pisał w katalogu (...) *dzisiaj jest dla nas Gauguin jednym z największych artystów. (...) Podziwiamy klasyczną linię i szerokie ujęcie formy w jego rysunkach i obrazach z okresu Tahitańskiego. Jest jednym z artystów, który na nowo otworzył przed nami piękno pierwotnej prostej sztuki.*⁴⁵

Tropiki dla Gauguina były ziemią obiecaną artystów ... *przyszłość należy do malarzy tropików, które nie były jeszcze malowane*, pisał Gauguin do Emila Bernarda. *Mieć pracownię w tropikach (...) daleko od europejskiej walki o pieniądze. Tam, na Tahiti, będę słyszał w cudownej ciszy tropikalnych nocy łagodnie szemrzącą muzykę mego serca ... bez obawy o dochody będę mógł kochać, śpiewać i umrzeć.*⁴⁶ (...) *Wśród szczęśliwych mieszkańców rajy na Oceanii (...) poświęcę się wielkim zadaniom artystycznym, daleko od wszelkiej zawiści artystów (...) Ewa tego rajy (...) jestem przeniknięty jej zapachen: noa noa (...) Nie mam świadomości dni i godzin, dobra i zła, (...) Wiem tylko, że wszystko jest dobre, ponieważ wszystko jest piękne*⁴⁷

Noa Noa zbudowana jest z takiej poetyckiej retoryki, z tęsknoty za locus amoenus, która ogarnia widza i czytelnika, manipuluje jego pragnieniami, czaruje kolorem, nagimi ciałami, obietnicami. Obrazy przenika melancholia, smutek z niemożliwości spełnienia, wiedzy o kruchości utopii, marzenia sztuki. Mistrzem w rozpoznaniu i przemienieniu smutku tropików w sztukę był Flaubert. Opis dzielnicy prostytutek w Kena, zapraszających go do wejścia, kończy zdaniem, *Odmówilem celowo, aby zachować słodki smutek tej sceny i głęboko zachować ją w pamięci.*⁴⁸

Powieść Pierre Loti'ego o Tahiti *Le Mariage de Loti*⁴⁹ wydana w 1880 roku, miała w ciągu 10 lat 39 wydań. Polecona przez van Gogha i Bernarda wprowadziła Gauguina w marzenie o tropikach. Młody oficer marynarki, Harry Grant, przeżywa Tahiti jak zaczarowany ogród,

⁴⁵ Jw. s. 136

⁴⁶ Christofer Becker, Paul Gauguin Tahiti, w: Katalog zur Ausstellung „Paul Gauguin – Tahiti“, Staatsgalerie Stuttgart, 1998, s. 17

⁴⁷ Paul Gauguin, *Noa noa*, Frankfurt am Main, 1960, s. 69

⁴⁸ Gustave Flaubert. *Flaubert in Egypt*. Translated and edited with an introduction by Francis Steegmuller, Penguin Books 1996, s. 203

⁴⁹ Pierre Loti, *Le Mariage de Loti*, Paris, 1880

żyje w czasie poza czasem, wśród ludzi nieznających zła, przymusu pracy, niewinnych w miłości. Otrzymuje nowe nazwisko – Loti, i piękną dziewczynę za żonę. Żyją w raju, na nowej Cyterze. Ale raj ma w sobie skazę, przenika go smutek, cisza, której nie przerywa nawet śpiew ptaków. Ogromny ocean i wysokie góry, z których schodzi ciemna mgła, zapowiadają apokalipsę, przedpotopową katastrofę, zagrażają szczęściu. Katastrofę przynosi cywilizacja - gruźlica szerzy się wśród mieszkańców wyspy, na nią umrze królowa oraz ukochana bohatera. Powieść była dostępna w Czytelni Zakopiańskiej, i niewykluczone, że nie tylko czytał ją Witkacy, ale porównanie Lotiego przyrody tropikalnej do przedpotopowej zainspirowały Mieczysława Limanowskiego do jego Cejlońskiej wizji Tatr. Inną popularną książkę Lotiego, *Le Roman d'un Spahi*, czytał jeszcze przed podróżą Malinowski.⁵⁰

W *Nowych formach w malarstwie* pisał Witkacy o Gauguinie: *Zdrowa natura Gauguina, tego jedynego szczerzego klasyka między szaleńcami, zmusiła go do konania z głodu na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był on pozbawiony widoku skarłalej i wciąż karlejącej kultury europejskiej i dlatego może, że żył tak daleko, dzieła jego, przez magiczną w swym natężeniu harmonię i potężną w swej naturalnej prostocie kompozycję, robią wrażenie czegoś z innych wymiarów formy, niż tych, którymi operowało dotąd malarstwo (...).*⁵¹

Conrad

Malinowski i Witkacy czytają w podróży na pokładzie Orsovii *Lorda Jima*. Powieść wydana w 1900 roku w Anglii i w Ameryce, przyjęta entuzjastycznie przez krytykę, została już w 1904 roku przetłumaczona na język polski. Dla Witkacego była arcydziełem,⁵² Malinowski, również podziwiał książkę, choć powściągliwiej – „chwilami robi wściekle wrażenie”⁵³

Witkacy z pewnością czytał nie tylko *Lorda Jima* i *Almayer's Folly* (1895), którą wraz z Anielą Zagórską próbował tłumaczyć w 1919 roku. Znalazł w prozie Conrada szczególnie mu bliską atmosferę, napięcie, groźną wzniosłość, tę opisaną przez Kanta a potem przez Schopenhauera i Nietzschego, którzy dodali do niej odczucie okropności Istnienia i przerażenia nicością złagodzonymi przez sztukę. Bohaterowie powieści *prowadzili tajemnicze życie, zachowali niespożytą energię, z temperamentem rozbójników morskich i spojrzeniem marzycieli. Żyli, zdawało się, w jakimś labiryncie planów, nadziei, niebezpieczeństw, przedsięwzięć wyprzedzających cywilizację; śmierć zdawała się być*

⁵⁰ Malinowski, *Dziennik...*, s. 248

⁵¹ S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Opracowali J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 208-209.

⁵² *Listy I...*, s. 358

⁵³ *Dziennik ...*, s. 337

jedynym pewnym zdarzeniem w ich fantastycznej egzystencji.”. Przyroda bierze udział w opowieści, milczy, czeka, zapowiada chwile ekstazy albo katastrofy: „Patna” dążyła dalej (...) pod spokojnym niebem, pod niebem palącym i bezchmurnym, spowita gorejącymi promieniami słońca zabijającymi wszelką myśl, przygnębiającymi serce, niweczającymi całą wolę i energię. A pod tą groźną wspaniałością nieba morze błękitne i głębokie pozostało spokojne, bez jednego ruchu, bez jednej zmarszczki, gęste, stojące, martwe. (...) Takie były te dni, ciche, gorące, ciężkie, znikające jeden po drugim w wiecznie otwartej przepaści za statkiem. (...) Noce schodziły na statek jak błogosławieństwo. (...)”⁵⁴ niezmierność rozciągłości morza, cisza wybrzeża, przechodzącego na północ i południe poza zasięg mego wzroku, tworzyło tę kolosalną Obecność obserwującą nas, cztery samotne karły ma skrawku błyszczącego piasku.⁵⁵

Tego Witkacy szukał w obrazach, tak budował napięcie w swojej sztuce. Wzniosła, boleśnie piękna natura, widzialna strona Tajemnicy Istnienia, tworząca tło dla wielkich uczuć, wielkich historii prawdziwych ludzi z „metafizycznymi pępkami“ - ten dramatyczny węzeł pojawia się już jako tło w *622 upadkach Bunga*. Czy już wtedy czytał Conrada? Czy znał opis podróży do serca ciemności, z obrazami zapierającymi dech? Na pokładzie „Orsovii”, w przedsiönku tropików, znalazł w *Lordzie Jimie* potwierdzenie swojego odczuwania wzniosłości, znalazł pokrewną duszę i za Novalisem mógł powtórzyć słowa, które Conrad wybrał na motto powieści: *Z pewnością moje przekonanie nieskończenie skorzysta w chwili, gdy inna dusza w nie uwierzy.*⁵⁶

Rozczarowanie

Żadna z tych wizji nie spełniła się, kiedy po raz pierwszy zobaczył tropikalną scenerię w Colombo. Nie zobaczył wulkanów na horyzoncie ani wierzchołków siniejących w oddali stoków gór, tonących w lekkiej nadmorskiej mgłę, lecz w drgającym od skwaru powietrzu *plaski brzeg ze strzępiastą (...) linią palm i wąskim paskiem żółtego piasku i jakieś komercyjne budy o czerwonych dachach, nad którymi unosiły się rude sępy*⁵⁷ (...) wśród

⁵⁴ Joseph Conrad, *Lord Jim*, tłumaczenie Emilia Węslawska, Warszawa 1904, s. 21, 28, 30

⁵⁵ Joseph Conrad, *Lord Jim*, (1900). w: The Cambridge edition of the works of Joseph Conrad. Ed. by J. H. Stape and Ernest W. Sullivan II, Cambridge University Press, 2011, s. 251 (tłum. WS)

⁵⁶ *Es ist gewiss, dass eine Meinung sehr viel gewinnt, sobald ich weiss, dass irgend jemand davon überzeugt ist, sie wahrhaft annimmt.* (tłum. Thomas Carlyle: *It is certain my Conviction gains infinitely, the moment another soul will believe in it.*)

⁵⁷ S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, s. 381

*nieprzyjemnie jadowitej zieleni.*⁵⁸ Nie było też raju Gauguina, ani wzniosłej, groźnej natury z powieści Conrada. Płaskie, wulgarne.

Rozczarowanie należy jednak - z powodu nagromadzenia i intensywności oczekiwań - do koniecznego doświadczenia tropików. To pierwszy, konieczny stopień do zrozumienia, jak przy oglądaniu obrazów, gdy niezrozumienie, zaskoczenie jest dobrym znakiem. Nawet dzisiaj, kiedy obrazy egzotycznych krajów spowszedniały w naszej medialnej ikonosferze, przeżycie nieznanego, dotąd niedoświadczonego, na żywo, wszystkimi zmysłami, nadal zaskakuje. Także dla Flauberta, przeszło pół wieku przed Witkacym, początek podróży po Egipcie w górę Nilu zaczął się od chaosu doznań: To tak, pisał, *jakby się zostało wrzuconym we śnie w sam środek symfonii Beethovena, (...) im bardziej się koncentrujesz, tym mniej pojmujesz całość ... Pierwsze dni, są tak dzikim chaosem kolorów, że twoja biedna wyobraźnia jest oślepią jakby przez ciągle fajerwerki*. Po chwili jednak, pisze dalej Flaubert, *stopniowo wszystko nabiera harmonii i wszystkie części same znajdują swoje miejsca, zgodnie z prawami perspektywy.*⁵⁹

Także Malinowski podkreśla moment pierwszego, rozczarującego spotkania tropikami, być może było to ich wspólne, omawiane z Witkacym doświadczenie. *Pod przykrym wrażeniem znów jednej rozproszonej iluzji, która rozplynęła się w nicość, wychodzę ze świątyni (...) Pierwsze zetknięcie z zupełnie nową kulturą, od której się człowiek bóg wie co spodziewał, pierwsze wrażenie zupełnie nieznanego kraju, religii pejzażu są zawsze pełne takich rozczarowań – rzadko udaje się uchwycić od razu treść nowego świata.*⁶⁰ Pisze o tym także w kontekście pracy badawczej, w *Argonautach: ... w czasie pierwszych tygodni. Uczucie beznadziejności i rozpacz po wielu nieudanych próbach uniemożliwiło mi zupełnie prawdziwe zbliżenie się do krajowców ...* Potem, stopniowo, tak jak to zaobserwował na sobie Flaubert, Malinowski znajduje dostęp do nowego świata.⁶¹

Literacka wizja

Powoli Witkacy odnajduje w tropikach to, czego się spodziewał. Przemiana dokonuje się niemal na naszych oczach, w tekście pisany na bieżąco i opublikowanym po latach w 1919 roku w zredagowanej wersji jako relacja „Z podróży do tropików”. Rozczarowanie,

⁵⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Z podróży do tropików*, w: Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Bez kompromisu*. Zebrał i opracował Janusz Degler, Warszawa 1976, PIW, s. 485-493. („Echo Tatrzańskie” 1919, nr 15 (10 IX), 16 25 IX), 17 (10 X) i 18 (25 X), s. 486

⁵⁹ Flaubert..., s. 79

⁶⁰ Malinowski, *Dziennik ...*, s. 343,344

⁶¹ Malinowski, *Argonauta ...*, s. 31-32

koszmarny sen, zmienia się, jak pod dotknięciem różdżki, w równie koszmarny sen, ale z małą, istotną różnicą: koszmar, potworność, piekielność otrzymują aurę piękna, znak sztuki, straszne pozostaje straszonym, ale jakoś inaczej, piękniej, wzniosłej. To coś, to sposób widzenia, harmonizujący ton.

Nie znamy jego fotografii z podróży, nie zachowały się rysunki. Wszystkie obrazy zawarte są w słowach. Oczywiście ważne są w tym opowiadaniu kolory, uwagi malarza - specjalisty. Ale także pisarze, wrzuceni w egzotyczne widowisko przyrody stają się czułymi kolorystami. Flaubert na barce na Nilu, Malinowski na wyspach koralowych, Levi-Strauss opisujący zachód słońca – własnymi słowami i z wielkim wycuciem starają się oddać te zielenie, żółcie, niebieskości, płonące czerwienie.

W opisie Witkacego tropiki to więcej niż opis widoków: to ruch form i kolorów w najwyższej temperaturze, inscenizowany jako dramat, przedstawienie dziejące się w zastanej dekoracji zwanej naturą – do tekstu, libretta artysty. Witkacy inscenizuje naturę, jak to zalecał Oscar Wilde, zmienia ją w sztukę, w spektakl bolesny i męczący, pełen niebezpieczeństw, gwałtu, „piekielnego” napięcia, gwarantujący widzowi mocne wrażenia, potrzebne może stepionym zmysłom do poczucia rzeczywistości. Istnienie choć potworne, jest piękne. Tego nauczał Zaratustra–Nietzsche. Harmonizujący ton Witkacowskiego opisu, jego aura, bliska jest atmosferze Conradowskich powieści. To nastrój towarzyszący tematowi nicości, cierpienia, grozy Istnienia, o których czytał u Nietzschego i Schopenhauera, i które przyswoił swojej sztuce i filozofii.

W pismach filozoficznych Witkacy często wspomina o nastawieniu, jako istotnym stanie postrzegania świata przez Istnienie Poszczególne. Jego recepcja tropików, jak zapisał ją w relacji z podróży pokazuje, na czym to nastawienie polegało, jak pośredniczy między formami, kolorami a literackimi, w istocie, wyobrażeniami. Nastawienie jest pre-formą wszystkich obrazów, sztuk i powieści, jak w *Jądrze ciemności* Conrada – gdzie mowa o szarości bez formy, pełnej bólu ...

W relacji z podróży używa słów dramatycznych, natrętnych: *Wrażenie wprost straszne (...)* *Ten nadmiar życia, rozwydrzenie form i kolorów działa przygnębiająco (...)* *Jest w tym jakiś dziki bezsens, zbytek i rozrzutność, niepokojąca siła i namiętność granicząca z szalem. (...)* *Słońce zmienia się w straszliwego, morderczego potwora (...)* *Zdaje się, że to jakiś męczący, gorączkowy koszmar, w którym wszystko staje się olbrzymie, piękne w swej potworności i złowrogi i przytłacza nieszczęsnego i chorego człowieka. Ale przecież jakże bliskie w tych opisach wzniosłości: *Stoimy we drzwiach, przejści do głębi tajemniczym nastrojem wnętrza**

(...) *Świątynia ta robi wrażenie jakiejś spokojnej oazy. Wobec wielkiej Tajemnicy Istnienia wyrażonej we wszystkich religiach zatracą się nawet odległość rasowa.*⁶²

Koniunktura tropików

Marzenia o tropikach, gdzie żyje się za darmo, można malować, śpiewać i kochać – były tylko marzeniami. W motywacjach artystów dużą rolę odgrywał aspekt komercyjny. Podróż to inwestycja, trzeba było opłacić przejazd, pobyt i produkować sztukę, by mieć z tego korzyść. Koniunktura tropików, egzotyki, stworzyła dla artystów nową perspektywę w kontekście rozwijającego się handlu sztuką, który ok 1900 przeżywa wyjątkowy jak dotąd boom – wzrasta ilość galerii, ilość wystaw i sprzedaży dzieł sztuki.⁶³

Historia recepcji Gauguina i jego strategii promowania własnej sztuki miała z pewnością wpływ na decyzje artystów. Gauguin traktował od początku swój pobyt w tropikach (1891-93) jako projekt malarski, *żeby stworzyć coś nowego, trzeba wrócić do źródeł.*⁶⁴ Ogłosił w prasie wiadomość o swej wyprawie na *romantyczną wyspę Tahiti*. Także powrót z obrazami był przygotowany przez przyjaciół i oczekiwany przez publiczność. W ciągu sześciu miesięcy pokazał obrazy tahitańskie na sześciu wystawach. W wynajętym atelier urządził własną uzupełnioną etnograficznymi eksponatami, przyjmował gości, którym czytał fragmenty z *Noa Noa* i wygłaszał wykłady. Inscenizował też własną postać, jako malowniczego wędrowca między światami. Recenzje w prasie były świetne – krytycy zaczęli tworzyć jego legendę. Obrazy pod koniec lat 90tych sprzedawane za 150 – 500 franków (600 – 2000 Euro), już w 1904, w rok po śmierci artysty osiągały 3000 franków (ok. 12 tys. Euro) (takie ceny, jeśli nie wyższe, musiały być w wiedeńskiej Galerii Miethke w 1907 roku). Daniel de Monfreid, malarz, przyjaciel, jeden z pierwszych biografów i kolekcjonerów obrazów Gauguina pisał do niego w liście: *Jest pan obecnie tym niesłyszczanym, legendarnym artystą, który z dalekiej Oceanii przysyła te niepokojące, niepowtarzalne prace (...) Nie wolno panu teraz wracać! (...) Krótko mówiąc, ma pan przywilej wielkiego zmarłego, wszedł pan do historii sztuki.*⁶⁵

Podróże około 1914

W czasie kiedy Witkacy wyrusza w swoją podróż także inni artyści jadą do egzotycznych krajów. Do Tunisu jadą Paul Klee i August Macke, Emil Nolde – do Nowej Gwinei,

⁶² *Z podróży do tropików...*, s. 487, 488, 492

⁶³ Karl-Heinz Meissner, *Der Handel mit Kunst in München, 1500-1945*, w: *Zur Geschichte des Kunsthandels*. Hrsg. Rupert Walser, Bernhard Wittenbrink, München 1989, s. 39 passim

⁶⁴ Richard M. Berrong, *Gauguin and Loti. Oil Paintings of Word Paintings of Nature's Paintings*. w: "Zeteo. Journal of interdisciplinary writing". <http://zeteojournal.com/2013/05/01/gauguin-and-loti/> Odsłona 4.8.2014

⁶⁵ Cytat wg: Georg-W. Költzsch (Hrsg.), *Paul Gauguin – das verlorene Paradies*. DuMont, Köln 1998, s. 247.

Max Pechstein – na Wyspy Palau, Max Slevogt – w górę Nilu, Karl Hofer – do Indii; także Kandinsky i Gabriele Münter zwiedzają Orient.⁶⁶

Emil Nolde swoją podróż 1913-1914 finansował jako rysownik niemieckiej ekspedycji naukowej – berlińska prasa pisała: *Nolde pojechał na archipelag mórz południowych w poszukiwaniu nowego stylu*. Sześć miesięcy spędził w Rabaul na Nowej Gwinei, wykonał liczne rysunki i akwarele, (czasem z odbezpieczonym rewolwerem i pod ochroną wojska) przeważnie studia głów i postaci krajowców – co należało do jego pracy w ramach ekspedycji. W ciągu niecałych dwu miesięcy namalował także 19 olejnych większych formatów – malował (z powodu choroby) na leżąco, z płótnem na podłodze, farbami, które rozplływały się z gorąca. W Berlinie w 1919 roku w zbiorach Galerii Narodowej poświęcono całą salę jego tropikalnym akwarelom.⁶⁷

Od czerwca do października 1914 Max Pechstein mieszka z żoną i maluje na wyspach Palau, na Koror, w dawnym domu wspólnoty wiejskiej. Tworzy idealizowane obrazy przedstawiające jedność natury i człowieka. W tropikach, jak pisał we wspomnieniach, znalazł swoją idyllę: *cudowną jedność czuję wokół siebie i w sobie i oddycham w niej z bezgranicznym uczuciem szczęścia*.⁶⁸ Podróż finansowana była przez marszanda w zamian za prawa do obrazów namalowanych w tropikach. W 1916 roku Pechstein idzie na front. Obrazy wystawiane w czasie wojny przyjęte były dobrze przez publiczność, także przez kontrast do wojennych wydarzeń i nastrojów, wedle krytyków oba doświadczenia, tropików i wojny, złożyły się na dojrzały styl malarza. *Być może wiedział los, pisał jeden z nich, co przeznacza Pechsteinowi, kiedy już po kilku miesiącach wyrwał go z rozkoszy mórz południowych i wrzucił w spustoszenie i grozę*.⁶⁹

W czasie wojny wystawione były także obrazy Maxa Slevogta, które namalował w czasie pobytu w Egipcie, od lutego do marca 1914. Przebywał tam na własny koszt, mieszkał w hotelu, w plener szedł wraz z pomocnikami, którzy podtrzymywali sztalugę i trzymali parawan na silnym wietrze. Po wybuchu wojny poszedł na front jako malarz wojenny.

W latach 1910 i 1913 Karl Hofer odbył podróże do Indii, koszty pokrywał jego marszand. Malarz przystał na propozycję mając nadzieję, że podróż może być dla jego malarstwa tym,

⁶⁶ Wg Christoph Otterbeck, *Konjunkturen des Exotismus*, w: *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen*. Katalog der Ausstellung im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, vom 28. September 2008 bis zum 11. Januar 2009 / hrsg. von Hermann Arnhold. Mit Beitr. von Andreas Beyer

⁶⁷ *Orte der Sehnsucht...*, s. 313-314, 331-334

⁶⁸ Jw. s. 335

⁶⁹ Christoph Otterbeck..., s. 58

czym północna Afryka była dla Delacroix. Omawiając jedną z jego indyjskich akwareli krytyk pisał: *My, którzy mieszkamy w rozdartym, opuszczonym przez Boga świecie, na obrzeżach bytu, oddaleni od środka, tęsknimy do tej bliskości Boga.*⁷⁰

Do północnej Afryki jeździli od 1911 roku fowiści, Matisse i Marquet, Klee i Macke spędzają dwa tygodnie w Tunisie w 1914 roku. *Orient nas ratuje*, pisze Matisse, a Klee w dzienniku: *Farba mnie ma.*⁷¹

Egzotyka należała do strategii artystów i marszandów, wyjazdy artystów były zaplanowane, ich celem było nie tyle studiowanie egzotycznych kultur, ale znalezienie interesujących motywów i powrót z obrazami, które miały się dobrze sprzedawać. Już pierwsze wystawy urządzone w czasie wojny potwierdziły słuszność tej taktyki, prace Klee'go z Tunisu, Slevogta z Egiptu, Noldego i Pechsteina były przyjęte dobrze, a nawet entuzjastycznie przez publiczność i przez krytykę. Tropiki zaczęły odgrywać ważną rolę w biografii artystów, artykuły, recenzje i monografie odwołują się do tych doświadczeń.

Malarz tropików

Czy Witkacy orientował się w ewolucji rynku sztuki, czy wyczuwał nadchodzącą modę i koniunkturę na tropiki? Wiedział o Gauguinie, widział jego wystawę w ważnej galerii, wiedział więc tyle, co jego koledzy na zachodzie, którzy w tym samym niemal czasie co on, wyruszyli z Europy, by wypróbować talent w egzotycznej, nowej scenerii.

Przed podróżą proponuje przyjacielowi swoje umiejętności jako rysownik i fotograf ekspedycji: *Czy nie mógłbym pełnić funkcji fotografa i rysownika? Rysuję szybko i podobnie.*⁷² W tej funkcji będzie mu też towarzyszył - ale nie rozwodzi się na ten temat w listach. Natomiast ważnym było dla niego wyposażenie warsztatu malarskiego! Kilkakrotnie pyta Bronia o szczegóły, których prawdopodobnie Bronio, nie-malarz nie mógł znać. *Czy za czterdzieści funtów zdołam się wyekwipować tak, aby móc tam pracować ze skutkiem (...)* *Czy są specjalne tropikalne farby i płótna i czy są drogie?* (pytanie, jak dowodzi doświadczenie Noldego, nie bez podstawy) *Czy można malować na drewnianych blejtramach i czy można mieć za tanie pieniądze skrzynię blaszaną do chowania tego przed mrówkami?* Witkacy myśli poważnie o zarabianiu malowaniem obrazów: *Chodzi tu przecież o możliwość oddania pożyczonych pieniędzy, pisze.*⁷³ I pyta: *Czy podczas pobytu w Australii myślisz, że będę mógł*

⁷⁰ Jw. s. 58

⁷¹ Erich Franz, *Orient. Künstler des 20. Jahrhunderts im arabisch geprägten Nordafrika. w: Orte der Sehnsucht...*, s. 244

⁷² *Listy I* ..., s. 253

⁷³ Jw. s 253

*malować gdzieś tam ze skutkiem podczas Twoich zabaw z kongresem?*⁷⁴ W niewysłanym liście do matki Jadwigi Janczewskiej, pisanym na Cejlonie, czytamy o jego wyobrażeniach kariery malarza w tropikach: *Co za szkoda, że nie pożyczylem od Państwa 2000 rubli i nie wyjechalismy tutaj. Mógłbym zrobić majątek malując te cudowne rzeczy, które tu widzę (...)*⁷⁵

Nie wiadomo, czy zakupił i zabrał w podróż ekwipunek malarski. Wiadomo, że na statku wiozącym go z powrotem do Europy rysował węglem portrety pasażerów.

Jeszcze pod koniec pobytu w Rosji rozważał możliwość powrotu. Janusz Degler znalazł ślad takiego planu. Jest nim kartka pocztowa z 9 kwietnia 1918 od matki Witkacego do Anny Stożkowej, siostry Leona Chwistka.⁷⁶ Maria Witkiewiczowa pisze, że syn zarobił w Rosji na portretach i kompozycjach 6000 rubli, i że kiedy uwolni się ze służby wojskowej to albo wróci do kraju, albo - pojedzie na Sumatrę! Można przypuszczać, że finansowe powodzenie Witkacego-malarza w Rosji mogło przyczynić się do odnowienia jego marzenia o stworzeniu artystycznej egzystencji w tropikach, z daleka od starej Europy.

Witkacy nie wrócił do tropików. Tropikalny epizod (nie krótszy od wypraw innych artystów-wędrowców) włączył do swej biografii, prywatnej mitologii artysty. Późniejszy właściciel Firmy Portretowej mógł widzieć w legendzie artysty z tropików szansę dla swojego malarstwa, znak firmowy nadający obrazom aurę egzotycznego żywiołu, w bliskim sąsiedztwie do malarstwa Gauguina i powieści Conrada.

Ślady celowej „tropikalnej” strategii dostrzec można w działalności Witkacego w 1919 roku w Zakopanem, rok po powrocie do Polski. W sierpniu przedstawia swoje obrazy na zbiorowej wystawie Sekcji Plastyków Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”. We wrześniu i w październiku tego roku, w kolejnych czterech numerach „Echa Tatrzańskiego” ukazał się reportaż „Z podróży do tropików” pisany na Cejlonie (datowany na 19 lipca 1914) i zapewne ostatecznie zredagowany po powrocie do Zakopanego⁷⁷. W numerze trzecim, obok relacji z Cejlonu, ukazała się recenzja, a właściwie list do redakcji, podpisany inicjałem „Be”. Jego styl i treść dowodzą, że autor miał bliski kontakt z artystą, znał jego poglądy i jego biografię – może nawet konsultował z nim tekst listu! Ostrożność nakazuje zatrzymać się w tym miejscu i nie przypisywać autorstwa listu samemu Witkacemu - choć taki żart kusi. Jakkolwiek by było - „Be” podkreślił znaczenie podróży do tropików dla rozwoju jego sztuki, zrozumiał

⁷⁴ Jw. s. 255

⁷⁵ Jw. s. 305 30.6.14

⁷⁶ Janusz Degler, *Czy Witkacy zamierzał powrócić w Tropiki?*, "Witkacologia", 2012
<http://www.witkacologia.eu/teksty/Cenne%20znalezisko.pdf>

⁷⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Z podróży do tropików...*

intencje malarza, a tekst został, powiedzmy, autoryzowany przez Witkacego jako wprowadzenie do jego malarstwa:

Wybujala przyroda dalekich krajów męczy go i czaruje, przytłacza siłą, ale tam znalazł on dla swej potężnej indywidualności właściwe miejsce. Ten samotnik, wychowany w polskich górach, musiał przejechać dalekie morza i lądy, aby zobaczyć odbicie swoich snów nienasyconych. Podróż też ta wpłynęła zasadniczo na jego twórczość. [...] Jaka ogromna różnica przez tych kilka lat. Dawniej to było szukanie swojej drogi, dziś świadomy siebie artysta operuje znakomitymi środkami technicznymi. Jego kontury, doskonale rysowane, zapelnione harmonią kolorów jaskrawych, pomijając treść, uderzają widza taką siłą barw i linii, jaką się widzi u dawnych mistrzów, tytanów o spontanicznych duszach. Świat wizji Witkiewicza to koszmar potwornie bolesnej zmysłowości, wybujają sen tropikalnego słońca, olbrzymich jaskrawych kwiatów, ginących po prostu przez siłę żądz, a wszystko to przepojone głębokim smutkiem w metafizycznym przeżyciu świata.⁷⁸

Tropiki w twórczości SIW

Czy powiodła strategia Witkacego „sprzedania” swojej sztuki pod znakiem tropików się? I tak, i nie. Nawet dobrze pomyślana i zaplanowana, ale bez poparcia marszanda, chętnych nabywców i krytyków, nie miałyby w tym czasie szansy. Co nie znaczy, że „tropikalny” znak firmowy jego twórczości pozostał niezauważony. W 1926 roku Jarosław Iwaszkiewicz zaczął swoją zamieszczoną w „Cyruliku warszawskim” parodię dramatu Witkacego właśnie od słów: *Czy pani wiesz, że przychodzę z tropików?*⁷⁹

Jego tropikalne obrazy odbiegały jednak od tego, co publiczność mogła oczekiwać jako „egzotyczne” malarstwo. Inni malarze, Nolde, Pechstein, Slevogt czy Klee przywozili z podróży obrazy od razu rozpoznawalne jako egzotyczne. Ale nie Witkacy. Nie jest też łatwo zdecydować, które do nich należą. Wszystkie powstały po wyjeździe z tropików, więc malowane były „z pamięci” - *Marysia i Burek na Cejlonie, Wizyta u Radży*, kompozycje z nosorożcem i ze słoniem; tropikalność pojawia się też w motywach roślinnych, w tłach portretów – ale nie jest w jego malarstwie dominująca. Motywy nie świadczą bowiem o tropikalności jego obrazów. Grają w jego sztuce drugoplanową rolę, jak wszystko, co należy do tzw. treści życiowych. Wyraźnie pisał o tym w związku z Gauguinem: *nie jest on*

⁷⁸ Be, *Z listów do redakcji*, „Echo Tatrzańskie” 1919, nr 17 (10 X), s. 5., cyt. za Janusz Degler, *Czy Witkacy zamierzał powrócić w Tropiki?...*, s. 5

⁷⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Radość Kwiczyducha*, „Cyrulik Warszawski”, 1926, nr 4.

*oryginalnym w tym, jak to sądzą niektórzy, że malował naturę Tropików; on jej szukał jako jednej z naturalnych podniet dla swojej niebywałej wizji formy i koloru (...)*⁸⁰

Witkacy znalazł w tropikach napięcie potrzebne jego malarstwu, tę energię, skumulowaną w obrazach szalonej, agresywnej wegetacji, rozrzutnej, nieposkromionej, wybuchającej feerią kwiatów i owoców. I co ważne, w tropikach znalazł także potwierdzenie swej literackiej, filozoficznej wykładni sztuki – bliskiej powieściom Conrada. Wizja groźnego tropikalnego piękna jest w tych obrazach, słowami „Be”: *przepojona głębokim smutkiem w metafizycznym przeżyciu świata, to koszmar potwornie bolesnej zmysłowości*. Ich ponurość przełamana jest groteską, która robi miny, wydziwia, przedrzeźnia – jakby koszmar tylko w ten sposób był do wytrzymania. Tropiki wplecione w jego dramaty, jako motywy, historie, scenograficzne tło, służą podobnej poetyce śmiertelnie poważnej i zarazem śmiesznej tragedii.

Jego malarstwo zmieniło się od czasu podróży i pobytu w Rosji, stało się „dziksze”, agresywniejsze w kolorze, linie, formy zaczynają się przecinać, deformacje zapoczątkowane w „potworach” rysunkowych staną się jeszcze bardziej radykalne. Nie należy jednak zapominać o tym, co widział i co przeżył w Rosji, i o czym tylko fragmentarycznie wiemy. Wizja tropików miesza się z grozą, absurdem wojny, widokami życia i śmierci na froncie – i poza frontem, z ideami, ideologiami, z różnorodnymi kształtami nowej, szalonej, nienasyconej sztuki. Również do Witkacego odnoszą się słowa niemieckiego krytyka o malarstwie Pechsteina, że w zderzeniu doświadczenia tropików z koszmarem wojny ukształtowało się jego dojrzałe malarstwo. Janusz Degler pisząc o teatrze Witkacego nazwał jego twórczą metodę *Laboratorium Czystej Formy*.⁸¹ To jedyna formuła, która pozwala znaleźć w amalgamacie, jakim są obrazy Witkacego, ślady form, barw i napięć, które czerpią energię z tropikalnej wizji. Echem przechowywanych w wyobraźni tropikalnych widoków były po latach peyotlowe wizje opisane w *Narkotykach*.

*Taka jest tajemna potęga tych krajów – kto raz je ujrzy – może zniechęcić je nawet – jest niewolnikiem tej wizji do końca życia,*⁸² pisał po latach w „Pożegnaniu jesieni”.

⁸⁰ S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Opracowali J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 208-209.

⁸¹ Janusz Degler, *W laboratorium Czystej Formy, czyli o niedostrzeżonych źródłach „W małym dworku”*, w: *Witkacy. Życie i twórczość*. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Wrocław 1996

⁸² S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, s. 349

Dwugłowe ciele

Dwoma inscenizacjami tej samej sztuki *Metafizyki dwugłowego cielecia*⁸³ włącza Jeremy Millar temat teatru Witkacego do swojej wystawy. Przedstawienia zostały przez niego zainicjowane, dodatkowego znaczenia nabierają przez to, że grane były w miejscach ich akcji – na Nowej Gwinei (którą Witkacy wyobrażał sobie na wzór Cejlonu) i w Australii (którą znał z autopsji). Przedstawienia zostały sfilmowane, ich projekcje na wystawie odbywają się na wolnostojącej ścianie, jak w symultanicznym spektaklu, w którym widz wędruje od jednej do kolejnej sceny. Ale jest to też ściana jakby z oknem otwierającym się na ten sam, a jednak inny widok. Wykonanie australijskie odbywa się w umownej przestrzeni, scenografia jest minimalna, główna uwaga skupia się na grze aktorów, na działaniu i psychologii postaci: wydobytą tu treścią jest absurdalny dramat rodzinny, piekło międzyludzkie, brutalna walka o dominację. Teatr z Nowej Gwinei przedstawia sztukę jako ludową, mityczną niemal opowieść, odegraną przez krajowców, w ich języku, w ich kostiumach, wyrażoną poprzez ich gesty. Inscenizacji towarzyszy grana przez zespół muzyka nadająca rytm narracji. Sztuka grana jest w autentycznej scenerii, we wnętrzu domu i na placu w wiosce, który kolorytem przypomina tahitańskie scenerie na obrazach Gauguina.

Podobnie jak plakat, i ta podwójna projekcja sztuki Witkacego ma emblematyczny charakter – skrywa się pod nią tekst o wiele szerszy od tekstu dramatu, a w nim – cały Witkacowski teatr, jego teoria, historia, filozofia, stosunek do mitu, rytuału, także marzenie o odnowie teatru przez powrót do misteryjnych korzeni, o czym zapewne dyskutował z Malinowskim, uważnym czytelnikiem „Narodzin tragedii” Nietzschego.

Witkacy napisał jeszcze 5 „egzotycznych” dramatów: *Tumor Mózgowicz*, *Mister Price czyli Bzik tropikalny*, *Niepodległość trójkątów*, *Panna Tutli-Putli* oraz zaginiona sztuka *Persy Zwierzontkowskaja*. Zaliczyć do nich można również i *Pragmatystów*, dramat z 1919 roku – w którym, mimo iż nie dzieje się w tropikach, zdarzenia sprzed lat z dalekiego wschodu kierują losami protagonistów.

Witkacy przywiązywał do „*Metafizyki*” szczególną wagę, pisze Janusz Degler. *Proponował ją kilku teatrom i sam chciał ją wystawić w Teatrze Formistycznym (...) W „Spisie sztuk” oznaczył ją gwiazdką jako „więcej zbliżoną do Czystej Formy”*.⁸⁴ 10 razy wystawiana była za

⁸³ *Metafizyka dwugłowego cielecia ...*

⁸⁴ Janusz Degler, Noty do dramatów, w: S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. [Tom 6:] *Dramaty II...*, s. 567

granicą, w Australii dwa razy (wg. dokumentacji Janusza Deglera w wydaniu z 1998 roku *Dramatów*⁸⁵).

Czy tytuł odnosi się do głównego, 16-to letniego bohatera dramatu, Karmazyniella? Spreparowane dwugłowe ciele, które można zobaczyć w gabinetach sztuki i osobliwości oraz w zbiorach anatomicznych, nadaje tytułowi całkiem konkretny wymiar – to nie mityczny czy heraldyczny stwór, lecz anomalia z krwi i kości (Il. 10). Metafizyka, czyli zdolność odczuwania metafizycznego niepokoju jednostki wobec Tajemnicy Istnienia, jest oczywiście w „dwugłowej” sytuacji skomplikowana, jeśli nie niemożliwa. To sprzeczność sama w sobie, bo zdolność do metafizycznego odczuwania jest właściwością Istnienia Poszczególnego, „jednogłowego”, które siebie (a nie zarazem kogoś innego) postrzega wobec całości świata. Karmazyniello jest podzielony, jego pierwsza natura, jeszcze niewinna i ciekawa świata, zostanie wyśmiana przez wrogów-opiekunów, a on sam zmuszony do zmienienia się we włochatego samca. Jego dusza będzie pusta, jak innych, jak pustynia, na której kończy się sztuka.

Witkacy-malarz w dokładnych didaskaliach projektuje scenografię: inne niż w malarstwie obrazy tropików, którymi buduje znaczenia i napięcia. Scena w akcie pierwszym przedstawia wnętrze kolonialnej rezydencji na Nowej Gwinei – otwarta jest w tyle na poruszającą się ścianę tropikalnej roślinności, pełnej kolorowych wielkich kwiatów – różowych, czerwonych i niebieskich. Również Karmazyniello jest ubrany w intensywnie czerwony kostium. Scenografia w akcie drugim przedstawia pokój w hotelu Australia w Sydney, widok z okna zamyka wielka kamienica, tropikalna roślinność to teraz deseń na parawanie w kącie – na ciemnozielonym tle pomarańczowe kwiaty. Kostiumy szare, czarne, brązowe, także Karmazyniello przestał być karmazynowy. Zapada zmrok, po zapaleniu elektrycznego światła odbywa się kuszący taniec Mirabelli w czarno-fioletowo-pomarańczowej sukni, kolorowej, jak parawan, na szarym tle całej sceny. W ostatnim akcie nie ma już nawet śladu roślin: na czerwonej pustyni – w beckettowskim nic, stoi drogowskaz i budka telefoniczna, ostatnie, gorzkie szyderstwo dramatu.

Na tym tle odbywa się końcówka dziejów ostatnich ludzi, którzy już dawno zamienili Tajemnicę Istnienia na doczesność, skorumpowanych i korumpujących, aroganckich, okrutnych, mordujących się wzajemnie, właściwie to już nie ludzie, a zombie, wampiry. Religii nie ma, rodzina zniszczona, nie wiadomo, kto jest kto, i w ogóle kto jeszcze żyje.

⁸⁵ Jw. s. 581

Jak rozpoznać widma? Może po zarzuconych na ubrania futrach? Ci, którzy zdają się żyć, są już może widmami. I zapewne trupy leżące na scenie wkrótce się podniosą.

W *Metafizyce* tropiki są jedną z partii, i to przegrywającą, w dyskursie o korupcji świata, i jest jasne, po której stronie jest autor. Żywa przyroda stanie się wzorem na tkaninie, aż zniknie zupełnie, raj skazany jest na zagładę, nawiedzony przez cywilizację i chorobę, zarazę Kala-Azar, zawleczoną przez białych. Śmierć nawiedza raj, et in arcadia ego, jak to opisał Pierre Loti w swojej tahitańskiej powieści. Król papuaski Aparura, jeszcze czerpie siłę z religii i totemu, wielkiej złocistej żaby Kapa Kapa, ale i on, jak Karmazyniello zostanie przetransformowany, najpierw przez alkohol, potem przez frak i wreszcie przez układy z białymi.

Jeśli sztuka Witkacego jest polemiką z Malinowskim – to z którym Malinowskim, czy z autorem *Wierzeń religijnych i form ustroju społecznego*, które czytał jeszcze przed ich wydaniem, czy z tym, którego znał z rozmów, których my z kolei nie znamy? Król Aparura mówi:

*To nic, że zbadał nas Malinowski, ten przekłety anglezowany, nieposkromiony marzyciel. Totemy są prawdą. Wszystko jedno, co piszą o nich uczeni. Jest to prawda złocistej żaby, poza pojęciami: (...) jest taka, a nie inna: jest złocista, a nie zielona.*⁸⁶

Król protestuje przeciw pragmatyzmowi naukowca. Totemy nie są tylko funkcją pewnych, możliwych do opisanie potrzeb. Istota złocistej żaby należy do takości a nie jakości. Z drugiej strony Witkacy, jakby znając już opublikowaną rok później opowieść Malinowskiego o kuli, zauważa niezgodną z pragmatyzmem, romantyczną stronę charakteru przyjaciela.⁸⁷ Ten *nieposkromiony marzyciel*, zafascynowany jest bezinteresownością wymiany kula, przeciwny teoretycznym uproszczeniom, chce zrozumieć ducha krajowców: siedzi na plaży w czasie podróży kula na wyspę Koya, patrzy na wysokie góry w oddali, i дума nad tym, jakie myśli mogliby mieć teraz oni, Argonauci zachodniego Pacyfiku, siedząc na jego miejscu.

Witkacy przekonany był o wspólnym źródle magii, totemizmu, religii, sztuki, filozofii w odczuciu metafizycznym. Złocista żaba Kapa Kapa jest wyrazem Tajemnicy Istnienia, jak *Pojęcia i twierdzenia implikujące pojęcie Istnienia*. Witkacy nie miał jednak okazji sprawdzić w „terenach” swoich poglądów. Do jakich wniosków doprowadziłoby go spotkanie z kulą, z jej rytuałem i przedmiotami? Czy potwierdziłaby jego przekonanie o sile uczuć metafizycznych,

⁸⁶ *Metafizyka...*, s. 174

⁸⁷ Por. Ivan Strenski, *Four Theories of Myth in Twentieth Century History...* tu rozdział *Argonauts of the Western Pacific and the romantic ideology of fieldwork*, s. 44-55

i o tym, że i zastrugany patyk może wywołać odczucie Czystej Formy? Te rozważania Witkacego, do których nie doszło, są równie frapujące, jak jego niezrobione zdjęcia.

Tropiki pozostały dla Witkacego niedokończonym projektem, pełnym mitów i historii ze *Złotej gałęzi* Frazera. Zabierze go ze sobą do Europy, wplecie w swoją sztukę i swoją legendę, odnajdzie w peyotlowych wizjach, zostanie zakopiańskim szamanem sprowadzającym deszcz⁸⁸. Opuszczając tropiki, Malinowski i Witkacy odczuwali każdy z nich własny rodzaj melancholii, o której Flaubert pisał, *to zawsze smutne opuszczać miejsce, o którym wiadomo, że się do niego nigdy nie wróci, ale te melancholie podróży są być może największym wynagrodzeniem podróżowania.*⁸⁹

Żal mi tropików – pisał 1 października 1914 Witkacy z podróży powrotnej do Europy w liście do Malinowskiego.⁹⁰

Żal, że to opuszczę może na zawsze – zapisał Malinowski w dzienniku 20 kwietnia 1918 roku.⁹¹

A jednak żal mi czegoś. Sama nie wiem czego. Zostanie tylko sen. Wspomnienie niebyłych nigdy wypadków – mówi Izia pod koniec drugiego aktu *Tumora Mózgowicza*, innej tropikalnej sztuki Witkacego, napisanej w 1919 roku.⁹²

Wojciech Sztaba

Tekst wygłoszony 4 czerwca 2014 w Muzeum Sztuki w Łodzi

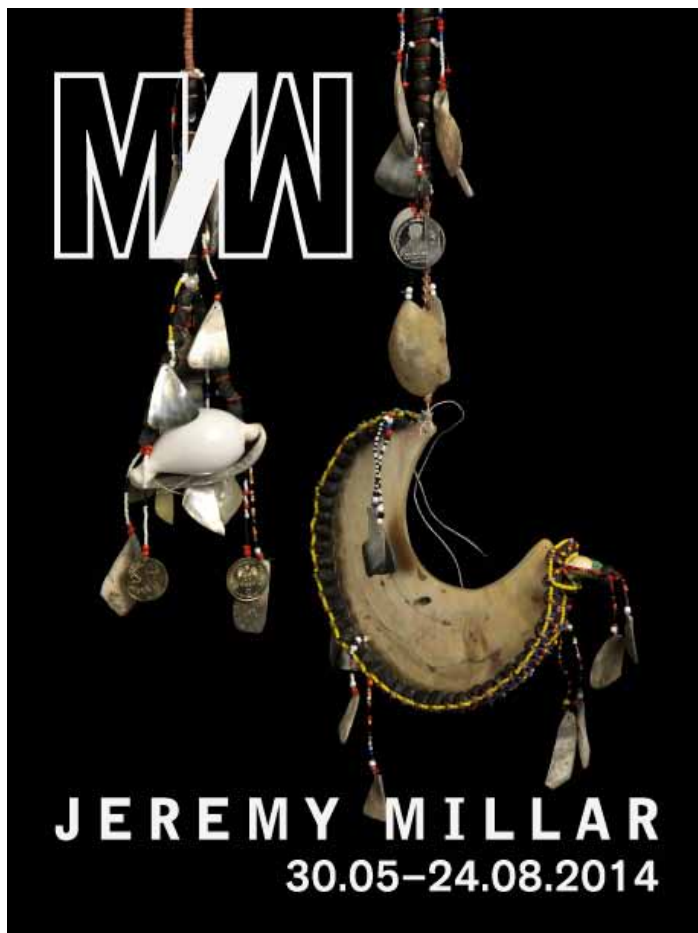
⁸⁸ Por np. S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 21:] *Listy do żony (1932-1935)*. Przygotowała do druku Anna Micińska. Opracował i przypisami opatrzył Janusz Degler, Warszawa 2010, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 339

⁸⁹ Flaubet ..., s. 203

⁹⁰ *Listy I* ..., s. 389

⁹¹ Malinowski, *Dziennik* ..., s. 616

⁹² *Tumor Mózgowicz*, w: S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*. [Tom 5:] *Dramaty I*. Opracował Janusz Degler. *Juwenilia* opracowała Anna Micińska, Warszawa 1996, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 250



Il.1 Plakat wystawy Jeremy Millara w Muzeum Sztuki w Łodzi. Soulava, w górnej części widoczna moneta z Malinowskim



Il.2 Broszura towarzysząca wystawie. Na okładce fotografia Millara z cyklu „As Witkiewicz” (*Jako Witkiewicz*)



Il.3 Sala z witryną „With the left Hand” (Soulava), na ścianach cykl fotografii „As Witkiewicz” (*Jako Witkiewicz*)
Fot.: materiały Muzeum Sztuki w Łodzi



Il.4 Fragment rysunku „Bóg Ojciec pierwszy raz zastanowił się nad istotą ziemi (nie świata) z 6.4.1931.

Źródło: *wistość tych rzeczy jest nie z świata tego*. Stanisława Ignacego Witkiewicza *wiersze i rysunki*. Wybrały i do druku podały Anna Micińska i Urszula Kenar. Kraków 1977, Wydawnictwo Literackie, s. 99



Il.5 Karta pocztowa, ok 1900 *Colombo Hindu Temple*.
Malinowski: *Pod przykrym wrażeniem znów jednej rozproszonej iluzji, która rozplynęła się w nicość, wychodzę ze świątyni (...)*

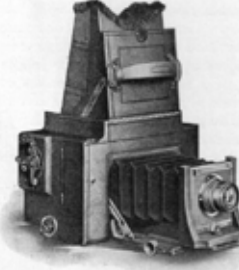


Foto Markt

II.6 Aparat fotograficzny Steinheil Muenchen 6,5x9; prawdopodobnie Witkacy posługiwał się aparatem tej marki

Źródło: Ebay / Foto-Markt, Fachhandel für Foto / Optik in Kirchheim/Teck, Germany

3 A Graflex Camera



¶ A new camera of the reflecting type, which takes standard, daylight-loading roll film, no extra attachments being required.
 ¶ Like the regular Auto Graflex, the focusing screen shows the object to be photographed full size of plate and right-side up at the instant of exposure.
 ¶ The Graflex Focal Plane Shutter, which works at any speed from time to $\frac{1}{1000}$ of a second, is also a part of this camera.
 ¶ The 3 A Graflex loads with regular 3 A Kodak film for photographs $3\frac{1}{4} \times 5\frac{1}{8}$.

3 A Graflex with Bausch & Lomb-Zeiss Tessar Lens, \$124.00
 Catalog at the Dealers or
Folmer & Schwing Co., Rochester, N. Y.

II.7 Aparat fotograficzny 3A Graflex używany przez Malinowskiego na Kiriwinie

■ AM DIENSTAG DEN 19. MÄRZ ■
 ABENDS HALB ACHT UHR WIRD
 ■ ■ DER PRÄSIDENT DES ■ ■
 DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES
 HARRY GRAF KESSLER
 ■ ÜBER NEUE TENDENZEN IN ■
 DER KUNST ■ PAUL GAUGUIN UND
 SEIN KREIS ■ IN DER GALERIE
 MIETHKE VORTRAG HALTEN.
 ■ ■ KARTEN A 5 KRONEN ■ ■
 ■ ■ DOROTHEERGASSE 11. ■ ■

■ ■ DIE GALERIE ■ ■
 ■ ■ MIETHKE ■ ■
 ERÖFFNET EINE AUSSTELLUNG
 FRANZÖSISCHER KUNST
 ■ ■ DER GEGENWART ■ ■
 ■ ■ GAUGUIN ■ ■ CEZANNE ■ ■
 ■ ■ BERNARD ■ ■ DENIS ■ ■ PUY ■ ■
 ■ ■ VALTA ■ ■ UND ANDERE ■ ■
 UND BEEHRT SICH ZUR VORBE-
 SICHTIGUNG FÜR FREITAG DEN
 15. MÄRZ VON 11—4 UHR DORO-
 THEERGASSE 11. GRABEN 17 IHRE
 ERGEBENSTE EINLADUNG ZU
 ■ ■ ■ ■ ÜBERREICHEN. ■ ■ ■ ■

II.8 Zaproszenie Galerii Miethke we Wiedniu na otwarcie wystawy Gauguina



II.9 Pierre Loti, „Le mariage de Loti”, wydanie z 1932 roku

II.10 Dwugłowe cięły w zbiorach Uniwersytetu Hohenheim (Das Zoologische und Tiermedizinische Museum) koło Stuttgartu