



czesnej, oddającej doświadczenie życia w metropolii. Wortycystom udało się chwilowo przyćmić blask Marinettiego, jednak zaraz potem „BLAST” utonął w „wielości innych eksplozji” („a multitude of other Blasts”<sup>2</sup>) – wybuchy na froncie odebrały energię artystycznemu buntowi. Ukazało się jeszcze jedno wydanie magazynu, „BLAST: War Number”, zawierające nietypową sztukę wojenną oraz refleksje na temat utrzymania niezależności awangardowego artysty wobec presji obowiązku patriotycznego<sup>3</sup>. Wkrótce jednak wertycyści poczęli wyjeżdżać na front, a sam redaktor pisma „BLAST” zgłosił się do służby wojskowej w roku 1916, uciekając przed długami zaciągniętymi na poczet swej artystycznej działalności.

Witkacy o „BLAŚCIE” nie zdążył przed wyjazdem usłyszeć; opuścił Londyn w czerwcu, zaabsorbowany czarnymi myślami. Po samobójstwie Jadwigi Janczewskiej był w kiepskiej formie i nie bardzo wierzył w terapeutyczną rolę podróży, na którą zabrał go przyjaciel. Pisał do rodziców:

Nie wiem, czy dotrzymam do Colombo. Tam będzie jeszcze piękniej i przez to jeszcze okropniej. Straszny jest to właśnie, że jeżeli się czuję ogólnie lepiej, to wtedy jest najgorzej. Wtedy cała potworność nieszczęścia występuje z przerażającą siłą. Widzę to wszystko, co jeszcze jest we mnie i co jest skazane na zagładę. Jeżeli jestem zgnębiony, myślę o śmierci i wszystko jest w jednym tonie. W takich chwilach, kiedy czuję życie i chcę żyć, a nie mogę, jest mi najokropniej. Dlatego wszelkie odrodzenie jest niemożliwością<sup>4</sup>.

Odrotnie niż Lewis, uskrzydłony narodzinami nowego odłamu awangardy, Witkacy obrał trajektorię zmierzającą do śmierci. Paradoksalnie, ustrzegł go przed nią wybuch wojny, dzięki której ujrzał własne kłopoty w szerszej perspektywie: „Przyszedł czas, że osobiste rzeczy trzeba by odłożyć, wyrzec się myśli samobójczych, które są głupstwem wobec tego, co się dzieje, i zrobić nareszcie coś ze swego życia, z resztki sił, które zostały”<sup>5</sup>. Konieczność dziejowa stwarzała szansę odkupienia prywatnych win, a tanatycznie usposobiony Witkacy uznał, że może przynajmniej „zginąć pożytecznie”<sup>6</sup>, wracając z Australii do kraju<sup>7</sup> i zgłaszając się do wojska. Urodzony w zaborze rosyjskim, kwalifikował się do służby w carskiej armii, jednak, jak wielu Polaków, wahał się, którego zaborcę poprzeć. Wbrew poglądom ojca, nie widział szans na niepodległość przez opowiedzenie się po stro-

<sup>2</sup> W. Lewis, *Editorial*, „BLAST: War Number” 1915, no. 2, s. 5.

<sup>3</sup> Jak zauważa Paul Peppis, drugi numer „BLASTA” udowodnił, że brytyjska awangarda, mimo wybuchu wojny, uniknęła pułapki tworzenia sztuki propagandowej. Przy zachowaniu patriotycznej postawy publikujący w „BLAŚCIE” pisarze i malarze krytycznie zapatrywali się na euforię związaną z zaciągnięciem do wojska, stygmatyzując wszystko co niemieckie czy powrót do tradycyjnej, mimetycznej sztuki w przekonaniu, że stanowi ona esencję brytyjskości. P. Peppis, *Literature, Politics and the English Avant-garde: Nation and Empire, 1901–1918*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 96–132.

<sup>4</sup> S.I. Witkiewicz, *Listy I*, red. T. Pawlak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013, s. 328–329 (List z 12–13 VI 1914 r.).

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 370 (List do Marii i Stanisława Witkiewiczów z 5 VIII 1914 r.).

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 385 (List do Bronisława Malinowskiego z 2 IX 1914 r.).

<sup>7</sup> 10 września 1914 roku Witkacy wyruszył w podróż powrotną poprzez Bombaj, Aden, Port-Said, Aleksandrię, Saloniki i Odessę do Petersburga. A. Micińska, *op. cit.*, s. 27.

nie państw osi, zresztą kiedy podejmował decyzję o zaciągu, nadzieje związane z legionami zaczynały się rozwiewać: „Byłem sam w moich myślach o Rosji i konieczności walczenia z nią przeciw Niemcom i przeszedłem straszne chwile na ten temat. Teraz ruch strzelecki w Galicji klapnął zupełnie i każdy Polak może z czystym sumieniem iść przeciw naszemu jednemu istotnemu wrogowi, przeciw Niemcom”<sup>8</sup>. Dzięki protekcji rodziny w Petersburgu Witkacy trafił do elitarnego Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii. Służba w nim, owiana aurą tajemnicy, stanowiła czas przełomu w kształtowaniu się jego poglądów na życie i sztukę<sup>9</sup>.

Według odnalezionych w archiwach wojskowych informacji<sup>10</sup> Witkiewicz przeszedł szkolenie na przyspieszonym kursie w Petersburgu, gdzie otrzymawszy stopień chorążego, został skierowany do batalionu piechoty. Zachowały się adnotacje dotyczące częstych zwolnień lekarskich. Wiadomo również, że brał czynny udział w walkach na froncie wschodnim i został kontuzjowany<sup>11</sup> w bitwie nad rzeką Stochod (17 lipca 1916 roku), co spowodowało konieczność pobytu w lazarecie i dalsze komplikacje zdrowotne (także natury psychicznej: stany depresyjne). Za waleczność podczas ataku przyznano mu Order Świętej Anny IV klasy. Od lipca 1916 roku Witkacy był wielokrotnie urlopowany i nie powrócił już na pierwszą linię frontu. W roku 1917 przeżył rewolucję lutową i październikową, stając się naocz-

<sup>8</sup> S.I. Witkiewicz, *Listy I*, s. 391 (List do Bronisława Malinowskiego z 17? X 1914 r.).

<sup>9</sup> Witkacy niechętnie wspominał o swoim pobycie w Rosji. Wyjątek stanowią fragmenty wspomnień z Rosji w *Narkotykach. Niemytych duszach*, w których podkreślał m.in., że przyglądał się rewolucji rosyjskiej „niestety (...) jak z łoża, nie będąc w stanie wziąć w tym żadnego udziału z powodu schizoidalnych zahamowań” – S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, red. A. Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 229. Wybitni badacze twórczości Witkacego, tacy jak Anna Micińska, Konstancy Puzyna, Irena Jakimowicz, Janusz Degler, Anna Żakiewicz, twierdzą, że był to dla niego okres niezmiernie ważny.

<sup>10</sup> Archiwalne zapisy dotyczące służby wojskowej Witkacego badali m.in. Tatiana Dorofiejewa (niepublikowana praca magisterska pt. „Pobyt Stanisława Ignacego Witkiewicza w Rosji i wpływ tego okresu na jego twórczość”, 1976), Krzysztof Dubiński (cykl artykułów *Nieznane witkacjana* opublikowany w „Sztuce” w 1987 roku) oraz Natalia Jakubowa (artykuł „Stanisław Ignacy Witkiewicz w Batalionie Zapasowym Pawłowskiego Pułku Lejb-Gwardii [13 września 1916 – 15 listopada 1917]”, przedruk i rozwinięcie artykułu wygłoszonego na sesji witkacologicznej w Słupsku, [w:] N. Jakubowa, *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 9–15). W biografii Witkacego z 2010 roku Janusz Degler zamieścił rozdział pt. „O pobycie Witkacego w Rosji w świetle dokumentów”. Uzupełniają go tłumaczenia rosyjskich dokumentów na język polski, listy Witkacego z czasów pobytu w Rosji oraz recenzja z wystawy malarstwa w Pałacu Anickowskim, w której Witkacy brał udział. Zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 469–515.

<sup>11</sup> Podczas niedawnego wystąpienia na sesji witkacologicznej w Słupsku („Witkacy 2014 – co jeszcze jest do odkrycia?, 17–19 IX 2014 r.”) Krzysztof Dubiński wykazał, że dotychczasowe przekonania badaczy na temat przeżyć Witkacego na pierwszej linii frontu różnią się z zapisami archiwalnymi. Po zbadaniu dokumentacji Dubiński odkrył, że artysta nie odniósł ran w bitwie pod Stochodem ani nie przeleżał na polu bitwy wielu godzin, zanim udzielono mu pomocy. Zapisy wspominają jedynie o kontuzji, czyli o poturbowaniu ciała bez przerwania ciągłości tkanek. Świadectwo lekarskie wydane 3 września 1916 roku wskazuje jednak na „objawy urazowej nerwicy, wskutek czego [Witkiewicz] potrzebuje leczenia pozaszpitalnego hydroterapią, masażem i elektryzacją”. K. Dubiński, *Nieznane witkacjana*, „Sztuka” 1987, nr 4, s. 50. Tego rodzaju terapia mogłaby wskazywać na problemy psychiczne wywołane udziałem w walce – tzw. nerwicę frontową. Zob. sposoby leczenia stresu posturazowego i nerwicy frontowej w: P. Leese, *Shell Shock: Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*, Palgrave Macmillan, London 2002, s. 86.

nym świadkiem rozłamu w rosyjskiej armii i walk między bolszewikami a mienszewikami. Wielu witkacologów powtarza za Konstantym Puzyną, że to właśnie w tym czasie Witkacy „ujrz[ał] przypadkiem twarz XX wieku. (...) Atmosfera życia pawłowskiego pułku, rozwydrzenie pijackie, orgie seksualne, całe *après nous le déluge*, wielki rosyjski dekadentyzm, o którego rozmiarach i klimacie małe ma się w Polsce pojęcie, odci[snęły] niezatarte piętno na wszystkich jego utworach”<sup>12</sup>. Sąd ten powinien zostać uściślony, gdyż prawdę o swoim stuleciu Witkacy odkrywał także i w innych kontekstach. Na przykład podczas kolonialnej przygody w tropikach lub – jak dowodzi Przemysław Pawlak<sup>13</sup> – przez zgłębianie wyników najnowszych badań naukowych, do których miał dostęp m.in. dzięki przyjaźni z Bronisławem Malinowskim. Wojenny epizod w życiu Witkacego był jednak ważny chociażby dlatego, że to na froncie wschodnim Wielkiej Wojny artysta zetknął się ze śmiercią i przemocą na masową skalę. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że wydarzenie kluczowe dla zmiany paradygmatu humanizmu europejskiego<sup>14</sup> zwyczajnie nie mogło pozostać bez wpływu na człowieka o tak dużej wrażliwości, którego psychika dodatkowo nadwerżona została przez niedawną osobistą tragedię<sup>15</sup>.

Podczas pobytu w Rosji Witkacy próbował uporać się z własnym wewnętrznym rozdręgnięciem – udzielał się towarzysko, uczęszczał do galerii, brał udział w wystawach i śledził, w miarę możliwości, bieżące wydarzenia artystyczne. Trochę malował, głównie portrety carskich oficerów, autoportrety oraz kompozycje astronomiczne. Jak zauważa Anna Żakiewicz, to w Petersburgu Witkacy odkrył dla siebie technikę pastelu: „mniej czasochłonną niż malarstwo olejne, a dającą nieporównywanie większą możliwość ekspresji niż używany dotąd przez artystę węgiel”<sup>16</sup>. Z okresu rosyjskiego nie zachowały się jednak żadne rysunki ani obrazy związane z samymi działaniami wojennymi.

Inaczej było w przypadku Lewisa, który obszernie dokumentował swój pobyt na froncie. Ponieważ służył w artylerii, wojna początkowo nie wydawała mu się szczególnie różna od malarstwa abstrakcyjnego, które uprawiał jako wertycysta. W wydanej w 1937 roku

<sup>12</sup> K. Puzyna, *Witkacy*, red. J. Degler, Errata, Warszawa 1999, s. 20.

<sup>13</sup> Podczas konferencji *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki* w Zakopanem w maju 2014 roku Przemysław Pawlak przedstawił referat upatrujący źródeł Witkacowskiego katastrofizmu w jego wiedzy na temat eksperymentów biocybernetycznych i genetycznych prowadzonych na Zachodzie jeszcze przed pierwszą wojną światową. Tekst wystąpienia pt. *Narodziny biocybernetyki źródłem Witkacowskiego katastrofizmu* zostanie niebawem opublikowany w tomie wydanym przez Wydawnictwo UMCS.

<sup>14</sup> W klasycznym brytyjskim opracowaniu na temat wpływu pierwszej wojny światowej na kulturę europejską, *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell zauważa, że wydarzenie to doprowadziło do zachwiania wiary w pojęcia takie, jak honor czy bohaterstwo, a wzmocniło w humanistyce postawę zdystansowaną i wątpliwą. Ironia stała się dominującą konwencją w powojennej literaturze i sztuce. Zob. P. Fussell, *A Satire of Circumstance*, [w:] *idem, The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975, s. 21 i 35.

<sup>15</sup> Na temat poważnego wpływu pierwszej wojny na Witkiewicza pisał Stefan Okołowicz w 2010 roku, polemizując z tezą Marii A. Potockiej, jakoby Witkacy „rzucił się na wojnę jak szczerbaty na suchary”. Zob. S. Okołowicz, „Witkacy rzucił się jak szczerbaty na suchary”. *Witkiewicz w czasie pierwszej wojny światowej*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 14, s. 235–249.

<sup>16</sup> A. Żakiewicz, *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 219.

autobiografii *Blasting and Bombardiering*, wspominał, że działań artyleryjskich nie można nawet nazwać walką:

Oczywiście jedynymi ludźmi, którzy walczą, w najbardziej dosłownym rozumieniu tego określenia, są żołnierze piechoty. Artylerzysta nie walczy. Jedyne ostrzeliwuje i jest ostrzeliwany. Mierząc z precyzyjnej aparatury, wysyła duży cylindryczny pocisk w stronę punktu, którego nie widzi, w nadziei, że może zabić kogoś, kto – jak sobie wyobraża – tam jest. Cierpi także z powodu działań innych, wrogich artylerzystów, którzy znajdują się daleko i którzy próbują osiągnąć podobny cel w odniesieniu do niego<sup>17</sup>.

Front zachodni był dla Lewisa przedłużeniem technicyzowanego społeczeństwa, które w warunkach wojennych zmienia charakter swojej powszedniej pracy na bardziej destruktywny. Zaciągając się do armii, artysta nie miał idealistycznych złudzeń i pisał, że trwający konflikt wcale nie zakończy wszystkich wojen, jak twierdzili niektórzy: „Nie sądzę, by kiedyś zaprzestano wojen. (...) Wojna i zniszczenie to podstawowa działalność ludzkości”<sup>18</sup>.

W przeciwieństwie do futurystów Lewis nie był jednak entuzjastą przemocy. Uważał ją za rodzaj niecywilizowanego zajęcia, któremu ludzie oddają się zbiorowo, tłumiąc w sobie indywidualistyczne impulsy i zdolność racjonalnej oceny sytuacji. Refleksję na temat ludzkiej skłonności do agresji zawarł zresztą w powieści *Tarr*, którą kończył w pośpiechu, przed wyjazdem na front. Mimo że książka dotyczy Paryża z pierwszej dekady XX wieku, Lewis umieścił w niej postać sfrustrowanego Niemca, Kreislera, wciągającego międzynarodowe towarzystwo w przypadkowy konflikt. Rzecz dzieje się wśród artystycznej bohemy, osób – wydawałoby się – wykształconych, z kulturalnymi aspiracjami. Nawet jednak oni nie potrafią się oprzeć naśladowaniu mechanizmów agresji<sup>19</sup>, stając się stroną w absurdalnym pojedynku o błahą sprawę. Labilnym emocjonalnie, poirytowanym ludziom pomagają w konflikcie maszyny, które, chociaż nieożywione, wydają się „dobrze wiedzieć, czego chcą”<sup>20</sup>. Samochód dowozi rywali i sekundantów na miejsce, a pistolet wypala w ogólnym chaosie i bez świadomego przyzwolenia Kreislera trzymającego go w rękę. Ginie człowiek (Polak z zaboru rosyjskiego), a cała afera kończy się tragicznie także dla głównego jej sprawcy, który w końcu popełnia samobójstwo.

Na froncie zachodnim Lewis zobaczył coś bardzo podobnego, tylko na większą skalę. Jego rysunki i szkice przeważnie ukazują wojnę jako zajęcie dla większych lub mniejszych grup żołnierzy, przywodzących na myśl uwijające się przy robocie mrówki. Jednostka nie jest tutaj istotna: wszyscy wyglądają podobnie, pozbawieni cech indywidualnych są raczej uproszczeni do geometrycznych lub organicznych w charakterze form. Postaci bez osobowości obsługują maszyny, ciągną z wysiłkiem armaty, ładują pociski, określają cel przy pomocy przyrządów mierniczych. Grunt jest błotnisty, wokół unoszą się słupy dymu, z rzadka

<sup>17</sup> W. Lewis, *Blasting and Bombardiering*, John Calder, London 1982, s. 125 (tłum. I.C.-K., wyróżnienie oryg.).

<sup>18</sup> *Idem*, *The European War and Great Communities*, „BLAST: War Number” 1915, no. 2, s. 16 (tłum. I.C.-K.).

<sup>19</sup> O mimetycznych mechanizmach agresji w powieści *Tarr* piszę, odwołując się do teorii René Girarda, w mojej książce pt. *Violence in Early Modernist Fiction: The Secret Agent, Tarr and Women in Love*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 58–88.

<sup>20</sup> W. Lewis, *Tarr*, Black Sparrow Press, Santa Rosa 1990, s. 268.

widać okaleczony pień drzewa, który przypomina, że akcja jednak rozgrywa się na ziemi, a nie w odrealnionym krajobrazie księżycowym. Czy ktoś zadaje sobie pytanie o celowość tych działań? Jedynie na obrazie *A Battery Shelled (Ostrzeliwany oddział, 1919)*<sup>21</sup>, wielkim płótnie, które Lewis tworzył już pod koniec wojny jako oficjalny artysta na usługach rządu kanadyjskiego, na pierwszym planie pojawia się trójka obserwatorów, którzy bez emocji śledzą skutki poczynań podległych im ludzkich mrówek. Pozostają oni poza strefą bezpośredniego zagrożenia (na głowach mają czapki zamiast hełmów, jeden z nich pali fajkę), a biorąc pod uwagę, że każdy patrzy w inną stronę, być może mają lepszy ogłęd sytuacji niż zajęci ostrzałem artylerzyści. Ich brak zaangażowania może również wskazywać na zubożenie i znużenie walką: trójka postaci wydaje się przywykła do dramatycznych scen, rozgrywających się w głębi obrazu.

Doświadczenie wojenne Lewisa umożliwiło mu, tak ważną dla malarza, kontemplację z dystansu, ponieważ dużo czasu spędzał na stanowiskach obserwacyjnych. Przyglądał się starciom trudnym i krwawym, jak choćby bitwa pod Passchendaele (znana także jako trzecia bitwa pod Ypres) jesienią 1917 roku. Kilkakrotnie cudem uniknął śmierci, na przykład kiedy znalazł się pod nieprzerwanym pięciogodzinnym ostrzałem podczas zdobywania Zonnebeke, a także kiedy pocisk szrapnelowy wybuchł w miejscu, w którym za moment Lewis miał się udać na spoczynek. Niedługo potem wypuszczono go do Anglii na przepustkę, ze względu na chorobę matki; czas ten Lewis wykorzystał na załatwienie sobie posady oficjalnego artysty wojskowego.

Przeżycia służącego w piechocie Witkiewicza nie pozwalały na dystansowanie się; front wschodni nie był również aż tak zaawansowany technologicznie. Ofensywa gen. Brusilowa miała być prowadzona w sposób nowatorski, jednak rosyjscy oficerowie, nieprzyzwyczajeni do nowej strategii, szafowali życiem żołnierzy<sup>22</sup>. Walki pod Witonieziem przypominały rzeź<sup>23</sup>, a oddział Pawłowski Pułku okupił zdobycie pozycji olbrzymimi stratami w ludziach. Być może echem tych doświadczeń jest przerysowana fizyczność w obrazach i utworach literackich Witkacego, dotkliwa świadomość własnego ucieleśnienia, którą odczuwają bohaterowie, próbując opanować dławiące ich polipy, wylewające się na zewnątrz trzewia, flaki i rozmaite organiczne „jady”, czasem na wpół zatęchłe lub wręcz trupie. Przykładem może być „zmarwiały z żądy” Scurvy w *Szewcach* albo Genezyp Kapen w *Nienasyceniu*, niemogący powstrzymać wymiotów, pielęgnowany przez Elizę w szpitalu (raniony w nogę podczas udziału w bitwie):

<sup>21</sup> Obraz *A Battery Shelled* oraz rysunki wojenne Lewisa można znaleźć w zbiorach Imperialnego Muzeum Wojny (Imperial War Museum) w Londynie: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688> (data dostępu: 12.10.2014).

<sup>22</sup> O sytuacji na froncie wschodnim oraz ofensywie Brusilowa szczegółowo piszą W. Borodziej i M. Górny w książce *Nasza wojna*, t. I: *Imperia 1912–1916*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014, s. 171–177.

<sup>23</sup> Krzysztof Dubiński dotarł do bardzo dramatycznych opisów naocznych świadków i uczestników walk pod Stochodem. Tereny przy rzece były bagniste, a nacierający żołnierze brnęli przez błoto, wśród ciał poległych. Szczęśliwie dla Witkiewicza jego oddział został włączony do walki stosunkowo późno. Artykuł na ten temat ukaże się w 2015 roku w publikacji zawierającej materiały z sesji pt. „Witkacy – co jeszcze jest do odkrycia?”, zorganizowanej przez Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku we wrześniu 2014 roku.

SCURVY (...) Zmartałem wprost z piekielnej żądy połączonej z ohydny m niesmakiem. Jestem faktycznie jak pełna szklanka: boję się ruszyć, aby się nie wylała. Oczy mi na wierzch wylażą. Wszystko mi puchnie jak sałata, a mózg mój jest jak wata umoczona w ropie zaświatowych ran<sup>24</sup>.

Jeszcze przed rzygnięciem zobaczył Elizę, tę z pierwszego rautu u księżnej. To ona właśnie trzymała mu to olbrzymie, obolałe coś, które niegdyś nazywał swoją głową. Była w stroju pielęgniarki – ogromny krzyż krwawił się na jej alabatroszących się piersiach i brzuchu. Straszliwy wstyd zahamował nagle wszelką chęć rzygnięcia. Ale ręce jej pochylily mu głowę nad kubłem i dokonał swego, purpurowy i spocony – pękający od nieznośnego upokorzenia. Tu go dognało przeznaczenie (nie czuł nogi wielkiej jak piec, nie należącej do niego i bolącej tak, jakby to kogoś gdzieś bolało, a jemu ktoś inny o tym kiedyś opowiadał, a jednak okropnie, okropnie...), aby go w ten sposób skompromitować przed tą jedynie możliwą miłością (...) <sup>25</sup>.

W powieściach Witkacego znajdujemy także sceny przemocy, pojedynków, egzekucji, bitew i rewolucji, do których inspiracją mogły być przypuszczalnie przeżycia wojenne. Istotne również wydają się senne koszmary, w których powracają wyrzuty sumienia, a także postaci zmarłych – dręczące bohaterów tak, jak przydarzało się to cierpiącym z powodu tzw. *shell shock*<sup>26</sup> żołnierzy pierwszej wojny światowej. Gdy w *Pożegnaniu jesieni* Atanazy zasypia „na wpół zjedzony przez pluskwy (...) snem bydlęcym (...) nad ranem”, śni mu się „dziwny ogród tortur psychicznych”, w nim zmarły po maturze przyjaciel Wałpor, a potem widmo Zosi, wewnątrz której „fikał nogami trupek czteromiesięcznego Melchiora, koloru świeżej wątroby czy kurzego pępka, taki sam, jak wtedy podczas sekcji, tylko żywy”<sup>27</sup>.

Odpychającą fizyczność i kotłujące się ciała można też zaobserwować w tworzonym w okresie powojennym formistycznym malarstwie Witkacego, szczególnie w dwóch kompozycjach mających słowo „walka” w tytule: *Kompozycja. Walka* (około 1920) oraz *Rąbanie lasu. Walka* (1921–1922).

O obu obrazach pisze ciekawie Paweł Polit, upatrując w nich „konstatację postępującej degradacji duchowej gatunku ludzkiego – alegorie jego staczenia się w kierunku stanu zezwierzęcenia”<sup>28</sup>. Polit podkreśla również skojarzenie „problematyki walki z dziedziną pracy czy też szerszej pojętą sferą produkcji i polityki”<sup>29</sup>, doszukując się, zwłaszcza we wcześniejszym dziele (*Kompozycja. Walka*), nawiązania do *Najemnych robotników* (1881) Georges’a Seurata. Polemizując z tą interpretacją, Przemysław Pawlak przeprowadza z kolei błyskotliwy dowód na to, że Witkacy mógł się raczej inspirować *Bitwą pod San Romano*

<sup>24</sup> S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 529.

<sup>25</sup> S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1992, s. 497.

<sup>26</sup> Ang. *shell shock* – nerwica frontowa, stres wywołany udziałem w walce na froncie. Symptomy traumy wojennej omawia P. Leese w książce *Shell Shock: Traumatic Neurosis...*, *op. cit.*, s. 2–3.

<sup>27</sup> S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1992, s. 402.

<sup>28</sup> P. Polit, *Buty halucynogenne. O prawdzie w malarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Obieg” (pismo internetowe Centrum Sztuki Współczesnej), Warszawa 2009, <http://www.obieg.pl/teksty/11679> (data dostępu: 12.10.2014).

<sup>29</sup> *Ibidem*.

(1438–1440) Paola Uccella<sup>30</sup>, uwzględniając w swym dziele takie echa renesansowego obrazu, jak kusze, zad koński, drzewo pomarańczowe. Dodał także typową dla wcześniejszych przedstawień średniowiecznych postać Boga, spoglądającego na całe zamieszanie ze sfer niebieskich.

Interesujący też jest drugi obraz (*Rąbanie lasu. Walka*), na którym odbywają się ponure żniwa czy też wyrzynanie w pień. *Rąbanie lasu* przywodzi na myśl jatkę, trudno na pierwszy rzut oka odróżnić zarysy poszczególnych postaci. W centralnym punkcie kompozycji strapiiony potwór wydaje się podtrzymywać lecące mu przez ręce, skrwawione zwłoki. Nad kłębowiskiem monstrów połyskują złowrogo dwie siekiery. Mimo że wizja jest fantastyczna może budzić skojarzenia z rzeczywistością pola bitwy. W latach dwudziestych minionego wieku, po odzyskaniu przez Polskę niepodległości i po wojnie polsko-bolszewickiej, tego rodzaju bezpośredni komentarz na temat przemocy nie byłby dobrze odebrany, Witkacy przemycy go jednak w formie odrealnionego kosmaru.

Niewygodnej prawdy o brutalności własnej epoki nie chcieli zauważyć również Anglicy, którzy po wojnie pragnęli odreagować niespokojny czas, cieszyć się nowymi swobodami obyczajowymi i ufać, że utworzenie Ligi Narodów zapewni światu pokój<sup>31</sup>. Na przekór tym oczekiwaniom, Wyndham Lewis przygotował w kwietniu 1921 roku wystawę o nazwie *Tyros and Portraits* w Leicester Galleries. Drugie słowo tytułu nie wymaga specjalnego komentarza, ale idea stworzenia serii wizerunków *Tyros*, czyli „nowicjuszy”<sup>32</sup> – groteskowo wyszczerzonych, niepokojących postaci – stanowiła pewnego rodzaju zaskoczenie. Jak przekonuje David Peters Corbett, zaprezentowany przez Lewisa cykl obrazów był jego najszerszą odpowiedzią zarówno na samą wojnę, jak i na stan brytyjskiej kultury zaraz po niej<sup>33</sup>. Wystawa obejmowała w sumie czterdzieści pięć prac, z których większość stanowiły rysunki, ale część związana z „nowicjuszami” najbardziej przykuwała uwagę widzów i krytyki. Równoległe z organizacją ekspozycji Lewis rozpoczął wydawanie swojego periodyku

<sup>30</sup> P. Pawlak, *Witkacy – Uccello XX wieku*, <https://drive.google.com/file/d/0BRFuWxxLqinZG01NGo1Y3l2a00/view?pli=1> (data dostępu: 12.10.2014). Moderniści chętnie odwoływali się do twórczości Uccella. Obraz Marka Gertlera *Karuzela* z 1913 roku również odczytywany bywa jako aluzja do scen batalistycznych florenckiego mistrza. Wyndham Lewis z kolei, już jako oficjalny malarz na usługach rządu kanadyjskiego, planował swe obrazy wojenne dokładnie w wymiarach *Bitwy pod San Romano* z Muzeum Narodowego w Londynie, gdyż dzieło Uccella uważane było za wzorzec malarstwa batalistycznego. Informację tę zarówno zawiera oficjalna strona Imperial War Museum (<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688>, data dostępu: 12.10.2014), jak i podaje biograf Lewisa Paul O’Keeffe. Zob. P. O’Keeffe, *Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis*, Jonathan Cape, London 2000, s. 205. Lewis odwoływał się także do *Bitwy pod San Romano* w katalogu do wystawy „Guns” z 1915 roku, chwając Uccella za zdystansowany stosunek do wojny, a w artykule dla „Daily Express” rozwinął temat, pisząc, że na przyjemnym dla oka, stonowanym płótnie Uccella „nie ma nic z ponurego wysiłku czy beznadziejnej monotonii wojny, jaką znamy dziś”. Cyt. za: P. Edwards, *Wyndham Lewis: Art and War*, Lund Humphries, London 1992, s. 35.

<sup>31</sup> O optymizmie Brytyjczyków w pierwszych latach po wojnie piszą m.in.: J.L. Bronstein, A.T. Harris, *Empire, State and Society: Britain since 1830*, Wiley-Blackwell, Malden 2012, s. 169; oraz L.C.B. Seaman, *Post-Victorian Britain, 1902–1951*, Routledge, London 1991, s. 157–159.

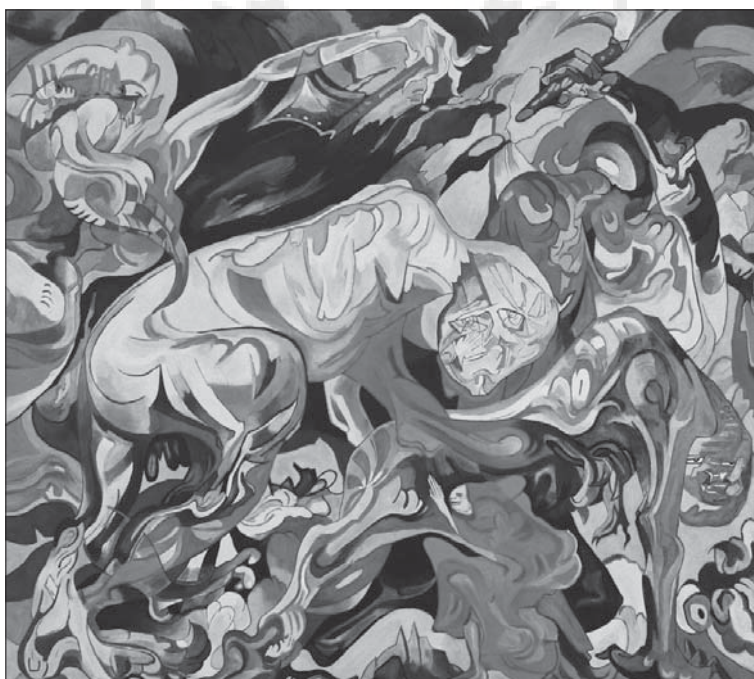
<sup>32</sup> Ang. *tyro* – nowicjusz, początkujący. Słowo wywodzi się z łacińskiego *tiro* – młody żołnierz.

<sup>33</sup> D.P. Corbett, „*Grief with a Yard Wide Grin*”: *War and Wyndham Lewis’s Tyros*, [w:] *idem, Wyndham Lewis and the Art of Modern War*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 99–123.





Il. 1. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja. Walka* (około 1920). Muzeum Narodowe w Kielcach



Il. 2. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Rąbanie lasu* (1921–1922). Muzeum Sztuki w Łodzi

„The Tyro”, nastawionego polemicznie wobec dominujących trendów w powojennej sztuce. W wywiadzie udzielonym „Daily Express” wyjaśniał: „Sztuka w dzisiejszych czasach wymaga przebudzenia. Mam już dość tak zwanych nowoczesnych artystów sympatycznie rozglądających się i bawiących w sztukę dla sztuki. Chcę znów zbliżyć sztukę do życia”<sup>34</sup>.

Do czasów obecnych zachowały się tylko dwa płótna przedstawiające „nowicjuszy”, *A Reading of Ovid* (1921) i *Mr Wyndham Lewis as a Tyro* (1920–1921), a także jedno zdjęcie obrazu *A Tyro about to Breakfast* (1921). Na pierwszym z wymienionych dzieł dwójka nowicjuszy czyta Owidiusza, autora słynnych *Metamorfóz*. Literackie odwołanie jest trafne, gdyż czytający okazują się ciałami w nowych formach: groteskowymi kukłami, zaśmiewającymi się niczym niedojrzali uczniacy nad zakazaną księgą. Paul Edwards, znawca malarstwa Lewisa, interpretuje ją jako *Sztukę kochania*, do której infantylni młodzieńcy jeszcze nie dorośli<sup>35</sup>. David Peters Corbett z kolei odczytuje obraz w kontekście powojennych realiów, wskazując na niepokojące wrażenie, jakie wywołuje wygląd jednego z nowicjuszy, dziwnie wrośniętego w krzesło, które na pierwszy rzut oka przypomina drewniane kule<sup>36</sup>. Odwraca się on w stronę widza z nienaturalnym uśmiechem, jak gdyby chciał zatuszować swoją ułomność. Drugi nowicjusz także się śmieje, hołdując brytyjskiej postawie „Keep smiling” i zachowując pogodę ducha bez względu na sytuację. Wymuszona powojenna normalność jawi się tutaj jako monstrualne kłamstwo: chore spojrzenia nowicjuszy zdradzają bowiem, że ich psychika jest zaburzona. Zaskakujący jest również fakt, że sam autor serii obrazów widzi siebie jako człowieka po metamorfozie. Karykaturalnie wyszczerzony wizerunek *Mr Wyndham Lewis as a Tyro* (1920–1921) jest być może formą samokrytyki i przyznaniem się do bezradności wobec nowej sytuacji. Jaskrawy kolor tła zwiększa poczucie niepokoju, a sztuczny grymas potwierdza wyznanie Lewisa, że po doświadczeniu wojny już nigdy nie potrafił się uśmiechać<sup>37</sup>.

Wojna odmieniła Lewisa, całe jego widzenie świata i poglądy na sztukę. Mimo że jeszcze w wojennym numerze „BLASTA” artysta wyrażał nadzieję na kontynuację wertycytycznej przygody z abstrakcją, nie był w stanie powrócić do niej w powojennych realiach. Jak napisał w swej drugiej autobiografii z 1950 roku, *Rude Assignment*:

[Wojna] była snem, głębokim i zwierzęcym, w którym nawiedziły mnie obrazy o charakterze dotąd mi nieznanym. Po przebudzeniu zastałem świat odmieniony, a i ja również bardzo się zmieniłem. Geometria, która tak bardzo zajmowała mnie przedtem, wydała mi się przygnębiająca i pusta. Potrzebowała wypełnienia<sup>38</sup>.

Problem, z którym konfrontował się Lewis, okazał się nie tyle natury estetycznej, ile filozoficznej: chodziło o zdefiniowanie nowej sytuacji, wypełnienie formy treścią. Przez

<sup>34</sup> Cyt. za: P. Edwards, *Wyndham Lewis, Painter and Writer*, Yale University Press, New Haven–London 2000, s. 256 (tłum. I.C.-K.).

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 262.

<sup>36</sup> D.P. Corbett, *op. cit.*, s. 120.

<sup>37</sup> P. Edwards, *Wyndham Lewis, Painter...*, s. 263.

<sup>38</sup> W. Lewis, *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, Black Sparrow Press, Santa Barbara 1984, s. 128 (tłum. I.C.-K., wyróżnienie oryg.).

dość długi czas po wojnie artysta nie znajdował wizualnego rozwiązania swych dylematów, zarzucił więc malarstwo abstrakcyjne. Trapiła go nie sama amnezja społeczeństwa brytyjskiego – już w trakcie wojny spodziewał się bowiem, że ona nastąpi<sup>39</sup> – ale pytanie o to, kim są nowicjusze, jaka nowa jakość skrywała się pod wyszczerzoną maską. Czuł potrzebę jej określenia, a jednocześnie nie potrafił do końca zdefiniować nawet własnego stanowiska. Po latach metaforycznie nazwał okres powojenny czasem oddziaływania silnego pola magnetycznego<sup>40</sup>, przyjmując że pierwsza wojna była magnesem, który zakłócił bieg rozwoju ludzkości.

Uciekając przed światem do czytelnicy British Museum, Lewis oddał się pisarstwu i działalności polemicznej. Rozpoczął pracę nad kilkoma projektami: powieścią *The Life of a Tyro*, która nigdy jednak nie powstała, powieścią *Joint*, mającą być parodią *Uliksesa*, której również poniechał, satyrycznym tomikiem opowiadań *The Wild Body*, w którym wykorzystał i poszerzył kilka swoich przedwojennych tekstów. Przygotował nowe, zmienione wydanie powieści *Tarr*. Stworzył traktat polityczny *The Art of Being Ruled* oraz krytyczną analizę współczesnej mu kultury, obszerne dzieło pt. *Time and Western Man*. Założył pismo krytyczno-artystyczne „The Enemy”, kreując się na wroga publicznego numer jeden. Ustawił się w opozycji do dawnych przyjaciół, z którymi tworzył niegdyś obóz awangardy. Wielu z nich miało wkrótce zostać niekorzystnie sportretowanych w *The Apes of God* (1930) – kąśliwej satyrze na życie artystyczne Londynu. Wśród tych wielokierunkowych poszukiwań zrodziła się również książka, która dziś uznawana jest za jedną z ciekawszych w dorobku Lewisa – *The Childermass* (1928). Ta dystopijna opowieść rozgrywająca się w tajemniczym Magnetycznym Mieście (interpretowanym też jako Czyściec) opisuje pośmiertne losy dwójki przyjaciół, Pullmanna i Sattersa. Zawieszani w przestrzeni poza Niebem i Piekłem usiłują oni zorientować się w zasadach działania nowego dla nich świata. Momentami przypomina on rzeczywistość okopów: bohaterowie poruszają się w grząskim, uciekającym spod nóg terenie, starając się nie popaść w automatyzm, który upodobniłby ich do „peonów” (*peons*) – bezmyślnych istot, jakich wiele spotykają na swej drodze. Niczym obserwatorzy z obrazu *A Battery Shelled* Pullmann i Satters oscylują pomiędzy krytycznym dystansem a zaangażowaniem się w zastaną sytuację. Uwypuklony jest motyw żywych-umarłych, zmierzających do niewiadomego celu, tytuł powieści nawiązuje zaś do rzezi niewiniątek (ang. *Childermas*), zapisany przez Lewisa przez podwójne „s”, „żeby podkreślić masowość cierpienia”<sup>41</sup>. Nie dokonuje się jednak żadna przemoc na dużą skalę, choć zagrożenie istnieje: hałaśliwe, zmilitaryzowane grupki postaci zwanych *Hiperideans* wydają się oczekiwać na sygnał do ataku. Magnetyczne Miasto ma też Zarządcę (*the Bailif*), który

<sup>39</sup> W *Blasting and Bombardiering* Lewis wspomina rozmowę z Fordem Madoxem Fordem, który rezolutnie pozbawił go złudzeń dotyczących ewentualnego docenienia wysiłku wojennego jego pokolenia: „Kiedy wojna się skończy (...) nikt nie będzie martwił się tym, co robiłeś w jej trakcie. Każdy będzie chciał o niej zapomnieć – będzie w złym tonie nawet o niej mówić (...) zdemobilizowani bohaterowie będą sprzedawać zapalki w rynsztoku. Nikt nie lubi byłych żołnierzy – skoro straciłeś nogę, byłeś głupi i tyle!”. W. Lewis, *Blasting and Bombardiering...*, s. 185.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 342.

<sup>41</sup> P. Edwards, *Wyndham Lewis. Painter...*, s. 334.

swą charyzmą i zdolnościami krasomówczymi oczarowuje rzesze zdzieciniałych peonów, sprawując nad nimi absolutną władzę. W powieści wyczuwa się kafkowski nastrój, obawę przed totalitaryzmem, a także lęk przed transformacją społeczeństwa w powolną rozkazom, bezkrytyczną masę<sup>42</sup>.

Podobnego rodzaju troski trapiły w międzywojniu Witkacego, próbującego uchwycić istotę „momentu przejścia”, w jakim znalazła się cywilizacja. Bohaterowie jego dramatów i powieści też często funkcjonują w międzyswiatach: stanach pośrednich między dwoma biegunami, ni to żywi, ni to martwi, o niejednoznacznej tożsamości i orientacji płciowej, roszczący pretensje do rzeczy ważkich, a jednocześnie zdolni do najgorszej podłości. Niemal każdy protagonista dążący do wielkości – Bungo, Atanazy, Genezyp, Tumor Mózgowicz, Gyubal Wahazar, Hyrkan – musi się skalać działaniem, którym się rzekomo brzydzi: zdradą, oszustwem, kłamstwem, a nawet mordem. Witkacy pokazuje różne fazy reakcji na dokonujące się przeistoczenie: od szarpiących się z sobą i światem tytanicznych frustratów, przez mniej lub bardziej „nienasycone” typy pośrednie, aż do pogodzonych z losem „szczęśliwych cieląt”. Te ostatnie najbardziej zbliżają się do wizji człowieka przyszłości, który popadając w nieistotność, nie będzie protestował, znieczuli się czymkolwiek – ideologią, względnym komfortem albo pigułką Murti Binga. Tak jak Lewis, Witkacy źle znosił perspektywę postczłowieczeństwa; rozumiał też bezsens nietzscheańskiej aspiracji, jakoby artysta czy inna jednostka wyjątkowa mogła się ogólnej tendencji skutecznie przeciwstawić. Nawet w odrodzonej Rzeczypospolitej trudno było dochować wierności przestarzałym ideałom Witkiewicza-ojca. Ukształtowany przez niego syn dotkliwie odczuwał świadomość własnej porażki, lecz mimo wszystko próbował: obmyślał teorię sztuki, pisał, polemizował, tworzył „filozoficzny główniak”. Ostatecznie jednak podejrzewał, że wszystko to może być jedynie serią min – grymasów nowicjusza, które utrwałał, nie jednorazowo, jak Mr Wyndham Lewis the Tyro, lecz w zmultiplikowanych, niewiele różniących się od siebie, niepokojących fotografiach.

Pozując do zdjęć, Witkacy przymierzał maski i stroił miny, próbując w nich być może odnaleźć autentyczne „ja”. Zapożyczywszy od Spenglera koncepcję „pseudomorfozy”<sup>43</sup>, określającą sytuację, w której nowa treść zastyga, groteskowo wykrzywiona, w niedających się do niej dopasować, przestarzałych ramach, Witkacy uchwycił egzystencjalną sytuację nowicjusza. Opisywał i pokazywał człowieka, którego role, pojęcia i wartości już się przeżyły i który niezdarnie stara się funkcjonować w radykalnie nowej, odmienionej rzeczywistości.

<sup>42</sup> W latach pięćdziesiątych Lewis rozwinął wątki przedstawione w *The Childermass*, pisząc kolejne dwie powieści dystopijne, *Monstre Gai* i *Malign Fiesta*.

<sup>43</sup> Na znaczenie idei pseudomorfozy dla interpretacji twórczości Witkacego zwracał uwagę Daniel Gerould w książce *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 367. Atanazy w *Pożegnaniu jesieni* wyjaśnia koncept następująco: „Jesteś dla mnie typowym objawem pseudomorfozy, używając pojęcia Spenglera, wziętego przez niego z mineralogii: jeśli formy poprzedzające dane zjawiska są dość określone, a nowa treść sama ich nie wytwarza, to wlewa się tam i zastyga na podobieństwo nieistniejących już twórców przeszłej epoki, które wygniły, skruszały i rozwiały się”. S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie...*, s. 152.



Il. 3. Witkacy. Seria min. Z kolekcji Stefana Okołowicza i Ewy Franczak

Udręka pseudomorfa i udawany uśmiech, mający zatuszować psychiczne rozterki, to początkowe fazy posthumanistycznego istnienia. Lewis i Witkacy zwracają uwagę na niemożliwość powrotu do przedwojennego modelu funkcjonowania, wskazują też na brak dostatecznej refleksji na temat moralnego i cywilizacyjnego spustoszenia, jakie dokonało się w Europie przez konflikt z lat 1914–1918. W swej późniejszej działalności, przede wszystkim pisarskiej i polemicznej, obaj artyści będą krytycznie postrzegać dalsze poczynania „nowego człowieka”, obnażając jego podatność na ideologię i manipulację – także w świecie sztuki, która po wojnie utraciła swój wyjątkowy status. Widać też w ich dziełach no-

stał się za „uczuciem wyższym”, którego nowicjusze nie są już w stanie doświadczyć: stąd problem nienasyceń w dramatach i dystopijnych powieściach Witkacego, a także tęsknota za absolutem w późniejszym malarstwie i pisarstwie Lewisa próbującego na nowo określić, czym jest piekło/niebo/czyściec dla człowieka XX wieku.

## Bibliografia

- Borodziej W., Górný M., *Nasza wojna*, t. I: *Imperia 1912–1916*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014.
- Bronstein J.L., Harris A.T., *Empire, State and Society: Britain since 1830*, Wiley-Blackwell, Malden 2012.
- Corbett D.P., „*Grief with a Yard Wide Grin*”: *War and Wyndham Lewis’s Tyros*, [w:] *idem, Wyndham Lewis and the Art of Modern War*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Curyło-Klag I., *Violence in Early Modernist Fiction: The Secret Agent, Tarr and Women in Love*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Degler J., *Witkacego portret wielokrotny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Dorofiejewa T., *Pobył Stanisława Ignacego Witkiewicza w Rosji i wpływ tego okresu na jego twórczość* (niepubl.).
- Dubiński K., *Nieznane witkacjana*, „Sztuka” 1987, nr 4.
- Edwards P., *Wyndham Lewis: Art and War*, Lund Humphries, London 1992.
- Edwards P., *Wyndham Lewis, Painter and Writer*, Yale University Press, New Haven–London 2000.
- Fussell P., *A Satire of Circumstance*, [w:] *idem, The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975.
- Gerould D., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Jakubowa N., *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010.
- Leese P., *Shell Shock: Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*, Palgrave Macmillan, London 2002.
- Lewis W., *Blasting and Bombardiering*, John Calder, London 1982.
- Lewis W., *Editorial*, „BLAST: War Number” 1915, no. 2.
- Lewis W., *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, Black Sparrow Press, Santa Barbara 1984.
- Lewis W., *Tarr*, Black Sparrow Press, Santa Rosa 1990.
- Lewis W., *The Childermass (The Human Age Tetralogy)*, Calder and Boyars, London 2000.
- Lewis W., *The European War and Great Communities*, „BLAST: War Number” 1915, no. 2.
- Micińska A., *Witkacy – Stanisław Ignacy Witkiewicz: życie i twórczość*, Interpress, Warszawa 1990.
- O’Keeffe P., *Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis*, Jonathan Cape, London 2000.
- Okołowicz S., „*Witkacy rzucił się jak szczerbaty na suchary*”. *Witkiewicz w czasie pierwszej wojny światowej*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 14.
- Pawlak P., *Narodziny biocybernetyki źródłem Witkacowskiego katastrofizmu* (niepubl.).
- Pawlak P., *Witkacy – Uccello XX wieku*, [https://drive.google.com/file/d/0BRFuWxxLqin\\_ZG01N-Go1Y3l2a00/view?pli=1](https://drive.google.com/file/d/0BRFuWxxLqin_ZG01N-Go1Y3l2a00/view?pli=1) (data dostępu: 12.10.2014).
- Peppis P., *Literature, Politics and the English Avant-garde: Nation and Empire, 1901–1918*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

- Polit P., *Buty halucynogenne. O prawdzie w malarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Obieg” (pismo internetowe Centrum Sztuki Współczesnej), Warszawa 2009, <http://www.obieg.pl/teksty/11679> (data dostępu: 12.10.2014).
- Puzyna K., *Witkacy*, red. J. Degler, Errata, Warszawa 1999.
- Seaman L.C.B., *Post-Victorian Britain, 1902–1951*, Routledge, London 1991.
- Strona internetowa Imperialnego Muzeum Wojny w Londynie (Imperial War Museum Website).  
Obraz Wydhama Lewisa pt. *A Battery Shelled*, <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688> (data dostępu: 12.10.2014).
- Witkiewicz S.I., *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Witkiewicz S.I., *Listy I*, red. T. Pawlak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013.
- Witkiewicz S.I., *Narkotyki. Niemyte dusze*, red. A. Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Witkiewicz S.I., *Nienasylenie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- Witkiewicz S.I., *Pożegnanie jesieni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- Żakiewicz A., *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.