

WERONIKA SZULIK

(Instytut Badań Literackich PAN)

ZEPSUTY CZY ZBRODNICZY? NOWOCZESNY ORNAMENT W OPOWIADANIU ROMANA JAWORSKIEGO

W 1910 roku miały miejsce dwa wydarzenia, które z zupełnie różnych punktów widzenia komentowały ten sam moment w sztuce. W Wiedniu austriacki architekt i publicysta, Adolf Loos, wygłosił legendarny odczyt *Ornament i zbrodnia* o przeżytku secesyjnego ornamentu oraz gotowości Wiednia na przyjęcie sztuki minimalistycznej i praktycznej, czyli prawdziwie nowoczesnej. W Krakowie ukazał się zaś debiutancki tom opowiadań Romana Jaworskiego *Historie maniaków*, a w nim opowiadanie *Zepsuty ornament*, w którym pisarz diagnozował przemiany zachodzące zarówno w literaturze, jak i sztuce w ogóle. Niniejszy artykuł jest przede wszystkim analizą opowiadania Jaworskiego w kontekście odczytu Loosa, tym samym próbą zderzenia ze sobą dwóch perspektyw – centralnej wiedeńskiej i prowincjonalnej galicyjskiej. Jest to o tyle istotne, że w ośrodku wiedeńskim tworzono i wyznaczano trendy, natomiast w galicyjskim, próbowano nie tylko doścignąć osiągnięcia centrum, lecz także legitymizować własne poprzez uznanie wiedeńczyków.

Opowiadanie *Zepsuty ornament*¹ ukazało się po raz pierwszy w 1907 roku w trzecim numerze ilustrowanego tygodnika lwowskiego „Nasz Kraj”, redagowanego wtedy przez Bronisława Laskownickiego. Pod jego opieką miał on „służyć polskiej literaturze i sztuce, polskiej myśli i twórczości”²,

¹ R. Jaworski, *Zepsuty ornament. Kartka z pamiętnika malarza*, „Nasz Kraj” 1907, t. 4, z. 3, s. 68–72. W dopisku do opowiadania pojawia się informacja, że pisane było ono „w roku 1905, w czasie wycieczki w pirenejskich górach”, co nieco komplikuje mój wywód. Niemniej jednak tekst w ciągu tych dwóch lat z dużym prawdopodobieństwem mógł być znacząco zmieniany przez Jaworskiego pod wpływem nowych znajomości bądź innych inspiracji. W artykule korzystam z tekstu zamieszczonego w wydaniu krytycznym *Historii maniaków*, opracowanego przez Bogusławę Chełminiak i Teresę Podoską – R. Jaworski, *Zepsuty ornament*, w: tegoż, *Historie maniaków*, Warszawa 1978, s. 37–45.

² B. Laskownicki, *Słowo wstępne*, „Nasz Kraj” 1906, z. 1, s. 1.

dopiero później czasopismo przekształciło się w luksusowy magazyn literacki³. W pierwodruku pełny tytuł utworu brzmi *Zepsuty ornament. Kartka z pamiętnika malarza*, jednak w wydaniu książkowym postanowiono usunąć podtytuł. Mimo to samo opowiadanie nie zostało zmienione i wciąż odnosi się do procesu tworzenia malarskiego ornamentu.

W związku z malarskim tematem opowiadania ważnym dla mnie kontekstem – oprócz odczytu Loosa – będzie środowisko malarzy krakowskich⁴. Wśród nich chciałabym wyróżnić przede wszystkim Witolda Wojtkiewicza, który co prawda pochodził z Warszawy, jednak wyjazd w 1904 roku do Krakowa oraz podjęcie studiów na Akademii Sztuk Pięknych stanowiły punkt zwrotny w jego karierze⁵. Tam poznał salon artystyczny Pareńskich, a także środowisko młodych artystów nierzadko związanych z kabaretem. W 1906 roku zawarł znajomość z Jaworskim, a dwa lata później wykonał ilustracje do jego opowiadania *Trzecia godzina* (pierwodruk ukazał się również w „Naszym Kraju”).

O korespondencji sztuki obu twórców jako pierwszy pisał już w 1912 roku Antoni Potocki, ówczesny mentor środowiska artystów związanych z Jamą Michalika i Zielonym Balonikiem⁶. Jednak dopiero Wiesław Juszcak w monografii Wojtkiewicza (I wyd. 1965) poświęcił dużo więcej miejsca tej artystycznej zależności między twórcami⁷. Natomiast Radosław Okulicz-Kozaryn w swojej książce o Jaworskim zwrócił uwagę, że Wojtkiewicz obecny jest w *Zepsutym ornamencie* przede wszystkim pod przebraniem liryczno-groteskowej i dekoracyjnej poetyki, można jednak także założyć, że został boha-

³ Z Kmieciak i in., *Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 130.

⁴ Mimo że Lwów uchodzi wręcz za ostoję secesji, a opowiadanie Jaworskiego opublikowane zostało po raz pierwszy w kontekście lwowskim, lwowski ornament nie będzie przedmiotem moich zainteresowań. *Zepsuty ornament* pozostaje bowiem osadzony zdecydowanie bardziej w warunkach krakowskich, w których w zasadzie powstawał. O lwowskiej secesji pisał szerzej m.in. Jurij Biriulow – zob. *Secesja lwowska*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997.

⁵ Zob. J. Ficowski, *W sierocińcu świata. Rzecz o Witoldzie Wojtkiewiczu*, Warszawa 1993, s. 64.

⁶ Zob. A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, t. 2: *Kult jednostki. 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 286.

⁷ Ostatni rozdział rozprawy poświęcony jest analizie nie tylko ilustracji Wojtkiewicza do opowiadania Jaworskiego, lecz także obrazów, zwłaszcza z cyklu *Ceremonie*, z utworem *Medi* – zob. W. Juszcak, *Witold Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000.



W. Wojtkiewicz, Ilustracje do *Trzeciej godziny*, „Nasz Kraj” 1908

terem utworu⁸. Krzysztof Kłosiński interpretuje to opowiadanie w kontekście pojęć „sztuki”, „sztuczności”, „stylizowania”, opierając się „na selekcji głównie tych elementów znaczeniowych tekstu, które dają się podciągnąć pod opozycję: widzieć/ nie-widzieć, a także tych, które korelują z tą opozycją”⁹.

⁸ Badacz, tropiąc ślady obrazowania Wojtkiewicza w *Zepsutym ornamencie*, zauważył, że opisy takie jak: „drzewa okólnego ogródka, skłębione w ciężką bezplastyczną plamę” bądź listki wijące się „przekornie w kształt swawolnych pukli na karczątku zwinnego dziecięcia” układają się w swoisty cykl dziwacznych obrazów – zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003, s. 99. O relacji obrazu do tekstu i tekstu do obrazu w twórczości Jaworskiego i Wojtkiewicza – zob. K. Kłosiński, *Witolda Wojtkiewicza ilustracje do „Historii maniaków” Romana Jaworskiego*, w: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki, B. Mazurkova, Katowice 2005. O podobieństwie i różnicach w cyklach literackim i malarskim obu twórców – zob. A. Zalewska, *W poszukiwaniu nowej estetyki. Cykl literacki Romana Jaworskiego i cykl malarski Witolda Wojtkiewicza*, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demśka-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005.

⁹ Zob. K. Kłosiński, *Gra kategorii znaczeniowych w fabule opowiadania Romana*

Fabuła *Zepsutego ornamentu* jest skądinąd dość prosta – przedstawia proces tworzenia, co jednak istotnie – nie w pracowni artysty, lecz w codziennym życiu malarza-studenta, zarazem bohatera i narratora tej historii. Młody artysta udaje się na stację kolejową, skąd ma pojechać do miasta. Kiedy czeka na przystanku, zaczyna obserwować zgromadzonych na nim ludzi oraz przysłuchiwać się ich rozmowom. Pociąg znacznie się spóźnia, więc znudzony rozpoczyna szkic sceny, a jego inspiracja przyjmuje postać tajemniczej, wijącej się wstęgi opisanej jako „dziwna linia [...] symbol o jednym prawie wymiarze”¹⁰. Tymczasem oczekujący na stacji zatracają się w ponurej fantazji, przeświadczeni, że pociąg rozbił się w katastrofie. Napięcie sięga zenitu, gdy okazuje się, że spóźnienie było spowodowane nieokreśloną przyziemną przyczyną. Zdrowi i cali pasażerowie wysypują się z wagonów, witając bliskich przytłoczonych sprzecznymi emocjami. W tym natłoku ludzi i ich emocji malarz nie nadąża za swoją wstęgą i w konsekwencji przekreśla szkicowany ornament. Wciąż nie potrafi go naprawić, gdy w przedziale pomoc ofiaruje mu mieszcuch-garbusek deklarujący wielką miłość do sztuki: „tu [...] nie ma stoliczka i zanadto wóz się chwieje. Wie pan, ogromnie kocham sztukę. Dla niej wszystko poświęcę. Ot, proszę, jeśli łaska, oprzeć rysunek na moim garbie, będzie wygodniej”¹¹. W ostatnim zdaniu opowiadania pociąg wreszcie wjeżdża w miasto.

Ornament odgrywał istotną rolę w sztuce secesyjnej, której idea – jak pisał Włodzimierz Bolecki – pozostawało „dążenie do syntezy, synkretycznego łączenia sztuk, tradycji i kultur”¹². Była to zatem estetyka zacierania granic czy konturów, tym samym płynności przechodzenia od jednego przedmiotu do drugiego, a nawet ich nakładania się bądź przenikania. Ornament wprowadził także do stylu secesji – traktowanej jako odłam modernizmu – motywy dekoracyjne, między innymi linię płynną i falistą. Jednocześnie zrezygnował z perspektywy czy światłocienia, kojarzonych ze sztuką mimetyczną. Nie niośł on również ze sobą żadnej konkretnej treści czy też idei, czasem uznawano go więc za środek tak zwanej „czystej sztuki”, uwolnionej od wpływów rzeczywistości. W kontekście twórczości Jaworskiego trzeba nadmienić, że sztuka secesyjna opierała się na takich motywach jak metamorfoza, fantastyka, maskarada i karykatura, co powszechnie łączy się z cecha-

Jaworskiego „Zepsuty ornament”, w: tegoż, *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000, s. 139.

¹⁰ R. Jaworski, dz. cyt., s. 38.

¹¹ Tamże, s. 45.

¹² W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 85.

mi groteski. Bolecki postawił nawet tezę, że Jaworski programowo połączył w swojej twórczości secesję z groteską¹³. Niemniej chciałabym zwrócić uwagę na inny wątek, choć podobnie sprowokowany tematem opowiadania, czyli secesyjnym ornamentem. Otóż, to właśnie secesja zapoczątkowała nowoczesny proces wizualizacji tekstu. Dzięki niej odkryto, że – jak pisał Bolecki – „tekst jest nie tylko czytany, ale także widziany”¹⁴, powoli zaczął też ewoluować w stronę awangardowego „tekstu-obrazu”¹⁵. Tak więc znamienne słowa Potockiego – „słucham Jaworskiego i widzę Wojtkiewicza, patrzę na Wojtkiewicza i słyszę Jaworskiego”¹⁶ – nabierają w tym kontekście nieco głębszego znaczenia, bo odnoszącego się do samej struktury obu tekstów.

Podobnie można uznać, że trzy ilustracje towarzyszące publikacji opowiadania w „Naszym Kraju” stanowią wskazówkę, jak można zinterpretować *Zepsuty ornament* czy raczej jak go zinterpretowano, co prawda nie tyle w epoce, co w redakcji czasopisma, jednak wciąż kierując się obowiązującą konwencją sztuki. Pierwsza z ilustracji przedstawia popiersie poetki Bronisławy Ostrowskiej, wyrzeźbione przez jej męża Stanisława Ostrowskiego, druga obraz *Na folwarku* autorstwa Józefa Chełmońskiego. Na trzeciej, kończącej opowiadanie, wyłania się klasyczny, secesyjny ornament, ukończony i, co wydaje mi się istotne, wcale nie przekreślony. Oprócz oczywistego splotu literatury i sztuki plastycznej, sugerowanego już przez pierwszą ilustrację, wszystkie one odnoszą czytelnika do konwencji młodopolskiej, w 1910 roku demaskowanej jako anachroniczna między innymi właśnie przez Jaworskiego¹⁷.

Ornament-ilustracja wydaje się w tym kontekście swoistym alternatywnym zakończeniem opowiadania. Z dzisiejszej perspektywy jawi się jako świadectwo beznadziejnego trwania w sytuacji, w której dotychczasowa sztuka została przekreślona, a artysta nie jest w stanie nadażyć za postępującą, rozwijającą się i płaczącą wstęgą rzeczywistości. W kontekście opowiadania nie-zepsuty ornament byłby też dowodem na niemożliwość wyjścia artysty poza kanon czy też szablon sztuki, ponieważ – jak interpretowała to Anna Łebkowska – „rzeczywistość wymyka się spod kontroli twórcy. Każde załamanie schematu przeszkadza lub wręcz uniemożliwia kontynuowanie orna-

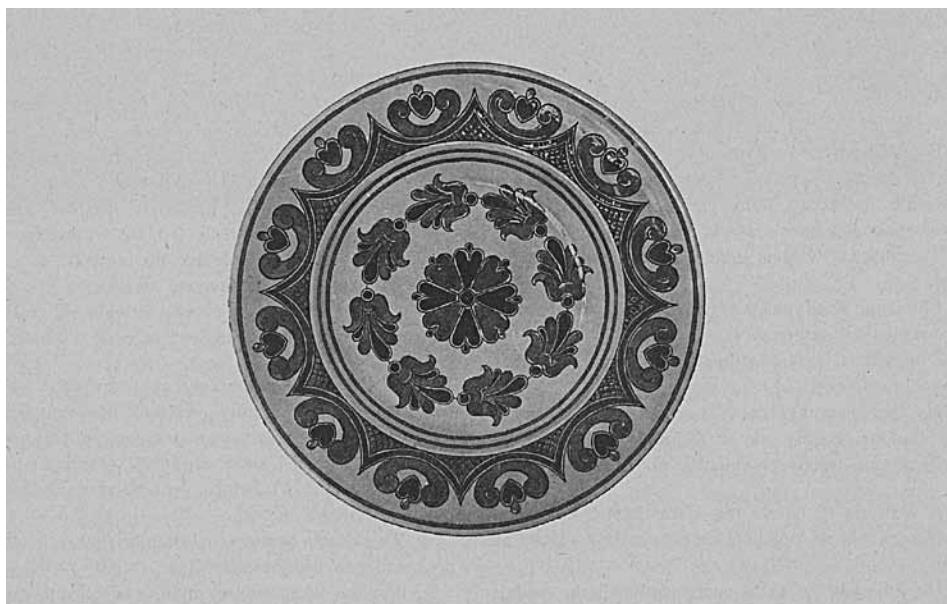
¹³ W. Bolecki, *Modalności modernizmu*, Warszawa 2012, s. 526.

¹⁴ Zob. tamże, s. 92.

¹⁵ Zob. tamże. Według badacza praktyki awangardy doprowadziły do ostatecznego połączenia tekstu i typografii.

¹⁶ A. Potocki, dz. cyt., s. 286.

¹⁷ Zob. R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 231–232.



W. Wojtkiewicz, Ilustracja do opowiadania *Zepsuty ornament*, „Nasz Kraj” 1907

mentu. Okazuje się więc, że kreacja możliwa jest jedynie jako odzwierciedlenie tego, co zautomatyzowane, czyli: jako odbicie schematu”¹⁸.

Na początku XX wieku takim schematem niewątpliwie była – a co najmniej stawała się – secesja. Styl ten narodził się w Brukseli, a jego szczytowy okres przypadł na lata 1892–1902. Mimo to polską nazwę tego nurtu kojarzy się praktycznie wyłącznie z Wiedniem – kulturowym centrum Galicji. W 1897 roku powstało tam stowarzyszenie artystyczne Secesja Wiedeńska, z którym środowisko polskich artystów było szczególnie związane. Wśród założycieli grupy byli Julian Fałat oraz Kazimierz Pochwański, w czasopiśmie „Ver Sacrum” zamieszczano teksty Józefa Mehoffera, reprodukowano w nim również obrazy wielu polskich malarzy, między innymi Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Jana Stanisławskiego. Ponadto Polacy regularnie prezentowali w budynku Secesji swoje prace – zarówno indywidualnie, jak i grupowo w ramach krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Tak więc – jak pisała Anna Baranowa – wiedeńskie i krakowskie środowiska artystyczne były ze sobą nawet nie tyle blisko związane, co funkcjonowały na zasadzie idei federalizmu i pluralizmu¹⁹. Można powiedzieć, po-

¹⁸ A. Łebkowska, *Romana Jaworskiego gra z odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 14.

¹⁹ Zob. A. Baranowa, *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr*,

wołując się między innymi także na badania Moritza Csáky'ego, że model tej relacji niejako kopiował struktury państwa austro-węgierskiego²⁰. Tak więc nie byłaby to zależność, ale model równoważnej i dynamicznej wymiany.

Na początku XX wieku secesja zaczynała jednak ustępować miejsca innym nurtom modernistycznej sztuki. W 1905 roku z Wiedeńskiej Secesji wystąpił jej wieloletni przewodniczący, Gustav Klimt, wraz z grupą wiernych sobie artystów, co pogłębiło trwający już kryzys w strukturach stowarzyszenia²¹. Co ciekawe, rok później w budynku Secesji wystawiał obrazy także Wojtkiewicz jako jeden z członków Grupy „Pięciu” (oprócz niego do tego grona należeli także Wlastimil Hofman, Leopold Gottlieb, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Byli to bezkompromisowi indywidualiści, buntujący się przede wszystkim przeciwko dominacji grupy „Sztuka” w krakowskim środowisku artystycznym²². Wojtkiewicz miał więc okazję naocznie przyjrzeć się kryzysowi sztuki secesyjnej. Być może wydarzenia te wpłynęły również na ironiczny stosunek Wojtkiewicza, a pośrednio też Jaworskiego, do secesyjnego ornamentu, i w konsekwencji rozbudziło w nich przeświadczenie o konieczności opracowania nowego projektu sztuki.

Najdotkliwszym ciosem wymierzonym w wiedeńską secesję był odczyt *Zbrodnia i ornament* Adolfa Loosa z 1910 roku²³. Tekst legendarnego wystąpienia (wielokrotnie zmieniany)²⁴ był przedrukowywany w wielu czasopiśmie, między innymi w 1920 roku w „L'Ésprit Nouveau” Le Corbusiera. Odczyt, wraz z takimi artykułami i wystąpieniami jak *Pochwała współczesności* (1908), *Zbyteczni* (1908) oraz *Architektura* (1910), uważany jest przede wszystkim za diagnozę przeżytku ornamentu w architekturze i rzemiośle, a także krytykę artystów Secesji i Warsztatów Wiedeńskich, którzy rozpro-

Berta Zuckerkandl, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, Kraków 2001, s. 68.

²⁰ Zob. M. Csáky, *Pluralität. Bemerkungen zum «dichten System» der zentraleuropäischen Region*, „Neohelicon” 1996, nr 1. O dialogu oraz skomplikowanej relacji centrum-peryferie w obrębie monarchii Habsburgów – zob. E. Brix, *Struktura dialogu artystycznego pomiędzy Wiedniem a innymi ośrodkami miejskimi w monarchii habsburskiej około roku 1900*, w: *Sztuka około 1900...*

²¹ D. Kudelska, *Między Secesją a Hagenbuntem – artyści polscy w Wiedniu 1898–1914*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, nr 10, s. 191.

²² Więcej o Grupie „Pięciu” – zob. W. Juszcak, dz. cyt., s. 95–97.

²³ Loos w kolejnych publikacjach podawał datę wcześniejszą, czyli 1908 rok, jednak najprawdopodobniej w celu potwierdzenia profetycznej renomy wystąpienia.

²⁴ W artykule korzystam z kompletnej i ostatecznej wersji opublikowanej w 1931 r. w tomie pism Loosa *Trotzdem*, wydanej także po polsku. Zob. A. Loos, *Ornament i zbrodnia*, w: tegoż, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, B. Nowik, Tarnów-Warszawa 2013.

pagowali sztukę użytkową (przez Loosa konsekwentnie pisaną w cudzysłowie). W *Zbrodni i ornamencie* Loos wyrażał przekonanie, że ornament zanika w efekcie naturalnej ewolucji kultury. Człowiekowi nowoczesnemu ornament nie jest potrzebny, hamuje on postęp cywilizacyjny, a także tyranizuje rzemieślnika, niepotrzebnie wykorzystując jego czas i pracę. Loos nazywał ornament niewolą, zarazą, reliktem, wreszcie symbolem degeneracji, ponieważ postęp równoznaczny był dla niego z usunięciem ornamentu z przedmiotów użytkowych²⁵. Podczas gdy ludy starożytne na potęgę ozdabiały swoje ciała i przedmioty, nowoczesny człowiek usuwa ornament z każdej sfery swojego życia. Podczas gdy człowiek renesansu rzeźbił na kielichu sceny historyczne czy mitologiczne, człowiek nowoczesny nie potrafi pić z naczynia tak degradującego historię bądź sztukę. Do odróżnienia się od reszty społeczeństwa wystarczy mu jego silna indywidualność. Tak samo nowoczesnemu narodowi wystarczy jego własna tożsamość do odróżnienia się od innych narodów²⁶.

W tym miejscu chciałabym postawić tezę, że Jaworski i Wojtkiewicz – twórcy galicyjscy, pozostający pod silnym wpływem polityki i sztuki Austro-Węgier – mieli podobną intuicję co Loos już w 1907 roku, czyli w czasie publikacji *Zepsutego ornamentu*. Co prawda, przed wojną wiedeński architekt był mało znany, jednak nie tylko on wziął udział w dyskusji na temat ornamentu. Oprócz niego głos zabrali tacy wiedeńscy krytycy i twórcy jak Josef August Lux²⁷, czy Richard Schaukal²⁸, podobne debaty toczyły się również w Niemczech, zwłaszcza wokół Jugendstilu, czyli niemieckiej odmiany secesji²⁹. W związku z tym można przypuszczać, że około 1910 roku problem ornamentu niejako krążył wśród artystycznych środowisk, a przecucie jego wyczerpania domagało się odpowiedzi. Warto także podkreślić, że Kraków, czyli miejsce artystycznego dorastania obu galicyjskich twórców, stanowił wówczas kolebkę ornamentu, zaadaptowanego – jak wspomniałam – przez wiedeńską secesję. Walka o nowoczesny styl narodowy takich architektów i projektantów jak Teodor Talowski, Stanisław Wyspiański czy Stanisław Witkiewicz rozgrywała się w ramach narzuconych przez ornament. Innymi

²⁵ Jak twierdził: „[...] odkryłem tę oto prawdę i ofiarowałem ją światu: EWOLUCJA KULTURY JEST RÓWNOZNACZNA Z USUNIĘCIEM ORNAMENTU Z PRZEDMIOTÓW UŻYTKOWYCH” – A. Loos, dz. cyt., s. 136, wyróżn. oryginału.

²⁶ Zob. tamże, s. 143.

²⁷ Zob. J.A. Lux, *Die Erneuerung der Ornamentik*, „Innen-Dekoration” 1907, nr 18.

²⁸ Zob. R. Schaukal, *Gegen das Ornament*, „Deutsche Kunst und Dekoration” 1908, nr 4.

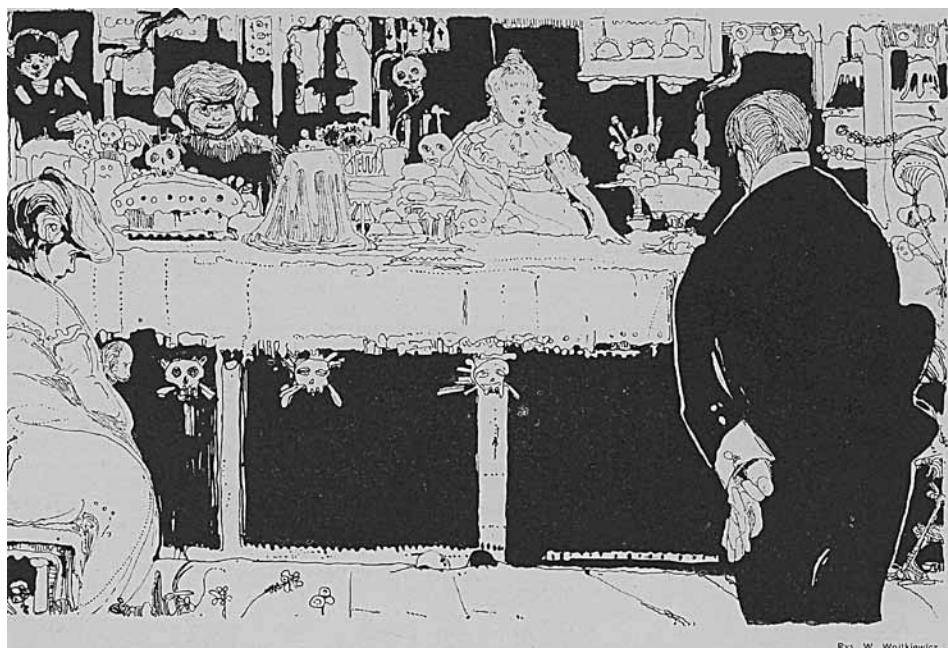
²⁹ Zob. A. Gryska, *Architekt, czyli literat. O twórczości teoretycznej Adolfa Loosa*, w: A. Loos, dz. cyt., s. 266.

słowy, to ornamentykę starano się wynaleźć, a nie styl jako taki. Podobnie nie potrafili zerwać z ornamentem malarze, przykładowo Jacek Malczewski oraz Józef Mehoffer, co sprawiło, że utknęli oni w tradycyjnych konwencjach. W kontekście eseju Loosa trzeba przyznać, że polskie sztuki wizualne, opierające się na misternych wykończeniach krakowskich kredensów czy też wykorzystaniu na witrażach tematyki historyczno-narodowej, okazywały się nienowoczesne, zacofane, prowincjonalne i zwyczajnie rozczarowujące względem innych europejskich ośrodków kultury, przede wszystkim Londynu, Paryża i oczywiście Wiednia. Natomiast przekreślony ornament w opowiadaniu Jaworskiego byłby – jak sądzę – wyrazem nowych czasów, pożądanym zaprzeczeniem tyranii reliktu oraz zapóźnienia artystów i rzemieślników. Być może pokraczny garbusek, tak chętnie nadstawiający wykrzywione plecy jako podstawę do naprawienia ornamentu, mógłby reprezentować tych wykorzystywanych i tłamszonych rzemieślników, których szczerą pracę szczególnie doceniał Loos. Tak więc eklektyczna, secesyjna sztuka na początku XX wieku nie mogła już dłużej uchodzić za adekwatny język do wyrażenia gustu czy wręcz doświadczenia nowoczesności.

Trzeba jednak zauważyć, że ideałem Loosa była prosta czy też gładka linia, a także całkowite pozbawienie konstrukcji dekoracyjności. Mówił on w swoim odczycie: „[...] pokonaliśmy ornament, osiągnęliśmy brak ornamentu. [...] Wkrótce ulice miast będą lśnić jak białe ściany!”³⁰. Z pewnością słów tych nie można odnieść ani do przepoetyzowanego stylu Jaworskiego, opartego na parodii i groteskowym wykoślawieniu języka, w konsekwencji także świata przedstawionego, ani liryczno-symbolistycznego obrazowania Wojtkiewicza. Ideał nowoczesności pozbawionej ornamentu zdecydowanie nie był ich dążeniem, mimo to opowiadanie *Zepsuty ornament* wciąż wychodzi z podobnych założeń do tych, które poczynił Loos na gruncie architektury i rzemieślnictwa. Nowoczesność była bowiem dla autora *Ornamentu i zbrodni* tożsama z aktualnością tradycji. Jak pisała Dorota Leśniak-Rychlak: „[...] choć rzeczywista ciągłość jest już niemożliwa, a kulturowe zerwanie staje się faktem, to jednak próby inkorporacji tradycji we współczesność – racjonalne, dodajmy – stanowią sedno rozumienia przez Loosa rzeczywistości i działalności architektonicznej”³¹. Wydaje się, że w przypadku Jaworskiego i Wojtkiewicza można mówić o lokalnej czy też niejako „poszczególnej” odpowiedzi na problem tradycji i nowoczesności, bowiem opracowanej nie tyle w krakowskim środowisku, ile w relacji zaledwie garstki twórców (wśród nich można wymienić również Stanisława Miłaszewskiego i oczywiście Witkace-

³⁰ A. Loos, dz. cyt., s. 136.

³¹ D. Leśniak-Rychlak, *Życie, śmierć, architektura*, w: A. Loos, dz. cyt., s. 28.



W. Wojtkiewicz, Ilustracje do *Trzeciej godziny* (2), „Nasz Kraj” 1908

go³²). Wykorzystanie takiego „zepsutego” ornamentu opierałoby się zatem na demaskowaniu jego nieadekwatności w stosunku do czasów nowoczesnych nie poprzez wymazanie dekoracji, lecz właśnie prowokacyjne jej przekreślenie. Oznaczałoby to, po pierwsze, zanegowanie tradycji bez wypierania się własnych (wciąż wijących się i skomplikowanych) korzeni, a więc nowoczesność, podobnie jak w odczytach i esejach Loosa, pojmowana byłaby jako owa „tradycja we współczesności”, tym razem jednak zaprzeczona, nie wymazana. Po drugie, świadczyłoby o gotowości ludzi z prowincji do wkroczenia w nowoczesność. Być może także dlatego na późniejszych ilustracjach Wojtkiewicza do opowiadania *Trzecia godzina* z za misternie wykonanych inicjałów oraz innych winiet wizerują trupy zamiast kwiatów i arabesków.

Wydaje się również, że w przypadku wiedeńskiej secesji dużo łatwiejsze było przejście do nowoczesności i zrezygnowanie z ornamentu. Przykładowo architekt Otto Wagner, który stworzył w stylu secesyjnym dwie stacje kolejowe i kościół am Steinhof, z czasem przekonał się do projektów pozbawio-

³² O przyjaźni Jaworskiego i Wojtkiewicza ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem pisał jako pierwszy Roman Zrębowicz w swoim wspomnieniu o autorze *Historii maniaków* – zob. R. Zrębowicz, *Zapomniany ekspresjonista*, „Ruch Literacki” 1961, nr 4/5, s. 187.

nych dekoracyjności. Natomiast projekt budynku Café Museum autorstwa Loosa, początkowo krytykowany przez tradycjonalistów, stał się ostatecznie miejscem spotkań artystów i architektów. Co ciekawe, w 1908 roku, a więc w czasie swojego pobytu w Wiedniu, Jaworski prawdopodobnie w tej właśnie kawiarni pisał listy do narzeczonej³³. W każdym razie Wiedeń, jako niezależna stolica imperium miał szansę zbudować własną osobną tożsamość i stać się jednym z silnych centralnych ośrodków kulturowych, natomiast galicyjski Kraków pozostawał wciąż uzależniony od zachodnich wzorców. Wedle logiki Loosa właśnie dlatego tak bardzo potrzebował ornamentu – by wyróżnić się i podkreślić swoją indywidualność, a w zasadzie narodowość, zagrożoną brakiem formy, czyli państwowości. Tak więc „federacyjne” i równościowe zasady działania takich grup artystycznych jak Wiedeńska Secesja, o których pisała między innymi Baranowa, okazują się bardziej zawile i chyba nie do końca tak oczywiste.

W konsekwencji losy krakowskiego ornamentu potoczyły się inaczej niż wiedeńskiego, ustępującego miejsca nowoczesnemu minimalizmowi. Prowincjonalny ornament uległ symbolowi (czy też się z nim stopił), szczególnie symbolowi spod znaku zreformowanej Akademii Sztuk Pięknych, do której krótko uczęszczał także Wojtkiewicz. Środowisko malarzy-studentów, skupionych wokół Jana Stanisławskiego, zasilali Chełmoński, Mehoffer, Adam Grzymała-Siedlecki czy Marcin Samlicki³⁴. Wyznacznikami symbolistycznego stylu Stanisławskiego, rozumianego bardziej jako postawa niż technika malarska, byłaby jego „czystość”, czyli niemożliwość opowiedzenia tematu dzieła, ale także dążenie do konstrukcji opartej na monistycznej filozofii, przedstawiającej zgodność świata materialnego oraz duchowego³⁵. Symbolista próbował spojrzeć na naturę intuicyjnie, by odnaleźć w jej zjawiskach absolut, a także przedstawić jedność podmiotu (malarza) i przedmiotu (krajobrazu)³⁶. Warto zauważyć, że tutaj również pojawia się charakterystyczna idea „czystości” sztuki, tym razem jednak w kontekście oczyszczenia jej z naleciałości świata zewnętrznego (w zasadzie raczej społecznego) oraz wewnętrznego, czyli osobowości, ale też tożsamości artysty.

Na początku opowiadania *Zepsuty ornament* narrator wydaje się rzeczywiście podążać za wyznacznikami symbolizmu. Mianowicie, żegna on swoje sny i schodzi z wyżyn wyobraźni na równiny świata codziennego, po czym zasiada na ławeczce kolejowego przystanku, by kontemplować otoczenie. Lu-

³³ Zob. R. Jaworski do S. Klemensiewiczówny, w: *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. T. Lewandowski, „Archiwum Literackie”, t. 28, Warszawa 1995, s. 136.

³⁴ Zob. W. Juszcak, *Jan Stanisławski*, Warszawa 1972, s. 77.

³⁵ Zob. tamże, s. 65.

³⁶ Zob. tamże, s. 76, 78.

dzi traktuje jak immanentną część krajobrazu, w którą wkracza, czyli stara się całkowicie utożsamić z przedmiotem obserwacji. Wreszcie absolutyzuje czy też idealizuje on swoich modeli, to znaczy pragnie wyrazić w ornamentach ich jedność, ich wspólną myśl. Szybko jednak, jak wiadomo, symbolistyczna interpretacja musi zostać zweryfikowana. Po pierwsze, malarzowi zupełnie przestaje zależeć na uzgodnieniu powierzchowności modeli z ich wnętrzem, czyli przedstawieniu rzekomej harmonii między nimi, bowiem odkrywa on pęknięcie w tym wizerunku. Po nieoczekiwanym wjeździe pociągu na stację ludzie zostają przytłoczeni ambiwalentnymi emocjami, a z ludzkich masek wyzieraają autentyczne, nie zawsze racjonalne, uczucia. Zamiast rozpacz, że pociąg uległ katastrofie – podniecenie, a zamiast ulgi i radości na widok najbliższych – mimowolne rozczarowanie. Jak ironicznie podsumował tę kłopotliwą sytuację narrator: „[pasażerowie] ocalili, gdy wyście ich odwieźli na ciche cmentarze! I obliczyli koszta, i zgotowali żal i żalobę. Biedna gromado!”³⁷. Po drugie, artysta wcale nie obserwuje „czystej”, niezapośrednionej natury, lecz patrzy – co prawda jeszcze nieświadomie – na świat poprzez konwencje, obrazy widziane wcześniej, prawdopodobnie na wystawach malarskich lub w muzeach. Przykładowo podchodzi do niego, jak sam opisuje, „cuchnąca handlarka, podając ciepłe napoje, brudne słodycze i zeschnię pomarańcze”³⁸, a więc postać znana z obrazu *Pomarańczarka* Aleksandra Gierymskiego. Wreszcie, po trzecie, w pewnym momencie szkic przestaje opierać się na wyabstrahowanym przedmiocie obserwacji, malarz zaczyna bowiem coraz bardziej inspirować się zasłyszаныmi opowieściami oraz wyobraźnią, postanawia więc porzucić harmonijną, scalającą wstęgę, by „przejść w szersze wymiary” i dodać pospolitym urzędnikom artyzmu³⁹. Podstawą rysunku staje się więc „anegdota” i „literatura”, rozumiane jako opowieść bądź narracja, a pogardzane nie tylko przez środowisko Stanisławskiego, lecz także odrzucane przez najpopularniejsze wtedy tendencje malarskie.

Twórczość Wojtkiewicza wielokrotnie oskarżana była przez krytykę o nadmierną „literackość”. Oczywiście, choć nie jedynym, przykładem są obrazy z cyklu *Ceremonie* (1908), przedstawiające baśniowe scenerie, przygody królewien i królewiczów, poważne zabawy dorosłych dzieci. Recenzent krakowskiego „Czasu” określił je jako „cykl historyjek dziecięcych”⁴⁰, natomiast Potocki, odnosząc się już do całej twórczości Wojtkiewicza, zapytywał: „[...] jestże to malarstwo czy literatura?”⁴¹. Wiele z nich zainspirowała wyobraź-

³⁷ R. Jaworski, dz. cyt., s. 44.

³⁸ Tamże, s. 42.

³⁹ Zob. tamże, s. 40.

⁴⁰ Masque [K. Frycz], *Z Pałacu Sztuki*, „Czas” 1908, nr 60, s. 1.

⁴¹ A. Potocki, *Witold Wojtkiewicz. Zarys twórczości*, „Museion” 1911, R. 1, nr 4, s. 84.

nia artysty oraz utwory, takie jak *Urodziny infantki* Oscara Wilde'a czy *Krucjata dziecięca* Marcela Schwoba. Niemniej interesującym przykładem takiego „literackiego” podejścia do sztuki (i jak się wydaje, dużo bliższym sytuacji przedstawionej w opowiadaniu Jaworskiego) jest bardzo wczesna akwarela Wojtkiewicza *Wiosna idzie, ilustracja do słów „Kuriera Warszawskiego”* (dat. 1900), pochodząca jeszcze z czasów satyrycznej działalności malarza i jego współpracy z warszawskim „Liberum Veto”. W tle raczej skromnego obrazka widać zimowy krajobraz, podczas gdy na pierwszym planie czernią znaczą śnieg przemarznięte na śmierć ptaki. Jak podsumował Jerzy Ficowski, jest to „wizerunek okrutnej, nie dotrzymującej obietnic wiosny”⁴².

Do wykonania tej akwareli zainspirowała Wojtkiewicza krótka notatka prasowa, która ukazała się w „Kurierze Warszawskim” 1 marca 1900⁴³. Jej anonimowy autor z entuzjazmem przywitał pierwsze zwiastuny wiosny, przede wszystkim coraz częściej pojawiające się na drzewach i śpiewające ptaki. Nie ulegało dla niego wątpliwości, że jest to nieomylny znak poprawy pogody, dlatego pisał: „[...] wiosna zapowiada się piękna i wczesna”⁴⁴. Problem polegał jednak na tym, że w tamtym czasie Warszawę skuły silne przymrozki, a ulice wciąż przykrywały warstwy śniegu, a co więcej – martwe, zamrożone ptaki. Jednak dziennikarz „Kuriera Warszawskiego” nie zweryfikował swoich założeń o rychło zbliżającej się odwilży, gdyż ostatecznie podsumował swoje obserwacje: „[...] biedne ptaki! Ale one się nie mylą: pomimo wszystko wiosna idzie”⁴⁵.

Zaledwie dwudziestoletni Wojtkiewicz zainspirował się zatem nie tyle krajobrazem, plenerem czy też po prostu naturą, co zaobserwowaną przez siebie – przy codziennej lekturze gazety – anegdotą. To ironia sytuacji oraz absurdalny upór autora notatki, by dać wiarę kalendarzowi i ogólnym przekonaniom niż własnym oczom, wydały się najbardziej interesujące dla artysty. Podobnie w *Zepsutym ornamencie* malarz zaczyna uświadamiać sobie nieprzystawalność konwencji do rzeczywistości. Podsumowując, pewność dziennikarza, że wiosna nadchodzi, ośmieszył mróz zabijający warszawskie ptaki, natomiast mroczne fantazje o katastrofie pociągu rozwiął jego wjazd na stację. Bezlitosna rzeczywistość wymyka się zatem ludzkim oczekiwaniom.

To zdecydowanie nowoczesne poczucie ambiwalencji, zaobserwowane przez młodych twórców, można także przyrównać do przedstawień lalek i marionetek, kojarzonych zazwyczaj z twórczością Wojtkiewicza – zabawki na jego obrazach zachowują się jak ludzie, natomiast ludzie wyglądają jak za-

⁴² J. Ficowski, dz. cyt., s. 195.

⁴³ Całość notatki przedrukował w swojej książce Ficowski – zob. tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

bawki. W *Zepsutym ornamente* Jaworski opisał podobny „ruch woskowych lalek”⁴⁶. Na kreślonym przez narratora szkicu nienaturalne twarze oraz wystudiowane emocje stają się nie tylko permanentne, jak sam mówi⁴⁷, lecz także w swoim akademickim sposobie wzorcowe, modelowe. Zostały one bowiem przefiltrowane przez autorytet artysty, wyznawaną przez niego szkołę malarską, tak więc w konsekwencji wręcz przez niego „wystrugane”. Dla odbiorcy będą one jednak prawdą wziętą z natury, czymś „co jest” – kłamstwo i stylizacja zamieniają się w prawdę o autentycznym życiu, godną naśladowania. Tak więc zarówno Wojtkiewicz w 1900 roku, jak i Jaworski w roku 1907 wydają się zauważać to fatalne zapętlenie, a nawet deformację rzeczywistości, do której dochodzi, kiedy sztukę pojmuje się w kategoriach wyłącznie poznawczych⁴⁸. Literatura w przypadku obu twórców staje się zatem naturą, a natura literaturą – inspiracja czerpana z takiej przetworzonej już rzeczywistości, wręcz przerzucanie punktu ciężkości z naśladowania na dekorowanie – a więc wbrew Loosowi – wreszcie ujawnianie sztuczności oraz konwencjonalności dzieł, przełamuje harmonię symbolizmu syntetyzującego otoczenie, a także kwestionuje wartości poznawcze takiej sztuki.

Ostatecznie ornament narratora psuje się niejako sam, przez przypadek i w natłoku wypadków. Sztuka ewoluuje dalej, bez udziału zarówno akademii, jak i samego artysty. Wydaje się, że opowiadanie *Zepsuty ornament* jest dopiero zapowiedzią nowoczesnej groteski, czyli języka, który według Jaworskiego będzie w stanie opanować wijącą się, splątana i kapryśną wstęgę. By ją dogonić i wykonać krok w stronę nowej sztuki, narrator-malarz, chcąc czy też nie chcąc, musi opuścić prowincję i wjechać do centrum, a więc do nowoczesnego miasta pełnego nowoczesnych ludzi⁴⁹. Do świata bez ornamentu.

Na zakończenie warto zaznaczyć, że nauka, którą malarz będzie mógł tam otrzymać, naznaczona jest niebezpiecznymi ambiwalencjami. Idee Loosa zyskały bowiem uznanie takich ważnych osobowości Wiednia jak Karl Kraus (i związany z nim Peter Altenberg), Frank Wedekind czy wreszcie Otto Weininger. Niemiecka badaczka wiedeńskiego modernizmu, Dagmar Lorenz, za-

⁴⁶ R. Jaworski, dz. cyt., s. 41.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 42.

⁴⁸ Leon Choromański w swojej recenzji *Historii maniaków* mógł mieć rację, nazywając twórczość autora „szczerą” czy „autentyczną”, gdyż właśnie demaskowała ona maski-konwencje m.in. właśnie stylów artystycznych – zob. L. Choromański, *Roman Jaworski: „Historie maniaków”*, „Prawda” 1910, nr 14, s. 11.

⁴⁹ O urbanistycznych motywach w *Historiach maniaków* – oraz zagrożeniach czy raczej lękach z nimi związanych – zob. A. Grzelak, *Romana Jaworskiego „wjeżdżanie w miasto” urbanizm opowiada*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3.

uważała, że wszystkie te nazwiska łączy właśnie walka o świat pozbawiony ornamentu, o autentyczność i naturalność w duchu „ascetycznego modernizmu”⁵⁰. Ponadto – jak podkreślała – istotny w ich działalności był kult etycznej, pozornie „męskiej” i oryginalnej twórczości rozumianej jako antyteza „kobiecego” amoralnego erotyzmu i ornamentalizmu⁵¹. Wiele tych ideałów nowoczesnej sztuki znalazło przestrzeń do rozwoju w czasopiśmie Krausa „Die Fackel”. Jednak pod tymi wszystkimi postulatami, jak udowodniła Lorenz, kryły się rozgorzałe napięcia narodowe, zwłaszcza rozpowszechnione w tamtym czasie antysemityzm, w którego konsekwencji wielu artystów i inteligentów dążyło do wymazania swoich żydowskich korzeni⁵². Prawdopodobnie w tym kontekście wyjazd bohatera Jaworskiego do miasta, a więc upragnionego centrum, i nauka prawdziwej nowoczesności mogła przynieść nie naturalny i użyteczny, lecz właśnie zafałszowany obraz świata. Tym samym do tej pory negatywnie wartościowana prowincjonalność mogła wyostrzyć spojrzenie pisarza, nauczyć go odkrywania masek pod kolejnymi maskami czy też znaków pod znakami, wreszcie dojrzenia pod przekreślonym ornamentem porzuconej i nieprzystającej do nowoczesności konwencji, w tym przypadku świadczącej również o tożsamości artysty.



Weronika Szulik (The Institute of Literary Research of The Polish Academy of Sciences)

ORCID: 0000-0002-0966-2380, e-mail: weronika.szulik@ibl.waw.pl

BROKEN OR CRIMINAL? MODERN ORNAMENT IN ROMAN
JAWORSKI'S STORY

ABSTRACT

The aim of this article is to juxtapose two perspectives: the central (Viennese) and the provincial (Galician). Furthermore, to situate them in a specific moment in history. In 1910, two events took place which commented on the same moment in art from completely different points of view. In Vienna, the Austrian architect, Adolf Loos, gave the legendary lecture *Ornament and Crime* about the relics of Art Nouveau ornament and Vienna's readiness for modern art. In Cracow the debut volume of Roman Jaworski's *Historie maniaków (Stories of Maniacs)* was published, including the story *Zepsuty ornament (Broken Ornament)*. The writer diagnosed here the transformations of not only literature, but also art in general. The ornament, ac-

⁵⁰ D. Lorenz, *Wiener Moderne*, Stuttgart-Weimar 2007, s. 183.

⁵¹ Tamże.

⁵² Zob. tamże.

WERONIKA SZULIK

cidentally crossed out in the ending, announces the transformation of previous artistic conventions, not only literary ones. Therefore, an important context for my analysis of Jaworski's story is, apart from Loos's paper, the Cracow artistic milieu, especially the paintings of Witold Wojtkiewicz, the writer's friend and illustrator of his works.

KEYWORDS

Roman Jaworski, Adolf Loos, secession, modernity

