

**Najistotniejsze bebechy indywiduum**  
**The Vital Innards of the Individual**

Weronika Kobylińska  
(Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego)

**OLSZEWSKI GALLERY**

×

„Dzieło sztuki musi powstać [...] z samych najistotniejszych bebeczków danego indywiduum”

---

Stanisław Ignacy Witkiewicz

*Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*

1919

---

×

„A work of art must come [...] from the vital innards of a given individual”

---

Stanisław Ignacy Witkiewicz

*New Forms in Painting and the Resulting Misunderstandings*

1919

---

# SPIIS TREŚCI

Pejzaż wewnętrzny  
The internal landscape

---

6

Autoportrety  
Self-portraits

---

14

Drapieżne spojrzenie  
A predatory gaze

---

22

Demoniczne portrety i... rura wodociągowa?  
Demonic portraits and... a water pipe?

---

42

Polski artysta a wiktoriańska fotografka  
A Polish artist and a Victorian photographer

---

54

Podsumowanie  
Summary

68

×

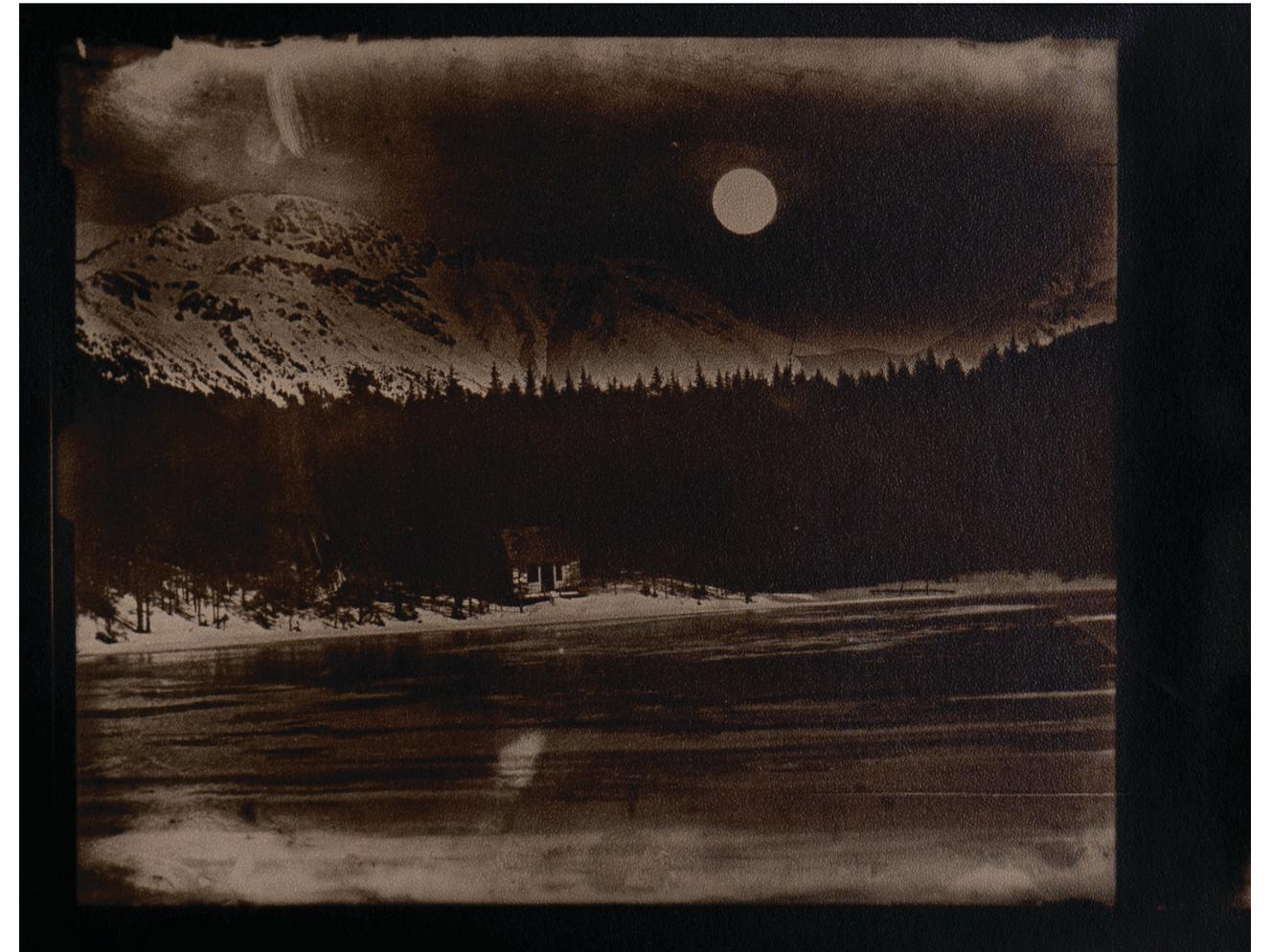
# PEJZAŻ WEW- NĘTRZNY

---

The internal landscape

---

×



il.01

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tatry*, 1900  
odbitka żelatynowo-srebrna na papierze  
fotograficznym 15 × 20 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tatra Mountains*,  
1900, gelatin silver print on photographic paper,  
15 × 20 cm

Rok 1900. Młody, piętnastoletni Stanisław Ignacy Witkiewicz tworzy fotografię nieoczywistą: niemal abstrakcyjną scenę spowitą mrokiem (il. 1). Centrum kompozycji wypełnia ciemny pas iglastych drzew. W konsekwencji, Witkiewicz igra z percepcyjnymi przyzwyczajeniami widzów<sup>1</sup>. Artysta zmusza nas byśmy przy pierwszym oglądzie fotografii skonfrontowali się przede wszystkim z gęstym od czerni lasem, który sprowadzony jest do prostokątnej formy, pozbawionej szczegółów i detali, czy nawet delikatnych przejść walorowych. Dopiero w tle rozciągają się górskie szczyty, które dają nam poczucie skali i kontekst wybranej sceny. Fotografia ta nie wpisuje się w romantyczny koncept fotografii tatrzańskiej<sup>2</sup>, która powstała w wyniku fascynacji Podhalem i Zakopanem, nazywanym w końcu XIX wieku „polskimi Atenami”, „letnią stolicą”, a nawet „tatrzańską przestrzenią jedności”<sup>3</sup>. Nie sposób zatem na wymienionym zdjęciu autorstwa młodego Stanisława Ignacego dostrzec ojcowskiego zachwyty tym regionem. Dla Stanisława Witkiewicza-seniora obszar ów stanowił bowiem arkadię, ognisko cywilizacyjne i dobroczynne, które odmalowywał w korespondencji do syna<sup>4</sup>, jak i w swoich tekstach eseistycznych w sposób następujący:

„Wygląda to jak początek bajki: za górami, za lasami był taki jeden baca... I rzeczywiście, w stosunku do naszego życia miejskiego życie na tej polance zielonej, słonecznej, życie tak pierwotne i proste, wydaje się kartką z jakichś bajecznych opowiadań o szczęśliwym wieku ludzkości”<sup>5</sup>.

Fotografia Stanisława Ignacego Witkiewicza odrzuca tę wyidealizowaną wizję, którą ojciec propagował nie tylko za pomocą pióra, ale i pędzla<sup>6</sup>. Nieboskłon na

1 Świadczy to o bardzo wcześnie stosowanych przez Witkiewicza zabiegach kompozycyjnych, które wpływają na zakłócenie klasycznej zasady trójpodziału fotografii, co potęguje wrażenie zaskoczenia u widza. Por. P. Wójcik, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Alter, Warszawa 2007.

2 Zjawisko określane w literaturze przedmiotu mianem „fotografii tatrzańskiej” nie zostało dotychczas precyzyjnie zdefiniowane. Do kategorii tej zaliczane są fotografie o różnorodnym charakterze (zdjęcia dokumentalne, prywatne pamiątki rodzinne, fotografie o potencjale badawczym i etnograficznym, zdjęcia portretowe, pejzaże). Zob. np. M. Florczak, *Fotografie tatrzańskie w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN*, w: *Fotografia. Materiały konferencyjne*, red. A. Żakowicz, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2008, s. 51–53; W. Skarbek-Wojczyński, *Góry fotogeniczne. Fotografia zakopiańska w dwudziestolecu międzywojennym w: Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, red. D. Folga-Januszewska, Bosz, Olszanica 2006, t. 2, s. 87.

3 Przywołuję tutaj tezy Adrianny Sznapić zob. A. Sznapić, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Neriton, Warszawa 2009, s. 7. Niemniej, warto pamiętać, że Zakopane zaczęło zyskiwać na popularności już od lat 70. XIX wieku; już wtedy Tytus Chałubiński propagował tę miejscowość jako ośrodek sprzyjający terapii schorzeń układu oddechowego.

4 W jednym z listów do syna pisał: „Na Tatry w tej chwili przesiewa się słońce – turnie i źleby granatowe, a po upłazach suną się złotorude smugi światła. Suha [sic! – WK] mgła przesuwają się po niebie – gdzieś gdzie błękitne okno się otwiera. Potok szumi po dawnemu, a na reglach złocą się buki. Górale zdrowi”. W cytacie zachowano oryginalną pisownię, Witkiewicz pisał niekiedy „suha” zamiast „sucha” by oddać w tym słowie dźwięczne „h” fonetyki góralskiej. Zob. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 55.

5 S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, w: *Stanisław Witkiewicz. Wybór pism estetycznych*, red. J. Tarnowski, Universitas, Kraków 2009, s. 237.

6 Warto odnotować, że wiele realizacji malarskich Witkiewicza-ojca to narracyjne sceny górskie, które stanowią połączenie rodzajowego obiektywizmu z zachwytem nad świetlnymi walorami rodzimego pejzażu. Witkiewicz-senior niejednokrotnie zanurzał krajobrazy w ciepłej tonacji bądź srebrzysto-szarym *sfumato*. Do stosunkowo sielankowych wizji pejzażu zaliczyć można takie realizacje Witkiewicza-ojca z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie jak: *Noc zimowa w Zakopanem*, 1892, olej na płótnie, MNK II-a-404; *Źródło*, 1896, olej na desce, nr inw. MNK II-a-401; *Krokusy na tle śnieżnych gór*, 1897, olej na desce, nr inw. MNK II-a-394; *Krokusy i kaczeńce*, 1907, olej na płótnie, nr inw. MNK II-a-402. Niemniej,

The year 1900. Fifteen-year-old Stanisław Ignacy Witkiewicz creates a non-obvious photograph: an almost completely abstract scene enveloped in gloom (ill. 1). The centre of the composition is occupied by a dark band of conifers. Witkiewicz plays with his viewers' habitual perceptions<sup>1</sup>. On first viewing, he confronts us primarily with a dense, murky forest that has been reduced to a rectangular form devoid of detail or even any delicate tonal modulations. Only the mountain peaks stretching across the background give us a sense of scale and a context for the scene. This photograph does not fit in with the romantic concept of Tatra Mountains photography<sup>2</sup> that arose out of a fascination with the Tatras, and with Zakopane – known at the end of the 19<sup>th</sup> century as “the Polish Athens”, “the summer capital” or even “the Tatra space of unity”<sup>3</sup>. Yet, in the photograph by the young Stanisław Ignacy, one cannot fail to detect a trace of the delight his father took in the region. For Stanisław Witkiewicz, Sr, the area constituted both an Arcadia and a centre of civilization and good works, which he depicted in his letters to his son<sup>4</sup> and in his essays as follows:

“It looks like the beginning of a fairy tale: Over the hills and far away lived a shepherd... And indeed, in comparison with our urban existence, life in that green, sunny meadow, a life so primal and simple, seems like a page taken from some fabulous tale about a Golden Age of human happiness”<sup>5</sup>.

In the photograph under discussion, Stanisław Ignacy Witkiewicz's rejects the idealised vision his father propagated both with his pen and his brush<sup>6</sup>. The sky

1 This is evidence of Witkiewicz's very early use of compositional means that disrupt the classic 'rule of thirds' in photography and thereby enhance the viewer's sense of surprise. Cf. P. Wójcik, *Kompozycja obrazu fotograficznego [Photographic Picture Composition]*, Alter, Warsaw 2007.

2 The phenomenon known in the literature as 'Tatra Mountains photography' has never been precisely defined. The category includes photographs that differ widely in character (documentary photographs, private family souvenirs, photographs having research or ethnographic value, portraits, landscapes, etc.). Cf. E.g. M. Florczak "Fotografie tatrzańskie w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN" ["Tatra Mountains photographs in the Photography and Measurement Drawings Collections of the Art Institute of the Polish Academy of Sciences"]; in: *Fotografia. Materiały konferencyjne [Photography. Conference Materials]*, ed. A. Żakowicz, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2008, p. 51–53; W. Skarbek-Wojczyński, "Góry fotogeniczne. Fotografia zakopiańska w dwudziestolecu międzywojennym" ["Photogenic Mountains. Zakopane Photography in the Interbellum Period"] in: *Rafał Malczewski i mit Zakopanego [Rafał Malczewski and the Myth of Zakopane]*, ed. D. Folga-Januszewska, Bosz, Olszanica 2006, v. 2, p. 87.

3 I refer here to a hypothesis of Adrianna Sznapić. See A. Sznapić *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku [Tatra Mountain Arcadia. Zakopane as an Artistic-Intellectual Centre from c. 1880 to 1914]*, Neriton, Warsaw 2009, p. 7. Nevertheless, it is worth recalling that Zakopane had already begun to grow in popularity by the 1870s; it was then that Tytus Chałubiński propagated the location's merits for the treatment of respiratory illnesses.

4 In one letter, he wrote to his son "In the Tatras at this moment the sun is pouring over the navy blue crags and gullies, and golden-red streaks of light are gliding along the expanses. A dry fog is moving across the sky – here and there a blue window opens up. The stream is bubbling as of old, and on the slopes the beeches shine like gold. The highlanders are healthy". Witkiewicz sometimes wrote 'suha' instead of 'sucha' [the Polish word for 'dry'] to evoke the characteristic 'h' of highland pronunciation. See S. Witkiewicz, *Listy do syna [Letters to His Son]*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1959, p. 55.

5 S. Witkiewicz, "Na przełęczy" ["In the Pass"], in: *Stanisław Witkiewicz. Wybór pism estetycznych [Stanisław Witkiewicz. Selected Aesthetic Writings]*, ed. J. Tarnowski, Universitas, Kraków 2009, p. 237.

6 It is worth noting that many of Witkiewicz Sr's paintings are narrative alpine scenes that constitute a combination of generic objectivity and delight in the qualities of light of the native landscape. Many times Witkiewicz, Sr immersed his landscapes in warm tones or a silvery-grey *sfumato*. These relatively idyllic views include a number from the collection of the National Museum in Kraków, such as: *Noc zi-*

analizowanym zdjęciu pozbawiony jest pierzastych, urokliwych chmur. Na pierwszym planie zarysowana jest bliżej nieokreślona wodna tafla, skuta lodem<sup>7</sup>. Monumentalne góry i dumne szczyty muszą ustąpić miejsca ciemności rozpościerającej się na niebie. Efekt ów Witkiewicz osiągnął zapewne za sprawą wydłużenia czasu naświetlania (tzw. „dopalania”) tej partii zdjęcia podczas pracy nad odbitką w ciemni. Na mrocznym tle pojawia się niemal idealnie okrągła tarcza słońca<sup>8</sup>. Z kolei ukazanie tajemniczej, świetlistej kuli w tak osobliwy sposób powoduje skojarzenia z nokturnami i widokami hipnotyzującego księżyca na tle czarnego nieba. W tym zakresie praca młodego Witkiewicza przypomina dużo późniejsze zdjęcia słynnego amerykańskiego fotografa Ansel Adamsa (1902–1984)<sup>9</sup>. Rezultatem działań Witkiewicza jest fotografia pejzażowa negująca utarte schematy kompozycyjne, wymykająca się prostym klasyfikacjom gatunkowym. Realizacja, choć pokazuje wycinek Tatr, stanowi raczej metaforyczne przedstawienie pejzażu wewnętrznego – wizję targanego niepokojami młodego twórcy, w którym zasiane zostało ziarno niepokojów twórczych poszukiwań.

jest to oczywiście w pewnym stopniu uproszczona wizja zróżnicowanego dorobku Witkiewicza-ojca. Nie możemy zapominać, że był on również autorem przejmujących wizji krajobrazowych, o czym świadczyć może chociażby obraz *Czarny Staw – kurniawa*, 1892, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-491. Analizowane tu zdjęcie pejzażowe Witkiewicza-syna zanurzone jest w mroku fotograficznej czerni, ale jego wczesne obrazy często szły w ślad za ojcowską estetyką, o czym świadczą świetne zestawienia opublikowane w albumie *Anioł i syn*, zob. S. Okołowicz, *Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*, Boss & Okołowicz, Warszawa 2015.

7 Zdjęcie to zostało pierwotnie opublikowane jako ilustracja do artykułu Mieczysława Limanowskiego, który był zainteresowany m.in. geologią. Dopiero dzięki opisowi towarzyszącemu fotografii dowiadujemy się, że chodziło tu o staw Smreczyński. Zob. M. Limanowski, *Glossopteris*, „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 8, s. 58; Tenże, *Glossopteris*, „Wszczęświat” 1900, nr 6, s. 82. Co ciekawe, w wersji opublikowanej na łamach obu periodyków, na zdjęciu została usunięta tarcza słońca.

8 Hipotetycznie, tarcza słoneczna mogła zostać wydobyta za sprawą przyciemnienia partii nieba albo wręcz zostać wtórnie wkopiowana przez Witkiewicza z innego materiału negatywowego. Niemniej, dzięki porównaniu negatywu zachowanego w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem wraz z analizowaną odbitką wiemy, że słońce znajdowało się już na materiale negatywowym za sprawą bardzo trudnego w realizacji dwukrotnego naświetlenia negatywu. O całym procesie technologicznym, wątpliwościach i problemach z nim związanych zob. S. Okołowicz, *Słońce nad Stawem Smreczyńskim*, „Witkacy!” 2019, nr 6/7, s. 173–175.

9 Zob. np. takie prace Adamsa w zagranicznych kolekcjach jak: *Moonrise*, *Hernandez*, *New Mexico*, 1941, odbitka żelatynowo-srebrna, 40 × 49,5 cm, Museum of Modern Art (MoMA, Nowy Jork), nr inw. 467.1964; *Moon and Half Dome*, *Yosemite National Park*, 1960, odbitka żelatynowo-srebrna, 49,4 × 36,2 cm, National Gallery of Australia, nr inw. NGA 81.3064.69.

is empty of charming, fluffy clouds. The foreground is occupied by an indefinite expanse of frozen water<sup>7</sup>. The monumental mountains and proud peaks must give way to the darkness spreading across the sky. Witkiewicz certainly achieved this effect by prolonging the exposure time on this part of the print (“burning in”) in the darkroom. Against this murky background appears the disk of the sun, almost ideally round<sup>8</sup>. Yet showing this mysterious glowing ball in such a curious way creates associations with nocturnes and hypnotic views of the moon seen against the night sky. In this period of his work, the young Witkiewicz anticipates a much later photograph by the distinguished American photographer Ansel Adams (1902-1984)<sup>9</sup>. The result of Witkiewicz’s experimentation is a landscape photograph that negates worn-out compositional schemes and escapes any simplistic genre classification. Though it shows a section of the Tatra Mountains, the image constitutes more of a metaphorical view of the inner landscape – a vision of a young artist torn by anxiety: the seed of his agonised future creative explorations has already been sown.

*mowa w Zakopanem [Winter Night in Zakopane]*, 1892, oil on canvas, MNK II-a-404; *Źródło [Source]*, 1896, oil on board, inv. No. MNK II-a-401; *Krokusy na tle śnieżnych gór [Crocuses against Snowy Mountains]*, 1897, oil on board, inv. No. MNK II-a-394; *Krokusy i kaczeńce [Crocuses and Marigolds]*, 1907, oil on canvas, inv. No. MNK II-a-402. Yet to a certain extent, this is an obvious simplification of the variety of Witkiewicz Sr’s achievements. We should not forget that he was also the author of poignant landscapes, to mention just *Czarny Staw – kurniawa [Black Lake –Snowfall]*, 1892, oil on canvas, National Museum in Kraków, inv. No. MNK II-a-491. The photograph by Witkiewicz Jr analysed here is immersed in photographic blacks, but his earlier works often followed in the wake of his father’s aesthetic, as can be seen in the excellent set of pictures published in the album *Anioł i syn [Angel and Son]*, see S. Okołowicz, *Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów [Angel and Son. 30 Years of Dialogue between Stanisław and Stanisław Ignacy Witkiewicz]*, Boss & Okołowicz, Warsaw 2015.

7 This photograph was first published as an illustration to an article by Mieczysław Limanowski, one of whose interests was geology. Only from the caption to the photograph do we learn that the subject was Smreczyński Lake. See M. Limanowski, *Glossopteris*, *Przegląd Zakopiański [Zakopane Review]* 1900, No. 8, p. 58; *Ibid.*, *Glossopteris*, *Wszczęświat [Universe]* 1900, No. 6, p. 82. Interestingly, in the version published in both periodicals, the disk of the sun was removed from the image.

8 In theory, the solar disk could have been removed by darkening that part of the sky, or even copied by Witkiewicz from another negative. In fact, though, we know from a comparison made between the print and the negative, now in the Tatra Museum in Zakopane, that the image of the sun appears in the original negative, something very difficult to achieve by means of a double exposure of the negative. For a discussion of the entire technological process and the doubts and problems associated therewith, see S. Okołowicz, *Słońce nad Stawem Smreczyńskim* [“Sun over Smreczyński Lake”], *Witkacy! [Witkacy!]* 2019, No. 6/7, p. 173–175.

9 See, e.g., works of Adams in foreign collections, such as: *Moonrise*, *Hernandez*, *New Mexico*, 1941, gelatine silver print, 40 × 49,5 cm, Museum of Modern Art (MoMA, Nowy Jork), inv. No. 467.1964; *Moon and Half Dome*, *Yosemite National Park*, 1960, gelatine silver print, 49,4 × 36,2 cm, National Gallery of Australia, inv. No. NGA 81.3064.69.

„Wygląda to jak początek bajki: za górami, za lasami był taki jeden baca... I rzeczywiście, w stosunku do naszego życia miejskiego życie na

*“It looks like the beginning of a fairy tale: Over the hills and far away lived a shepherd... And indeed, in comparison with our urban existence, life in*

tej polance zielonej, słonecznej, życie tak pierwotne i proste, wydaje się kartką z jakichś bajecznych opowiadań o szczęśliwym wieku ludzkości”

*that green, sunny meadow, a life so primal and simple, seems like a page taken from some fabulous tale about a Golden Age of human happiness”*

# ×

# AUTO- POR- TRETY

Nostalgia i niejednoznaczność to komponenty, które kształtują również poetykę późniejszych autoportretów fotograficznych młodego Witkiewicza (il. 2). Mężczyzna nie patrzy w obiektyw – spogląda w rzeczywistość poza-kadrową. Nie dopuszcza zatem widza do obiektu, który jest przedmiotem jego zainteresowania. Pozostawia nas (podobnie jak niektórzy z największych mistrzów malarstwa dawnego<sup>10</sup>) z wątpliwościami i pytaniami: ku czemu kieruje swój wzrok twórca? Czy towarzyszy mu jakaś postać (przyjaciół? ukochana?), czy może raczej nowopowstające dzieło sztuki? Na tym ujęciu portretowym artysta decyduje się na ostre, dość niekorzystne, boczne oświetlenie, które rozpromienia tylko połowę jego twarzy, prawą stronę pozostawiając w mroku. Podobnie jak w przypadku wcześniej opisywanego pejzażu – Witkiewicz operuje niezwykle przemyślanym rozkładem jasnych i ciemnych partii fotografii.

<sup>10</sup> Mam tu na myśli zwłaszcza zagadkowy obraz Rembrandta ukazujący artystę w pracowni, który budzi zainteresowanie badaczy ze względu na liczne zagadki, z jakimi zostawił nas holenderski malarz, zob. Rembrandt, *Artysta w pracowni*, olej na desce, ok. 1628, 24,8 x 31,7 cm, Museum of Fine Arts – Boston, nr inw. 38.1838.

Nostalgia and ambiguity are two components that also influence the poetics of young Witkiewicz's later photographic self-portraits (ill. 2). The subject is not looking into the camera lens – he is surveying the reality outside of the frame. In this way, he does not permit the viewer to see the object of his interest. He leaves us (as do some of the Old Masters<sup>10</sup>) with doubts and questions: What is the artist looking at? Is there someone else there (a friend? a loved one?), or perhaps a new work of art? In this picture, Witkacy decided on sharp, rather unflattering side lighting that illuminates only half of his face, leaving his right side in darkness. As in the case of the landscape discussed above, here Witkiewicz operates with a very well considered distribution of light and dark areas that cleaves the human figure into two parts: one appealing and good-natured, the other ominous and hostile. Interestingly, later on –

<sup>10</sup> Here I mainly have in mind Rembrandt's puzzling picture of an artist in his studio, which has intrigued scholars because of the numerous puzzles the Dutch painter left for us to solve; see Rembrandt, *The Artist in His Studio*, oil on board, ca. 1628, 24,8 x 31,7 cm, Museum of Fine Arts – Boston, inv. No. 38.1838.



## il.02

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.5 × 12.7 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.5 × 12.7 cm

W konsekwencji, ludzki wizerunek zostaje rozbity na dwie części: sympatyczną i złowieszczą, życzliwą i wrogą. Co ciekawe, później – w 1932 roku – Witkiewicz miał przecież definiować dzieło sztuki jako „konstrukcję stworzoną przez indywidualium jako wyraz jedności jego osobowości”<sup>11</sup>. Rozbicie jednostki musiało zatem – w perspektywie systemu teoretycznego samego Witkacego – mieć swoje odzwierciedlenie w dziele. Można odważyć się na postawienie tezy, że niniejsza „autofotografia” antycypuje jedno z ostatnich dzieł autoportretowych Witkacego – dyptyk z 1938 roku stanowiący nawiązanie do słynnej noweli *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) autorstwa Roberta Louisa Stevenzona (1850–1894)<sup>12</sup>. Dysponujemy zatem wizualnymi dowodami zarówno z obszaru fotografii, jak i rysunków pastelowych, na podstawie których możemy wykazać, że Witkacy już w początkach swojej kariery artystycznej był zainteresowany nie tylko wizerunkami postaci o rozbitej, podwójnej osobowości; równie istotny był dla niego także problemem wewnętrznej walki dobra ze złem<sup>13</sup>.

Witkiewicz portretuje się również we wnętrzu własnej pracowni. Mężczyzna siedzi w zamyśleniu a z drugiego planu wyłaniają się dwie przerażające postaci narysowane przez samego artystę (il. 3)<sup>14</sup>. Kluczowy dla interpretacji fotografii wydaje się jednak nie tyle sam obraz ukryty w kadrze, ile

in 1932 – Witkiewicz would precisely define a work of art as a “structure created by an individual as an expression of the unity of his personality”<sup>11</sup>. Such a division of the individual, then – in accordance with the theoretical system of Witkacy himself – had to be reflected in the work. One can put forward the hypothesis that this “self-photograph” anticipates one of the last self-portraits of Witkacy – a diptych from 1938 that makes reference to Robert Louis Stevenson’s famous novel *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886)<sup>12</sup>. We have, then, visual evidence at our disposal, including both photographs and pastel drawings, by which we can show that, even at the beginning of his career, Witkacy was not only interested in images having a split, double personality; equally important for him was the problem of the inner battle between good and evil<sup>13</sup>.

Witkiewicz also portrays himself inside his studio. He is sitting pensively, while from the middle ground there emerge two horrifying figures drawn by the artist himself (ill. 3)<sup>14</sup>. The key to interpreting this photograph seems to be, however, not the picture contained in the frame, but the pose taken by Witkacy. The artist looks almost like one of the protagonists of his *Insatiability* (1930):

11 S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie [On Pure Form]*, Biblioteka Zet – Drukarnia Nowogrodzka, Warsaw 1932, p. 21.

12 A. Żakiewicz, “Witkacy: First of All, a Painter – Searching for an Individual Style”, *Tekstualia* 2014, No. 1, p. 237.

13 In this context, particularly important are works from the collection of the National Museum in Warsaw, see S.I. Witkiewicz, *Autoportret – Dr Jekyll [Self-portrait – Dr Jekyll]*, 1938, pastel on cardboard, 65,7 x 49,1 cm, National Museum in Warsaw, inv. No. Rys.W.10837 MNW; also, *Autoportret – Mr Hyde [Self-portrait – Mr Hyde]*, 1938, pastel on cardboard, 69,7 x 49,5 cm, National Museum in Warsaw, inv. No. Rys.W.10838 MNW.

14 Behind the artist hangs a lithograph entitled *Artysta i jego żona [The Artist and His Wife]*, which “shows woman as a man-destroying, dominating monster with a blunt, cruel face. Apart from this harpy, as if in a wedding photograph, emerges the figure of the handsome young artist. We must doubt in any close understanding between this couple”. Interestingly, in the same place in which Witkacy made his self-portrait, he once also photographed – against the background of the same lithograph – Jadwigę Janczewską (in about 1913). For more, see S. Okołowicz, “Winy moje okropne. O samobójstwie Jadwigi Janczewskiej” [“My Horrible Faults. On the Suicide of Jadwiga Janczewska”], in: *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza [Chronicle of the Life and Work of Stanisław Ignacy Witkiewicz]*, comp. J. Degler, A. Micińska, S. Okołowicz, T. Pawlak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 2017, p. 757–760.

pozycja, jaką przyjmuje Witkacy. Artysta wygląda niemal jak jeden z bohaterów jego *Nienasycenia* (1930):

„Widzialnie przedstawiał się jako jedna masa płynnego prawie niedołęstwa, o bezdennie smutnych przepięknych, zmaczonych bezwładem oczach”<sup>15</sup>.

Sposób ułożenia ciała Witkiewicza na analizowanym zdjęciu wiązać możemy z ikonografią, która ukształtowała kompozycję *Melancholii* – jednego z najbardziej znanych miedziorytów Albrechta Dürera<sup>16</sup>. Niemiecki malarz i grafik dotykał w swej XVI-wiecznej kompozycji problemu roli i samoświadomości artysty jako twórcy. Stanowiła ona także wyraz napięć zachodzących między domeną fizyczną a intelektualną, cielesną i duchową. Przedstawienie to można uznać, idąc za interpretacją Krzysztofa Krużela, za rekonfigurację przedstawień lenistwa – jednego z grzechów głównych. Stopniowo *Acedia* zamiast bierności, gnuśności i bezwładności zaczęła być utożsamiana z katuszami udręczonego wątpliwościami twórcy (myśliciela czy malarza)<sup>17</sup>. Witkiewicz na fotografii również kojarzyć może się z postacią zawieszoną w bezczasie i pozornie beczynną. Bezruch jest jednak złudny. Z pozoru banalny autoportret, okazuje się metaforyczną metanarracją na temat dychotomicznego rozdarcia artysty<sup>18</sup>: bezład ciała wobec rozgrywającego się w sferze intelektualnej fermentu. Witkacy, podobnie jak niegdyś Dürer, ukazuje wysiłek artystyczny nie przez pryzmat motywu związanego z odręcną maestrią rzemieślniczą; za kluczową dla procesu twórczego uznaje pracę umysłu.

15 S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie. Część pierwsza – przebudzenie [Insatiability. Part One – Awakening]*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1930, s. 222.

16 Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514, miedzioryt, 23,8 × 18,5 cm, Minneapolis Institute of Art, Minnesota, nr inw. 2012.16.

17 Zob. K. Krużel, *Saligia na rycinach w Polskiej Akademii Umiejętności*, w: *Siedem grzechów głównych. Ryciny z Gabinetu Rycin PAU w Bibliotece Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie* [The Seven Deadly Sins. Engravings from the Engravings Cabinet of the PAU in the Academic Library of the Polish Academy of Arts and Sciences in Kraków], International Cultural Centre in Kraków, Warsaw 2006, p. 93.

18 Krzysztof Pomian zwracał uwagę, że właśnie rozdarcie jest cechą charakterystyczną dla literackich bohaterów Witkacego, zob. K. Pomian, *Filozofia Witkacaego. Wstępny przegląd problematyki*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 3, s. 277–280.

“He visibly presented himself as a mass of almost liquid indolence, with abysmally sad, beautiful eyes blurred with torpidity”<sup>15</sup>.

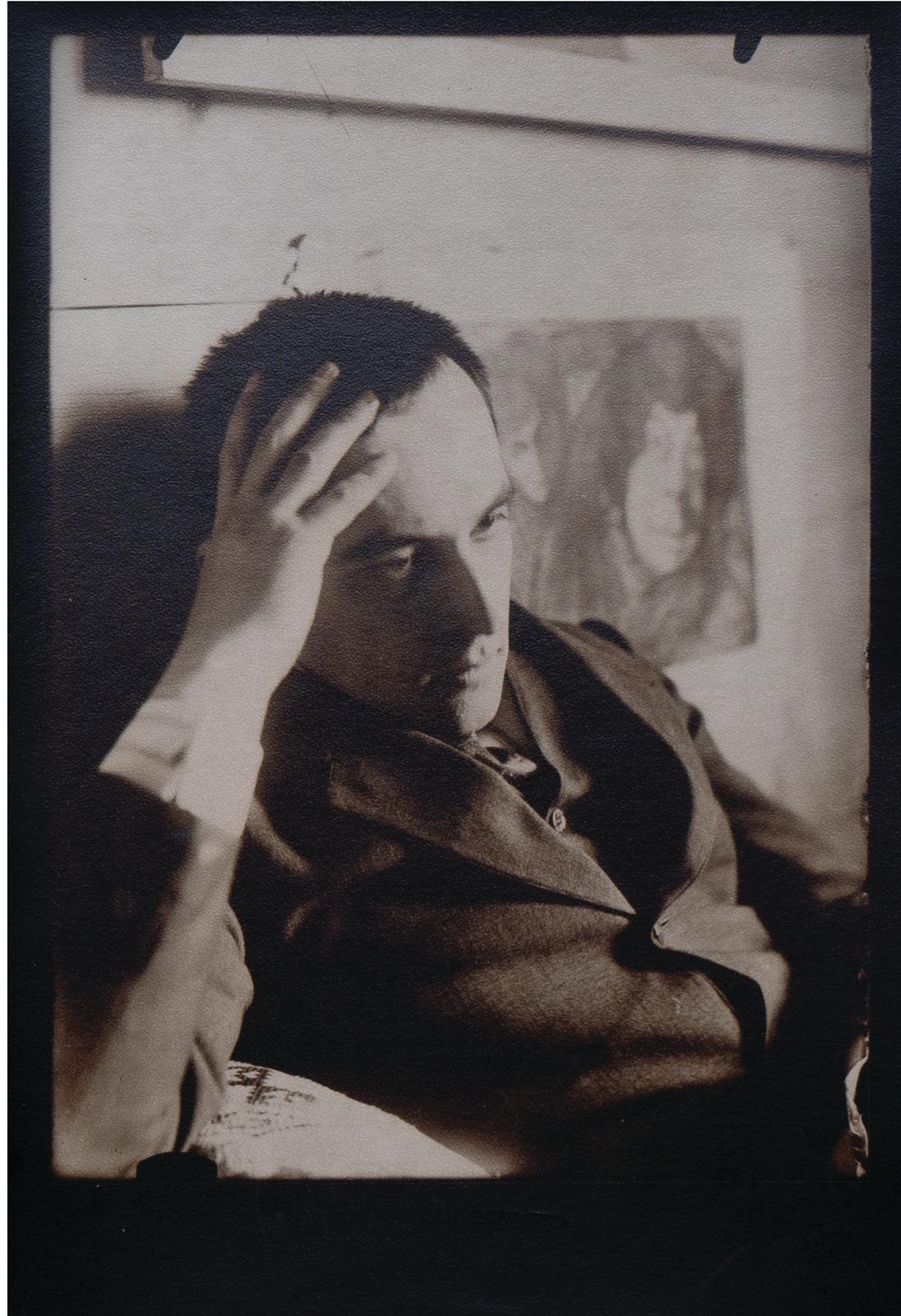
We can compare the position of Witkiewicz’s body in this image with the iconography that influenced the composition *Melancholy* – one of the best-known copperplates of Albrecht Dürer<sup>16</sup>. In this 16<sup>th</sup>-century composition, the German painter and graphic artist addressed the issue of the role and self-awareness of the artist as a creator. The image also expresses the tension that exists between the physical and intellectual, the corporeal and spiritual domains, and may be seen, to follow Krzysztof Krużel’s interpretation, as representing Sloth – one of the Seven Deadly Sins. Gradually, *Acedia* began to be identified not with passivity, indolence and inertia, but with the torments of the artist (thinker or painter) wracked with doubt<sup>17</sup>. In this photograph, Witkiewicz may also be portraying himself as a figure suspended in limbo, apparently inactive. That stasis, though, is deceptive. An apparently banal self-portrait turns out to be a metaphorical meta-narrative on the subject of the dichotomous split within the artist<sup>18</sup>: bodily inertia versus a ferment playing out in the sphere of the intellect. Like Dürer, Witkacy does not depict the work of the artist in terms of mastery of one’s craft; for him, what is key in the creative process is the work of the mind.

15 S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie. Część pierwsza – przebudzenie [Insatiability. Part One – Awakening]*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1930, p. 222.

16 Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514, copperplate, 23,8 × 18,5 cm, Minneapolis Institute of Art, Minnesota, inv. No. 2012.16.

17 See K. Krużel, “Saligia na rycinach w Polskiej Akademii Umiejętności” [“Saligia in engravings at the Polish Academy of Arts and Sciences”], in: *Siedem grzechów głównych. Ryciny z Gabinetu Rycin PAU w Bibliotece Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie* [The Seven Deadly Sins. Engravings from the Engravings Cabinet of the PAU in the Academic Library of the Polish Academy of Arts and Sciences in Kraków], International Cultural Centre in Kraków, Warsaw 2006, p. 93.

18 Krzysztof Pomian has pointed out that this type of division is characteristic of Witkacy’s literary heroes; see K. Pomian, “Filozofia Witkacego. Wstępny przegląd problematyki” [“Witkacy’s Philosophy. An Initial Review of the Issue”], *Pamiętnik Teatralny [Theatrical Diary]* 1969, No. 3, p. 277–280.



# il.03

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 21.6 × 14.9 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
21.6 × 14.9 cm

×

# DRA- PIEŻNE SPOJ- RZENIE

---

A predatory gaze

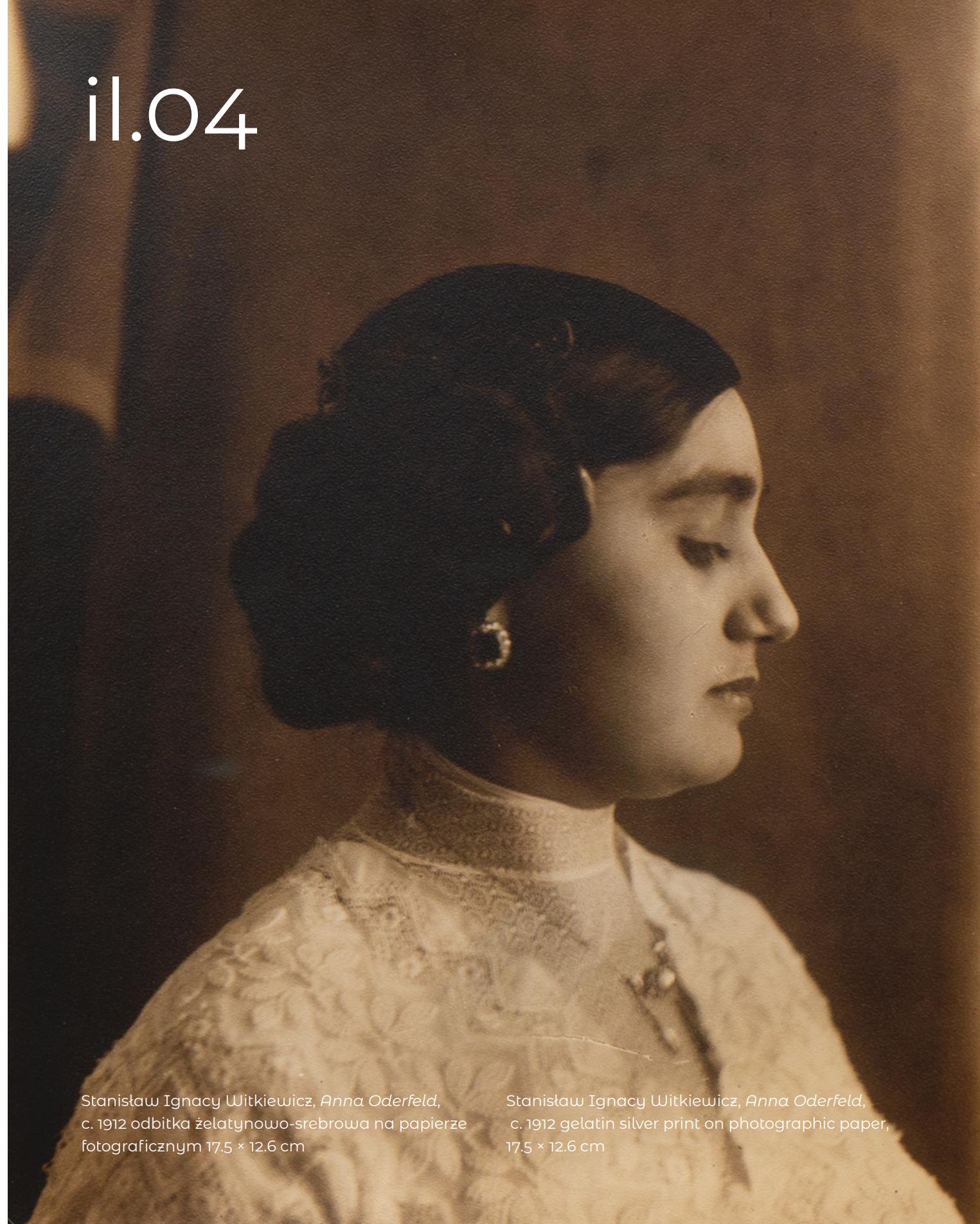
---

×

il.04

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Anna Oderfeld*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.5 × 12.6 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Anna Oderfeld*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.5 × 12.6 cm





# il.05

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Anna Oderfeld*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.5 × 12.7 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Anna Oderfeld*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.5 × 12.7 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz już jako młody – niespełna trzydziestoletni artysta – eksperymentuje z motywem obrazu w obrazie i uświęconym tradycją wizerunkiem artysty. Postanawia jednak pójść krok dalej i przełamać również dotychczasowe konwencje portretowe. Fotografując, rezygnuje z zachowania bezpiecznego dystansu: podchodzi niesłychanie blisko do swoich modeli i modelek. Przełamuje ich „strefę komfortu”, co widzimy m.in. na przykładzie portretów Anny Oderfeld (il. 4, 5). Młoda, szesnastoletnia wówczas kobieta fascynowała Witkacego na tyle, że planował z nią ożenek<sup>19</sup>. Choć do małżeństwa ostatecznie nie doszło (zapewne z powodu autorytarnego sprzeciwu Witkiewicza-seniora), to później Oderfeldówna posłużyła Witkacemu jako inspiracja do stworzenia postaci Ireny w *Tumorze Mózgowiczu*<sup>20</sup>. O zbliżaniu się oka kamery do osoby portretowanej pisał jeden z najbardziej znanych francuskich semiologów – Roland Barthes w niezwykle sugestywny sposób:

„czuję, że Fotografia stwarza moje ciało lub powoduje jego martwicę, według własnej zachcianki. [...] Bez wątpienia, moje istnienie zależy od fotografa tylko metaforycznie. Ale choć ta zależność jest tylko wyobrażona [...], przeżywam ją niespokojny i niepewny przyszłego podobieństwa: narodzi się obraz – obraz mnie”<sup>21</sup>.

W fotograficznej strategii Witkiewicza uwyraźnia się motyw wielokrotnego powtarzania danego tematu i wykonywanie ujęć jednego modelu z wielu punktów widzenia: ujęcia postaci w  $\frac{3}{4}$ , *en face* oraz z profilu (il. 6). Wydaje się jednak wątpliwe, by obranie takiego rozwiązania przez Witkacego wiązało się z jego poszukiwaniem po prostu najbardziej udanego ujęcia danego bohatera. Prace te właśnie w zestawieniu zdają się tworzyć pewną przemyślaną sekwencję. Potrzeba tworzenia serii towarzyszyła artyście także w jego późniejszej praktyce rysunkowej. Jak zauważa Stefan Okołowicz: „[...] Witkiewicz

Even before reaching the age of thirty, Stanisław Ignacy Witkiewicz was experimenting with the motif of a picture-within-a-picture, and with the time-honoured tradition of the artist portraying himself. He decided, though, to go one step further and break the existing conventions of portraiture. In his photography, he resolves not to keep a safe distance: he comes up extremely close to his models, intruding into their ‘comfort zone’, as we can see, for example, in his portraits of Anna Oderfeld (ill. 4, 5). She was sixteen at the time, and Witkacy was so fascinated by her that he planned to marry her<sup>19</sup>. Though the marriage never came about (probably due to the authoritarian objections of Witkiewicz, Sr), Oderfeld later inspired Witkacy’s creation of the character of Irena in *Tumor Brainiowicz*<sup>20</sup>. One of the best-known French semiologists, Roland Barthes, wrote most suggestively about the idea of the eye of the camera approaching the subject of a portrait:

“I feel that photography creates my body, or causes its necrosis, at its own whim... Without a doubt, my existence depends on the photographer only metaphorically. Yet, although this dependence is only imagined... I experience it in agitation, uncertain about the future likeness: a picture will be born – a picture of me”<sup>21</sup>.

Witkiewicz’s photographic strategy involves repeating a given theme multiple times, and taking pictures of the same model from various angles: *en face*,  $\frac{3}{4}$  view, and profile (ill. 6). It is unlikely that this approach was simply Witkacy’s way of looking for the most successful image of a given subject. Such works, when arranged together, seem to form a kind of well thought-out sequence. The need to create series of images still accompanied the artist in his later drawing practice. As observed by Stefan Okołowicz:

19 We know about Witkiewicz Sr’s objection from his correspondence with his son, see S. Witkiewicz, *Listy do syna [Letters to His Son]*, op cit., p. 531–532; J. Gondowicz, “Rewolwer Witkacego” [“Witkacy’s Revolver”], *Bluszcz [Ivy]* 2011, No. 10, p. 38–41.

20 Witkiewicz describes her as follows: “A plain, very intelligent brunette of a somewhat Semitic type”, see S.I. Witkiewicz, *Tumor Mózgowicz [Tumor Brainiowicz]*, Sp. Wydawnicza „Fala”, Kraków 1921, p. 19.

21 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii [Camera Lucida. Reflections on Photography]*, transl. J. Trznadel, Aletheia, Warsaw 2008, p. 23–24.

19 O sprzeciwie Witkiewicza-seniora wiemy z jego korespondencji z synem, zob. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., s. 531–532; J. Gondowicz, *Rewolwer Witkacego*, „Bluszcz” 2011, nr 10, s. 38–41.

20 Opisował ją Witkiewicz w sposób następujący: „Nieladna, bardzo inteligentna brunetka, o trochę semickim typie” zob. S.I. Witkiewicz, *Tumor Mózgowicz*, Sp. Wydawnicza „Fala”, Kraków 1921, s. 19.

21 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 23–24.

# il.06

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dr Karol de Beaurain*, c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze fotograficznym 17.7 × 12.6 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dr Karol de Beaurain*, c. 1912 gelatin silver print on photographic paper, 17.7 × 12.6 cm

w ramach Firmy Portretowej w okresie międzywojennym rysował wybranym osobom nawet po kilkadziesiąt wizerunków pastelowych i taka ogromna kolekcja zajmowała większość ścian w mieszkaniu, stanowiąc portret jednej osoby”<sup>22</sup>.

Strategię tę możemy z jednej strony interpretować jako chęć stworzenia portretu jednej osoby za pomocą wielu reprezentacji wizualnych złożonych razem<sup>23</sup>. Z drugiej zaś, możemy też przypuszczać, że potrzeba wykreowania fotograficznych serii portretowych stanowiła – podobnie jak w przypadku autoportretów artysty – wizualną egzemplifikację zainteresowań Witkiewicza rozbiciem ludzkiej osobowości. Co ciekawe, „eksplorowanie indywiduum” za sprawą fotografii to technika, którą Witkacy zastosował m.in. w przypadku portretu Karola de Beaurain (1867–1927) – lekarza należącego do pionierskiego pokolenia polskich psychoanalityków. Uznaje się, że Witkacy był pierwszym znanym z nazwiska pacjentem, który poddał się psychoanalizie (na przełomie 1911 i 1912) przeprowadzonej właśnie przez de Beaurain<sup>24</sup>. Jemu też Witkacy zadedykował swoje *Niemyte dusze* (powstałe później, w 1936 roku), w których zwracał uwagę na kluczowe znaczenie symboli ukrytych w snach, które wyrażają „podświadome, utajone treści psychiczne, dotyczące ważnych wypadków z przeszłości, zapomnianych jako takich urazów głębokich, przeważnie bolesnych i ponurych przeżyć”<sup>25</sup>. Niemniej, de Beaurain – mimo zagranicznego wykształcenia (m.in. w Genewie, Zurychu i Bernie) i fascynacji Freudem<sup>26</sup> – nie miał, wedle naszej obecnej

22 S. Okołowicz, *Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, nr 31, s. 164.

23 Zachowały się fotografie wnętrz, w których widać rozwieszane na ścianach liczne rysunki pastelowe tej samej osoby autorstwa Witkacego, zob. np. *Face au néant. Les portraits de Stanisław Ignacy Witkiewicz*, kat. wyst., oprac. C. Diserens, S. Okołowicz, Musée des Beaux-Arts, Fage éditions, Nantes–Lyon 2004, s. 173.

24 P. Dybel, *Psychoanalysis – the Promised Land? The History of Psychoanalysis in Poland 1900–1989. Part I. The Sturm und Drang Period. Beginnings of Psychoanalysis in the Polish Lands during the Partitions 1900–1918*, Peter Lang, Berlin – Bern – New York – Oxford 2020, s. 186.

25 S.I. Witkiewicz, *Narkotyki – Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 222.

26 Do którego odwoływał się w swoim słynnym (a zarazem: jedynym) artykule naukowym, wydanym w renomowanym periodyku naukowym (współredagowanym przez samego Freuda), zob. Be-

“... in his Portrait Company during the period between the wars, Witkiewicz would make dozens of pastel drawings of a person, and this enormous collection took up most of the walls in the apartment, constituting a portrait of a single person”<sup>22</sup>.

We can interpret this strategy, on the one hand, as a desire to create a portrait of a single individual by putting many visual representations together in a set<sup>23</sup>. On the other hand, we may suppose that the need to create photographic portrait series constituted – as it did in the case of the artist’s self-portraits – a visual exemplification of Witkiewicz’s interest in splitting up the human personality. Interestingly, the “exploration of the individual” by means of photography is a technique Witkacy used in, for example, his portrait of Karola de Beaurain (1867-1927), a physician who belonged to the pioneering generation of Polish psychoanalysts. In fact, Witkacy was the first well-known patient to submit to psychoanalysis (at the turn of 1911/1912), and his treatment was conducted by de Beaurain<sup>24</sup>. To de Beaurain, Witkacy also dedicated his *Unwashed Souls* (created later, in 1936), in which he drew attention to the key importance of the symbols hidden in dreams, which express “unconscious, secret psychic content concerning important events from the past since forgotten, such as deep wounds, mostly painful, and dismal experiences”<sup>25</sup>. From our current knowledge, it seems that, despite his foreign education (including in Geneva, Zurich and Berne) and his fascination with Freud<sup>26</sup>, de Beaurain never had direct contact

22 S. Okołowicz, “Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza” [“The Metaphysical Strangeness of Existence in the Photographs of Stanisław Ignacy Witkiewicz”], in: *Rocznik Historii Sztuki [Art History Yearbook]* 2006, No. 31, p. 164.

23 Photographs of interiors have survived which show numerous pastel drawings by Witkacy of the same person hanging on the walls, see, e.g., *Face au néant. Les portraits de Stanisław Ignacy Witkiewicz*, exhibition catalogue, comp. C. Diserens, S. Okołowicz, Musée des Beaux-Arts, Fage éditions, Nantes–Lyon 2004, p. 173.

24 P. Dybel, *Psychoanalysis – the Promised Land? The History of Psychoanalysis in Poland 1900–1989. Part I. The Sturm und Drang Period. Beginnings of Psychoanalysis in the Polish Lands during the Partitions 1900–1918*, Peter Lang, Berlin – Bern – New York – Oxford 2020, p. 186.

25 S.I. Witkiewicz, *Narkotyki – Niemyte dusze [Narcotics – Unwashed Souls]*, comp. A. Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1993, p. 222.

26 To which he referred to in his famous (and only) scientific article,

wiedzy, bezpośredniego kontaktu ze słynnym austriackim ojcem psychonalizy<sup>27</sup>. Stąd też sam Witkacy żartobliwie przyznawał, że posłużył de Beaurain za „eksperymentalną świnkę morską”<sup>28</sup>.

Podkreślmy, że Witkiewicz korzysta z rozwiązań bezkompromisowych w zakresie kadrowania i kształtowania kompozycji ujęć portretowych. Umiejętne wykorzystanie tych kluczowych dla fotografii środków kształtowania przekazu wizualnego wzmacnia wrażenie dramaturgii sceny, intensyfikuje grozę. W konsekwencji, w realizacjach fotograficznych z początku XX wieku Witkiewicz stwarza wizerunki nietypowe i niepokojące zarazem. Twarze, jak choćby w przypadku portretów Tadeusza Langiera (il. 7, 8), są drapieżne czy wręcz – by posłużyć się słowem często występującym w nomenklaturze samego Witkacego – „demoniczne”. Fotografie te wyraźnie deformują zarys postaci. Doskonale dobrany kąt nachylenia soczewki i wyjątkowo silne zbliżenie do modelu powodują, że zakłócone zostają proporcje nadmiernie wyeksponowanego czoła w stosunku do innych partii twarzy.

Witkacy nie waha się też przed użyciem aparatu w sposób niezwykle radykalny. Niejednokrotnie „na sposób fotograficzny” eksploruje osoby ze swego najbliższego otoczenia ukazując tylko fragmenty ludzkiej fizys. W przypadku jednego ze zdjęć ukazujących Langiera, zdecydowaną większość kadru zajmują przede wszystkim duże, migoczące wilgocią gałki oczne (il. 9). Ponadto, praca ta sprawia wrażenie niesłychanie dynamicznej,

aurain, *Über das Symbol und die psychischen Bedingungen für sein Entstehen beim Kinde*, „Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse” 1913, nr 5, s. 431–435. Źródło: <https://archive.org/details/InternationaleZeitschriftFuumlraumlrztlichePsychoanalyse/Band1913/page/436/mode/2up> (dostęp 1 marca 2021). Tekst został również przetłumaczony na język polski zob. *Od Jekelsa do Witkacego. Psychoanaliza na ziemiach polskich pod zaborami 1900–1918. Wybór tekstów*, red. B. Dobroczyński, P. Dybel, Universitas, Kraków 2016, s. 302–206.

27 P. Dybel, dz. cyt., s. 187. Więcej danych biograficznych o tym nieco zapomnianym polskim psychoanalityku zob. K. Rutkowski, E. Dembińska, *Dr Karol de Beaurain – sylwetka psychiatry. Część 1*, „Psychiatria Polska” 2017, nr 3, s. 561–573.

28 S.I. Witkiewicz, *Narkotyki...*, dz. cyt., s. 124. Nie powinno nas zatem dziwić, że Witkiewicz-senior w 1912 roku pisał do syna: „Mój Stary! – nie dawaj się Beaurainowi używać do eksperymentów. Jeszcze Ci wmówi jaką chorobę”, zob. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., s. 539.

with the famous Austrian Father of Psychoanalysis<sup>27</sup>. Which is why Witkacy himself jokingly admitted that he had acted as de Beaurain’s “guinea pig”<sup>28</sup>.

It should be emphasised that, in his portraits, Witkiewicz was uncompromising in his approach to framing and composition. The skilful use of photography’s key means of control over what is communicated visually can enhance the dramatic effect of a scene and intensify the sense of horror. As a result, in his photographs from the early 20<sup>th</sup> century, Witkiewicz created images that were both striking and disturbing. The faces, as for example, in the case of the portraits of Tadeusz Langier (ill. 7, 8) are predatory, or even – to use a word often employed by Witkacy himself – “demonic”. These photographs clearly deform the contour of the figure. A careful selected lens tilt angle and an exceptionally close approach to the model cause a distortion of proportions, with the size of the forehead exaggerated in relation to the other parts of the face.

Witkacy did not shirk from using the camera in a radical way. Frequently, “in a photographic way” he explored people from his immediate surroundings by showing only fragments of the human face. In one of his photographs of Langier, most of the frame is taken up by the subject’s large eyeballs shimmering with moisture (ill. 9). Moreover, this work seems incredibly dynamic, even though we don’t know

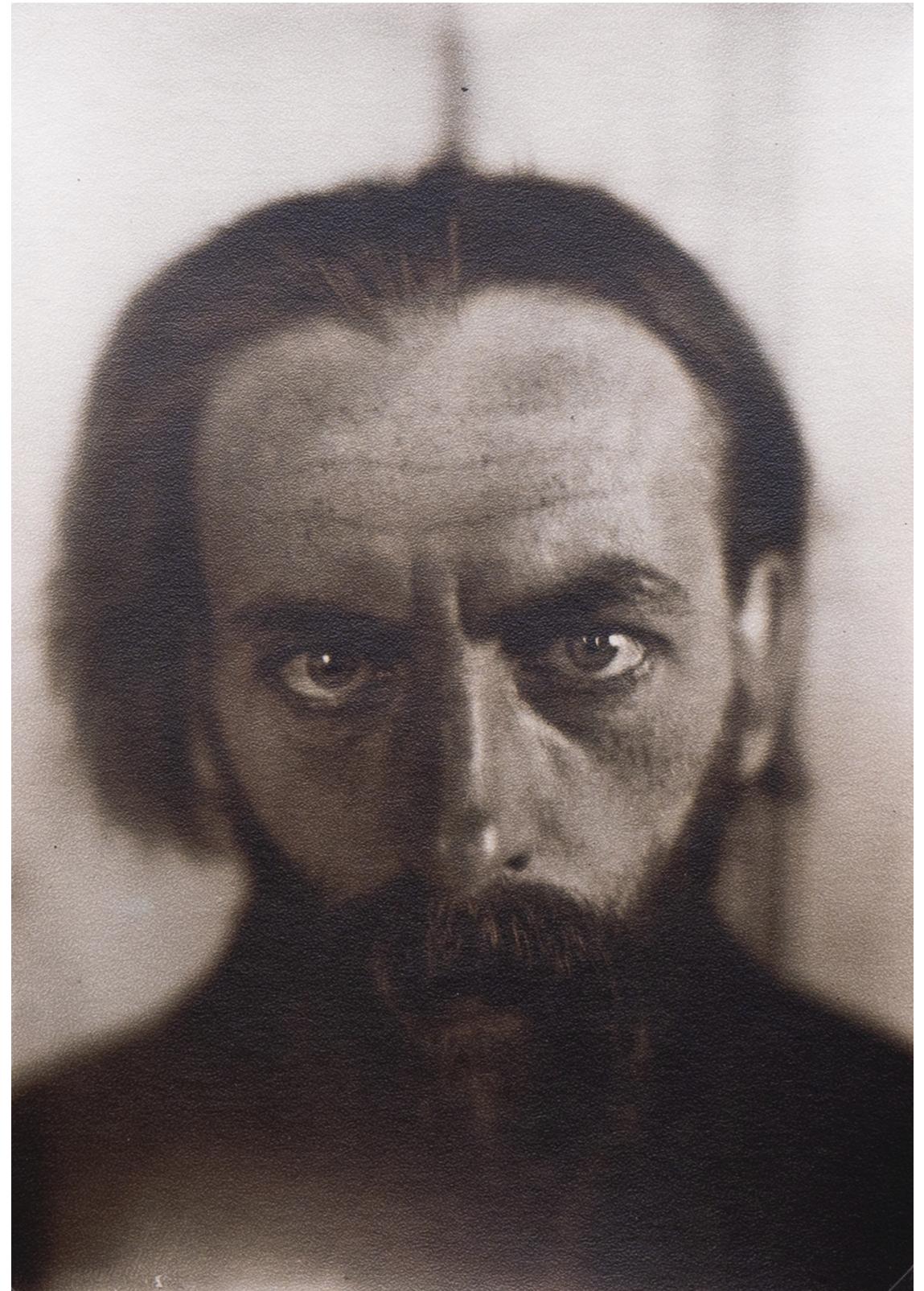
published in a renowned periodical (co-edited by Freud himself); see Beaurain, “Über das Symbol und die psychischen Bedingungen für sein Entstehen beim Kinde”, *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* 1913, No. 5, p. 431–435. Source: <https://archive.org/details/InternationaleZeitschriftFuumlraumlrztlichePsychoanalyse/Band1913/page/436/mode/2up> (dostęp 1 marca 2021). The text was also translated into Polish, see *Od Jekelsa do Witkacego. Psychoanaliza na ziemiach polskich pod zaborami 1900–1918. Wybór tekstów [From Jekels to Witkacy. Psychoanalysis in Polish Lands under the Partitions 1900–1918]*, ed. B. Dobroczyński, P. Dybel, Universitas, Kraków 2016, p. 302–206.

27 P. Dybel, op. cit., p. 187. For more biographical information on this somewhat forgotten Polish psychoanalyst, see K. Rutkowski, E. Dembińska, “Dr Karol de Beaurain – sylwetka psychiatry. Część 1” [“Dr Charles de Beaurain – Portrait of a Psychiatrist. Part 1”], in: *Psychiatria Polska [Polish Psychiatry]* 2017, No. 3, p. 561–573.

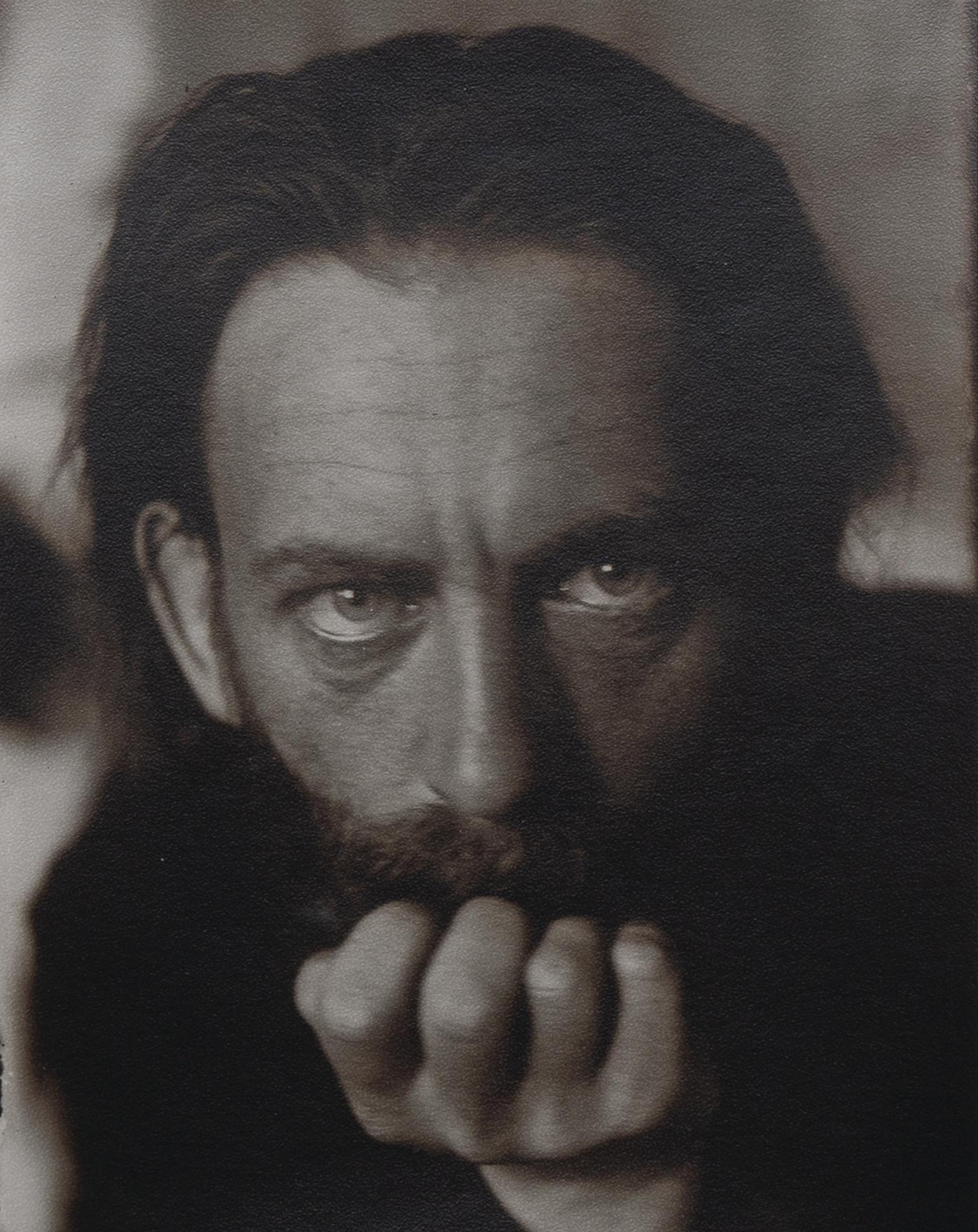
28 S.I. Witkiewicz, *Narkotyki... [Narcotics...]*, op. cit., p. 124. It should come as no surprise, then, that in 1912 Witkiewicz Sr wrote to his son: “Old Boy! – don’t let Beaurain use you for experiments. He’ll talk you into some kind of illness”, see S. Witkiewicz, *Listy do syna [Letters to His Son]*, op. cit., p. 539.

# il.07

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.6 × 12.3 cm



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.6 × 12.3 cm



# il.08

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.6 × 12.3 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.8 × 12.7 cm

„czuję, że Fotografia stwarza moje ciało lub powoduje jego martwicę, według własnej zachcianki. [...] Bez wątpienia, moje istnienie zależy od fotografa tylko metaforycznie. Ale choć ta zależność jest tylko wyobrażona [...], przeżywam ją niespokojny i niepewny przyszłego podobieństwa: narodzi się obraz – obraz mnie”

mimo, że nie wiemy, w jakiej dokładnie<sup>29</sup> sytuacji postać została „zdjęta”<sup>30</sup>. Witkacy osiąga ów efekt dzięki świadomemu operowaniu długim czasem naświetlania, który w trudnych warunkach oświetleniowych (zwłaszcza w ciemnych pomieszczeniach) może powodować – zwykle niechciane w fotografii – rozmycia. W tym wypadku poruszenia są jednak działaniem celowym. Nadają sportretowanemu mężczyźnie, a raczej jego dziękemu wzrokowi, rys dramatyzmu, w którym można odnaleźć nuty agresji.

W tym miejscu warto podkreślić, że Witkiewicz chętnie również eksperymentował z różnymi rodzajami odbitek wybranego ujęcia, które były przez niego w różny sposób opracowywane na etapie pracy w ciemni. Stopień wysycenia czerniami oraz kontrastowość obrazu mogły korespondować z narracją na temat ukazanej postaci, jak to miało miejsce w przypadku zdjęć wykonanych Jadwidze Janczewskiej – niedosłej narzeczonej Witkacego, która popełniła samobójstwo w 1914 roku<sup>31</sup>. Delikatnie odbite portrety Janczewskiej, pełne intensywnych rozświetleń i bijącej od postaci bieli fotograficznego papieru, zostały wykonane już po śmierci ukochanej – znacząco różnią się one od odbitek wykonanych z tego samego materiału negatywowego, ale za jej życia (il. 10, 11). Znamienne, że Witkacy pisał później w *Nienasyceniu*, że fotografia może budzić niechęć, gdyż medium to jest zdolne do uchwycenia tego, czego nie chcemy bądź nie należy oglądać<sup>32</sup>.

29 Ewentualnie, pewne informacje można rekonstruować zestawiając ze sobą inne portrety tej samej postaci i poszukiwać danych na innych kadrach; niemniej – te poruszające realizacje w moim przekonaniu mogą również funkcjonować samodzielnie jako interesujące pojedyncze kompozycje.

30 „Zdjęć kogoś” to popularne sformułowanie w polskim piśmiennictwie o fotografii, oznaczające po prostu „sportretowanie kogoś”; z powodzeniem funkcjonowało zarówno na początku XX wieku, jak i w międzywojniu.

31 Jak pisze Stefan Okołowicz: „Kolejne wersje odbitek z tego samego negatywu Stanisław Ignacy sporządził już po jej [Jadwidze Janczewskiej – WK] śmierci, kiedy znajdował się w stanie całkowitego załamania. Nie interesował go realistyczny wizerunek. Poszukiwał formy wyobrażenia nieżyjącej ukochanej. Efekt wskazuje, że zamierzał odbić jej postać nieostro, nierealnie. Lecz nie o finezyjny obraz piktoralny tu chodziło, lecz o przedstawienie destrukcji – antyestetykę rozkładających się szczątków”, zob. także skrupulatnie zrekonstruowane informacje o śmierci Janczewskiej: S. Okołowicz, „Winy moje okropne...”, dz. cyt., s. 653–760.

32 „Nigdy nie powinien wzrok ten dać się zafiksować, złapać, utrwalić, stężyć”, zob. S.I. Witkiewicz, *Nienasyceenie. Część druga – obłąd*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1930, s. 83.

in exactly<sup>29</sup> what circumstances the image was “taken”<sup>30</sup>. Witkacy creates this effect through a conscious use of a long exposure time which, under difficult lighting conditions (especially in darkish rooms), can cause blurring – something normally unwanted in photography. In this case, the shifting of the subject is deliberate. It gives the man portrayed, or rather his savage gaze, a touch of drama, in which we can even detect a hint of aggression.

It is worth emphasising here that Witkiewicz also eagerly experimented with various types of prints of a given image, treating them in different ways in the darkroom. The degree of saturation of the blacks, and the image contrast, could correspond with his narrative about his model, as is evident in the case of his portraits of Jadwiga Janczewska – Witkacy’s would-be fiancée, who committed suicide in 1914<sup>31</sup>. These delicately printed portraits, full of intense highlights reflecting off the subject and printed to the full white of the photographic paper, were made just after Janczewska’s death, and they differ significantly from the prints made from the same negatives while she was still alive (ill. 10, 11). Significantly, Witkiewicz later wrote in *Insatiability* that photography can awaken our antipathy, for it is a medium capable of capturing what we don’t want to or should not see<sup>32</sup>.

29 Certain things can be gleaned by putting portraits of the same person alongside one another and looking for information in other frames; nevertheless, in my conviction these poignant works can also function independently as interesting single compositions.

30 “Take someone” [“Zdjęć kogoś”] is a popular expression used in Polish writing on photography, which simply means to “take someone’s portrait”; it was used both at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and during the interbellum.

31 As Stefan Okołowicz writes: “Stanisław Igancy made further versions of prints from the same negative after her death [Jadwiga Janczewska’s - WK] when he found himself in a state of complete devastation. He was not interested in producing a realistic image. He was searching for an imaginary form of his deceased beloved. The effect shows that he intended to print her figure out of focus, in an unreal way. But it was not a refined pictorial image that he was after; this was about representing destruction – an anti-aesthetic of decomposing remains”, see also the scrupulously reconstructed information on Janczewska’s death: S. Okołowicz, „Winy moje okropne... [My Horrible Faults...],” op. cit, p. 653–760.

32 “That gaze should never submit to being fixed, caught, preserved, concentrated”, see S.I. Witkiewicz, *Nienasyceenie. Część druga – obłąd* [Insatiability. Part Two – Madness], Dom Książki Polskiej, Warsaw 1930, p. 83.

# il.10

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Janczewska*, c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze fotograficznym 20.4 × 14.8 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Janczewska*, c. 1912 gelatin silver print on photographic paper, 20.4 × 14.8 cm



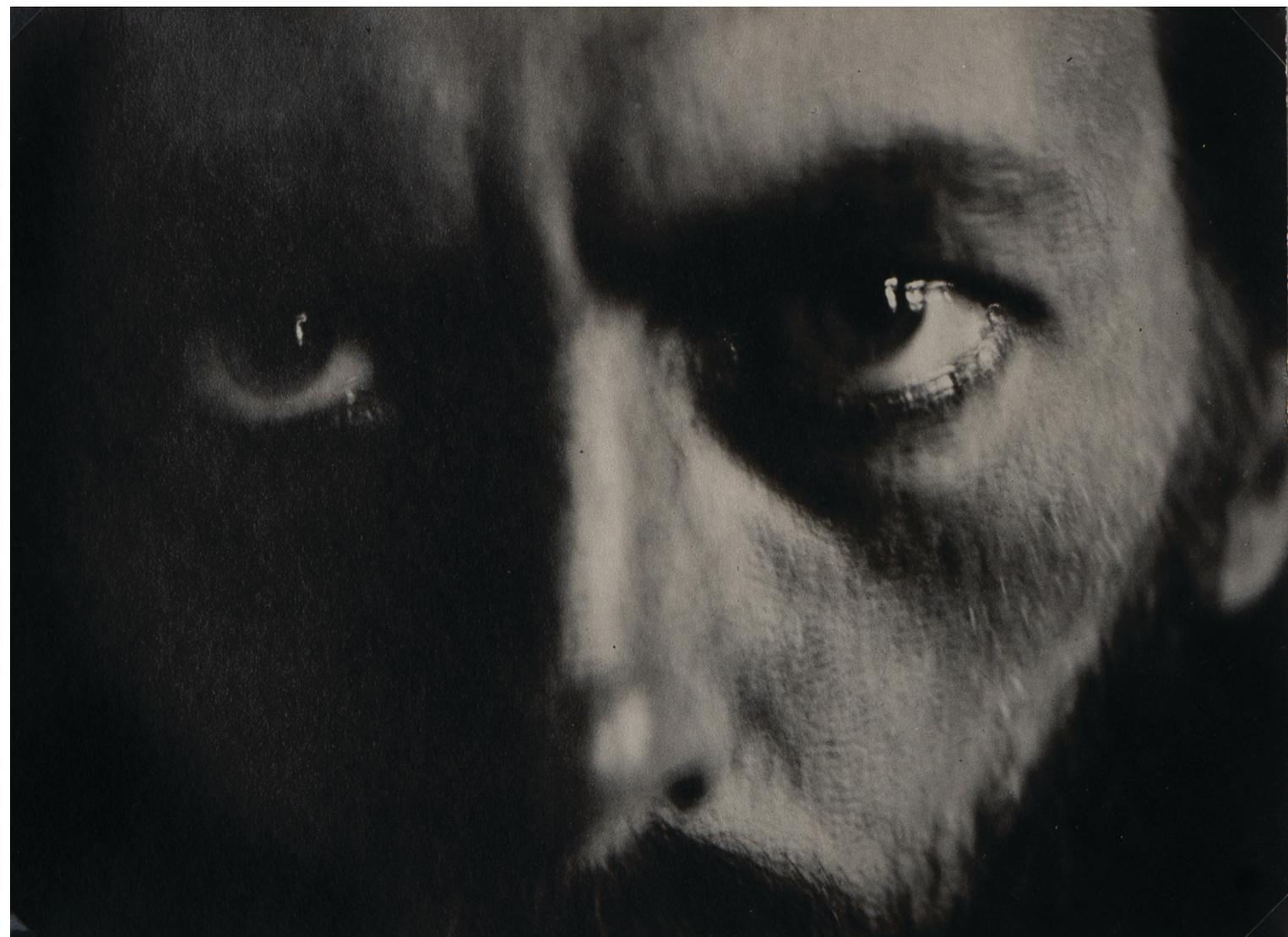


# il.77

Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Janczewska*,  
c. 1913 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.8 × 12.8 cm

Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Janczewska*,  
c. 1913 gelatin silver print on photographic paper,  
17.8 × 12.8 cm

„I feel that photography creates my body, or causes its necrosis, at its own whim... Without a doubt, my existence depends on the photographer only metaphorically. Yet, although this dependence is only imagined... I experience it in agitation, uncertain about the future likeness: a picture will be born – a picture of me”



## il.09

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 13 × 17.9 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
13 × 17.9 cm

# ×

# DEMO- NICZNE PORT- RETY I... RURA WODOCIĄGOWA

---

Demonic portraits and... a water pipe?

---

x

Kulminacją poszukiwań nietypowych rozstrzygnięć kompozycyjnych Witkacego są zdjęcia silnie deformujące obraz rzeczywistości, niemalże zrywające z kategorią *mimesis* (co, z pozoru, wydawałoby się niemożliwe do osiągnięcia na gruncie fotografii). „Twarze zakomponowane w tzw. ciasnym kadrze”<sup>33</sup> czy też „zbliżenie telewizyjne”<sup>34</sup> to przykłady dotychczas stosowanych pojęć na określenie omawianej grupy zdjęć<sup>35</sup> (il. 12). Obranie niezwykle małej odległości między kamerą a fotografowanym obiektem, ustawienie małej głębi ostrości, rezygnacja z zasugerowania kontekstu sytuacji, w jakiej zachodzi do aktu fotografowania (tj. otaczającej modela przestrzeni za sprawą ukazania fragmentu wnętrza, bądź zasygnalizowania funkcjonujących w nim mebli) – mogą wręcz utrudniać rozpoznanie fotografowanych osób, nawet jeśli są to wizerunki znanych intelektualistów, muzyków czy postaci ze świata kultury (il. 13).

Analiza sposobu powstawania serii portretów w zbliżeniu – realizowanych w pierwszych dekadach

The culmination of Witkacy's search for unusual compositions are his photographs that severely deform reality and almost break away completely from the category of *mimesis* (which at first glance would seem unachievable in the photographic medium). “Faces composed in a ‘tight frame’”<sup>33</sup> or “television close-ups”<sup>34</sup> are examples of some of the terms used to describe this group of pictures<sup>35</sup> (ill. 12). The choice of an extremely small distance between the camera and the photographic subject, the shallow depth-of-field, and the absence of any suggestion concerning the context in which the photograph was taken (i.e. of the space surrounding the model, a part of the interior, or the furniture found within it) can all hinder our ability to recognise who it was that was photographed, even when looking at images of well-known intellectuals, musicians or other cultural figures (ill. 13).

33 S. Okołowicz, *Metafizyczna dziwność istnienia...* dz. cyt., s. 162.

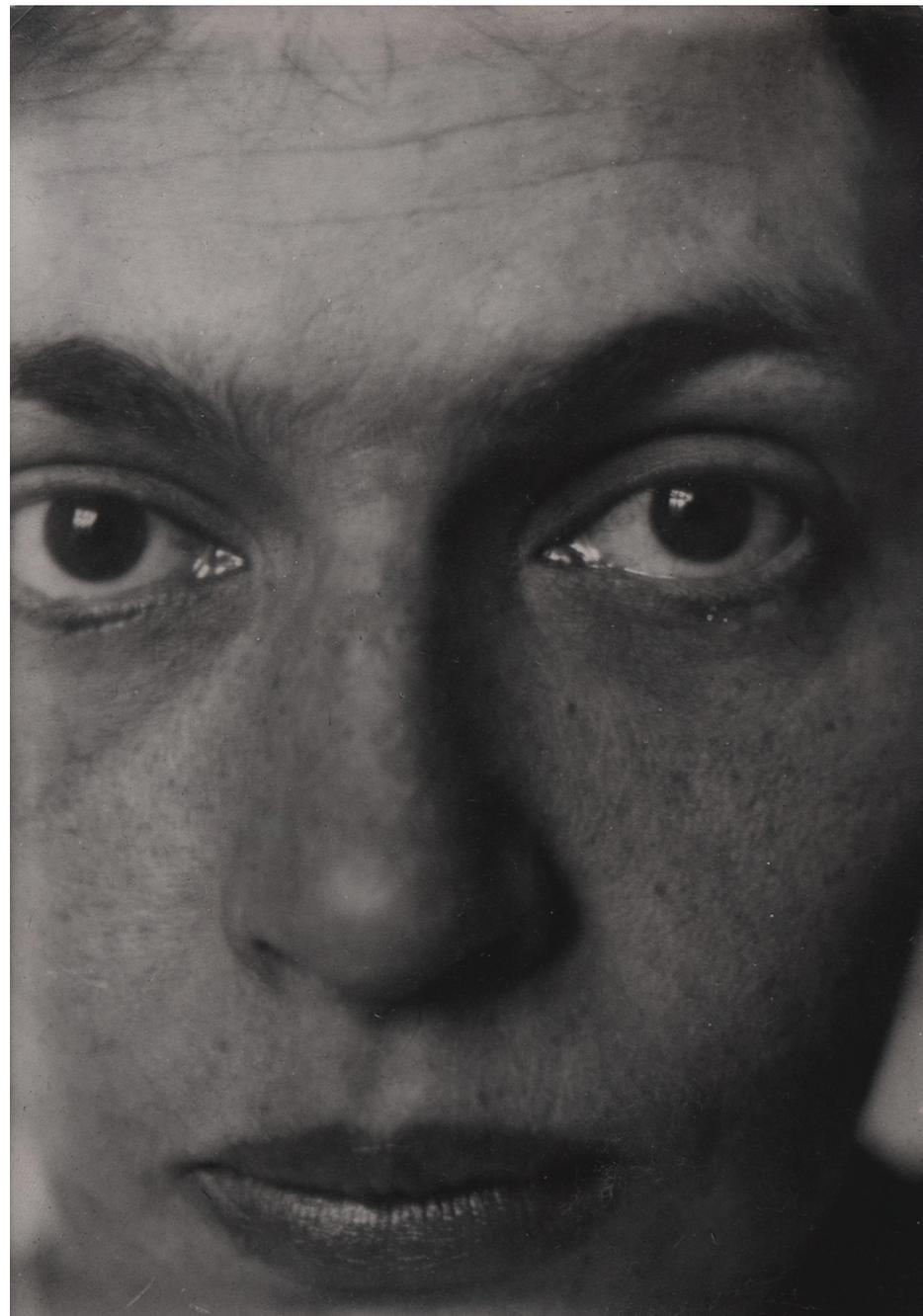
34 U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne, słowo obraz/terytoria*, Gdańsk 2006, s. 34.

35 Zauważmy, że podobna terminologia nie funkcjonuje w praktyce ani teorii fotograficznej czy filmowej; pojęcia te należałoby zatem zastąpić bardziej adekwatnymi określeniami takimi jak: „ujęcie oparte na wielkim planie” lub po prostu: „zbliżenie”.

33 S. Okołowicz, “Metafizyczna dziwność istnienia...” [“The Metaphysical Strangeness of Existence...”] op. cit., p. 162.

34 U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne, słowo obraz/terytoria* [*Photography – Human Speech. Historical Perspectives, word picture/territory*], Gdańsk 2006, p. 34.

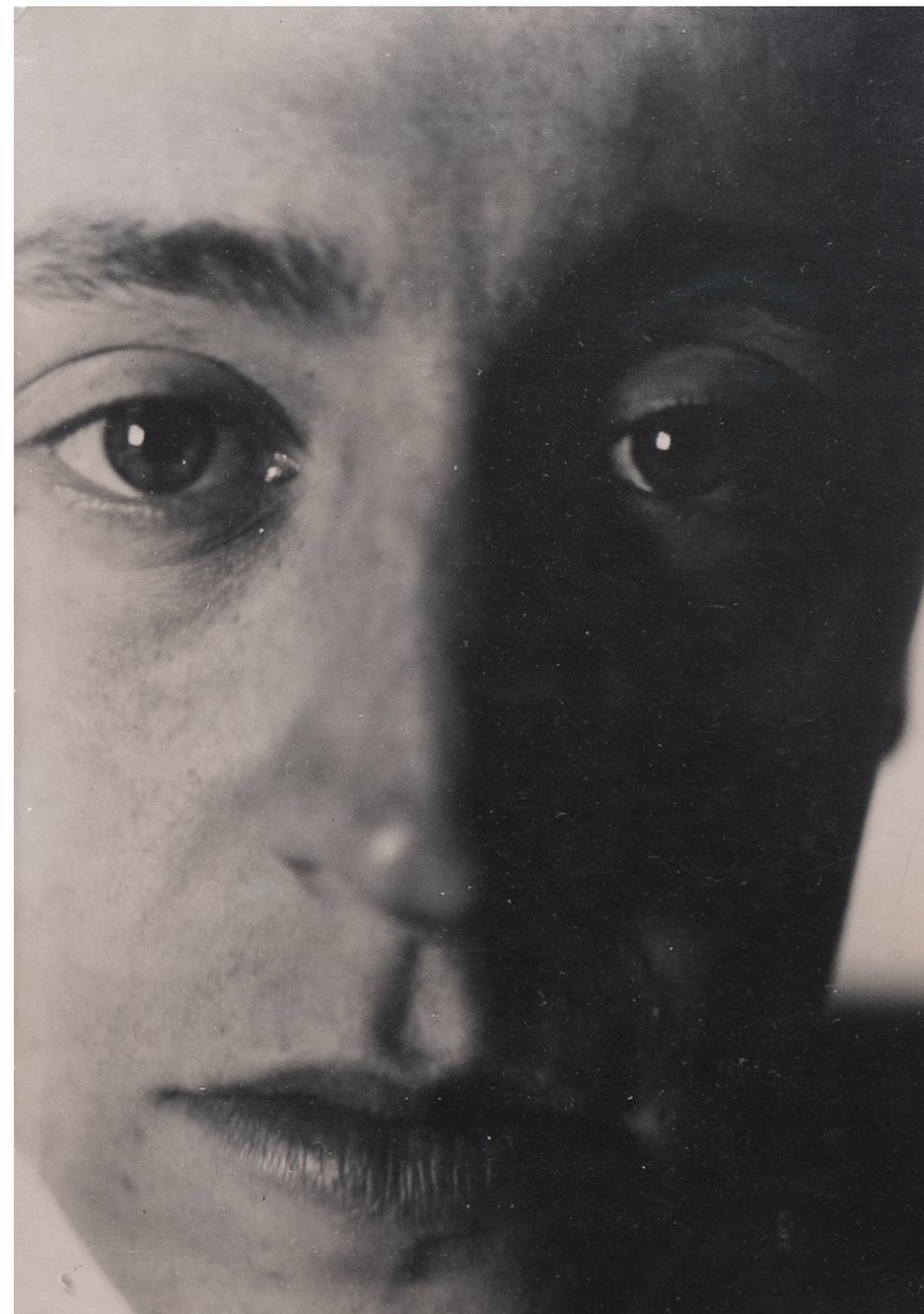
35 Note that no similar terminology is employed in photographic or film theory; these expressions should therefore be replaced with more adequate terms such as: “extreme closeup” or simply “closeup”.



## il.12

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Unrug Witkiewicz*, c. 1923 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze fotograficznym 17.8 × 12.8 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Unrug Witkiewicz*, c. 1923 gelatin silver print on photographic paper, 17.8 × 12.8 cm



## il.13

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Artur Rubistein*, c. 1913-1914 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze fotograficznym 17.8 × 12.9 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Artur Rubistein*, c. 1913-1914 gelatin silver print on photographic paper, 17.8 × 12.9 cm

XX wieku – pokazuje, jak wielką świadomość procesów technologicznych związanych z fotografią wykazywał Witkacy. Potwierdza to też nietuzinkową zręczność artysty w posługiwaniu się i wykorzystywaniu możliwości, jakie daje to medium obrazowe. Fotografowanie zbliżeń twarzy pierwotnie posiadanym przez artystę sprzętem nie było możliwe, wobec czego w 1912 roku, by zrealizować swoje zamierzenia artystyczne, Stanisław Ignacy Witkiewicz zdecydował się na przerobienie obiektywu, o czym informował w liście do Heleny Czerwijowskiej: „Mam od dwóch tygodni aparat do którego Helman przyczepił tamten obiektyw przy pomocy rury wodociągowej. Cudowne zdjęcia zrobiłem i jak odbiję, prześlę”<sup>36</sup>. Adresatka listu uległa czarowi fotografii Witkacego i pozwoliła mu się sportretować (il. 14, 15, 16). Co więcej, akurat w przypadku serii z Czerwijowską, mamy do czynienia również ze śmiałym eksperymentowaniem z kolorem odbitek. Witkacy włożył dodatkowy trud w ich opracowanie stosując tonowanie, czyli specjalne kąpiele nadające zdjęciom szerokie spektrum barw balansujących między odcieniami brunatnymi a bordowymi. Kolorytów nakładany jest w sposób niejednorodny, zdjęcia posiadają zacieki bądź są miejscami odbarwione, co potęguje wrażenie tajemniczości. W przypadku niektórych odbitek mamy do czynienia z nałożeniem na siebie w ramach jednego arkusza papieru fotograficznego dwóch różnych ujęć (czyli informacji z dwóch różnych negatywów). Powoduje to, że zdjęcia te posiadają nie tylko nieoczywisty koloryt, ale także pewną zaszyfrowaną wiadomość,

<sup>36</sup> S.I. Witkiewicz, *Listy do Heleny Czerwijowskiej*, „*Twórczość*” 1971, nr 9, s. 29.

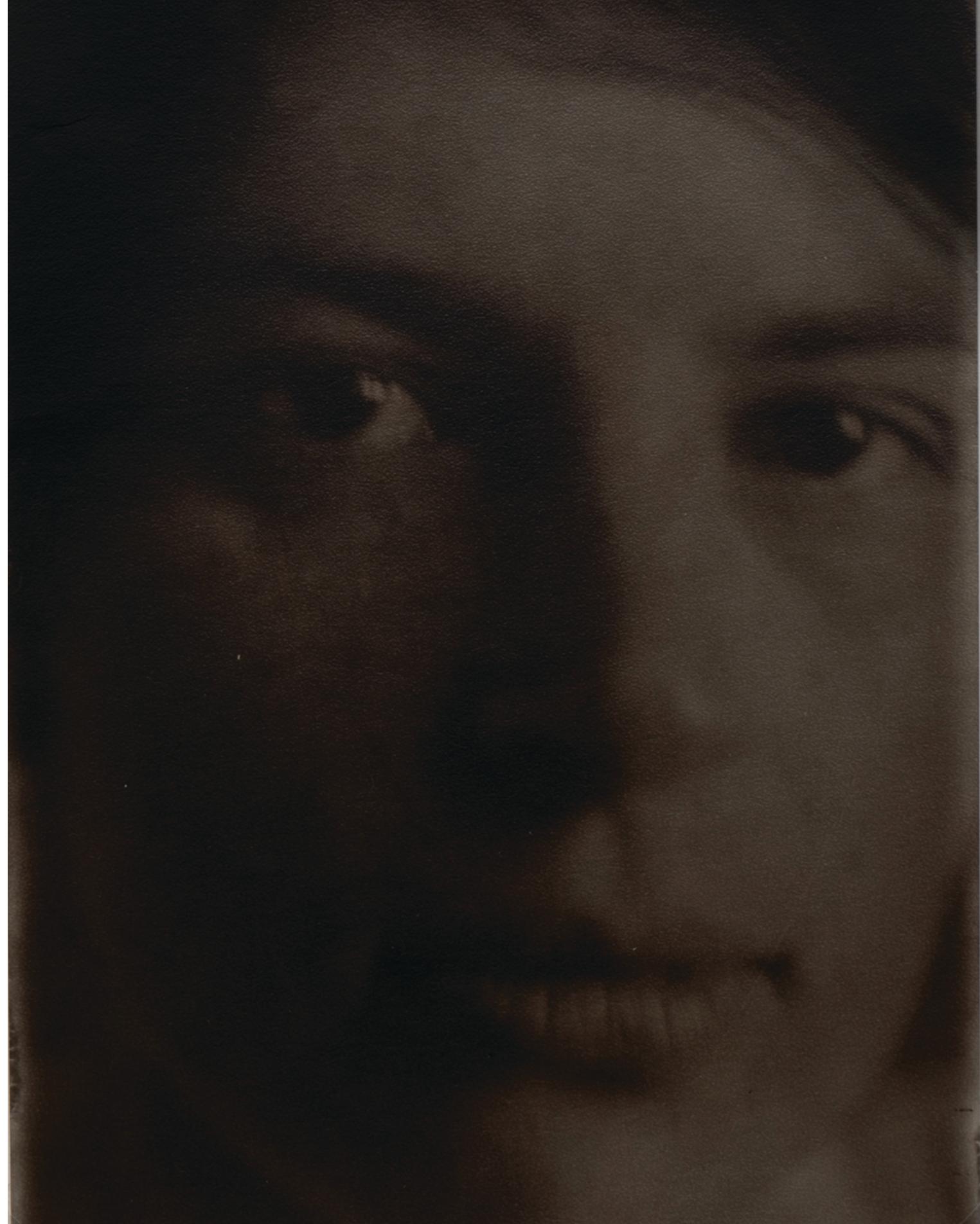
An analysis of how these series of closeup portraits from the first decades of the 20<sup>th</sup> century were created shows Witkacy's deep awareness of the technological processes involved in photography, and confirms the artist's exceptional ability to employ and exploit the possibilities afforded by this pictorial medium. It was not possible for Witkacy to take such extreme close-ups with the equipment he had originally, and so, in order to carry out his artistic intentions, in 1912 he decided to adapt a lens, as he mentions in a letter to Helena Czerwijowska: “For two weeks now I've had a camera to which Helman attached that lens using a water pipe. Wonderful images. Once I've printed them, I'll send them”<sup>36</sup>. The recipient of the letter succumbed to the spell of Witkacy's photography and allowed him to do her portrait (ill. 14, 15, 16). Furthermore, particularly in the case of the series on Czerwijowska, we encounter a bold experiment with print colour. Witkacy went a step further in processing his prints by using toners, that is, special baths that add an overall cast to a picture, in a wide range of hues from shades of brown to burgundy. Witkacy added his toners unevenly, so that his prints contain streaks of colour or untuned patches; this adds to the air of mystery. Some prints were made by superimposing two different images (from two different negatives) on the same sheet of paper. In this way, the image not only possesses a non-obvious colour; it also contains a kind of coded information that is decipherable only under very specific lighting conditions.

<sup>36</sup> S.I. Witkiewicz, “Listy do Heleny Czerwijowskiej” [“*Lettes to Helena Czerwijowska*”], *Twórczość [Creativity]* 1971, No. 9, p. 29.

## il.16

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Helena Czerwijowska*, c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze fotograficznym 17.8 × 12.7 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Helena Czerwijowska*, c. 1912 gelatin silver print on photographic paper, 17.8 × 12.7 cm



il.15



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Helena. Ja photo*,  
c.1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 18 × 13 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Helena. Ja photo*,  
c.1912 gelatin silver print on photographic paper,  
18 × 13 cm

il.14



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Helena. Ja photo*,  
c.1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.9 × 12.8 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Helena. Ja photo*,  
c.1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.9 × 12.8 cm

której ślad możemy dostrzec tylko w ściśle określonych warunkach oświetleniowych.

Witkacy dla zrealizowania swych artystycznych założeń, pragnął mieć możliwość ustawienia ostrości przy innym niż dotychczas, zmniejszonym dystansie, tak, by wypełnić obiektem fotografowanym cały kadr. Przy niezmienniej ogniskowej posiadanego obiektywu konieczne okazało się wydłużenie wyciągu obiektywu; mógł tego dokonać fotograficzny pierścień, który pozwalał na poprawne, czyli ostre, ukazanie form znajdujących się najbliżej. Wzmiankowana w liście rura wodociągowa posłużyła właśnie jako pierścień fotograficzny, zmieniający parametry obiektywu bez konieczności dokonywania nowego specjalnego zakupu (co było niezwykle istotne dla artysty w obliczu jego ciągłych problemów finansowych). Niemniej, przy znaczącym wydłużeniu wyciągu obiektywu zmniejsza się ilość światła, która dociera do kliszy (negatywu), co wymusza konieczność zwiększenia wartości ekspozycji. Przy niewielkiej głębi ostrości jedyną możliwością dokonania pewnych modyfikacji było wydłużenie czasu otwarcia migawki, co w konsekwencji powodowało rozmycie lub wręcz nieostrość niektórych zdjęć z omawianej serii. Osoby portretowane nie były w stanie w trakcie stosunkowo długiego czasu naświetlania pozostać całkowicie nieruchome<sup>37</sup>. Przy niewielkiej ilości światła wpadającego do wnętrza obiektywu, nawet niewielkie poruszenie modelu wywoływało efekt rozmycia przedstawienia.

Wielu specjalistów fascynował dotąd fakt, że Witkacy zrealizował swoisty fotograficzny „eksperyment” z rurą wodociągową. Ta (pozornie) osobliwa praktyka doskonale wpisuje się przecież w ekscentryczną osobowość artysty. Niemniej, fundamentalne jest podkreślenie, że przebudowę obiektywu wykonał Witkacy w bardzo określonym celu artystycznym, była to więc logiczna, racjonalna decyzja, negująca powszechny w historii sztuki mit o osobliwych poczynaniach Witkacego-dziwaka. Co ciekawe, niektóre z zachowanych odbitek wykonanych tą metodą wzajemnie się uzupełniają i tworzą ciekawe dyptyki. Egzemplifikacją tego

37 Podczas oglądania tych zdjęć w bardzo dużym powiększeniu widać zarys struktury powtórzonych (powielonych ze względu na delikatne przesunięcie) oczu portretowanych osób.

In order to carry out his artistic intentions, Witkacy wanted to be able to set his focus at a smaller distance than ever before, to fill the entire frame with his subject. With the fixed-focus lens he had at his disposal, it was necessary to extend the flange focal length; an extension tube could do the job and allow those forms nearest the camera to be rendered properly, that is, in sharp focus. The water pipe mentioned in the letter served this purpose; it altered the parameters of the lens without the need to make any special purchase (which was vital for the artist, given his continuing financial problems). Yet, a significant extension of the flange focal length of a lens reduces the amount of light that reaches the plate (negative), necessitating an increase in exposure value. Since Witkacy was already operating with shallow depth-of-field, that is, with his lens wide open, the only way he could achieve this was by keeping the camera shutter open for a longer amount of time – this is why some of the images in the series under discussion are blurred, or even out of focus. Witkacy's subjects were not able to remain completely motionless during these relatively long exposure times<sup>37</sup>. Especially at such close quarters, even the slightest movement by the model created the effect of blurring.

Many specialists have been fascinated by the fact that Witkacy carried out his photographic “experiment” using a water pipe. This (seemingly) curious practice fits in perfectly with the artist's eccentric personality. Yet we must remember that Witkacy adapted his lens for a very particular artistic purpose – which means that it was a logical, rational decision that negates the widespread art history myth about the strange antics of the weird Witkacy. Interestingly, some of the surviving prints made using this method supplement each other and create interesting diptychs. These include the photographs of Maria Witkiewicz, very boldly composed (ill. 17, 18). Witkacy decided in this case to move up very close to his subject's face: the frame ends just beyond, or even along, the bottom line of the model's lips – a device that is far-removed from the conventional portraits

37 When examining these images at high magnification, one can see multiple instances of certain objects in the eyes of the person portrayed (due to subject movement).

zjawiska są m.in. fotografie Marii Witkiewicz o niezwykle śmiałej kompozycji (il. 17, 18). Witkacy zdecydował się w tym wypadku podejść bardzo blisko do fotografowanej osoby: kadry te kończą się tuż za, bądź nawet na linii ust modelki. Jest to rozwiązanie dalekie od ówczesnych konwencji portretowych. Ponadto, kobieta wyłania się z cienia, mrok całkowicie spowija jej włosy, co odrealnia jej tożsamość i powoduje, że jej płęć trudna jest to jednoznaczego zdefiniowania. Postać patrzy prosto w obiektyw i nawiązuje z nami, odbiorcami, kontakt wzrokowy. Jednocześnie, na twarzy rysuje się pewien niejednoznaczny grymas: nie ma tu – typowego dla fotografii zakładowej czy rodzinnej – subtelного uśmiechu. Zdjęcia Witkacego wymykają się schematom i raczej stanowią zapowiedź innowacyjnego podejścia do kadrowania kompozycji, w tym zakresie prace tego twórcy można wiązać z powstałymi kilka dekad później zdjęciami wybitnego brytyjskiego fotografa – Billa Brandta (1904–1983)<sup>38</sup> czy nawet współczesnymi pracami Nicholasa Nixona (ur. 1947)<sup>39</sup>.

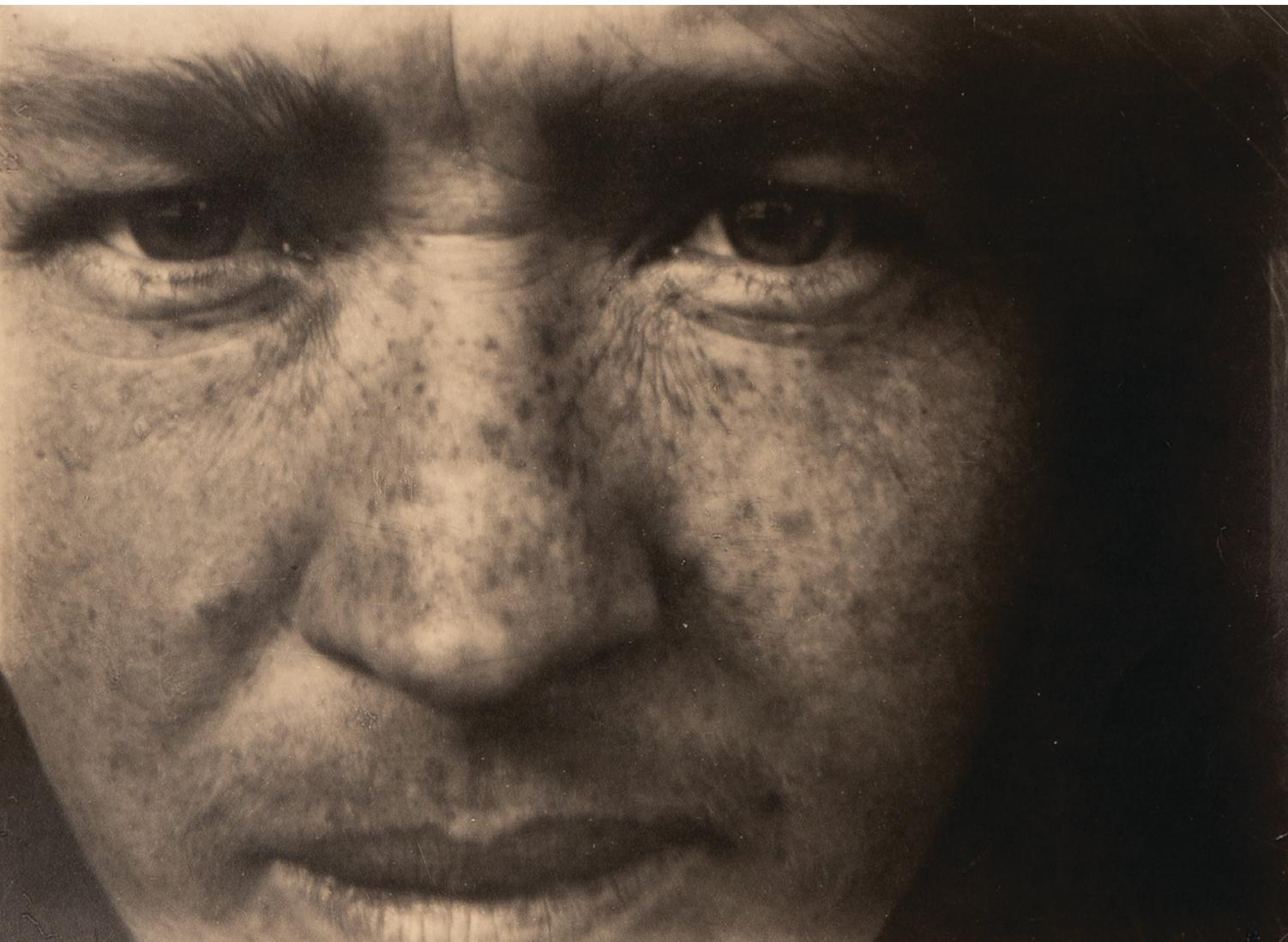
38 Zob. np. prace z kolekcji Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku: B. Brandt, *Portrait of a Young Girl*, Eaton Place, 1955, odbitka żelatynowo-srebrowa, nr inw. 215.2007; *London*, 1954, odbitka żelatynowo-srebrowa, nr 625.2006.

39 Nicholas Nixon, *Fritz Frederick*, Boston Medical Center, 2008, odbitka żelatynowo-srebrowa, MoMA, nr inw. 394.2008; *Self 36, Brookline*, 2009, odbitka żelatynowo-srebrowa, MoMA, nr inw. 66.2011

of the time. Moreover, the woman emerges from darkness that completely shrouds her hair, distorting her identity and making her gender difficult to unequivocally determine. The subject looks straight into the lens, making visual contact with the viewer. At the same time, her face is drawn into a kind of indefinite grimace: here there is no subtle smile typical of studio or family portraiture. Witkacy's photographs defy convention and constitute an innovative approach to the issue of framing. In this respect, his works can be compared with photographs taken several decades later by the outstanding British photographer Bill Brandt (1904-1983)<sup>38</sup>, or even the contemporary works of Nicholas Nixon (born 1947)<sup>39</sup>.

38 See, e.g., works from the collection of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York: B. Brandt, *Portrait of a Young Girl*, Eaton Place, 1955, gelatine silver print, inv. No. 215.2007; *London*, 1954, gelatine silver print, No. 625.2006.

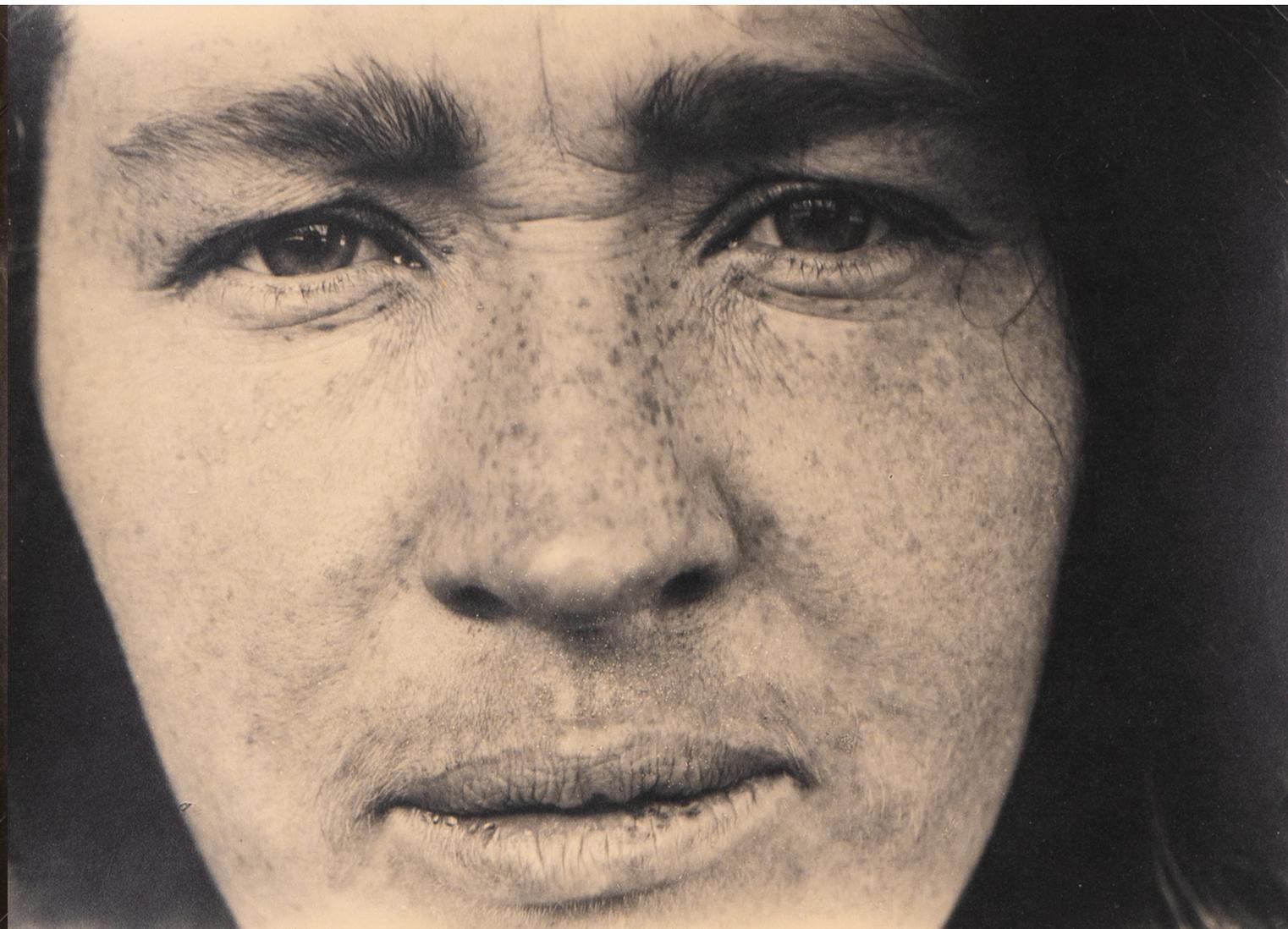
39 Nicholas Nixon, *Fritz Frederick*, Boston Medical Center, 2008, gelatine silver print, MoMA, inv. No. 394.2008; *Self 36, Brookline*, 2009, gelatine silver print, MoMA, inv. No. 66.2011



il.17

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Maria Witkiewicz*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 12.8 × 17.9 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Maria Witkiewicz*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
12.8 × 17.9 cm



il.18

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Maria Witkiewicz*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 12.3 × 17.5 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Maria Witkiewicz*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
12.3 × 17.5 cm

X

# POLSKI ARTYSTA A WIKTORIAŃSKA FOTOGRAFKA

---

A Polish artist and a Victorian photographer

---

x

Kwestia genezy serii analizowanych portretów w zbliżeniu wzbudziła uzasadnione zainteresowanie badaczy. Można przypuszczać, że portretowe zamiłowania zaszczerpił młodemu Stasiowi Ignacemu jego największy autorytet, za którego niezaprzeczalnie należy uznać Witkiewicza-ojca<sup>40</sup>. Zwróćmy uwagę, że z kolei Witkiewicz-senior za najwybitniejszą reprezentantkę fotografii portretowej uważał Julię Margaret Cameron (1815–1879), którą przywoływał w swym artykule *Jeszcze o krytyce*. Zdaniem Witkiewicza, wiktoriańska fotografka „używała aparatu z takim arcyzmem, iż jej portrety, dając dokładność fotograficzną, są jednocześnie pod względem wyrazu i pojęcia portretu takimi dziełami sztuki, jak portrety [Diego – WK] Velazqueza lub [Fransa – WK] Halsa”<sup>41</sup>.

Nie posiadamy co prawda źródeł świadczących jednoznacznie o istnieniu w Witkiewiczowskim domu albumu z reprodukcjami prac Cameron. Choć taka teza pojawia się w pismach Urszuli Czartoryskiej, to stoi ona wciąż pod znakiem zapytania<sup>42</sup>.

40 Zob. A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914, słowo obraz/terytoria*, Gdańsk 2014.

41 S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884-1898)*, Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, Lwów 1899, s. 162.

42 U. Czartoryska, *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewi-*

The genesis of the series of close-up portraits analysed here has justifiably intrigued researchers. One can assume that Stanisław Ignacy caught his fondness for portraiture from his greatest authority figure, which undoubtedly was his father<sup>40</sup>. Note that, for Witkiewicz, Sr, the most outstanding author of photographic portraits was Julia Margaret Cameron (1815-1979), to whom he refers in his article *More on Criticism*. In Witkiewicz's opinion, the Victorian photographer “used the camera with such artistry that, while exhibiting photographic precision, in terms of expression and the concept of the portrait her portraits are works of art like the portraits of [Diego – WK] Velazquez or [Frans – WK] Hals”<sup>41</sup>.

It is true that we have no sources that point unequivocally to the presence in the Witkiewicz home of any album with reproductions of Cameron's works. Though such a suggestion appears in the writings of Urszula Czartoryska, the question remains open<sup>42</sup>.

40 See A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914, słowo obraz/terytoria* [The Boy's Youth. On the Early Work of Stanisław Ignacy Witkiewicz 1900-1914, word image/territory], Gdańsk 2014.

41 S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884-1898)* [Art and Criticism Among Us (1884-1898)], Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, Lviv 1899, p. 162.

42 U. Czartoryska, “O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza” [“On the Photographs of Stanisław Ignacy Witkiewicz”, in: Co

Niemniej, transfer inspiracji i zapoznanie Witkiewicza-juniora z dorobkiem angielskiej fotografki wydaje się bardzo prawdopodobny. Alternatywną drogę zaznajomienia się z pracami Cameron mogłaby stanowić ojcowska ekfrazja, czyli ustny opis widzianej przez seniora zagranicznej wystawy.

Zaznaczmy, że Cameron zyskała popularność już we współczesnym jej środowisku angielskim – portretowała tak znane postaci jak Charles Darwin (1809–1882) czy Gustave Doré (1832–1883), wobec czego chętnie wystawiano jej prace – uczestniczyła w wystawach począwszy od 1864 roku. Wyjazdy Stanisława Witkiewicza do Paryża i Wiednia miały miejsce prawdopodobnie między rokiem 1882 a 1891, podczas gdy w tych dwóch miejscowościach miały miejsce wystawy Cameron kolejno w 1894 i 1899 roku<sup>43</sup>. Niestety, również okresy podróży Stanisława Ignacego nie pokrywają się z czasem organizacji znaczących wystaw Cameron<sup>44</sup>. Bardziej jest zaś prawdopodobne, że realizacje fotografki mógł oglądać przebywający w Londynie na studiach od 1910 roku Bronisław Malinowski, przyjaciel Witkiewicza<sup>45</sup>. T.O. Immisch sugeruje, że do powstania nowego typu ujęć w dorobku Witkiewicza silnie

Nevertheless, that Witkiewicz, Jr was familiar with and inspired by the achievements of the English photographer seems quite likely. He could also have learned of Cameron's art through his father's *ekphrasis*, that is, his verbal description of an exhibition he had seen abroad.

We should note that Cameron achieved considerable popularity in her native English society – she portrayed such well-known figures as Charles Darwin (1809-1882) and Gustave Doré (1832-1883), which meant that her works were shown often, beginning in 1864. Stanisław Witkiewicz's travels to Paris and Vienna probably took place between 1882 and 1892, and there were exhibitions of Cameron's works in those two cities in 1894 and 1899, respectively<sup>43</sup>. The dates of Stanisław Ignacy's travels do not coincide with any significant showings of Cameron's photographs<sup>44</sup>. It is more likely that they were seen by Witkacy's friend Bronisław Malinowski, who studied in London starting from 1910<sup>45</sup>. T.O. Immisch suggests that this new type of image in Witkiewicz's output may have been strongly influenced by Cameron's

*robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku [What Next After Cubism? Studies on European Art. In the First Half of the 20th Century]*, ed. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 240–241.

<sup>43</sup> Note that in an essay on Józef Siedlecki (1841–1915) and his art collection, Witkiewicz Sr devotes many pages to photography, which formed an important part of Siedlecki's collection. It is therefore possible that Witkacy's father came to know the work of Julia Margaret Cameron thanks to Siedlecki's wide-ranging interests and substantial collection of catalogues. True, the name of the English photographer does not appear in the pages of *Dziwny człowiek [Strange Person]*, a publication written by Witkiewicz Sr, but the author does point out that "Siedlecki, steadfastly seeking to have his collection comprise the entire range of the plastic arts, began adding photography to his programme as soon as it appeared... His collection of photographs from nature is enormous and encompasses more than landscapes"; see S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek [Strange Person]*, Towarzystwo Wydawnicze, Księgarnia S. Sadowskiego, Lwiv–Warsaw 1903, p. 64. See also S. Okołowicz, *Anioł i syn [Angel and Son]*, op cit., p. 40–44.

<sup>44</sup> I draw on a study of key Cameron exhibitions in a comprehensive, monumental catalogue discussing the entirety of her oeuvre; see J. Cox, F. Colin, *Julia Margaret Cameron – the Complete Photographs*, Thames & Hudson, Los Angeles – Bradford 2003, p. 538–545.

<sup>45</sup> Exhibitions of Cameron's photographs were most often organised in England, making this the most likely possibility. S.I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego [Letters to Bronisław Malinowski]*, ed. Edward C. Martinek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1981, p. 17.

cza, w: *Co zrobić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 240–241.

<sup>43</sup> Zwróćmy uwagę, że w eseju poświęconym Józefowi Siedleckiemu (1841–1915) i jego kolekcji sztuki, Witkiewicz-senior wiele kart poświęcił fotografii, gdyż zajmowała ona istotne miejsce w zbiorze Siedleckiego. Istnieje zatem możliwość, że ojciec Witkacego poznał twórczość Julii Margaret Cameron właśnie za pośrednictwem wszechstronnych zainteresowań i obszernej kolekcji katalogów Siedleckiego. Nazwisko angielskiej fotografki co prawda nie pada na łamach *Dziwnego człowieka*, czyli w publikacji pióra Witkiewicza-seniora, niemniej, zwraca on uwagę, że „Siedlecki, idąc konsekwentnie do ogarnięcia w swoim zbiorze całkowitego obszaru sztuk plastycznych, z chwilą, w której ukazała się fotografia, wcielił ją do swego programu [...]”. Jego zbiór fotografii z natury jest ogromny i dotyczy nie tylko krajobrazów” zob. S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, Towarzystwo Wydawnicze, Księgarnia S. Sadowskiego, Lwów–Warszawa 1903, s. 64. Zob. też S. Okołowicz, *Anioł i syn*, dz. cyt., s. 40–44.

<sup>44</sup> Powołuję się na opracowanie kluczowych wystaw Cameron w wyczerpującym, monumentalnym katalogu omawiającym całościowo jej oeuvre zob. J. Cox, F. Colin, *Julia Margaret Cameron – the complete photographs*, Thames & Hudson, Los Angeles – Bradford 2003, s. 538–545.

<sup>45</sup> Wystawy Cameron najczęściej były organizowane na terenie Anglii, stąd też ma możliwość jest najbardziej prawdopodobna. S.I. Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, red. Edward C. Martinek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 17.

przyczynił się właśnie dorobek Cameron<sup>46</sup>. Podkreślić należy, że nie wiemy, czy oprócz za młodu wpajanych przez ojca wzorców, a więc między rokiem 1898 (czyli w momencie wydania tekstu *Jeszcze o krytyce*) a powstaniem określonej serii fotografii około roku 1912, Stanisław Ignacy Witkiewicz jeszcze spotkał się z twórczością Cameron. W moim przekonaniu potencjalny wpływ angielskiej fotografki miał charakter wzoru przedstawionego młodemu Witkiewiczowi w młodości, który następnie został przez niego silnie zmodyfikowany i w autorski sposób przepracowany. Nie sposób uznać serii fotograficznych zbliżeń Witkacego za bezpośrednie czerpanie i świeżą reakcję na bieżącą fascynację *oeuvre* angielskiej fotografki.

Nie ulega wątpliwości, że pierwsze, krótkie i niepogłębione porównanie zdjęć Cameron i Witkacego daje nam poczucie ich silnego podobieństwa. Zagadkowe ujęcia portretowe mężczyzn (w planie bliskim, czyli półzblizeniu) wykonane przez Cameron na jednolitym tle, są – podobnie jak prace Witkacego – nacechowane silną ekspresją. Zaakcentowanie interesującej fizjonomii modeli następuje za sprawą dużej kontrastowości ujęć i ostrej gry światłocienia. Szczególnie portret Johna Herschela (1792–1871) za tytułowany *The Astronomer* (1867)<sup>47</sup> – intryguje ze względu na wyjątkowe środki formalne (il. 19). Cameron śmiało operuje tu rozmyciem, dramatycznym wyrazem twarzy – co dobrze koresponduje z fotograficznymi obrazami Witkiewiczowskimi.

Innym interesującym, ale nie poruszonym dotychczas w satysfakcjonujący sposób w literaturze przedmiotu<sup>48</sup> aspektem, jest podobieństwo zabiegów kompozycyjnych w ujęciach grupowych Witkacego (przy czym pamiętajmy, że zachowało się zaledwie kilka takich przykładów w jego dorobku)

<sup>46</sup> T.O. Immisch, *Portretowa fotografia Witkacego i jej znaczenie w historii fotografii*, w: *Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. Rocznicę śmierci. Słupsk, wrzesień 1999 [Materials of a Session on Stanisław Ignacy Witkiewicz on the 60<sup>th</sup> Anniversary of His Death. Słupsk, September 1999]*, ed. A. Żakiewicz, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2000, s. 181–182.

<sup>47</sup> Dziś w kolekcji Victoria & Albert Museum w Londynie, nr inv. RPS.1234-2017.

<sup>48</sup> Jednym z niewielu specjalistów, który pisał o tych zdjęciach był Adam Mazur, niemniej – w moim przekonaniu – jego stanowisko, że zdjęcia te należy lokować w obszarze „fotografii mieszczańskiej”, zdezaktualizowało się. Por. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Fundacja Sztuk Wizualnych, Warszawa 2009, s. 115–120.

photography<sup>46</sup>. Yet it must be emphasised that, apart from what was instilled in him in his youth by his father, that is, between 1898 (when *More on Criticism* was published) and the creation of the series of photographs around 1912, we don't know whether Stanisław Ignacy Witkiewicz had any contact with Cameron's art. My own conviction is that any potential influence by the English photographer came in the form of a model the young Witkiewicz encountered in his youth, which he then modified in his own original way. His series of photographic close-ups should not be seen as deriving directly from or being an immediate reaction to his fascination with the oeuvre of the English photographer.

There is no doubt that an initial, brief and casual comparison of Cameron's and Witkacy's photographs gives the impression that they are strongly similar. Cameron's puzzling portraits of men (in close-up or medium close-up) against a uniform background are – like Witkacy's works – high expressive. Emphasis on the interesting physical features of the model gives way to high contrast and a sharp interplay of light and dark. In particular, Cameron's portrait of John Herschel (1792-1871) entitled *The Astronomer* (1867)<sup>47</sup> intrigues us by its exceptionally formal means (ill. 19). Here Cameron makes bold use of blurring and a dramatic facial expression – elements that correspond closely to Witkiewicz's photographs.

Another interesting aspect that has not been given proper treatment to date in the literature<sup>48</sup> is the compositional similarities between Cameron's and

<sup>46</sup> T.O. Immisch, "Portretowa fotografia Witkacego i jej znaczenie w historii fotografii" ["Portrait Photography of Witkacy and Its Significance in the History of Photography"], in: *Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. Rocznicę śmierci. Słupsk, wrzesień 1999 [Materials of a Session on Stanisław Ignacy Witkiewicz on the 60<sup>th</sup> Anniversary of His Death. Słupsk, September 1999]*, ed. A. Żakiewicz, Museum of Middle Pomerania in Słupsk 2000, p. 181–182.

<sup>47</sup> Today in the collection of the Victoria & Albert Museum in London, inv. No. RPS.1234-2017.

<sup>48</sup> One of only a few specialists who have written about these photographs was Adam Mazur, although – in my view – his stance that these images should be located in the classification of "bourgeois photography" is no longer valid. Cf. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009 [History of Photography in Poland 1839-2009]*, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art and Visual Arts Foundation, Warsaw 2009, p. 115–120.

i Cameron. Portrety grupowe były w XIX i w początkach XX wieku typowe dla zamawianej w atelier pamiątkowej fotografii rodzinnej. Jednak na ujęciach zaliczanych do tej kategorii, wszystkie postacie zwykle patrzą prosto w obiektyw, i są dość naturalnie upozowane. Jeśli zaś zdecydowano się na ujęcie inne niż *en face*, wówczas portretowani patrzyli w jednym kierunku, w punkt usytuowany poza obrazem. Zdjęcia takie charakteryzują się symetrią, harmonią, elegancją – stanowią „godną” reprezentację modeli i ich statusu społecznego czy materialnego. Między portretowanymi a fotografującym zachowany jest odpowiedni dystans, brak tu przełamania granic sfery osobistej, która tak frapowała Barthesa<sup>49</sup>. Przykładowo, realizacje fotograficzne tego typu można znaleźć na polskim gruncie choćby w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach. Zachowane w tej kolekcji fotografie powstały niemal w tym samym czasie co zdjęcia Witkacego, ale są one zdecydowanie odmienne pod względem stylistycznym<sup>50</sup>.

Zarówno Witkacy, jak i Cameron przeciwstawiają się tak rozumianemu kanonowi komercyjnej fotografii portretowej<sup>51</sup>, oboje też chętnie „zdejmują” wizerunki osób ze swego najbliższego otoczenia: przyjaciół i znajomych. Za reprezentatywny przykład tego typu zdjęć może posłużyć ujęcie pokazujące Langiera z córkami (il. 20). Nie znając relacji między zarejestrowanymi na fotografii postaciami, niemożliwe jest zakwalifikowanie owej pracy do obszaru klasycznie pojmowanej „pamiątkowej fotografii rodzinnej”. Trzy różne linie kierunkowe wyznaczone przez wzrok portretowanych tworzą wewnętrzną, nieoczywistą dynamikę ujęcia. Nietypowe jest również ustawienie postaci, gdzie jedna występuje *en face*, inna profilem. Celowe zakłócenie kompozycyjnej harmonii i symetrii tworzy zagadkowy nastrój, sprzeczny

49 Wyluszcza tu – w uproszczony oczywiście sposób – cechy znaczącej części ówczesnej produkcji wizualnej (zgodnie z takimi ogólnymi zarysami historii fotografii jak np. U. Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900*, DuMont, Köln 1979, s. 56–73.), niemniej należy pamiętać również o interesujących pracach nietypowych, które przełamują konwencje obrazowania.

50 Zob. *Zatrzymane w czasie. Katalog fotografii dokumentalnej w zbiorach Muzeum Śląskiego*, red. D. Kowalik-Dura, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 174.

51 M. Poprzęcka, *Nieostre kobiece spojrzenie*, w: *Kultura wizualna Anglii XVIII i XIX wieku w świetle teorii sztuki i estetyki*, red. J. Jaźwierski, R. Kasperowicz, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, s. 170–171.

Witkacy's group portraits (bearing in mind that, in Witkacy's case, only a handful of such pictures have survived). In the later 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, studio group portraits were frequently commissioned as family souvenirs. Typically, all of the subjects look straight into the lens and are posed quite naturally. Where a pose other than *en face* is decided on, the subjects usually all look in the same direction, at a point situated outside the frame. Such images are characterised by symmetry, harmony and elegance – they constitute a ‘worthy’ representation of the models and their social or economic status. An appropriate distance between the subjects and the photographer is maintained; there is no intrusion here into the personal sphere that so intrigued Barthes<sup>49</sup>. Photographs of this type can be found in Poland; for example, in the collection of the Silesian Museum in Katowice. Though they were made at about the same time as Witkacy's photographs, they are very different stylistically<sup>50</sup>.

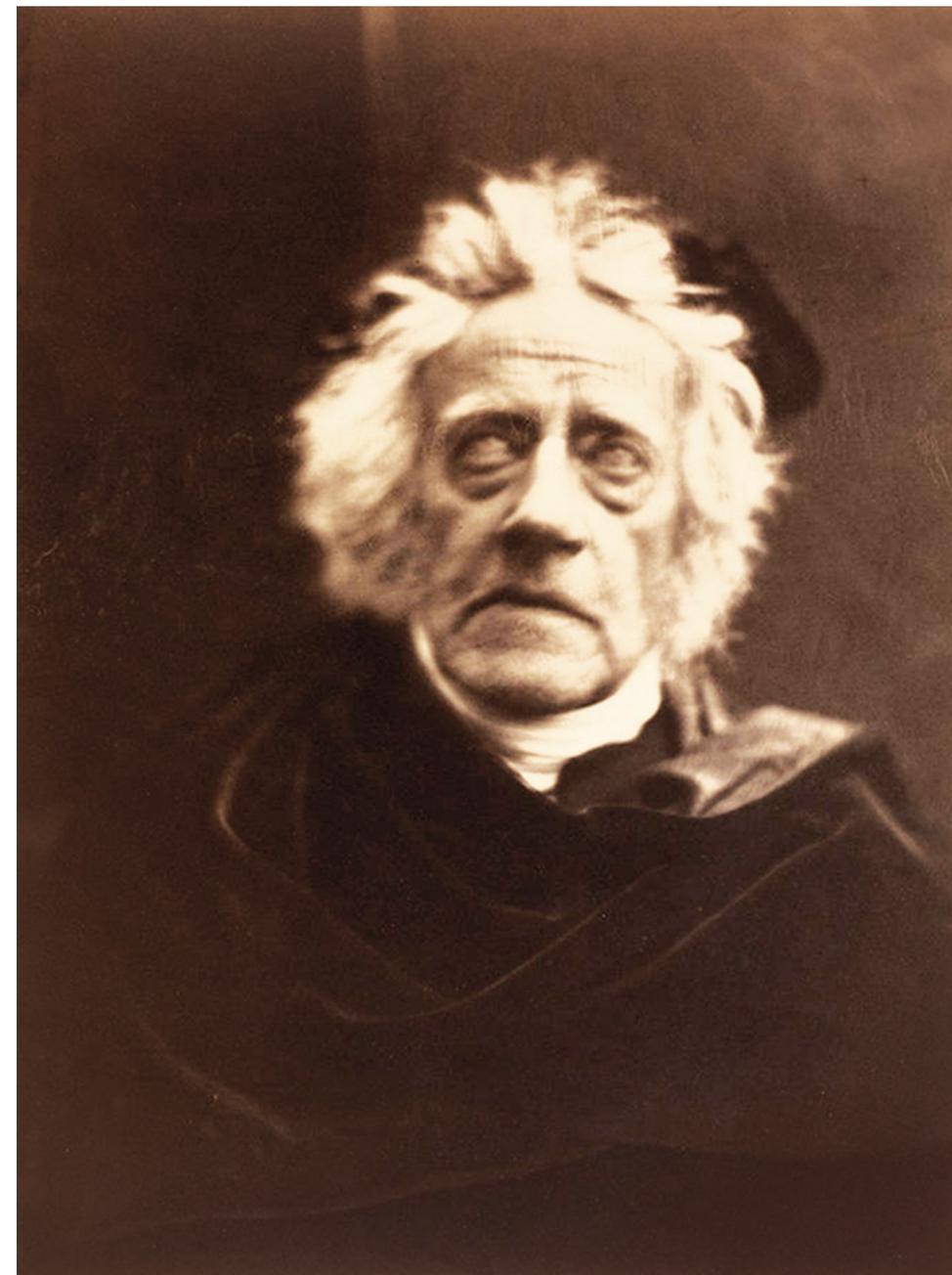
Both Witkacy and Cameron stand in opposition to the canon of commercial portrait photography<sup>51</sup>, and both willingly ‘remove’ their subjects from their immediate environment: friends and acquaintances. A representative example of this is the photograph of Langier with his daughters (ill. 20). Without knowing the relationship between the figures captured in the image, we could not classify this work as a typical “family souvenir snapshot”. The three different lines of direction established by the gazes of the subjects give the picture an inner, non-obvious dynamic. Further, the positioning of the figures is

49 Here I exclude – in a simplified way, of course – the features of a significant part of the visual production of the time (in accordance with such general outlines of the history of photography such as U. Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900*, DuMont, Köln 1979, p. 56–73.); nevertheless, we should also remain aware of interesting atypical works that break the conventions of picture-making.

50 See *Zatrzymane w czasie. Katalog fotografii dokumentalnej w zbiorach Muzeum Śląskiego [Frozen in Time. Catalogue of Documentary Photography in the Collection of the Silesian Museum]*, ed. D. Kowalik-Dura, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, p. 174.

51 M. Poprzęcka, “Nieostre kobiece spojrzenie” [“The Unsharp Feminine View”], in: *Kultura wizualna Anglii XVIII i XIX wieku w świetle teorii sztuki i estetyki [The Visual Culture of England in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries in Light of the Theory of Art and Aesthetics]*, ed. J. Jaźwierski, R. Kasperowicz, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008, p. 170–171.

il.19



Julia Margaret Cameron, *Astronom (John Frederick William Herschel)*, 1867, odbitka albuminowa naklejona na tekturkę, 34.9 × 26.5 cm

Dzięki uprzejmości RISD Muzeum

Julia Margaret Cameron, *The Astronomer (John Frederick William Herschel)*, 1867, albumen print on light gray board, 34.9 × 26.5 cm

Courtesy of the RISD Museum



# il.20

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier z córkami*, c. 1912, odbitka żelatynowo-srebrna na papierze fotograficznym, 12.6 × 17.4 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Tadeusz Langier with his Daughters*, c. 1912, gelatin silver print on photographic paper, 12.6 × 17.4 cm

## il.21

z kategorią „mieszcząskiej”<sup>52</sup>, rodzinnej estetyk-fotograficznej. Dotychczas, w badaniach wykazywano wyłącznie analogię trójpostaciowych układów stosowanych przez Witkacego z równolegle wykonywanymi przez niego rysunkami węglem, co akcentowało integralność myślenia artysty we wszystkich dziedzinach twórczości<sup>53</sup>. Istotnym *novum* okazuje się teoria, że fotograficzne poczynania Cameron mogły być Witkacemu bliskie także w zakresie pewnych rozwiązań zbiorowych, przedstawiających kilka postaci.

Warto jednak odnotować istotne elementy w znaczący sposób różnicujące zdjęcia Cameron i Witkiewicza. Na twórczość angielskiej fotografki składają się przecież w zdecydowanej większości przede wszystkim portrety kobiet, które charakteryzują się odmienną stylistyką niż wizerunki mężczyzn. Kobiety na zdjęciach Cameron wykonują teatralne, wyraźnie upozowane (zainscenizowane) gesty; są też przedstawione w strojach z innych epok (są specjalnie przyodziane w określony sposób, specjalnie na potrzeby fotograficznej kreacji) oraz posiadają liczne rekwizyty. Zamiast ekspresyjności, mamy tu do czynienia z poetyckim oniryzmem. Tam zaś, gdzie autorka zdecydowała się na estetykę niepokoju, zostaje ona ułagodzona i „wytłumaczona” tytułem zdjęcia. Przykładowo, zagadkowość wizerunku Ofelii jest legitymizowana i uzasadniona za sprawą wieloletniej, klasycznej już, tradycji literackiej. Wykorzystywane przez wiktoriańską fotografkę w obrębie wizerunków kobiecych środki wyrazu są wyraźnie subtelniejsze, niż w przypadku zbioru portretów męskich. Jest to rezultat zastosowanego miękkiego światła i braku silnych kontrastów światłocieniowych. Podsumowując, znaczna część dorobku Cameron to stylizowana fotografia inscenizowana, nawiązująca do estetyki piktorializmu, czyli fotografii inspirowanej malarstwem. Artystka wyraźnie podążała za symboliczną atmosferą płócien prerafaelitów, w których to środowisku się obracała. Podobna malarska stylistyka jest

unusual, with one person en face and another in profile. This deliberate disruption of the harmony and symmetry of the composition creates a puzzling mood that is contrary to the “bourgeois” family photograph aesthetic<sup>52</sup>. To date, studies have shown that Witkacy employed similar three-figure arrangements in his charcoal drawings from the same period, evidence of the integrity of the artist’s thought in all his areas of creativity<sup>53</sup>. An important *novum* is the hypothesis that Witkacy could also have been familiar with Cameron’s group portraits.

It is worth noting, however, the significant differences between Cameron’s and Witkiewicz’s photographs. A clear majority of the English photographer’s works are portraits of women that differ stylistically from her images of men. The women in Cameron’s photographs perform theatrical, evidently posed (staged) gestures, they wear costumes from another era (they are dressed up in a specific manner for the creation of the photograph), and they are shown with a number of props. Rather than being expressive, these works suggest a poetic onirism. In those cases where the author decided on a disturbing aesthetic, this is mollified and ‘explained’ by the title of the photograph. For example, the puzzling nature of the image of Ophelia is legitimised and justified by a long-standing, by then classic literary tradition. The means of expression employed by the Victorian photographer are much subtler than those she used in her group portraits of men; this results from soft lighting and an absence of strong contrasts of light and shade. In short, a significant part of Cameron’s oeuvre comprises stylised, staged photographs in the aesthetic of pictorialism, that is, photography inspired by painting. The artist clearly sought to emulate the symbolic atmosphere of canvases by the Pre-Raphaelites, in whose circle she moved. Such a painterly approach is virtually

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Janczewska*, c. 1913 technika gumowa, 17,1 × 12,7 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jadwiga Janczewska*, c. 1913, arabic gum, 17,1 × 12,7 cm

53 Ś. Lenartowicz, *Wpływ fotografii Stanisława Ignacego Witkiewicza na jego twórczość plastyczną*, w: *Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. Rocznice śmierci*. Słupsk, wrzesień 1999, red. A. Żakiewicz, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2000, s. 200–201.

52 Ś. Lenartowicz, *Wpływ fotografii Stanisława Ignacego Witkiewicza na jego twórczość plastyczną* [“The Influence of Stanisław Ignacy Witkiewicz’s Photography on His Art”], in: *Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. Rocznice śmierci*. Słupsk, wrzesień 1999 [Materials of a Session on Stanisław Ignacy Witkiewicz on the 60<sup>th</sup> Anniversary of His Death. Słupsk, September 1999], ed. A. Żakiewicz, Museum of Middle Pomerania in Słupsk 2000, p. 200–201.

Witkacemu niemal zupełnie obca. Za istotny wyjątek warto przywołać intymny portret Jadwigi Janczewskiej, opracowany w technice gumowej<sup>54</sup>. Zastosowanie emulsji światłoczułej zasadzającej się na gumie arabskiej oraz w autorski sposób dobranym pigmentem, dało tu efekt imitujący szlachetny szkic węglem bądź pastel (il. 21).

Siła wyrazu zdjęć Witkacego wywodzi się przede wszystkim z innowacyjnych kompozycyjnych zabiegów, podczas gdy Cameron korzysta raczej ze strategii narracyjnych. Doświadczenie innowacyjnego języka wizualnego angielskiej fotografki, mogło stanowić dla Witkacego istotny impuls i katalizator prowadzący do zainteresowania fotografią portretową<sup>55</sup>. Niemniej, Witkiewicz nie obrał bynajmniej prostej ścieżki oczywistego naśladownictwa. Wyciągnął twórcze wnioski i w indywidualny sposób przepracował dorobek angielskiej artystki. Uwidacznia się to przede wszystkim w portretach dzieci (il. 22, 23, 24), które w wykonaniu Witkacego bliższe są antycypacji niepokojącej wizji dzieciństwa spod znaku Zofii Rydet (1911–1997)<sup>56</sup> czy Sally Mann (ur. 1951)<sup>57</sup>, aniżeli stylizowanym obrazom dzieci autorstwa Cameron<sup>58</sup>.

54 Więcej o technice gumy i przykładowe, choć co prawda późniejsze, receptury zob. np. W. Dederko, *Guma warszawska*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.

55 W czasie gdy powstaje artykuł ojca chwalaący Cameron, młody Witkiewicz dopiero rozpoczyna swoją fotograficzną działalność i w tym okresie sięga jednak przede wszystkim po tematy pejzażowe.

56 Wiele ze zdjęć z pierwszego projektu fotograficznego Rydet, realizowanego w latach 1952–1963, ukazuje psychologiczną dojrzałość dzieci. Zob. np. zdjęcie z cyklu *Małe Kobiety*, 1961, odbitka żelatynowo-srebrna, Fundacja Zofii Rydet, nr inw. zr\_A\_01\_0007; publikowana w albumie *Mały człowiek* (1965).

57 Amerykańska fotografka zasłynęła cyklem *Immediate Family* prezentowanym pierwszy raz w 1990, w którym pokazywała swoje dzieci w nieoczywistych sytuacjach.

58 Cameron ze szczególnym upodobaniem eksplorowała klasyczny motyw zaczerpnięty malarstwa (m.in. Rafaela) – Marii i małego dziecka Jezus, zob. np. J.M. Cameron, *The Shadow of the Cross*, 1865, odbitka albuminowa ze szklanego negatywu opracowanego w technice mokrego kolodionu, Victoria & Albert Museum, nr inw. 45160.

completely alien to Witkacy. One important exception, though, is his intimate portrait of Jadwiga Janczewska<sup>54</sup>. Witkacy's use of a light-sensitive emulsion based on gum arabic and his original choice of pigments creates an effect reminiscent of a refined sketch in charcoal or pastel (ill. 21).

The expressive power of Witkacy's photographs derives primarily from his innovative compositions, whereas Cameron's tend to rely more on narrative strategies. Witkacy's experience of the innovative visual language of the English photographer could have catalysed his interest in portrait photography<sup>55</sup>. Certainly, though, what Witkiewicz achieved was far from a simple or obvious imitation of the English artist's work. He drew creative conclusions and, in set off on his own individual path. This is most evident in his portraits of children (ill. 22, 23, 24), which are closer to an anticipation of the disturbing visions of childhood of Zofia Rydet (1911–1997)<sup>56</sup> or Sally Mann (born 1951)<sup>57</sup> than they are to Cameron's stylised pictures of children<sup>58</sup>.

54 For more on the gum technique and examples, though from a later recipe, see W. Dederko, *Guma warszawska [Warsaw Gum]*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warsaw 1983.

55 At the time when his father's article in praise of Cameron appeared, the young Witkiewicz was only beginning his photographic activity and was still mainly interested in landscape subjects.

56 Many of the photographs from Rydet's first photographic project, carried out in the years 1952–1963, demonstrate the psychological maturity of children. See, e.g. her photograph from the series *Małe Kobiety [Little Women]*, 1961, gelatine silver print, Fundacja Zofii Rydet, inv. No. zr\_A\_01\_0007; published in the album *Mały człowiek [Little Person]* (1965).

57 The American photographer made a mark with her series *Immediate Family*, first shown in 1990, in which she showed her own children in non-obvious situations.

58 Cameron was particularly fond of exploring a classic motif drawn from painting (inc. from Raphael) – Mary and the Child Jesus; see, e.g. J.M. Cameron, *The Shadow of the Cross*, 1865, albumen print from glass negative using the wet collodion process, Victoria & Albert Museum, inv. No. 45160.

il.22



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wanda Illukiewicz*, c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrna na papierze fotograficznym 17.4 × 12.6 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wanda Illukiewicz*, c. 1912 gelatin silver print on photographic paper, 17.4 × 12.6 cm

il.23



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wanda Illukiewicz*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.4 × 12.4 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wanda Illukiewicz*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.4 × 12.4 cm

il.24



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bez tytułu*,  
c. 1912 odbitka żelatynowo-srebrowa na papierze  
fotograficznym 17.8 × 12.9 cm

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bez tytułu*,  
c. 1912 gelatin silver print on photographic paper,  
17.8 × 12.9 cm

# ×

# POD- SUMO- WANIE

Śmiałe kadrowanie w połączeniu z silnymi napięciami kierunkowymi oraz oddziaływaniem tzw. przestrzeni negatywowych dało obrazy o niezwykle wyróżniającej je dynamice i sile wyrazu. Stosowane przez Witkacego parametry – mała głębia ostrości w połączeniu z długimi czasami naświetlania wynikającymi z fotografowania w ciemnych pomieszczeniach<sup>59</sup> – powodowały eliminację detalu i syntezę obrazu: rozmycie bądź wykluczenie elementów nieistotnych dla kompozycji. W ten sposób powstały zdjęcia wyrosłe z jego „samych najistotniejszych bebechów”.

Witkiewicz okazuje się antycypować zjawiska znane nam dziś z fotografii amerykańskiej. Richard Avedon (1923–2004) czy Bruce Gilden (ur. 1946) chętnie podchodzili do swoich modeli niesłychanie blisko. Jednak Witkacy tę śmiałą strategię zaproponował fotografii już ponad pół wieku wcześniej niż wymienieni twórcy.

<sup>59</sup> Irena Jakimowicz błędnie utrzymywała, że wiele zdjęć z tej grupy zostało wykonanych z wykorzystaniem światła sztucznego, niemniej wówczas czas naświetlania byłby zdecydowanie krótszy a zdjęcia charakteryzowałby inny efekt plastyczny. Co więcej, odbijające się w gałkach ocznych portretowanych kształty okien podważają tę tezę. Por. I. Jakimowicz, *System i wyobraźnia: wokół malarstwa Witkacego*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1995, s. 123–126. Już w 1986 r. na łamach albumu *Przeciw Nicości* pisano: „Witkiewicz był mistrzem fotografowania światła, i to nie tylko w pejzażu. Właściwe ustawienie modela w stosunku do naturalnego światła wpadającego najczęściej z boku, przez okno, ślizgającego się po twarzy, rozświetlającego oczy, które stawały się przez to najbardziej działającym punktem zdjęcia – na tym w głównej mierze polegał niesamowity efekt fotograficznych portretów Witkacego”, zob. E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 15.

Bold framing combined with strong directional tensions and the impact of negative spaces make Witkacy's photographs distinctively dynamic and expressive. The parameters he employed – the shallow depth-of-field and long exposure times necessitated by photographing in dimly-lit interiors<sup>59</sup> – caused an elimination of detail and a synthesis of the image: the blurring or exclusion of inessential elements from a composition. In this way, the photographs created grew out of “his vital innards”.

Witkiewicz anticipates certain phenomena known to us from American photography. Richard Avedon (1923–2004) and Bruce Gilden (born 1946) willingly came up extremely close to their models. Yet Witkacy proposed the same bold strategy half a century before them.

<sup>59</sup> Irena Jakimowicz erroneously claimed that many of the photographs from this group were made using artificial light, when if that were so the exposure times would have been much shorter and the visual properties of the images would be different. Furthermore, the forms of windows reflected in the eyes of the subjects undermine this hypothesis. Comp. I. Jakimowicz, *System i wyobraźnia: wokół malarstwa Witkacego*, Wiedza o Kulturze [System and Imagination: on the Painting of Witkacy, Knowledge about Culture], Wrocław 1995, p. 123–126. As early as 1986, in the pages of the album *Przeciw Nicości* [Against Nothingness] it was written: “Witkiewicz was a master of photographing light, and not only in landscapes. Placing his model in relation to natural light, which fell most often from the side, through a window, gliding across the face, illuminating the eyes, which thereby became the most active part of the picture – it was on this that the incredible photographic effect of Witkacy's portraits mainly depended”; see E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Witkiewicza* [Against Nothingness. The Photographs of Stanisław Witkiewicz], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, p. 15.

---

adres **ul. Szpitalna 8a**  
**00-031 Warszawa**  
**www.olszewskigallery.com**  
**info@olszewskigallery.com**

---

tytuł wystawy **Stanisław Ignacy Witkiewicz**  
**Najistotniejsze bebechy indywiduum**  
**24.06.2021-25.09.2021**

---

patron wystawy **Michał Olszewski**

---

kuratorka wystawy **Małgorzata Ciacek**  
**Weronika Kobylińska**

---

autorka katalogu **Weronika Kobylińska**

---

tłumaczenie **Anthony Sloan**

---

reprodukcje **Małgorzata Starz**

---

projekt graficzny katalogu i okładki **Julia Błaszczak**

---



---

address **ul. Szpitalna 8a**  
**00-031 Warszawa**  
**www.olszewskigallery.com**  
**info@olszewskigallery.com**

---

title of the exhibition **Stanisław Ignacy Witkiewicz**  
**The Vital Innards of the Individual**  
**24.06.2021-25.09.2021**

---

patron of the exhibition **Michał Olszewski**

---

curator of the exhibition **Małgorzata Ciacek**  
**Weronika Kobylińska**

---

author of the catalogue **Weronika Kobylińska**

---

translation **Anthony Sloan**

---

reproductions **Małgorzata Starz**

---

graphic design and cover **Julia Błaszczak**

---

