

ZAKOPANĖS STILIUS: LENKIŠKASIS AR JOGAILIŠKASIS?

Viename 1899 m. laiškų motinai Stanislovas Vitkevičius didžiuodamasis rašė: „Diegiu čia kalniečių civilizaciją ir labai graži lentyna jau puošia Saldutiškio saloną“¹. Buvo kalbama apie Saldutiškio dvarą Švenčionių apskrityje, kuris XIX a. pabaigoje priklausė generolui Boleslavui Jaloveckiiui ir jo žmonai Anielai Vitkevičiūtei (1854–1918), jaunesniajai S. Vitkevičiaus seseriai. Tas dvaras tapo vieta vieno svarbiausių Vitkevičiaus eksperimentų, darytų Zakopanės stiliaus kūrimo pradžioje, pirmu mėginimu naujojo stiliaus formas perkelti į Lietuvą bei Žemaitiją.

Lentyna dvaro svetainėje nebuvo vienintelis zakopaniškasis elementas Saldutiškyje. Tais pačiais 1899 m. Vitkevičiui pavyko pastatyti geležinkelio stotį panašią į prieš keletą metų Zakopanėje statytus namus ir vilas. Medinį pastatą, sudegusį XX a. trečiame dešimtmetyje, šiandien žinome tik iš archyvinių nuotraukų. Jose atpažįstame Vitkevičiaus projektams būdingą dailią įvairių elementų, paimtų iš Podhalės medinės architektūros, ir vėlyvo istorizmo formų kombinaciją. Analogiškai kaip pirmas šio stiliaus pastatas „Koliba“ (1891–4) Zakopanėje, Saldutiškio stotis susideda iš panašių proporcijų dviejų dalių: dviaukštės, primenančios vilų architektūrą, ir vienaukštės, kartojančios kalniečių trobos pavidalą. Tokiu pat būdu išskirtas įėjimo prieangis ir suformuotas stogas su nereguliariai suprojektuotais langais bei kaminais. To paties laiko Zakopanės pastatus ir lietuviškąjį vienija ne tik formos ypatumai, bet ir jų mecenatystė. Skatinamas lenkų žemvaldžių, kurie žavėjosi Vitkevičiaus tautinio stiliaus idėja ir savo lėšomis remė jos plėtrą, Zakopanės stilius galėjo įgyti materialų pavidalą ir Podhalėje, ir Lietuvoje. Gali būti, kad Saldutiškio atveju greta šeimyninių ryšių buvo svarbus noras padėti Vitkevičiui finansiškai skiriant jam honorarą už projektą. Aniela Jaloveckienė priklausė grupei žmonių, finansiškai rėmusių Vitkevičių per visą jo kūrybinį gyvenimą². Antra vertus, nežinome, ar tokį honorarą dailininkas būtų priėmęs – paprastai atsisakydavo, skelbdamasis Zakopanės stiliaus pranašu ir aiškindamas, kad pranašai atlyginimo neima. Saldutiškį ir Zakopanę siejo dar vienas svarbus dalykas. Medinius konstrukcijos elementus ir detales pagamino Vitkevičiaus į Lietuvą pasiųsti Podhalės kalniečiai, turbūt tie patys, kuriuos dailininkas išmokė Zakopanės stiliaus statydindamas vilas Zakopanėje. Galima spėti, kad dvaro svetainės lentyna, galbūt ir kiti įrangos elementai buvo jų darbo³. Vitkevičiui, susižavėjusiam rasės problemomis, kalniečių dalyvavimas Zakopanės stiliaus projektų įgyvendinime turėjo fundamentalią svarbą – jis tvirtino, kad jie turi įgimtą meninį talentą ir sugeba natūraliai atkurti pirmykštes vertybes, išsaugotas jų materialinėje kultūroje. Nėra abejonių, kad Saldutiškio geležinkelio stotį galima laikyti programiniu kūriniu.

Tas statybas panašiai vertino jau amžininkai. 1902 m. Krokuvoje vykusioje Pirmojoje lenkų taikomosios dailės parodoje eksponuotos keturios statomos sto-

ties nuotraukos buvo priimtos kaip Vitkevičiaus pasiekimų iliustracija. Lietuvoje reakcija buvo dar emocingesnė. Kaip rašė Janas Gwalbertas Pawlikowski, „žmonės Maskvos spaudoje verčiami slėpti savo tautinius jausmus atvykdavo iš toli pasižiūrėti to kuklaus pastato kaip šedevro ir maskolių nustebimui verkdamo jį matydami panašiai kaip verkdamo dėl iš užsienio kontrabanda gabenamų ir stropiai slepiamų Mickevičiaus „Vėlinių“⁴.

Pawlikowskio žodžiai primena, jog, be estetiškos vertės, Saldutiškio geležinkelio stotis turėjo patriotinio manifesto reikšmę. Zakopanės stilius, kurį Vitkevičius pradėjo plėtoti apie 1890 m., buvo ne tik architektūros bei dailių amatų atnaujinimo bandymas, bet taip pat savitos lenkų tautinės dvasios įrodymas, balsas, palaikantis politinės nepriklausomybės siekimą. Dalis XIX a. pabaigos – XX a. pradžios lenkų šviesuomenės Zakopanės stilių laikė *par excellence* lenkišku. Ne kartą šitaip savo veiklą įvardijo ir pats Vitkevičius. Tačiau jis žengė dar vieną žingsnį. Dar kartą remdamiesi Pawlikowskiu galime tvirtinti, jog į Lietuvą perkeliama Podhalės formos, panašiai kaip kitados Mickevičiaus eilės, liudijo, kad pats autorius plačiau suvokia Zakopanės stiliaus misiją. Kartu su akivaizdžiu lenkiškumu jis turėjo taip pat tapti nacionalinio stiliaus ekvivalentu visai jogailaitiškajai visuomenei. Pagrindiniame Vitkevičiaus apsakyme apie Podhalę „Kalnų perėjoje“ („Na przeleczy“) atsirado žodžiai: „Statyba ir puošyba, kuri lig šiol atrodė esanti būdinga tik Podhalei, vis ilgiau ir nuodugniau tyrinėjant pasirodė esanti paplitusi visoje Lenkijoje. Ir ne tik Lenkijoje, Rusijoje, senose cerkvėse ir trobose yra tų pačių konstrukcinių bei puošybinų pradų, kurių rasta ir ant žemaitiškų padargų. Vadinasi, savarankiško lenkiškojo statybos stiliaus idėja gauna dar tvirtesnį pagrindą, o istorija tuo pačiu – įdomų ir svarbų tautų, gyvenančių senosios Žečpospolitos teritorijoje, civilizacijos bendrumo liudijimą“⁵.

Taigi nenuostabu, kad Saldutiškis nebuvo vienintelis Vitkevičiaus Lietuvoje ir Žemaitijoje sukurtas architektūrinis projektas. 1902 m. vieno pagrindinių lenkiškos modernistinės kritikos atstovų Ignaco Matuszewskio prašomas suprojektavo kurhauzą „Kęstutis“ Palangoje. Tiškevičiams priklausiusi vietovė tuo metu buvo bepradedanti savąją Baltijos kurorto karjerą ir kurhauzas jai buvo būtinas. Kad įtikintų Vitkevičių, Matuszewskis akcentavo, jog Palanga turi galimybių ilgainiui tapti „lygiai svarbiu Lenkijos pajūrio kurortu kaip Zakopanė yra kalnų kurortas“⁶. Kurhauzas liko nebaigtas dėl lėšų stokos, mirus vienam pagrindinių sumanymo mecenatų Mykolui Tiškevičiui⁷. Tačiau yra žinomi fasado projektai 1902 m. publikuoti savaitraštyje „Tygodnik Ilustrowany“ tarpininkaujant Palangos gydytojui Ignacui Świątochowskiui, kuris kruopščiai susirašinėjo su Vitkevičiumi statybos klausimais. Šį kartą Vitkevičiaus projektas priminė Zakopanėje 1896–7 m. pastatytos vilos „Pod Jedłami“ formas ir 1899 m. Dłużewo dvaro projektus – monumentalus medinis pastatas ant akmeninio cokolio su dviem skirtingų proporcijų rizalitais, visa eile įvairių medinių puošmenų ir dviem išpūdingais kaminiais. Šis antrasis lietuviškas projektas irgi buvo ypatingas – kaip skelbė „Tygodnik Ilustro-

wany“, „tai bus iš tiesų įdomus statinys, nes tokios paskirties ir tokio mastelio šiuo stiliumi nieko dar nebuvo statyta. Ilgis 62 m, plotis apie 30 m, aukštis 19 m. Viduje, išskyrus valgyklą, tris mažesnius salonus, skaityklą ir t. t., bus dar nuostabi 400 m² ploto pokylių salė su nuolatine scena“⁸. Ir šį kartą statyboje turėjo dirbti kalniečiai, o technines detales prižiūrėti architektas iš Varšuvos Mikolajus Tołwiński⁹. Vitkevičius gaudavo taip pat laiškų iš kitų Lietuvos dvarininkų, norinčių statydintis Zakopanės stiliaus dvarus – galbūt netiesiogiai prisidėjo prie L. Vasilevskio dvaro *Sartanie* (Seimėnų k. prie Trakų) 1902 m. Vasilevskis, kuris vietoj sąvokos „Zakopanės stilius“ vartojo apibrėžimą „savas stilius“, Vitkevičiaus architektūrą laikė genetiškai susijusia su Lietuva, ir kartu matė joje priešpriešą greit plintančiai grupei svetimų rusiškų rezidencijų „gaidžio stiliaus [...] kurios atrodo gana gražios ir lengvos, bet žiūrint skauda širdį, kad stovi Vytautų žemėje nieko bendra su ja neturėdamos“¹⁰.

Ne tik į Lietuvą bandyta perkelti Zakopanės stiliaus formas. Be žinomų Varšuvos, Krokuvos ar Lvovo statinių, Zakopanės stilių galima aptikti beveik visoje buvusioje Respublikoje. Tokių pavyzdžių arealą žymi Vitkevičiaus 1899 m. projektuotų vasarnamių Wisloje ornamentai, Franciszeko Lilpopo ir Karolio Jan-kowskio iki 1908 m. suprojektuoti Liaudies namai prie kasyklos Niemce Dąbrowos baseine, J. Boguckio vila (apie 1904, archit. – Tadeusz Obmiński) Mikuličine Huculijoje su huculiškaisiais, zakopaniškaisiais ir lietuviškaisiais motyvais¹¹, K. Buszczyński dvaras Voluinėje (1902). Projektų Vitkevičiaus kartais prašydavo lenkai, išsibarstę po visą pasaulį nuo Kaukazo iki Paranos¹². Vis dėlto daugumą projektų už Zakopanės ribų sukūrė ne pats Vitkevičius, tad autorinius lietuviškus bandymus dera laikyti savitomis išraiškomis ir dėl to ypatingomis.

Zakopanės stiliaus ekspansiją įgalino tyrimai architektų ir etnografų, kurie stengėsi įrodyti Vitkevičiaus tezę, kad Zakopanės stilius kitados viešpatavo visoje Respublikos teritorijoje ir buvo išstumtas tik XIV a., kai pasirodė mūrinė architektūra ir kosmopolitinės formos. Savitų durų ir zakopaniškųjų stogo konstrukcijų rasta Bytomo, Nowy Sącz, Lvovo apylinkėse, Vidurio Lenkijoje ir Ukrainoje. Šias prielaidas savo autoritetu rėmė tokie garsūs menininkai kaip Wojciechas Gersonas: jis tvirtino, kad į kalnietiškašias panašios durų konstrukcijos ir langai aptinkami visoje pietinėje Lenkijoje. Tą patį tvirtino ir nelabai žinomi architektai, sakykim, J. Morgulecas iš Kijevo, kuris Vitkevičiui rašė zakopaniškųjų motyvų suradęs daugelyje Ukrainos pastatų¹³. Tarp teorinių apibendrinimų buvo svarbiausios liaudies kultūros tyrinėtojo ir architekto Kazimierzo Mokłowskio publikacijos. Nepaisant pradinio skepticizmo Vitkevičiaus teoriją atžvilgiu 1902 m. Mokłowski tapo vienu aistringiausių meistro mokinių. Jis stengėsi populiarinti Zakopanės stilių kaip publicistas, dėstytojas ir architektas, 1903 m. sukūrė du šio stiliaus pastatus Lvove¹⁴. Jis ne tik rado vartus ir zakopaniškųjų ornamentų Lvovo priemiestyje Lyczakowe, bet taip pat išvelgė Podhalės medinių statinių konstrukcijos elementus visos buvusios Respublikos teritorijos pastatuose. Jis tvirtino, kad į šią pana-

šios ornamentikos aprašymų yra renesanso poetų Jano Kochanowskio ir Łukaszo Górnickio kūrinuose, o tai liudijo šio stiliaus populiarumą dar XVI a.¹⁵ Tačiau Mokłowski *opus magnum* „Lenkijos liaudies menas“ („Sztuka ludowa w Polsce“, 1903) skelbė svarbų teiginį, jog aptinkant Mozūrijos, Lietuvos, Silezijos ir huculų trobų konstrukcijos panašumų netinka vartoti apibrėžimo „zakopaniškasis būdas“ (tai buvo aliuzija į Edgaro Kowátso veiklą Zakopaneje). Mokłowskiui labiau patiko apibrėžimas „lenkiškasis liaudies stilius“, nurodantis „būdą, kuriuo visos buvusios Respublikos liaudis rentė, statė ir dabino savo namus“¹⁶. Jis buvo įsitikinęs, jog Podhalės liaudies kultūros atradėjai, tokie kaip Vitkevičius, „jautė, kad kartu su šiais nykstančiais paminklais vaizduotėje iškyla Piastų ir Jogailaičių istorijos puslapis, kurio nėra nė pėdsako nei rašytuose, nei spausdintuose šaltiniuose, kurio nerasi mūriniuose miestų paminkluose ir bažnyčiose“¹⁷.

Tyrimams, pagrindžiantiems Zakopanės stiliaus jogailaitiškąjį pobūdį, jo ryšius su Lietuvos ir Žemaitijos liaudies menu atsidėjo Mykolas Brenšteinas – Telšiuose gyvenęs bibliotekininkas, bibliografas, kolekcininkas, Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos kultūros tyrinėtojas, taip pat Zakopanės lankytojas, kur tikriausiai susidūrė ir su Vitkevičiumi. Brenšteinas rado zakopaniškųjų ornamentų pavyzdžių žemaičių namų apyvokos reikmenyse, lentynėlėse. Apie savo atradimus pranešdavo Vitkevičiui laiškuose, kuriuose netrūksta tokių teiginių apie žemaitiškus dirbinius: „pone, pone, juk visa tai zakopaniška“ arba „zakopanybė visur nuo a iki z“¹⁸. Brenšteino kolekcija sudomino kūrėjus, susibūrusius į Lenkų taikomosios dailės draugiją. Jos dalį draugijos nariai 1902 m. pabaigoje eksponavo Varšuvos „Zachętoje“, o vėliau publikavo reprodukcijas draugijos leidinio „Materiały“ trečiame numeryje, išėjusiame 1903 m. Kartu su zakopaniškųjų ornamentų Žemaitijos liaudies mene dokumentavimu Brenšteinas buvo išvystęs plačius žemaičių kryžių ir kopyltėlių etnografinius tyrinėjimus, kuriems skyrė gausiai iliustruotą publikaciją, išleistą Krokuvoje 1906 m. Kaip galima spėti, Vitkevičiaus veiklos paskatintas, analogiškai bandė ieškoti užmirštų, bet liaudies kultūroje išsaugotų originalių pirmykštės civilizacijos pradų, kurie turėjo patarnauti modernios dailės atgimimui ir suteikti jai tautinių bruožų. Pasak Brenšteino, Žemaitijos kultūros originalumo ženklas kaip tik ir buvo už jos ribų neaptinkami kryžiai ir pakelių kopyltėlės, sujungusios krikščionybės įtaką ir vietinius papročius, pagoniškas liaudies tradicijas. Ne jis vienas buvo tuo įsitikinęs. Kaip teigia Laima Laučkaitė, žemaitiški kryžiai sulaukė dėmesio jau XIX a. septintame dešimtmetyje: tai atspindi pionieriški lenkų kalba publikuoti Alfredo Römerio tyrinėjimai¹⁹. Apie 1900 m. šis susidomėjimas peržengė siauras regionines ribas, apie kryžius rašė lenkų, rusų, vokiečių ir lietuvių tyrinėtojai²⁰. Krokuviškė Lenkų taikomosios dailės draugija Lietuvos kryžiams paskyrė atskirą dvyliktąjį savo leidinio „Materiały“ numerį, išėjusį 1909 m., ir paskelbė rinkinį Franciszeko Krzywodos Polkowskio piešinių, sukurtų 1908 m. vasarą Rokiškio dvarininko etnografo mėgėjo Jono Pšezdzieckio užsakyму. Savo komentaruose Polkowskis akcentavo Lietuvos kryžių ir kopyltėlių origi-

nalumą bei meninę vertę: tvirtino, kad jie nusipelno didesnio susidomėjimo²¹. Ir iš tiesų Polkowskio piešiniai po kelerių metų buvo publikuoti populiaraus anglų žurnalo „The Studio“ leidinių, skirtų Europos liaudies menui, tome „Peasant Art in Russia“, pasirodžiusiame 1912 m. Įvadą skyriui apie Lietuvą parašė Brenšteinas²².

Lietuvos ir Žemaitijos liaudies kultūra tapo lobynu, kuriuo galėjo naudotis dailininkai, ieškantys įkvėpimo tolimų Europos pakraščių vietiniame mene. Taigi Žemaitija ir Lietuva įgijo statusą „prarasto rojaus“, panašiai kaip Kalotaszeg, Moravų Slovakija, Karelėja ir kiti „pasakiškai spalvingo kaimo“ regionai, dailininkų atrandami apie 1900 m.

Brenšteinas 1902 m. rugsėjo laiške Vitkevičiui dėstė, kad kalniečių ir žemaičių medinių padargų panašumas leidžia daryti išvadą, jog „kultūrą ir estetines pažiūras į Lietuvą atnešė lenkai, o ne vokiečiai arba rusai“, nors pridūrė: „Gal per toli siekiančias išvadas darau, bet man taip atrodo“²³. Turbūt Vitkevičius sušvelnino Brenšteino įsitikinimus, nes pastarasis 1903 m. paskelbtame rašinyje apie Zakopinės stilių greta savosios pateikė ir Vitkevičiaus nuomonę apie tai, kad lenkai ir lietuviai sėmėsi įkvėpimo iš bendro šaltinio²⁴. Ir nors Brenšteinas šią problemą laikė antraeile, akcentuodamas, kad jį visų pirma domina pats faktas, jog žemaitis išsaugojo zakopaniškąją ornamentiką, tas ginčas liudijo, jog Vitkevičiui Lietuvos ir Lenkijos tapatybė rėmėsi partneryste ir nebuvo reikalo kalbėti apie lenkiškąsios vyravimą.

Vitkevičius, kurį amžininkai vadino „šventosios Žemaitijos sūnumi“ arba „karališko išdidaus veido žemaičiu“, lenkų ir lietuvių sąjungos problemų kitaip vertinti negalėjo²⁵. Buvo auklėtas Žemaitijoje, Pašiaušeje, nuo XVI a. įsikūrusioje lenkų dvarininkų šeimoje, kurioje puoselėtas tiek lenkiškumas, tiek pagarba lietuvių kaimiečiams. Pasak jo sesers Marijos Vitkevičiūtės, dvaras išlaikė mokyklėlę, „kurioje samdinių vaikai buvo slapta mokomi jų gimtąją lietuvių kalbą“, o 1863 m. sukilimo metu sėkmingai mėginta įtikinti „mylimą lietuvių liaudį“, kad stotų sukilėlių pusėn – tarp kita ko, išverstas į lietuvių kalbą ir bažnyčiose giedotas tautinis himnas²⁶. Kita Vitkevičiaus sesuo, Elvyra Jagminienė, savo ruožtu pridūrė: „Palankumą kaimo žmonėms ir tradicijoms mums perdavė tėvai. Mes visi kalbėjome žemaitiškai“²⁷. 1869 m. grįžęs iš tremties ir su šeima įsikūręs Rudaminoje Vitkevičius daugybę laiko praleisdavo su lietuvių kaimiečiais, o vėliau XIX a. devintame dešimtmetyje kaip tapytojas ir piešėjas taikė kūryboje lietuvišką tematiką.

Apie Lenkijos ir Lietuvos ryšius kelis kartus pasisakė kaip dailės kritikas ir lenkų patriotas, kovojęs dėl bendros nepriklausomybės. Ateities vizija, kurią skelbė Vitkevičius Lietuvos ir Ukrainos nacionalinių judėjimų kontekste, rėmėsi jogailiškosios tradicijos reinterpretacija. 1908 ir 1912 m. paskelbtoje studijoje apie Matėjką akcentavo, jog nelaisvės laikais Lenkijos istorinė teritorija, „kuri Karalystės, Lietuvos ir Rusijos vardu vadinta atrodė esanti vieninga ir nedaloma [...] pasidalijo į visiškai atskiras teritorijas, gyvenamas skirtingų ir net priešiškų tautų. Po mažu lenkiškos ar sulenkėjusios dvarininkijos sluoksniu Lietuvoje ir Rusijoje išliko lietu-

vių ir rusinų liaudis, kuri dėl socialinių sąlygų nedalyvavo lenkų valstybės politiniame gyvenime, nesudarinėjo unijos ir liko už lenkų kultūros įtakos ribų gryo savo etninės kilmės pavidalo. Ta lietuvių ir rusinų liaudis šiandien subrandino nacionalinę savimonę, savos nepriklausomos tėvynės idėją [...]. Ir šių tautų teisės į savarankišką nepriklausomą gyvenimą yra neabejotinos, yra aukštesnės už tai, ką žmonės vadina istorinėmis teisėmis, kurios visuomet yra arba smurto rezultatas, arba smurtu palaikomos. Gyvybė yra aukščiausia individų ir tautų teisė. Nusikaltimas ir kvailystė būtų kokių nors būdu priešintis šiam lietuvių ir rusinų veržimuisi į nepriklausomą gyvenimą, gyvenimą ne tik su savu vardu, bet ir su savo tautiškumu, savo atsakomybe“²⁸.

Šie teiginiai buvo dar aiškiau pateikti ketvirtame studijos apie Matejką skyriuje, kuris dėl cenzūros baimės nepateko į knygą, bet pasirodė 1908 m. žurnale „Krytyka“. Kartodamas žodžius apie lietuvių ir rusinų nepriklausomybės būtinumą Vitkevičius teigė, kad „Lenkija dabar faktiškai grįžta į savo etnografines ribas, tarytumei jūra, kuri po didelio potvynio traukiasi į senuosius krantus, ir kaip jūra seklumose palieka savo pėdsakus, taip Lenkija Lietuvos ir Rusios žemėse palieka savo kultūros, savo idėjų ženklus, kuriuos, kai pasibaigs keršto liūto riaumojimai, Lietuva ir Rusia sugebės suprasti ir kitaip negu šiandien vertinti“²⁹. Vis dėlto Vitkevičius su viltimi žiūrėjo į Lenkijos, Lietuvos ir Rusios bendrą ateitį. Jei lenkai sugebės atsisakyti tautinio egoizmo, kurio simboliu Vitkevičiui buvo lenkų endekų (*Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne*) ideologų koncepcijos, ateitis priklausys laisvų tautų brolijai³⁰. Tą klausimą nuodugnai išdėstė pirmajam lenkų kongresui Vašingtone 1911 m. rengtame memorandume, kuris greičiausiai dėl ligos liko nepabaigtas. Išsamūs jo fragmentai buvo paskelbti tik 1928 m. Kazimierzo Kosińskiego knygoje. Vitkevičius šįkart ryžtingai atskyrė lietuvių ir rusinų klausimą. Lietuviai buvo lygiateisiai dviejų tautų valstybinės sąjungos nariai ir „jeigu ne pasekmės dabartinės visuomeninės santvarkos, kurios rezultatas yra tautos padalijimas į lenkišką dvarininkiją ir lietuvišką valstietiją, Lietuva, jei jos dvarininkija būtų likusi lietuviška, būtų šiandien vieninga ir savo priešais laikytų ne Lenkiją, bet turėtų visas priežastis drauge su ja kovoti prieš bendrą priešą – Rusiją“³¹. Tuo tarpu dėl rusinų žemesnio statuso Respublikoje iš lenkų ir rusinų santykių istorijos buvo paveldėta tarpusavio kovos ir neapykantos tradicija. Vitkevičiaus siūlytas šių problemų sprendimas buvo, kaip jam būdinga, nerealistiškas ir romantiškas. Suardytos bendrystės ateitis, ypač santykiai su Rusia, turėtų remtis „vienu įstatymu, kuris šiandien dar negalioja, bet kuris ilgainiui turi tapti vieninteliu – meilės įstatymu“³². Šie politiniai ir visuomeniniai dailininko komentarai neturėtų stebinti. Istoriografija Vitkevičiui buvo natūralus jo kaip lenkų dailininko patrioto misijos papildymas, o pati patriotinė zakopaniškojo stiliaus koncepcija neišvengiamai savo kūrėją skatino domėtis to laiko politine situacija. Vertėtų pridurti, kad vienas artimiausių dailininko „mokinių“ gyvenimo pabaigoje bei žinių šaltinis buvo jo giminitis Juzefas Pilsudskis.

Saldutiškio stotį XIX ir XX a. nacionalizmą požiūriu galima traktuoti kaip akivaizdų kolonijinės architektūros pavyzdį. Vitkevičiaus akimis, tai vis dėlto pirmiausia buvo paminklas romantiško mėginimo išsaugoti jogailaitiškos Respublikos žemių civilizacijos bendrumą. Ši idėja buvo jo kūrybinio gyvenimo esmė – tad nenuostabu, jog Jaszczurówkos koplyčioje (1904–6) Zakopaneje atsirado vitražai su Čenstakavos ir Aušros Vartų Dievo Motinos atvaizdais, o ant dailininko kapo Zakopanės kapinėse „Na Pęksowym brzysku“ 1921 m. pastatytas žemaitiškas antkapis su „smūtkeliu“.

Vertė Giedrė Jankevičiūtė

¹ S. Vitkevičiaus laiškas motinai (1899), IS PAN, cit. pagal: Z. Moździerz, Początki stylu zakopiańskiego, T. Jabłońska, Z. Moździerz, „Koliba“, pierwszy dom w stylu zakopiańskim, Zakopane, 1994, s. 25.

² Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, Opole, 1999, s. 28.

³ Apie kalniečių sugrįžimą iš Lietuvos Vitkevičius rašė laiške Franciszkui Mączyńskiui (Zakopane, 1899 08 07). Žr.: *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza*, opr. M. Jagiełło, Kraków, 1979, s. 387.

⁴ J. G. Pawlikowski, O „styl zakopiański“ w budownictwie Zakopanego i Podhala, *Wierchy*, IX, 1931; perspausdintas *O lice ziemi, wybór pism Jana Gwালberta Pawlikowskiego*, Warszawa, 1938, s. 369.

⁵ S. Witkiewicz, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, wyd. 2, Lwów, 1906, s. 89–90.

⁶ Ignaco Matuszewskio laiškas Stanislavui Vitkevičiui, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 344.

⁷ Ignaco Świętochowskio laiškas Stanislavui Vitkevičiui, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 351.

⁸ Nowy Kurhauz w Połudze, *Tygodnik Ilustrowany*, 1902, Nr. 14, s. 279.

⁹ *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 350, 351.

¹⁰ *Ibid.*, s. 352–354.

¹¹ *Ibid.*, s. 368, 369.

¹² J. Majda, *Styl zakopiański*, Warszawa, 1979, s. 38–40.

¹³ *Ibid.*, s. 28, 29.

¹⁴ M. Kitowska-Łysiak, Kazimierz Mokłowski (1869–1905) i jego stanowisko w sprawie tzw. Stylu narodowego w architekturze polskiej, *Lud*, 1986, t. 70, s. 118.

¹⁵ J. Majda, op. cit., s. 28, 29.

¹⁶ K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów, 1903, s. 324, 431; *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 368, 369.

¹⁷ K. Mokłowski, Stanisław Witkiewicz jako budowniczy polski, *Biblioteka Warszawska*, 1904, t. 4, s. 138.

¹⁸ Mykolo Brenšteino 1902 09 14 laiškas Stanislavui Vitkevičiui, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 684.

¹⁹ L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, V., 2002, p. 65–67.

²⁰ Apie susidomėjimą žemaičių kryžiais žr. G. Jankevičiūtės straipsnį šiame leidinyje.

²¹ F. Krzywda Polkowskio įžanga draugijos Polska Sztuka Stosowana leidinio „Materiały“ (Kraków, 1909) dvyliktam sąsiuvinii.

²² Apie susidomėjimą Lietuva galėtų liudyti F. Krzywda Polkowskio piešinių publikavimo „The Studio“ anonsas, kurį paskelbė krokuviškis „Architekt“ 1910 m. Ta informacija papildė F. Krzywda Polkowskio tekstą draugijos Polska Sztuka Stosowana leidinyje „Materiały“.

²³ Mykolo Brenšteino 1902 09 14 laiškas Stanislavui Vitkevičiui, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 684.

²⁴ M. Brensztejn, Styl zakopiański (w obronie „zakopiańszczyzny” jako stylu „polskiego”), *Ateneum*, 1903, t. VI, s. 104.

²⁵ Plg. K. Mokłowski, *Stanisław Witkiewicz jako budowniczy polski*, s. 133; W. Wolski, O Stanisławie Witkiewiczu (garść wspomnień), *Echo Polskie*, 1915, nr 11, cit. pagal. Z. Piasecki, op. cit., p. 383.

²⁶ M. Witkiewiczówna, *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, Warszawa, 1936, s. 7–13.

²⁷ Elvyros Jagminienės atsiminimai Zakopanės Tatrų muzejuje (E/W-7, cz. 5); cit. pagal: Z. Moździerz, Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja, *Stanisław Witkiewicz człowiek-artysta-myśliciel*, Zakopane, 1997, 46, s. 301.

²⁸ S. Witkiewicz, *Matejko (1838–1893)*, Lwów, 1908, cit. pagal: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane. Monografie artystyczne*, t. 2, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków, 1974, s. 247, 248.

²⁹ *Ibid.*, p. 345.

³⁰ Plg. monografijos apie Matejką ketvirto skyriaus komentarą su *ibid.*, p. 454–457.

³¹ Cit. pagal: K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz*, Warszawa, 1928, s. 355.

³² *Ibid.*, p. 356.



S. Vitkevičius.
Saldutiškio
geležinkelio stotis.
XX a. pradžia.

S. Witkiewicz.
Stacja kolejowa w
Szylgudyszki.
Początek XX w.

Andrzej Szczerski

STYL ZAKOPIAŃSKI – POLSKI CZY JAGIELLOŃSKI?

W jednym z listów napisanych do matki w 1899 roku Stanisław Witkiewicz z dumą donosił „Zaszczepiam tu góralską cywilizację i już bardzo ładna półka ozdabia salon syłgudyszowski”.¹ W liście mowa była o majątku Syłgudyszki w powiecie święciańskim, który pod koniec XIX wieku znajdował się w rękach generała Bolesława Jałowieckiego i jego żony Anieli Witkiewiczówny (1854–1918), młodszej siostry Stanisława Witkiewicza. Majątek ten stał się miejscem jednego z kluczowych eksperymentów Witkiewicza, przeprowadzonych w początkowym stadium tworzenia stylu zakopiańskiego – pierwszą próbą przeniesienia form nowego stylu na Litwę i Żmudź.

Półka w dworskim salonie nie była jedynym elementem zakopiańszczyzny w Syłgudyszkach. W tymże 1899 roku Witkiewicz doprowadził przede wszystkim do wybudowania dworca kolejowego o formach analogicznych do realizowanych kilka lat wcześniej domów i willi w Zakopanem. Wykonany w drewnie budynek, który spłonął w latach 20., znany jest dziś tylko ze zdjęć archiwalnych. Widać na nich charakterystyczną dla projektów Witkiewicza malowniczą kombinację różnorodnych elementów zaczerpniętych z drewnianej architektury Podhala oraz form późnego historyzmu. Podobnie jak w pierwszym domu w stylu zakopiańskim „Koliba” w Zakopanem (1891–94), stacja w Syłgudyszkach składa się z dwóch odrębnych części o zbliżonych proporcjach, wyższej piętrowej, nawiązującej do architektury willowej oraz parterowej powtarzającej kształt góralskiej chałupy. W analogiczny sposób wyróżniono ganek wejściowy oraz ukształtowano połacie dachu z nieregularnie zaprojektowanymi oknami i kominami. Współczesne realizacje zakopiańskie i litewską łączy nie tylko strona formalna, ale także charakter mecenatu, który doprowadził do ich powstania. Zarówno na Podhalu, jak i na Litwie styl zakopiański mógł się zmaterializować dzięki prywatnym funduszom polskiego ziemiaństwa, które fascynowało się witkiewiczowską ideą stylu narodowego i było gotowe własnymi środkami wspomagać jej rozwój. W przypadku Syłgudyszek, obok związków rodzinnych, ważna była prawdopodobnie chęć udzielenia Witkiewiczowi zapomogi finansowej jako honorarium za projekt. Aniela Jałowiecka należała do grupy ludzi, którzy wspomagali finansowo Witkiewicza przez całe jego twórcze życie.² Z drugiej strony nie wiemy czy takowe honorarium artysta by przyjął – z reguły odmawiał, uważając się za proroka stylu zakopiańskiego, a jak mówił: „proroków się nie wynagradza”. Syłgudyszki łączyła z Zakopanem jeszcze jedna istotna kwestia. Elementy konstrukcji drewnianej i detale w drewnie wykonali wysłani przez Witkiewicza na Litwę podhalańscy górale, najprawdopodobniej ci sami, których artysta przysposobił do form stylu zakopiańskiego podczas budowy zakopiańskich willi. Można przypuszczać, że półka w salonie dworskim, a praw-

dopodobnie i inne elementy wyposażenia były również ich autorstwa.³ Dla Witkiewicza, zafascynowanego problemami rasy, udział górali w realizacji projektów w stylu zakopiańskim był wartością fundamentalną – twierdził, że posiadają oni wrodzony talent artystyczny i w naturalny sposób potrafią odtworzyć pierwotne wartości, jakie przechowali w swojej kulturze materialnej. Bez wątpienia dworzec w Sygudyszkach traktować więc można jako dzieło programowe.

W podobny sposób postrzegano tę realizację już współcześnie. W Krakowie, na pierwszej wystawie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w 1902 roku pokazano cztery fotografie dworca w trakcie budowy, traktując je jako ilustrację osiągnięć Witkiewicza. Na Litwie odbiór był bardziej emocjonalny. Jak pisał Jan Gwalbert Pawlikowski: „ludzie, którzy pod uciskiem moskiewskim taić musieli w sobie swe narodowe uczucia, przychodzili z daleka oglądać ten skromny budynek, jakby jakieś arcydzieło, i – ku zdziwieniu Moskali – płakali na jego widok, tak jak płakali niegdyś nad przemycanemi z zagranicy i ukrywanymi starannie „Dziadami“ Mickiewicza...”⁴

Słowa Pawlikowskiego przypominają, iż obok oryginalnych walorów estetycznych, dworzec w Sygudyszkach miał także charakter manifestu patriotycznego. Styl zakopiański, nad którym Witkiewicz rozpoczął pracę około roku 1890, był nie tylko próbą odnowy architektury i rzemiosła artystycznego, ale również dowodem na odrębny charakter polskiego ducha narodowego i głosem podtrzymującym dążenia do wybicia się na polityczną niepodległość. Dla części polskiej inteligencji przełomu wieków XIX i XX styl zakopiański był więc stylem *par excellence* polskim. Sam Witkiewicz wielokrotnie tak też identyfikował swoje poczynania. Ale czynił jednak krok dalej. Odwołując się raz jeszcze do Pawlikowskiego można stwierdzić, iż przemycane na Litwę formy podhalańskie, jak niegdyś wiersze Mickiewicza, świadczyły o zdecydowanie szerszym pojmowaniu przesłania stylu zakopiańskiego przez jego twórcę. Obok ewidentnej polskości styl miał także pełnić rolę ekwiwalentu stylu narodowego dla całej jagiellońskiej wspólnoty. W jego kluczowej opowieści o Podhalu „Na przełęczy” znalazły się słowa: „To budownictwo i zdobnictwo, które na razie, zdawały się jedynie cechą Podhala, z czasem, przy najgłębszych poszukiwaniach, okazały się powszechnym w całej Polsce zjawiskiem. I nie tylko w Polsce, na Rusi, w starych cerkwiach i chatach, istnieją te same pierwiastki konstrukcyjne i zdobnicze, które również znalazły się na sprzętach żmudzkich. Idea samodzielnego stylu polskiego w budownictwie zyskała tym sposobem jeszcze silniejszą podstawę, a zarazem historia ciekawe i znamienne świadectwo wspólności cywilizacyjnej ludów, zamieszkujących obszary dawnej Rzeczypospolitej”⁵.

Nic więc dziwnego, że Sygudyszki nie były jedynym projektem architektonicznym dla Litwy i Żmudzi, jaki wyszedł spod ręki Witkiewicza. W 1902 roku artysta, na prośbę jednego z czołowych reprezentantów polskiej modernistycznej krytyki Ignacego Matuszewskiego, zaprojektował kurhauz „Kiejstut” dla Połagi. Miejscowość ta, wówczas w posiadaniu Tyszkiewiczów, rozpoczynała swoją karierę nadbałtyckiego kurortu i posiadanie kurhauzu uznano za niezbędne. Matu-

szewski, aby przekonać Witkiewicza, podkreślał, iż Połoga ma szansę stać się z czasem „tego samego znaczenia stacją klimatyczno-morską w Polsce, jaką jest Zakopane, jako stacja klimatyczno-górska”.⁶ Budowa kurhauzu nie została jednak sfinalizowana z braku funduszy po śmierci jednego z głównych mecenasów całego przedsięwzięcia księcia Michała Tyszkiewicza.⁷ Znamy natomiast projekty elewacji, opublikowane w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1902 roku, za którą to publikacją stał lekarz zakładowy w Połudze, Ignacy Świętochowski, prowadzący z Witkiewiczem szczegółową korespondencję w sprawie budowy. Witkiewiczowski projekt tym razem nawiązywał do form znanych z willi „Pod Jedłami” w Zakopanem (1896–1897) i projektów dworu w Dłużewie z 1899 roku. Umieszczony na kamiennym cokole monumentalny gmach z drewna akcentowały dwa ryzality o różnych proporcjach, szereg malowniczych form drewnianych oraz efektowne kominy. Ten drugi projekt litewski miał również charakter wyjątkowy. Jak podawał „Tygodnik Ilustrowany”, „będzie to budowla tym ciekawsza jeszcze, że w takim zastosowaniu i w takich rozmiarach nic jeszcze w tym stylu nie było stawiane. Długość budynku wynosi 62 m, szerokość ok. 30 m i wysokość 19 m. Wewnątrz, prócz jadalni, trzech mniejszych salonów, czytelnicy etc., będzie jeszcze wspaniała sala balowa o 400 m. kw. powierzchni ze stałą sceną”.⁸ I tym razem przy budowie pracować mieli górale, natomiast nad szczegółami technicznymi czuwać miał architekt z Warszawy, Mikołaj Tołwiński.⁹ Witkiewicz otrzymywał również listy od ziemian z Litwy, którzy chcieli wybudować nowe dwory w stylu zakopiańskim – prawdopodobnie mógł brać pośredni udział w projektowaniu dworu L. Wasilewskiego w Sartanie (Sejmanach koło Troków) w 1902 roku. Wasilewski, który zamiast pojęcia „styl zakopiański” używał określenia „styl swojski”, uznawał architekturę Witkiewicza za genetycznie związaną z Litwą, a jednocześnie widział w niej sprzeciw wobec szybko powiększającej się grupy obcych rezydencji rosyjskich „w kogucim stylu [...]”, które wcale ładnie i lekko wyglądają, ale serce boli patrząc, że stoją one na ziemi Witoldów, nic z nią wspólnego nie mając”.¹⁰

Nie tylko na Litwę próbowano przenosić formy stylu zakopiańskiego. Obok znanych przykładów z architektury Warszawy, Krakowa czy Lwowa, styl zakopiański można było odnaleźć właściwie na wszystkich terenach dawnej Rzeczypospolitej. Zasięg tych realizacji wyznaczały wzory willi letniskowych w Wiśle projektu Witkiewicza z 1899 roku, dom ludowy przy kopalni Niemce w Zagłębiu Dąbrowskim Franciszka Lilpopa i Karola Jankowskiego (przed 1908), willa J. Boguckiego w Mikuliczynie na Huculszczyźnie autorstwa Tadeusza Obmińskiego (ok. 1904), gdzie zastosowano motywy huculskie, zakopiańskie i litewskie¹¹, dwór K. Buszczyńskiego na Wołyniu (1902). Okazjonalnie do Witkiewicza zwracali się z prośbą o projekty także Polacy rozsiani po całym świecie, od Kaukazu po Paragę.¹² Większość projektów poza Zakopanem nie była jednak dziełem samego Witkiewicza, stąd też autorskie realizacje litewskie, należy uznać za wypowiedzi osobiste i pod tym względem wyjątkowe.

Ekspansję stylu zakopiańskiego umożliwiały badania architektów i etnografów, którzy starali się udowodnić tezę Witkiewicza, że styl zakopiański panował niegdyś na całym terenie Rzeczypospolitej i został wyparty dopiero w XIV wieku wraz z pojawieniem się architektury murowanej i form kosmopolitycznych. I tak odrzwia kółkowane i zakopiańską konstrukcję dachów odkrywano w okolicach Bytomia, Nowego Sącza, Lwowa, w środkowej Polsce i na Ukrainie. Wnioski takie swoim autorytetem popierali wybitni artyści, jak Wojciech Gerson, który twierdził, iż odrzwia i okna analogiczne do góralskich występują na terenie całej Polski południowej, a także mało znani architekci, jak J. Morgulec z Kijowa, który pisał do Witkiewicza, iż w wielu budowlach na Ukrainie odnalazł motywy zakopiańskie.¹³ Wśród opracowań teoretycznych najważniejsze miejsce zajęły publikacje badacza kultury ludowej i architekta Kazimierza Mokłowskiego. Mimo pierwotnego sceptycyzmu wobec koncepcji Witkiewicza, w 1902 roku Mokłowski zamienił się w jednego z najbardziej zagorzałych uczniów mistrza. W efekcie Mokłowski starał się popularyzować styl zakopiański, jako autor publikacji, wykładowca i architekt, twórca dwóch kamienic w tym stylu we Lwowie (1903).¹⁴ Nie tylko odkrył on wrota i ornamentykę zakopiańską na przedmieściu Lwowa, Łyczakowie, ale dostrzegał elementy konstrukcji drewnianych z Podhala w budynkach na terenie całej dawnej Rzeczypospolitej. Twierdził również, że opisy ornamentyki podobnej do podhalańskiej znalazły się w utworach renesansowych poetów Jana Kochanowskiego i Łukasza Górnickiego, a tym samym świadczyły o powszechności tego stylu jeszcze w XVI wieku.¹⁵ Opus magnum Mokłowskiego „Sztuka ludowa w Polsce“ z 1903 roku przynosiła jednak istotny postulat, aby w obliczu podobieństw, jakie odkrywał m.in. w wyglądzie i konstrukcji chat mazowieckich, litewskich, śląskich i huculskich, odrzucić nazwę „sposób zakopiański“ (była to aluzja do poczynąń Edgara Kovátsa w Zakopanem). Mokłowskiego interesował raczej „styl ludowy polski“, nawiązujący do „sposobu, w jaki lud na ziemi całej dawnej Rzeczypospolitej wiązał, kładł i zdobił budowle swoje“.¹⁶ Był pewien, że odkrywcy kultury ludowej Podhala, jak Witkiewicz, „czuli, że po za tymi zabytkami ginącymi, rośnie w wyobraźni ta strona przeszłości Piastowskiej i Jagiellońskiej, której śladu nie ma ani w pisanych, ani w drukowanych archiwach, której nie szukać po murowanych zabytkach miejskich i kościelnych.“¹⁷

Badaniom uzasadniającym jagielloński charakter stylu zakopiańskiego z perspektywy jego związków ze sztuką ludową Litwy i Żmudzi poświęcił się natomiast Michał Brensztejn (1874–1938), mieszkający w Telszach bibliotekarz, bibliograf, kolekcjoner, badacz kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego, a także bywalec Zakopanego, gdzie najpewniej zetknął się z Witkiewiczem. Brensztejn odnalazł przykłady ornamentyki zakopiańskiej w drewnianych przedmiotach codziennego użytku używanych przez Żmudziców, jak zakończenia kądzieli, kijanki i półeczki. O swoich odkryciach donosił Witkiewiczowi w listach, w których nie brak odnoszących się do wyrobów żmudzkich słów takich, jak: „Panie! Panie! przecież to zakopiańszczyzna“

lub „Zakopiańszczyzna wśzędzie od A do Z”.¹⁸ Kolekcja Brensztejna zainteresowała twórców skupionych w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana, którzy na wystawie w warszawskiej „Zachęcie” pod koniec 1902 roku pokazali jej fragment, a następnie opublikowali reprodukcje w zeszycie III wydawanych przez PSS „Materiałów” z 1903 roku. Obok dokumentacji ornamentyki zakopiańskiej w sztuce ludowej na Żmudzi, Brensztejn prowadził także zakrojone na szeroką skalę badania etnograficzne nad krzyżami i kapliczkami żmudzkimi, którym poświęcił bogato ilustrowaną publikację wydaną nakładem Akademii Umiejętności w Krakowie w roku 1906. Jak można przypuszczać, zainspirowany działalnością Witkiewicza, próbował w analogiczny sposób odkryć zapomniane, a zachowane w kulturze ludowej pierwiastki oryginalnej i pierwotnej cywilizacji, które służyć miały odrodzeniu współczesnej sztuki i nadaniu jej charakteru narodowego. Zdaniem Brensztejna, znakami oryginalności kulturowej Żmudzi były właśnie niespotykane poza jej granicami, krzyże i kapliczki przydrożne, łączące wpływy chrześcijańskie i lokalne, pogańskie tradycje ludowe. Nie był w tym przekonaniu odosobniony. Jak zauważyła Laima Laučkaitė, początki zainteresowania krzyżami żmudzkimi datuje się na lata 60. XIX wieku i związane są one z pionierskimi, publikowanymi po polsku, badaniami Alfreda Römera.¹⁹ Około roku 1900 kwestia zajmowała już wielu badaczy polskich, rosyjskich, niemieckich i litewskich, przestając być tylko kwestią regionalną.²⁰ W Krakowie PSS poświęciła problemowi krzyży, tym razem na Litwie osobny, XII zeszyt swoich „Materiałów” z roku 1909, gdzie zamieszczono wybór studiów rysunkowych Franciszka Krzywdy Polkowskiego wykonanych latem 1908 roku dla etnografa-amatora Jana Przeździeckiego z Rakiszek w powiecie kowieńskim. W swoim komentarzu Polkowski podkreślał oryginalność oraz pierwszorzędną wartość artystyczną krzyży i kapliczek z Litwy, postulując zainteresowanie nimi szerszych kręgów odbiorców.²¹ W istocie rysunki Polkowskiego kilka lat potem zostały opublikowane w tomie „Peasant Art in Russia” (1912), wydanym nakładem popularnego brytyjskiego periodyku „The Studio” w serii poświęconej sztuce ludowej Europy; wstęp do rozdziału poświęconego Litwie napisał Michał Brensztejn.²²

Kultura ludowa Żmudzi i Litwy stawała się skarbcem, z której czerpać mieli inni artyści poszukujący inspiracji w wernakularnej sztuce odległych prowincji Europy. Żmudź i Litwa uzyskiwały więc status „raju utraconego”, podobnie jak Kalo-taszeg, Moravske Slovacko, Karelia i szereg innych regionów „bajecznie kolorowej wsi”, odkrywanych przez artystów około roku 1900.

Michał Brensztejn w liście do Witkiewicza z września 1902 roku wyraził pogląd, iż podobieństwo między drewnianymi sprzętami góralskimi i żmudzkimi dowodzi, „że na Litwę kulturę i pojęcia estetyczne przynieśli z sobą Polacy, nie zaś Niemcy lub Rosjanie”, aczkolwiek dodawał: „Może za daleko we wnioskach idę, ale tak mi się zdaje.”²³ Witkiewicz musiał zmitygować Brensztejna, skoro w opublikowanym w 1903 roku tekście poświęconym stylowi zakopiańskiemu przytaczał obok swojej także opinię Witkiewicza o tym, iż Polacy i Litwini czerpali inspiracje ze

wspólnego źródła.²⁴ I chociaż Brensztejn uznał ten problem za drugorzędny, podkreślając iż interesuje go przede wszystkim fakt przechowania ornamentu zakopiańskiego przez Żmudzina, kontrowersja ta pokazywała, iż dla Witkiewicza tożsamość Litwy i Polski opierała się na relacjach partnerskich i nie była zdominowana przez myślenie o polskiej dominacji.

Witkiewicz, którego współcześnie określano mianem „syna świętej Żmudzi” o „królewsko-dostojnej twarzy Żmudzina”, nie mógł w inny sposób podchodzić do problemów wspólnoty polsko-litewskiej.²⁵ Wychował się w polskiej rodzinie szlacheckiej osiadłej od XVI wieku na Żmudzi w Poszawszu, w której kultywowano zarówno polskość, jak i szacunek dla litewskich włościan. Według świadectwa siostry Stanisława, Marii Witkiewiczówny, dwór prowadził szkołę, „gdzie się uczyło po kryjomu dzieci służby folwarcznej w ich rodzimym języku litewskim”, a podczas Powstania Styczniowego podjęto z sukcesem zabiegi, aby przekonać „kochany lud litewski”, aby opowiedział się po stronie powstańców – m.in. przetłumaczono na litewski słowa hymnu narodowego i śpiewano go w kościołach.²⁶ Z kolei inna siostra Witkiewicza Elwira Jagminowa dodawała: „Poczucie sympatii i tradycje związane z ludem przekazali nam rodzice. Każde z nas po żmudzku mówiło”.²⁷ Stanisław Witkiewicz, gdy po powrocie z zesłania w 1869 roku osiadł z rodziną w Urdominie, wiele czasu spędzał z litewskim ludem, a potem jako malarz i rysownik w latach 80. podejmował w swoich pracach tematykę litewską. O związkach Polski i Litwy wypowiadał się także kilkakrotnie jako krytyk sztuki i polski patriota, walczący o odzyskanie wspólnej niepodległości. Wizja przyszłości, głoszona przez Witkiewicza w kontekście sukcesów ruchów narodowych na Litwie i Ukrainie, podejmowała daleko idącą reinterpretację tradycji jagiellońskiej. W studium o Matejce opublikowanym w 1908 i 1912 roku podkreślał, że w okresie zaborów obszar historyczny Polski, „który pod imieniem Korony, Litwy i Rusi zdawał się jednolitym, nierozdzielny terytorium [...] rozdzielił się teraz na całkiem różne terytoria, zamieszkałe przez różne, a nawet wrogie narody. Pod małą warstwą polskiej lub spolonizowanej szlachty utrzymał się na Litwie i Rusi lud litewski i ruski, który wskutek społecznych warunków nie brał udziału w życiu politycznym państwa polskiego, nie zawierał unii i pozostał poza wpływem polskiej kultury w czystym stanie swego etnicznego pochodzenia. Ten lud litewski i ruski przyszedł dziś do narodowej świadomości, do pojęcia własnej, niezależnej ojczyzny [...]. I prawa tych ludów do samodzielnego, niezależnego bytu są bezwzględne, są wyższe od tego, co ludzie nazywają prawami historycznymi, które są zawsze albo wynikiem przemocy, albo przemocą się utrzymują. Życie jest największym prawem bytu jednostek i narodów. Zbrodnią też i głupstwem byłoby chcieć w jakikolwiek sposób przeciwdziałać urzeczywistnieniu do ostatecznych konsekwencji tego porwy Litwy i Rusi do życia niezależnego, do bytowania nie tylko pod własnym imieniem, ale i według własnej, narodowej treści i na własną odpowiedzialność”.²⁸ Tezy te, wyrażone jeszcze dobitniej, znalazły się także w IV rozdziale studium o Matejce, który z obawy

przed cenzurą nie ukazał się w książce, ale w czasopiśmie „Krytyka“ w 1908 roku. Powtarzając słowa o koniecznej niezależności Litwinów i Rusinów, Witkiewicz podkreślał, że „Polska wraca teraz faktycznie w granice etnograficzne, jak morze, które się cofa po wielkim wylewie do pierwotnych swoich brzegów, i jak morze zostawia na mieliznach ślady swego pochodzenia, tak Polska na ziemiach Litwy i Rusi zostawia ślady swojej kultury, swojej idei, ślady, które „gdy zemsty Iwów przełuczą ryki, Litwa i Ruś zdołają zrozumieć i ocenić inaczej niż dzisiaj...”²⁹ Ale na przyszłość wspólnoty Polski, Litwy i Rusi Witkiewicz patrzył z nadzieją. Jeżeli Polacy zdołają się pozbyć narodowego egoizmu, którego symbolem dla Witkiewicza były koncepcje ideologów polskiego Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego, przyszłość należeć będzie do braterstwa ludzi wolnych.³⁰ Tę kwestię w pełni ujął w memoriale przygotowywanym na pierwszy kongres polski w Waszyngtonie w 1911 roku, który pozostał nieukończony, prawdopodobnie z powodu choroby. Został on opublikowany w obszernych fragmentach dopiero w 1928 roku w książce Kazimierza Kosińskiego. Witkiewicz tym razem zdecydowanie odróżnił kwestię litewską od ruskiej. Litwini byli równym prawie członkiem związku państwowego dwóch narodów i „żeby nie działanie ustroju społecznego, którego wynikiem jest podział narodu na polską szlachtę i litewskich chłopów, Litwa, żeby w niej szlachta pozostała litewska, byłaby dzisiaj jednolitym narodem, który nie w Polsce widziałby swego wroga, lecz miałby wszystkie pobudki do wspólnej z nią walki ze wspólnym wrogiem – z Rosją.”³¹ Tymczasem, z uwagi na niższy status Rusinów w Rzeczypospolitej, przeszłość polsko-ruska przekazała tradycje wzajemnej walki i nienawiści. Dla Witkiewicza rozwiązanie tych problemów było, w charakterystyczny dlań sposób, wizjonerskie i romantyczne zarazem. Przyszłość rozdartej wspólnoty, zwłaszcza stosunki z Rosją, powinny być oparte „na jednym prawie, które dziś jeszcze nie obowiązuje, a które musi stać się z czasem jedynym – na prawie miłości”.³² Te polityczne i społeczne komentarze artysty nie powinny dziwić. Historiozofia była dla Witkiewicza naturalnym dopełnieniem jego posłannictwa jako polskiego artysty-patrioty, a sama patriotyczna koncepcja stylu zakopiańskiego w nieunikniony sposób angażowała swojego twórcę w aktualną sytuację polityczną. Warto dodać, że jednym z najbliższych „uczniów” artysty w ostatniej fazie jego życia, a jednocześnie prywatnym informatorem, był blisko z nim spokrewniony Józef Piłsudski.

Dworzec w Sygudyszkach z perspektywy XIX i XX-wiecznych nacjonalizmów można postrzegać jako przykład architektury explicite kolonialnej. Z perspektywy Witkiewicza był to jednak przede wszystkim pomnik romantycznej próby ocalenia cywilizacyjnej wspólnoty ziem jagiellońskiej Rzeczypospolitej. Idea ta była esencją jego twórczego życia, nic więc dziwnego, że w kaplicy w Jaszczurówce w Zakopanem (1904–1906) znalazły witraże z przedstawieniami Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej, a na grobie artysty na zakopiańskim cmentarzu „Na Pękowym brzysku” ustawiono w 1921 roku żmudzki krzyż „Smutkelis”.

- ¹ IS PAN, sygn. 24, list Stanisława Witkiewicza do matki (niedziela 1899), cyt. za Z. Moździerz, Początki stylu zakopiańskiego, w: T. Jabłońska, Z. Moździerz, „Koliba”, pierwszy dom w stylu zakopiańskim, Zakopane, 1994, s. 25.
- ² Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, Opole, 1999, s. 28.
- ³ O powrocie górali z Litwy pisał Witkiewicz w liście do Franciszka Mączyńskiego, datowanym Zakopane 07 08 1899, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza*, opr. M. Jagiełło, Kraków, 1979, s. 387.
- ⁴ J. G. Pawlikowski, O „styl zakopiański” w budownictwie Zakopanego i Podhala, (*Wierchy IX* 1931), przedruk *O lice ziemi. Wybór pism Jana Gwalberta Pawlikowskiego*, Warszawa, 1938, s. 369.
- ⁵ S. Witkiewicz, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Lwów, 1906, wyd. 2, s. 89–90.
- ⁶ List Ignacego Matuszewskiego do Stanisława Witkiewicza, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 344.
- ⁷ List Ignacego Świętochowskiego do Stanisława Witkiewicza, *ibid.*, s. 351.
- ⁸ Nowy Kurhauz w Połudzie, *Tygodnik Ilustrowany*, 1902, nr 14, s. 279.
- ⁹ *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 350–51.
- ¹⁰ Por. listy L. Wasilewskiego do Stanisława Witkiewicza, *ibid.*, s. 352–354.
- ¹¹ Por. list J. Boguckiego do Stanisława Witkiewicza, *ibid.*, s. 368–369.
- ¹² J. Majda, *Styl zakopiański*, Warszawa, 1979, s. 38–40.
- ¹³ *Ibidem*, s. 28–29.
- ¹⁴ M. Kitowska-Lysiak, Kazimierz Mokłowski (1869–1905) i jego stanowisko w sprawie tzw. stylu narodowego w architekturze polskiej, *Lud*, t. 70, 1986, s. 118.
- ¹⁵ Majda, *op. cit.*, s. 28–29.
- ¹⁶ K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów, 1903, s. 324 i s. 431. *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 368–369.
- ¹⁷ Idem, Stanisław Witkiewicz jako budowniczy polski, *Biblioteka Warszawska*, r. 1904, t. IV, s. 138.
- ¹⁸ Por. list Michała Brensztejna do Stanisława Witkiewicza, 1902 09 14, *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, s. 684.
- ¹⁹ L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002, s. 65–67.
- ²⁰ O zainteresowaniu krzyżami żmudzkiemi por. artykuł Giedrė Jankevičiūtė w tym tomie.
- ²¹ F. Krzywda Polkowski, wstęp do zeszytu *Materiałów. Wydawnictwa Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie*, XII, 1909.
- ²² O zainteresowaniu Litwą świadczyć może zapowiedź publikacji rysunków F. Polkowskiego w *The Studio*, którą podał krakowski *Architekt* w 1910 roku. Informacja ta uzupełniała przedruk tekstu Polkowskiego, opublikowanego w *Materiałach* TPSS w 1909.
- ²³ Por. list Michała Brensztejna do Stanisława Witkiewicza, *op. cit.*
- ²⁴ M. Brensztejn, Styl zakopiański (w obronie „zakopiańszczyzny” jako stylu „polskiego”), *Ateneum*, VI, 1903, s. 104.
- ²⁵ Tak o Witkiewiczu pisali odpowiednio K. Mokłowski, Stanisław Witkiewicz jako budowniczy polski, *op. cit.*, s.133 oraz W. Wolski, O Stanisławie Witkiewiczu (garść wspomnień), *Echo Polskie*, 1915, nr 11, cyt. za: Zdzisław Piasecki, *op. cit.* s. 383.
- ²⁶ M. Witkiewiczówna, *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, Warszawa, 1936, s. 7–13.
- ²⁷ Wspomnienia Elwiry Jagminowej w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, sygn. ZR/W-7, cz. 5, cyt. za Z. Moździerz, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja, Stanisław Witkiewicz człowiek-artysta-myśliciel*, red. idem, Zakopane, 1997, przyp. 46, s. 301.
- ²⁸ S. Witkiewicz, *Matejko (1838–1893)*, Lwów, 1908, cyt. za: *Stanisław Witkiewicz, Pisma zebrane, Monografie artystyczne*, t. 2, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków, 1974, s. 247–248.
- ²⁹ *Ibid.*, s. 345.
- ³⁰ Por. komentarz do rozdziału IV *Matejki* w *ibid.*, s. 454–457.
- ³¹ Cyt. za: K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz*, Warszawa, 1928, s. 355.
- ³² *Ibid.*, s. 356.