

Edward Wittig i Maksimilian Wołoszyn

Dariusz KONSTANTYNÓW

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0003-2064-5677>

ABSTRAKT Artykuł poświęcony jest kontaktom polskiego rzeźbiarza Edwarda Wittiga (1879–1941) i rosyjskiego poety i krytyka Maksimiliana Wołoszyna (1877–1932). Na podstawie materiałów źródłowych (w tym zachowanych listów Wittiga do Wołoszyna) odtworzono historię ich paryskiej znajomości, a także dzieje popiersia Wołoszyna autorstwa Wittiga, wystawionego pod tytułem *Poeta* na Salonie Pola Marsowego w 1909 r. Przedmiotem analizy stał się również artykuł Wołoszyna *Edward Wittig (O możliwych drogach rzeźby)*, opublikowany w petersburskim piśmie „Apollon” w 1913 r., będący niezwykle interesującym „świadcstwem odbioru” wczesnej twórczości polskiego rzeźbiarza.

SŁOWA-KLUCZE Edward Wittig, Maksimilian Wołoszyn, artyści polscy w Paryżu w XX w., rzeźba polska XX w., literaci rosyjscy w Paryżu w XX w., rosyjska krytyka artystyczna, polsko-rosyjskie kontakty artystyczne w XX w.

ABSTRACT Edward Wittig and Maximilian Voloshin. The article is devoted to contacts between the Polish sculptor Edward Wittig (1879–1941) and the Russian poet and critic Maximilian Voloshin (1877–1932). The history of their Paris acquaintance, and the history of the bust of Voloshin sculpted by Wittig and exhibited, under the title *The Poet (Le poète)*, at the Salon du Champ-de-Mars in 1909, are presented on the basis of source materials, including Wittig’s extant letters to Voloshin. Another topic of analysis is Voloshin’s article entitled *Edward Wittig (On the possible paths of sculpture)*, published in the St Petersburg magazine “Apollon” in 1913, which constitutes very interesting evidence of the reception of the Polish sculptor’s early oeuvre.

KEYWORDS Edward Wittig, Maximilian Voloshin, Polish artists in Paris in the 20th century, Polish sculpture in the 20th century, Russian writers in Paris in the 20th century, Russian art criticism, Polish-Russian artistic contacts in the 20th century

W SZEROKIM kręgu znajomości zawartych przez rosyjskiego poetę, tłumacza, krytyka i malarza Maksymiliana Wołoszyna (1877–1932)¹ podczas licznych pobytów w Paryżu w latach 1901–1916² znajdowali się także Polacy. Wiosną 1902 r. artysta poznał Władysława Ślewińskiego³, trzy lata później Edwarda Wittiga⁴, jesienią 1908 r. do grona tego dołączyli Wacław Rogowicz i Jan Lorentowicz⁵, a pod koniec roku 1911 Eugeniusz Zak⁶. Można przypuszczać, że Wołoszyn znał również Xawerego Dunikowskiego, jego paryski adres zapisał bowiem w swoim notatniku z roku 1915⁷.

Wacław Rogowicz wspominał atelier przy rue Boulard 35, do którego Wołoszyn wprowadził się w czerwcu 1908 r.⁸: „Wysoka, przestronna pracownia z pawlaczem; dwie czy trzy rozłożyste otomany, kwadratowe prawie, od kilimów ciemne, od poduszek jasne i miękkie; moc żółtych nieoprawnych książek na prostych półkach u ścian, duży stół-biurko i piec, pośrodku prawie, z rurą nieestetyczną, lecz pewną swej dominującej tu roli, więc zuchwale, niby szyja bajkowej

jakiejś żyrafy, w sufit bodącą. [...] Z ciemnego kąta na ciemnym wzniesieniu biała kolosalna głowa gipsowa patrzyła na poetę zagadkowym uśmiechem przymkniętych powiek – mistyczna jego kochanka, królowa egipska Tajach” (il. 1). Zapamiętał też szczególną atmosferę odbywających się tam cotygodniowych spotkań: „Tutaj, w tej artystycznej izbie, na samym południu Paryża, za Montparnassem jeszcze, w Montrouge’u, zbieraliśmy się co wtorek, różnorodni słudzy i czciciele Piękna, u gospodarza, Maksymiliana Wołoszyna, w tej pracowni malarskiej, przez malarza słowa zamieszkaney. Młody poeta rosyjski, pulchny, cichy i dobry olbrzym, kręcił się lekko po swym tuscium [...]. Maks wszędzie był, wszystko widział, przedstawiał, aranżował, częstował herbatą lub grogiem – wreszcie, uspokoiwszy się, że każdemu tu dobrze, brał na stronę kilku bliższych znajomych i radził spróbować osobliwego trunku: grzanego wina czerwonego z... mirrą. [...] z gorączkową niecierpliwością czekał, by się trochę uciszyło i ktoś poprosił go o przeczytanie «ostatniego wiersza». Zналиśmy tę

1. Владимир П. Купченко, *Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование* (Санкт-Петербург: Издательство журнала „Звезда”, 2000).

2. Po raz pierwszy Wołoszyn przyjechał do Paryża pod koniec października 1899 r., ale wyjechał już po miesiącu. Od kwietnia 1901 do kwietnia 1916 r. w stolicy Francji przebywał bardzo często; był jedną z najważniejszych postaci tamtejszej rosyjskiej kolonii literacko-artystycznej. W Paryżu udało mu się poznać m.in. Anatole’a France’a, Maurice’a Maeterlincka, Émile’a Verhaerena, Octave’a Mirbeau, Romaina Rollanda, Guillaume’a Apollinaire’a, Henriego de Régniera, Julesa Lemaitre’a, Alexandre’a Mercereau, Félix’a Fénéona, René’a Ghila, Odillona Redona, Amedea Modiglianego, Auguste’a Rodina, Antoine’a Bourdelle’a, Aristide’a Maillola, Medarda Rossa, Henriego Matisse’a, Pabla Picassa, Fernanda Légera, Diega Riverę i Isadorę Duncan.

3. Владимир П. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества 1877–1916* (Санкт-Петербург: Издательство „Алетейя”, 2002), s. 99.

4. Ibid., s. 152.

5. W listopadzie 1908 r. Wołoszyn pisał do matki: „Ostatnio bardzo zaprzyjaźniłem się z polskimi literatami. Jeden z nich, dramaturg Rogowicz, pisze obszerny artykuł o mnie dla polskiego pisma. Poznałem też bardzo wpływowego polskiego krytyka Lorentowicza. Odwiedził mnie. Później wyjaśniono mi, że był to wielki zaszczyt, ponieważ nigdy nie bywa on u Rosjan” (list M. Wołoszyna do Je. Kirijenko-Wołoszyny, Paryż, ok. 3/16 XI 1908); cyt. za: Максимилиан Волошин, *Собрание сочинений. Под общей редакцией Владимира П. Купченко и Александра В. Лаврова при участии Розы П. Хрулевой* (dalej: Волошин, *Собрание сочинений*), t. 9: *Письма 1903–1912* (Москва: Эллис Лак, 2010), s. 392–393.

6. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 286, 289. Wołoszyn znał Zaka (przynajmniej ze słyszenia) już w 1907 r., kiedy Jelizawieta Kruglikowa nakłaniała artystę do podjęcia współpracy z moskiewskim dwutygodnikiem literacko-artystycznym „Junost’”, o czym w drugiej połowie września jego wydawca Nikołaj Pojarkow informował listownie poetę, jednocześnie zapraszając jego samego do publikowania na łamach pisma (ibid., s. 190).

7. Максимилиан Волошин, *Собрание сочинений*, t. 6.2: *Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы* (Москва: Эллис Лак 2000, 2008), s. 957. Z twórczością Dunikowskiego Wołoszyn zetknął się już wcześniej: w 1911 r. pisał komentarz do jego rzeźby *Matka* (1899), reprodukowanej pod tytułem *Nędza* w siódmym zeszyte seryjnego wydawnictwa *Sowremennaja skulptura* (Moskwa 1911); zob. ibid., s. 632 (tekst), s. 955–957 (komentarz).

8. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 206.

niewinną słabość poety, więc zawsze propozycję taką mu czyniono. Mówił ładnie, często porywająco, zwłaszcza gdy byli obecni Balmont, Briusow lub poeci – cudzoziemcy, znający język rosyjski”⁹.

Pamiętkami kontaktów z polskimi artystami są wizerunki rosyjskiego poety wykonane przez Ślewińskiego (portret namalowany w 1904 r.¹⁰), Wittiga (popiersie z 1908 r.¹¹) i Zaka (rysunek z 1911 r.¹²), a także wypowiedzi Wołoszyna o obrazach Ślewińskiego wystawionych na Salonie Jesiennym w 1904 r.¹³ i o twórczości Wittiga¹⁴. O Zaku nie pisał, ale być może to właśnie dzięki jego rekomendacji w petersburskim „Apolłonie” został opublikowany obszerny artykuł poświęcony temu malarzowi¹⁵.

WITTIG – WOŁOSZYN: PARYSKIE SPOTKANIE

Najsilniejsza i najdłuższa relacja łączyła Maksimilian Wołoszyna z Edwardem Wittigiem (1879–1941; il. 2)¹⁶. Poznali się w drugiej połowie 1905 r., ale miejsce i okoliczności spotkania pozostają nieznane. Można przypuszczać, że stało się to na którymś z wieczorów organizowanych przez Koło Artystów Rosyjskich w Paryżu „Montparnasse” (Russkij artisticzeskij kruzok w Parizie „Mon-Parnasse”), działające w latach 1903–1908, którego sekretarzem od sierpnia 1904 r. był Wołoszyn¹⁷. Idea założenia Koła narodziła się na



1 Maksimilian Wołoszyn w swoim paryskim atelier, ok. 1908. Fot. Maksimilian Wołoszyn, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg <https://www.flickr.com>, CC0 1.0 Universal

9. Wacław Rogowicz, „Oblaskawiony centaur i Dziewczyna. (Z powodu dwu rzeźb E. Wittiga)”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 39 (1910), s. 783.

10. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 118.

11. Ibid., s. 212.

12. Ibid., s. 286.

13. Максимилиан Волошин, „Осенний Салон. III. (Школа Клода Моне и Гюстава Море. Группа «десяти». Слевинский)”, *Русь*, nr 335 (15 XI 1904), s. 1–2; id., „Письмо из Парижа. (Осенний салон. Слевинский. Морис Дени)”, *Весы*, nr 12 (1904), s. 39–45.

14. Zob. przyp. 69.

15. Яков Тугендхольд, „Творчество Зака”, *Аполлон*, nr 6–7 (1914), s. 26–32. Jesienią 1911 r. Wołoszyn pośredniczył między będącym w Paryżu Siergiejem Makowskim, redaktorem „Apolłona”, i Zakiem, który zapraszał go do swojej pracowni (czy do wizyty doszło – nie wiadomo); zob. „Максимилиан Волошин в журнале «Аполлон». Переписка с С.К. Маковским, Е.А. Зноско-Боровским, В.А. Чудовским, М.Л. Лозинским (Публикация А.В. Лаврова)”, *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007–2008 годы*, s. 445 (list M. Wołoszyna do S. Makowskiego, Paryż, 31 X/13 XI 1911).

16. Świadczy o tym korespondencja zachowana w archiwum Wołoszyna znajdującym się w Instytucie Literatury Rosyjskiej „Puszkinskij Dom” Rosyjskiej Akademii Nauk w Petersburgu (ИРЛИ): sześć listów Wittiga pisanych między czerwcem 1909 a październikiem 1913 r. (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 350: Виттиг Эдуард); listy Wołoszyna do Wittiga nie zachowały się. Nie mogąc skorzystać z oryginałów listów, ich treść referuję/cytuję za edytorskim komentarzem z krytycznego wydania dzieł Wołoszyna (zob. przyp. 5).

17. Владимир П. Купченко, „М.А. Волошин – член кружка русских художников в Париже”, w: *М.А. Волошин – поэт и мыслитель. Десятая Международная научная конференция. Крым, Коктебель 17–21 мая 1999 г. Материалы. Редакционная коллегия Владимир П. Казарин et al. (Симферополь: Крымский Архив, 2000)*, s. 40–42. Niewykluczone, że Wittiga



2 Edward Wittig, ok. 1910. Repr. wg *Sztuka* [Lwów], nr 4 (1912), s. 121

sobotnich spotkaniach w atelier przy rue Boissonade 17, zajmowanym przez malarkę Jelizawietę Kruglikową – jedną z najważniejszych postaci „rosyjskiego Paryża” końca XIX i początku XX w. Jej pracownia do roku 1914 była miejscem często i chętnie odwiedzanym nie tylko przez przebywających w Paryżu rosyjskich artystów i literatów. Margarita Sabasznikowa, pierwsza żona Wołoszyna, wspominała wieczory przy rue Boissonade,

na których „zbierali się ludzie sztuki niemal ze wszystkich stron świata” i „w wielu językach rozbrzmiewały wiersze współczesnych poetów”¹⁸.

Edward Wittig znał Kruglikową. W 1905 r. wykonał jej popiersie, tak bowiem należy identyfikować kobietę z *Portretu Rosjanki* reprodukowanego w monografii Wittiga autorstwa Władysława Kozickiego¹⁹. Tę samą fotografię, ale podpisaną po prostu „Biust”, zamieszczono w „Tygodniku Ilustrowanym” z listopada 1907 r. (nr 44, s. 898), kiedy w warszawskim Towarzystwie Zachęty odbywała się niewielka wystawa dzieł Wittiga (il. 3). Patrząc na kobietę z fotografii, bez trudu możemy dostrzec jej wyraźne podobieństwo do Kruglikowej, której rysy znane są z wielu zdjęć wykonanych w tym samym niemal czasie przez Wołoszyna: ostry, wyrazisty profil z wydatnym prostym nosem, pełnymi wargami, z których dolna jest lekko wysunięta, a także bujne, swobodnie upięte włosy (il. 4). Możliwe, że właśnie wtedy, pracując nad popiersiem Kruglikowej, Wittig zaproponował Wołoszynowi wykonanie także jego portretu.

Znajomość zawartą w 1905 r. Wittig i Wołoszyn odnowili dopiero po trzech latach – jesienią 1908 r. Ze skąpych źródeł wiadomo, że spotykali się nie tylko w pracowni rzeźbiarza, gdzie powstawało popiersie Wołoszyna. W grudniu literat odnotował wizytę złożoną Wittigowi w towarzystwie rosyjskiego poety symbolisty Konstantina Balmonta: „Oglądamy pomnik Szopena. Potem szybko wychodzimy”²⁰. W styczniu 1909 r. Wołoszyn wyjechał do Rosji. Wrócił dopiero jesienią 1911 r., ale przez cały czas nieobecności w Paryżu utrzymywał z polskim artystą kontakt listowny.

z Wołoszynem łączyło też zainteresowanie ideami masońskimi, których wyznawcą był rosyjski poeta, od marca do kwietnia 1905 r. członek loży *Le Travail et les Vrais Amis*, a następnie *Mont Sinaï*; zob. Георгий В. Нефедьев, „Русский символизм и розенкрейцерство”, *Новое литературное обозрение*, nr 4 (2002), s. 177. O wolnomularskiej aktywności Wittiga przed I wojną światową nie ma żadnych informacji, ale w okresie międzywojennym był on bardzo zaangażowany w działalność masonerii. Zob. Kamila Podniesińska, „Edward Wittig a wolnomularstwo”, *Modus* 6 (2005), s. 136–137.

18. Маргарита В. Сабашникова, „Из книги «Зеленая Змея»”, w: *Воспоминания о Максимилиане Волошине. Составление и комментарии Владимир П. Купченко, Захар Д. Давыдов* (Москва: Советский писатель, 1990), s. 106.

19. Władysław Kozicki, *Edward Wittig. Rozwój twórczości* (Warszawa: Staraniem Komitetu Budowy Pomnika ku Czci Poległych Lotników wydał Lucjan Złotnicki, 1932), s. 41. Autor podaje, że popiersie było rzeźbą z brązu, fotografia sugeruje jednak inny materiał – marmur lub gips.

20. Максимилиан Волошин, *Собрание сочинений*, t. 7.2: *Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания* (Москва: Эллис Лак 2000, 2008), s. 314–315 (list), 598 (komentarz). Swoim gościom Wittig pokazywał model pomnika, którego „nie wielką fotografię” przesłał Wołoszynowi w czerwcu 1909 r. z informacją, że wziął udział w konkursie na monument i „zdobył czwartą nagrodę” (list E. Wittiga do M. Wołoszyna, 10/23 VI 1909 r.; *ibid.*, s. 598).



3 Edward Wittig, *Głowa Rosjanki (Portret Jelizawiety Kruglikowej)*, 1905. Repr. wg Kozicki, *Edward Wittig*, s. 41



4 Jelizawieta Kruglikowa, ok. 1906. Fot. Maksimilian Wołoszyn, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg <https://www.flickr.com>, CC0 1.0 Universal

Ich relacja była na tyle bliska, że na początku 1912 r., kiedy trudności finansowe zmuszały Wołoszyna do szybkiego opuszczenia Paryża, polski rzeźbiarz był jednym z tych, którzy zaofiarowali mu pomoc. W liście do matki Jeleny Kirijenko-Wołoszyny poeta pisał: „Niedawno Wittig (ten rzeźbiarz, który robił moje piersie), dowiedziawszy się, że wyjeżdżam, ponieważ nie mam pieniędzy, zaproponował mi ile chcę – 600, 700 fr., bylebym tylko został”²¹. Wołoszyn postanowił jednak wrócić do Rosji i 12 lutego 1912 r. opuścił stolicę

Francji. Ponad rok później Wittig pisał do niego: „Bez Pana ludzie jakoś przestali się tu zbierać [...], życie towarzyskie zanikło”²². W tym samym liście wspominał, że dotarły do niego wiadomości o udziale Wołoszyna w burzliwej dyskusji związanej z atakiem na obraz Ilji Riepina *Iwan Groźny i syn jego Iwan 16 listopada 1581 roku*²³. Poza tym korespondencja dotyczyła planowanej wystawy dzieł Wittiga w Petersburgu, w której urzędzeniu poeta chciał pomóc, wykorzystując swoje kontakty w redakcji „Apollona”²⁴, a przede wszystkim – artykułu

21. List M. Wołoszyna do Je. Kirijenko-Wołoszyny, Paryż, 26 XII 1911/8 I 1912; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 9, s. 679.

22. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Paryż, 15/28 V 1913; cyt. za: Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 321.

23. Płótno Riepina, eksponowane w Galerii Tretiakowskiej, zostało uszkodzone 16 I 1913 r. przez psychicznie nie zrównoważonego Abrama Bałaszowa. W swoich wystąpieniach Wołoszyn twierdził, że źródłem jego agresji był radykalny realizm samego obrazu, a nie intryga artystów awangardy, z których poduszczenia – jak utrzymywał Riepin – działał sprawca. Zob. Максимилиан Волошин, *О Репине* (Moskwa: Книгоиздательство „Оле-Лукойе”, 1913).

24. Zob. komentarz edytorski Władimira Kupczenki do przedruku artykułu o Wittigu w: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5: *Лику творчества, книга вторая. Искусство*



5 Zeus z Otricoli, I w. p.n.e., rzymska kopia oryginału z IV w. p.n.e., Rzym, Museo Pio-Clementino. Fot. Carole Raddato, commons.wikimedia.org, CC BY-SA 2.0

o twórczości polskiego rzeźbiarza, przygotowywanego przez Wołoszyna dla tegoż pisma.

Po wyjeździe z Paryża w lutym 1912 r. Wołoszyn nigdy więcej nie spotkał Wittiga. Kiedy w styczniu 1915 r. wrócił do miasta, polskiego rzeźbiarza już tam nie było, w czerwcu 1914 r. wyjechał bowiem do Warszawy²⁵.

EDWARD WITTIG: *POETA* (1909)

Dwudziestego ósmego października 1908 r. Maksimilian Wołoszyn pisał w liście do matki: „[...] każdego ranka chodzę pozować pewnemu polskiemu rzeźbiarzowi – Wittichowi, który robi moje popiersie gigantycznych rozmiarów (dwa razy większe niż w naturze). Już przed trzema laty prosił, by mu pozować, ale wtedy nie mogłem. Teraz już po trzech seansach popiersie nabiera podobieństwa i majestatyczności. Pozuję mu w wianku, z obnażonymi ramionami i piersią, z pochyloną głową. Wychodzi prawdziwy Zeus z Otricoli. Ma zamiar wykuć popiersie w kamieniu. Ja dostanę gipsowy odlew²⁶. O wizytach w pracowni Wittiga przy rue Barque 62 poeta wspominał w kolejnych listach do matki. „Codziennie rano pozuję Wittichowi do popiersia po dwie-trzy godziny. Jest ono już w połowie skończone. Jest zadziwiająco dobre. Nie mówię o podobieństwie, popiersie samo w sobie będzie poważnym dziełem sztuki. Utrzymane jest w bardzo surowym stylu antycznym i przypomina głowę Zeusa. Pozuję w wianku z piołunu, w jakim zazwyczaj chodzę w Koktebelu” – pisał w połowie listopada²⁷. I kilka dni

и искус. Лики творчества, книга третья. Театр и сновидение. Проза. 1900–1906. Очерки, статьи, рецензии (Москва: Эллис Лак 2000, 2007), s. 665.

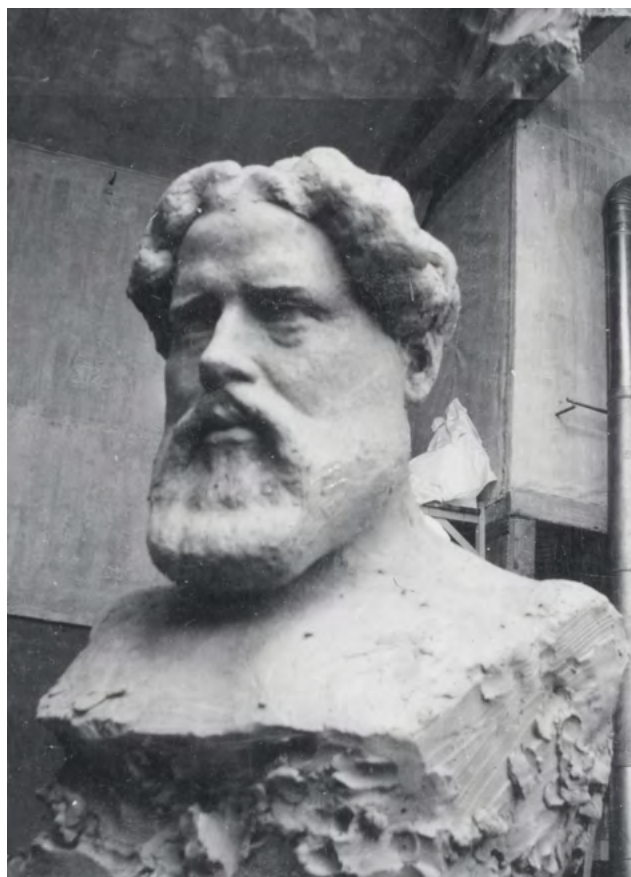
25. „Kronika paryska”, *Polonia*, nr 18 (1914), s. 4.

26. List M. Wołoszyna do Je. Kirijenko-Wołoszyny, Paryż, 15/28 X 1908; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 9, s. 389. Poeta przywołał tu jedno z najbardziej znanych przedstawień Zeusa z Museo Pio-Clementino w Rzymie (il. 5). Porównanie z Zeusem wielokrotnie pojawia się we wspomnieniach o Wołoszynie. W pamięci osób znających poetę zapisało się jego podobieństwo do „Zeusa Gromowładnego” (Лидия Рындина, „Ушедшее”, w: *Воспоминания о серебряном веке. Составитель, автор предисловия и комментариев Вадим Крейд* [Москва: Издательство Республика, 1993], s. 421), „głowa Zeusa na potężnych ramionach” (Марина Цветаева, „Живое о живом”, w: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, s. 200) czy też „głowa Zeusa okolona wiankiem z piołunu” (Сабашникова, „Из книги «Зеленая Змея»”, w: *ibid.*, s. 117). Jewgienija Giercyk zapisała, że poeta był „podobny do kamiennego wizerunku swojego bożyszcza – Zeusa” (Герцык, „Из книги «Воспоминания»”, w: *ibid.*, s. 164). Sformułowanie to było nawiązaniem do wyznania samego Wołoszyna: „Я узнаю себя в чертах / Отриколийского кумира / По тайне благостного мира / На этих мраморных устах. // О, вещий голос темной крови! / Я знаю этот лоб и нос, / И тяжкий водопад волос, / И эти сдвинутые брови...” (Poznaję siebie w rysach / bożyszcza z Otricoli / W tajemnicy błęgiego spokoju / Na jego marmurowych ustach. // Proroczy głosie ciemnej krwi! / Znajome mi czoło i nos, / I wodospad ciężkich włosów / I te ściągnięte brwi...); zob. Максимилиан Волошин, [Я узнаю себя в чертах...] (1913), w: *id.*, *Собрание сочинений*, t. 1: *Стихотворения и поэмы 1899–1926* (Москва: Эллис Лак 2000, 2003), s. 191.

27. List M. Wołoszyna do Je. Kirijenko-Wołoszyny, Paryż, 3/16 XI 1908; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 9, s. 392.



6 Edward Wittig modelujący popiersie Maksimiliana Wołoszyna, 1908. Fot. Maksimilian Wołoszyn, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg <https://www.flickr.com>, CC0 1.0 Universal



7 Edward Wittig, *Portret Maksimiliana Wołoszyna*, pierwsza wersja, 1908. Fot. Maksimilian Wołoszyn, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg <https://www.flickr.com>, CC0 1.0 Universal

później: „Popiersie – jest wspaniałe. Wittich przyśle mi jego odlew, kiedy już odkuje je w kamieniu”²⁸ (il. 6).

Na początku grudnia rzeźba była gotowa. Fotografę popiersia Wołoszyn dołączył do listu do matki z 11 grudnia 1908 r. (il. 7). „To jest – wyjaśniał – jego stan obecny (w glinie). Ale będzie odkute w kamieniu na podobieństwo starożytnej «hermy»». Wysokość jeden sążen. A rysy twarzy będą bardziej uogólnione – nieoczywiste”. By adresatka mogła łatwiej wyobrazić sobie efekt końcowy, obok tekstu nakreślił schematyczny rysunek owej „starożytnej hermy” (il. 8)²⁹. Jelena Kirijenko-Wołoszyna odpowiedziała bardzo szybko, bo już 16 grudnia. Niestety, jej opinia o popiersiu była daleka od zachwytu, a zarzuty bardzo konkretne: „Pa-trzę na nie – i nie czuję zadowolenia. Widzę jedynie

straszną dysharmonię między dolną i górną częścią całej głowy, całej twarzy. Chciałoby się skuć całą czaszkę aż po same brwi. To wąskie czoło, obramowane zbyt pysznymi włosami na skroniach, sprawia, że szeroka, spokojna twarz traci wszelki sens. To czoło potrzebuje innej twarzy, a ta twarz – innego czoła. Wydaje mi się, że byłoby ono zupełnie inne, gdyby inaczej otaczały je włosy, które skrywają skronie i boki górnej części czoła. A tak – mamy to wąskie owalne czoło przy szerokich czworokątnych kościach policzkowych. Dopiero kiedy zasłonię całe czoło z bujnymi puklami naczesanymi po bokach – z zadowoleniem patrzę na twarz”³⁰.

Nieco wcześniej (w końcu listopada lub w pierwszych dniach grudnia) taką samą fotografię Wołoszyn przesłał zaprzyjaźnionej poetce Jelizawiecie Dmitrijewej.

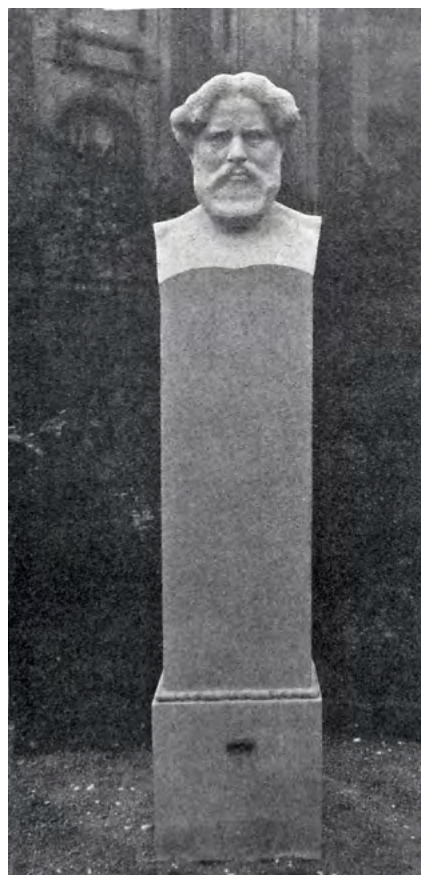
28. List M. Wołoszyna do Je. Kirijenko-Wołoszyny, Paryż, 6/19 XI 1908; cyt. za: *ibid.*, s. 395.

29. List M. Wołoszyna do Je. Kirijenko-Wołoszyny, Paryż, 28 XI/11 XII 1908; cyt. za: *ibid.*, s. 406.

30. List Je. Kirijenko-Wołoszyny do M. Wołoszyna, Koktebel, 28 XI/16 XII 1908; cyt. za: *ibid.*, s. 406.



8 Szkic hermy z popiersiem z listu Maksimiliana Wołoszyna do matki, 28 XI/II XII 1908.
Repr. wg Волошин, *Собрание сочинений*, t. 9, s. 406



9 Edward Wittig, *Poeta*, 1909.
Repr. wg *Tygodnik Ilustrowany*, nr 39 (1910), s. 782

Niestety list, do którego była dołączona, nie zachował się, znamy tylko odpowiedź, jaką nadawca otrzymał z Petersburga. „Pańskie popiersie – pisała Dmitrijewa – jest dobre, ma Pan rację – jest dziełem poważnym. Twarz greckiego mędrca, jakby Zeusa, nie bardzo ją rozumiem, Pan jest podobny do Eurypidesa”³¹. Treść kolejnego akapitu z listu poetki sugeruje, że Wołoszyn podzielił się z nią refleksją podobną do tej, którą znajdujemy w jego korespondencji z pisarzem Aleksiejem Riemizowem, któremu wyznał pod koniec 1908 r.: „Pewien rzeźbiarz wyciągał ze mnie rankami siłę życiową dla swojego popiersia, a mnie wypuszczał wyżętego i sennego”³². W liście do Dmitrijewej Wołoszyn musiał przedstawić odczucia towarzyszące wizytom w pracowni Wittiga

w sposób bardziej sugestywny, skoro w reakcji na jego słowa adresatka przywołała dwa znane utwory literackie, w których głównym motywem jest dzieło sztuki kradnące siły i duszę modela: „To, co napisał Pan o stanie, w jakim znajdował się Pan podczas pozowania do tego popiersia, nagle przypomniało mi *Portret Doriana Graya* oraz *Owalny portret Poego*, i zaczęłam się bać, że Pańska dusza podąży za tym popiersiem”. Z tego powodu natarczywie pytała: „Czy popiersie to będzie potem u Pana? Czy też już nie będzie go można nigdzie zobaczyć? Czy ono będzie Pańskie?”³³. Niepokój Dmitrijewej wywołany refleksjami Wołoszyna musiał być naprawdę poważny, w następnym liście dopytywała się bowiem i o losy popiersia, i o psychiczne samopoczucie

31. List Je. Dmitrijewej do M. Wołoszyna, Petersburg, 24 XI/7 XII 1908; cyt. za: *Переписка Е.И. Дмитриевой и М.А. Волошина*, dostęp 14 czerwca 2026, <https://silverage.ru/dmitvol/>.

32. List M. Wołoszyna do A. Riemizowa, Paryż, 6/19 I 1909; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 9, s. 417.

33. List Je. Dmitrijewej do M. Wołoszyna, Petersburg, 24 XI/7 XII 1908.

poety: „Co teraz dzieje się z Pańskim popiersiem? Gdzie jest teraz? Czy teraz jest Pan spokojny, pracuje Pan?”³⁴.

Trzydziestego stycznia 1909 r. Maksimilian Wołoszyn wyjechał z Paryża, ale dzięki listom przyjaciół, a także samego Wittiga, znał losy swojego portretu. Zgodnie z zapowiedziami rzeźbiarz wykuł z piaskowca hermę o wysokości ponad dwóch metrów, której zwieńczeniem było popiersie rosyjskiego poety. Jego głowę – być może biorąc pod uwagę przekazaną mu krytyczną opinię matki Wołoszyna – Wittig nieco przemodelował w górnej partii, zmniejszając szerokość czoła poprzez inne ułożenie okalających je włosów. Dzieło opatrzone tytułem *Le poète* trafiło na Salon Pola Marsowego organizowany przez Société nationale des beaux-arts i zostało umieszczone w „ogrodzie rzeźb”, znajdującym się przy wejściu do Grand Palais od strony rue Jean Goujon (il. 9)³⁵. Czternastego kwietnia 1909 r., dzień przed otwarciem Salonu dla publiczności, Jekatierina Andriejewa-Balmont donosiła Wołoszynowi: „Wie Pan, z kim się zaprzyjaźniłam? Z Wittichem [...] Skończył Pańskie popiersie w szarym kamieniu i wystawił w ogrodzie «Salonu». Wiele zmienił, górną część głowy zrobił zupełnie inną, a całości nadał wyraz spokoju i majestatyczności. Jakiś Polak był tak zachwycony, że nawet chciał kupić Pańskie popiersie”³⁶. A miesiąc później informowała przebywającego w Koktebelu poetę, że „[w]szystkie gazety chwaliły Wittiga za rzeźbę «Poeta»”³⁷. Tydzień przed zamknięciem pokazu w Grand Palais

Wittig z dumą donosił Wołoszynowi: „Na Salonie Pańskie popiersie odniosło duży sukces. Dobrze mówili o nim krytycy... Popiersie stało w ogrodzie Champ de Mars – i bardzo pięknie wyglądało na tle zieleni [...]”³⁸.

Nie wiadomo, na jakiej podstawie Andriejewa-Balmont twierdziła, że o popiersiu Wołoszyna pisały „wszystkie” gazety. Nie wiadomo też, którzy to krytycy „dobrze mówili” o dziele Wittiga. Bardzo prawdopodobne jest, że Wittig miał na myśli opinie usłyszane, a nie przeczytane. Spośród ośmiu recenzentów publikujących swoje omówienia Salonu Pola Marsowego w najpopularniejszych dziennikach paryskich, uwagę na wittigowskiego *Poetę* zwróciło tylko dwóch, a i ci poprzestali na wymienieniu nazwiska twórcy i tytułu rzeźby. Recenzentami, którzy odnotowali dzieło polskiego artysty, byli Arsène Alexandre³⁹ i Louis Vauxcelles⁴⁰. Już samo to, że obaj prominentni wówczas francuscy krytycy zaliczyli je do nielicznych „wartych wspomnienia” (a konkurencja była duża⁴¹), Wittig mógł uznać za swój sukces.

Więcej uwagi rzeźbie Wittiga poświęcili autorzy recenzji Salonu Pola Marsowego opublikowanych w polskiej prasie, wyrażając przy tym swoje uznanie dla jej twórcy. Zauważali, że ten „na wysokiej steli biust poety” to „rzecz silna, stylizowana nieco na sposób grecki”⁴², odnajdywali w nim charakterystyczne dla indywidualnego stylu rzeźbiarza „miękość i delikatność szczegółów, a zarazem pewność siebie w głównych liniach

34. List Je. Dmitrijewej do M. Wołoszyna, Petersburg, 7/20 XII 1908; cyt. za: *Пепениуска Е.И. Дмитриевой и М.А. Волошина*, dostęp 14 czerwca 2026, <https://silverage.ru/dmitvol/>.

35. *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture, Arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et Programme des Oeuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 h 1/2 du 15 Avril au 30 Juin 1909* (Évreux: Ch. Hérissé et Fils, 1909), nr 2049.

36. List Je. Andriejewej-Balmont do M. Wołoszyna, Paryż, 1/14 IV 1909; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 665.

37. List Je. Andriejewej-Balmont do M. Wołoszyna, Paryż, 1/14 V 1909; cyt. za: Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 221.

38. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Kapuściany, 10/23 VI 1909; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 665. Ekspozowanie rzeźb Wittiga na zewnątrz, w naturalnym oświetleniu i w otoczeniu zieleni, postulował w 1912 r. Władysław Tatarkiewicz, zmuszony do oglądania wittigowskiej *Ewy* w „półmrocznej sali”: „Chciałoby się tylko [...] widzieć ją w zieleni ogrodu, na słońcu, które zagrałoby na falistych liniach jej miękkiego kamienia”; zob. Władysław Tatarkiewicz, „Salon Paryski. (Korespondencja «Słowa»)”, *Słowo*, nr 136 (19 V 1912), s. 4.

39. Arsène Alexandre, „Les Salons de 1909. Société nationale des beaux-arts”, *Le Figaro*, nr 104 (14 IV 1909), s. 6.

40. Louis Vauxcelles, „Le Salon de la Société nationale des beaux-arts au Grand Palais”, *Gil Blas*, nr 10756 (14 IV 1909), s. nlb. 2.

41. W dziale rzeźby Salonu znajdowało się ponad czterysta dzieł nadesłanych przez około dwustu artystów.

42. Wacława Kiślańska, „Salony paryskie. II”, *Kurier Warszawski*, nr 210 (1 VIII 1909), s. 7.

kompozycyjnych⁴³. Dla Adolfa Baslera „biust znanego poety rosyjskiego Wołoszyna” był „jedną z najpoważniejszych rzeźb w tegorocznym Salonie”⁴⁴.

Ponad rok po wystawieniu na Salonie Pola Marsowego dzieło Wittiga przypominał Wacław Rogowicz w cytowanym już artykule z „Tygodnika Ilustrowanego”. Pisał w nim, że w rzeźbie rozpoznał Wołoszyna, jakiego pamiętał ze spotkań w jego paryskim atelier. Wydał mu się wówczas „oswojonym centaurem”, którego wielką głowę okrywały „ciemnoblond pukle czy kudły faliste”, a „kasztanowata ciemna broda tłumiała niepokój muskułów twarzy”⁴⁵. Rzeźbę Wittiga uważał jednak za coś więcej niż tylko „trywialną «podobiznę»” – widział w niej „prawdziwy portret Wołoszyna”. Artysta – wyjaśniał Rogowicz – wydobyl z bryły piaskowca „plastyczną syntezę duszy [...] w najlepszym, więc w *najprawdziwszym* jej momencie, bo i w plastyce, jak w życiu, sąd o duszy wydawać należy wedle *najlepszego* jej momentu: wtedy nie uczyni jej się nigdy krzywdy”. Wittig zrozumiał tę konieczność dzięki swojej intuicji i dlatego „stworzył rzecz piękną” – portret w pełni odsłaniający indywidualność Wołoszyna – poety i intelektualisty swobodnie obcującego z dorobkiem różnych dawnych i współczesnych kultur, cywilizacji czy religii, przekraczającego granice swojej epoki: „Mocna, śmiała stylizacja tego portretu udała mu się w zupełności. Stworzył jakąś niedzisiejszą, starogrecką, herodotowską, potężną głowę, głowę człowieka złotego wieku [...]. A kto zna

modela, tego, jak sobie pozwoliłem w nagłówku nazwać, oswojonego centaury o gołębiej duszy, w którym jest coś i z anachorety klasztoru greckiego na górze Athos, i ze starosłowiańskiego Knezia, tego Rosjanina, który rozmiłowany w mistykach flamandzkich, pisze swój cykl «Katedra w Rouen», pełen liliowych barw symboliki katolickiej, tego mieszkańca starożytnej Cymerii, pustynnego azowskiego Krymu, trawiącego czas na przyswajaniu językowi rosyjskiemu takich wykwintności, jak Verhaeren, Hérédia lub Henri de Régnier – kto go zna dobrze, ten powie Wittigowi: trafiłeś w sedno, taki dając wizerunek poety”⁴⁶.

Popiersia w wersji, w jakiej zostało ono wystawione na Salonie Pola Marsowego, Wołoszyn nie widział, ale znał z fotografii przysłanej mu przez Wittiga. Niestety, list Wołoszyna z jego opinią na temat rzeźby nie zachował się. Znana jest natomiast odpowiedź na niego z 8 września 1909 r., w której artysta wyrażał radość z wiadomości, że popiersie spodobało się Wołoszynowi, i obiecywał przesłać mu jeszcze zdjęcie rzeźby z profilu⁴⁷. Oryginał zobaczył dopiero pod koniec 1911 r., kiedy wrócił do Paryża, tam bowiem został wittigowski *Poeta*. Zakupił go ów „zachwycony Polak”, o którym Jekatierina Andriejewa-Balmont wspominała Wołoszynowi w liście z połowy kwietnia 1909 r. Jedynym Polakiem, którego można powiązać z Wittigiem, jest inżynier Stefan Drzewiecki, wybitny konstruktor i wynalazca, mieszkający w stolicy Francji od 1892 r.⁴⁸ Dla

43. Wincenty Kosiakiewicz, „Salon 1909”, *Słowo*, nr 146 (30 VI 1909), s. 2.

44. Adolf Basler, „Salony paryskie. II”, *Literatura i Sztuka* (dod. do *Nowej Gazety*), nr 13 (1909), s. 2.

45. Rogowicz, „Obłaskawiony centaur i Dziewczyna”, s. 783. Wołoszyn kojarzył się z centaurem nie tylko Rogowiczowi: „Niewysoki, szeroki w ramionach, korpulentny, z dużą głową, która wydawała się jeszcze większa z powodu wspaniałej grzywy złocistych włosów. Dobroduszną pulchną twarz pokrywała broda – gęsta, zmierzwiona, najwyraźniej nigdy nietknięta przez fryzjera. Szydercy za plecami nazywali go, chyba nawet trafnie, «centaurem»”; zob. Бронислава Погорелова, „«Скорпион» и «Весы»”, w: *Воспоминания о серебряном веке*, s. 317. Być może porównanie do centaury wiązało się nie tylko z powierzchownością poety. Ta mitologiczna istota występuje bowiem w jednym z wierszy Wołoszyna z cyklu *Gody strastwój* jako symbol jedności duchowości/intelektu i cielesności/sił natury. Podmiot liryczny mówi: „Я духом Бог, я телом конь” (Ja duchem Bóg, a ciałem koń), a dalej zalicza siebie do pradawnej „mądrej i nieśmiertelnej rasy wolnych centaurów” (Но мы, свободные кентавры, // Мы мудрый и бессмертный род), przepełnionej energią ziemi i kosmosu, zdolnej stawić opór zniewalającej i przerażającej współczesnego człowieka cywilizacji technicznej; zob. Максимилиан Волошин, „Письмо”, w: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 1: *Стихотворения и поэмы 1899–1926* (Москва: Эллис Лак 2000, 2003), s. 56.

46. Rogowicz, „Obłaskawiony centaur i Dziewczyna”, s. 783.

47. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Kapuściany, 26 VIII/8 IX 1909; cyt. za: Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 227.

48. Zob. Beata Kinga Nykiel, *Drzewiecki Stefan*, dostęp 15 czerwca 2026, <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/drzewiecki-stefan>. W biogramie podano niewłaściwy adres paryskiej willi Drzewieckiego – rue Boileau 67; pod tym numerem znajduje się dawne laboratorium aerodynamiczne Gustave’a Eiffela, z którym Drzewiecki współpracował.

niego w 1909 lub 1910 r. rzeźbiarz wykonał dekorację fontanny w ogrodzie willi przy rue Boileau 64 w Auteuil (obecnie XVI dzielnica Paryża)⁴⁹. Tam też znalazła się herma z popiersiem poety, którą ustawiono na tle iluzjonistycznej pergoli przy murze w głębi ogrodu (il. 10). Pod ten właśnie adres 9 grudnia 1911 r., po wspólnym śniadaniu, udali się Wołoszyn i Wittig⁵⁰.

Po tej wizycie poeta napisał krótki wiersz dedykowany artyście:

Ты из камня вызвал мой лик,
Ты огонь вдохнул в него Божий.
Мой двойник –
Он мне чужд, иной и похожий.
Вот стоит он – ясен и строг,
И его безликость страшна мне:
Некий бог
В довременном выявлен камне⁵¹.

Ten liczący zaledwie osiem wersów utwór to coś więcej niż poetycka ekfrazja dzieła napisana jako wyraz wdzięczności poety wobec twórcy jego popiersia. To lapidarna w formie, ale intrygująca interpretacja, zakorzeniona w poglądach filozoficznych Wołoszyna z tego czasu.

W pierwszym wersie poeta zwraca się do artysty-de-miurga, który z kamienia wydobył jego „oblicze”. Tego słowa Wołoszyn nie użył przypadkiem, w jego słowniku miało ono bowiem szczególne znaczenie. Poeta rozróżniał „twarz” (лицо), „maskę” (маска) i właśnie „oblicze” (лик). „Twarz” według Wołoszyna to świadectwo człowieczeństwa – ta część ciała, na której pozostają ślady indywidualnych życiowych doświadczeń, myśli czy namiętności. Z kolei „maska” to „konwencjonalne kłamstwo”, służące ukryciu indywidualności/wyjatkowości jednostki, która – czując zagrożenie ze strony zbiorowości – instynktownie upodabnia się do niej



10 Poeta Edwarda Wittiga w ogrodzie willi Stefana Drzewieckiego przy rue Boileau 64 w Paryżu.
Fot. <https://odesa-memory.info>

zewnątrznie. Pojęcie „oblicza” Wołoszyn odnosił do materialnej formy artystycznej, w której znalazły wyraz „duchowe właściwości” człowieka, jego „nieśmiertelny duch”. Tak właśnie rozumiane „oblicze” poeta zobaczył w dziele Wittiga. Artysta wyeliminował to wszystko, co wydało mu się zbędne, przypadkowe i ulotne, dlatego

49. Fotografia fontanny: *Sztuka* [Lwów], z. 4 (1912), s. 135.

50. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 286. Wołoszyn odnotował jedynie, że z Wittigiem pojechał do Auteuil, nie ma jednak wątpliwości, że celem była właśnie willa Drzewieckiego. Wizytę tę Wołoszyn zapamiętał bowiem tak dobrze, że w spisie swoich wizerunków dołączonym do autobiografii, opracowanej w latach 30., przy „popiersiu w kształcie hermy” Wittiga podał datę „1911”, a nie 1908 lub 1909, czyli rzeczywisty czas jego powstania; zob. „Максимилиан Волошин. Автобиография <13>”, w: id., *Собрание сочинений*, t. 7.2, s. 255.

51. Максимилиан Волошин, [Ты из камня вызвал мой лик...], w: id., *Собрание сочинений*, t. 2: *Стихотворения и поэмы 1891–1931* (Москва: Эллис Лак 2000, 2004), s. 552; za życia poety utwór ten nie był publikowany. W tłumaczeniu: Ты з камня выволаєш моє обличчє, / Ты огонь тхнаєш в не Бо́жий. / То мій собовтór – / Обцы ми, инны і zarazem до mnie подобны. / Ото стої он – неказителны і суrowy, / А його безособовість мене преражає: / То jakiś бóg / В предвечном камієні уявний.



11 Maksimilian Wołoszyn, ok. 1906. Fot. Maksimilian Wołoszyn, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg <https://www.flickr.com>, CC0 1.0 Universal



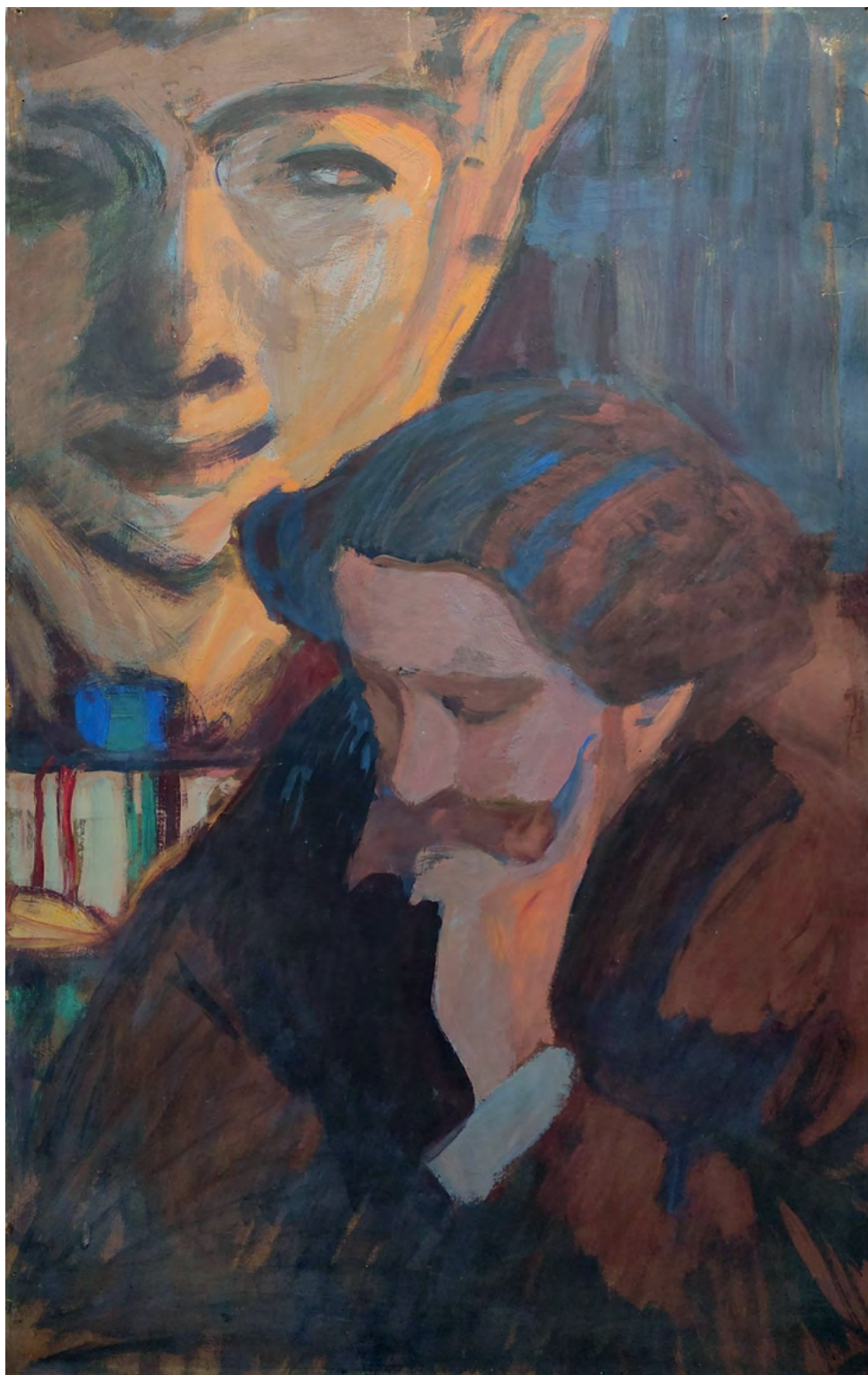
12 Władysław Ślewiński, *Portret Maksimiliana Wołoszyna*, 1904, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg Władysława Jaworska, *Władysław Ślewiński* (Warszawa 1991), s. 23

też w jego ujęciu Wołoszyn to już nie „żywy” człowiek, nie europejski intelektualista i esteta z początku XX w. widoczny na fotografiach (il. 11) i obrazach Władysława Ślewińskiego (il. 12) czy Jelizawiey Kruglikowej (il. 13), ale zdepersonalizowany, zastygły w wieczności „Poeta”. Wołoszyn uznaje go za swojego sobowtóra, zastrzega jednak, że mimo fizycznego podobieństwa jest mu on obcy, a konfrontacja z nim budzi głęboki niepokój. Posługując się terminologią Rudolfa Steinera, którego ezoteryczne teorie fascynowały rosyjskiego poetę od roku 1905⁵², można powiedzieć, że przed swoim wizerunkiem stworzonym przez Wittiga Wołoszyn przeżył spotkanie z „wyższym Ja” (das höhere Ich),

zobaczył wcieloną w niego „duchową istotę”, nieskazitelną i surową. Jednak ta „duchowa istota” – ten „bóg ujawniony w przedwiecznym kamieniu” – wzbudziła w poecie egzystencjalny lęk, przeraziła swoją doskonałością, „bezosobowością” czy nawet „niełudzkością” (безликость), brakiem jakichkolwiek ludzkich cech i emocji.

Z rzeźbiarskim obrazem poety wykreowanym przez Wittiga koresponduje rysunkowy szkic wykonany latem 1907 r. w Koktebelu przez Elizabeth Violet Hart, brytyjską malarkę zafascynowaną osobowością Wołoszyna (il. 14), a także litografia Nadieжды Wojtynskiej z 1909 r., powstała na zamówienie redakcji „Apollona” (il. 15).

52. O zainteresowaniu koncepcjami Steinera, ich wpływie na światopogląd i twórczość Wołoszyna zob. Владимир П. Купченко, „Максимилиан Волошин – ученик Рудольфа Штейнера”, w: М.А. Волошин. *Pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие М.А. Волошина в оценках отечественных писателей, мыслителей, исследователей. Антология. Составитель Татьяна А. Кошемчук* (Санкт-Петербург: РХГА, Центр содействия образованию, 2017), s. 476–488; Игорь В. Левичев, „Антропософия Рудольфа Штайнера в творческой судьбе Максимилиана Волошина”, w: *ibid.*, s. 532–541.

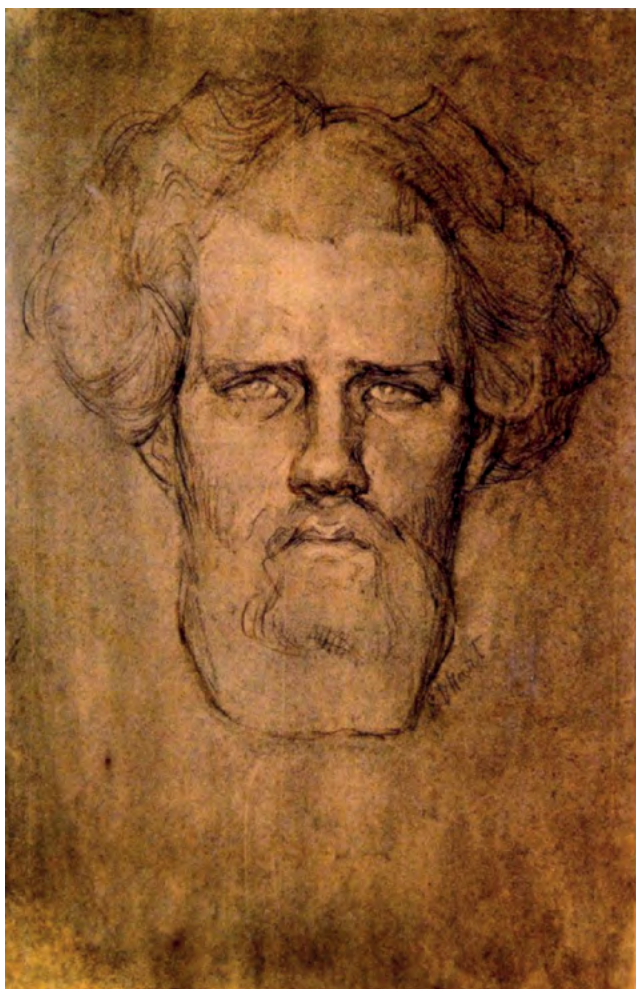


13 Jelizawieta
Kruglikowa, *Portret
Maksimiliana Wołoszyna*,
1905, Simfieropolskij
chudożestwiennyj muzej.
Fot. <https://simhm.ru>

Została w nich ukazana jedynie głowa XX-wiecznego poety – ujęta *en face*, monumentalna w wyrazie, jakby należąca do jakiegoś mitologicznego bóstwa, natchnionego proroka czy też mędrca przepelnionego wiedzą tysięcy. Obie realizacje nie wywołały jednak

u Wołoszyna takiego poruszenia i głębokiej refleksji, jak popiersie Wittiga.

Zgodnie z obietnicą daną w czasie pracy nad popiersiem Wołoszyn otrzymał od Wittiga gipsowy odlew rzeźby. W czerwcu 1909 r. artysta informował, że odlew



14 Elizabeth Violet Hart, *Portret Maksimiliana Wołoszyna*, 1907, Koktebel, Dom-Muziej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg Захар Давыдов, Владимир Купченко, *Крым Максимилиана Волошина* (Київ 1994), s. 84

został już zamówiony⁵³, z dalszej korespondencji wynika jednak, że do poety wysłano go dopiero w 1912 r.: w sierpniu tegoż roku Wittig zapewniał niepokojącego się Wołoszyna, że jego popiersie wyekspediował do Koktebela już przed dwoma miesiącami⁵⁴. Mimo tych perturbacji rzeźba szczęśliwie dotarła na miejsce – do stojącego na czarnomorskim brzegu domu



15 Nadieżda Wojtyńska, *Portret Maksimiliana Wołoszyna*, 1909. Fot. <https://style.rbc.ru>, CC0 1.0 Universal

poety – i tam też znajduje się do dziś (il. 16, 17). Taki sam odlew popiersia Wołoszyna zachował się w spuściźnie po Wittigu, która trafiła do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 18)⁵⁵.

Oprócz dwóch gipsowych odlewów oraz kamiennej hermy zakupionej na Salonie Pola Marsowego przez Drzewieckiego, istniał jeszcze jeden egzemplarz rzeźby Wittiga. W wykazie swoich najważniejszych dzieł, przygotowanym na prośbę Wołoszyna w 1912 r., artysta umieścił pozycję: „«Poeta» – kamień w ogrodzie J. Jaroszyńskiego, gub. podolska, 1910”⁵⁶. Tego samego właściciela i lokalizację podano w podpisie zdjęcia rzeźby zamieszczonego w lwowskiej „Sztuce” z 1912 r.⁵⁷ Bez trudu można ustalić, że chodziło o Józefa Jaroszyńskiego, właściciela majątku Zarudzie. Zapamiętano go jako człowieka „obdarzonego wytwornym smakiem artystycznym”, który swemu dworowi (wzniesionemu po 1902 r.) nadał „cechę jak najbardziej estetyczną”, wypełniając pomieszczenia cennymi dziełami sztuki, historycznymi meblami i wyrobami rzemiosła artystycznego.

53. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Kapuściany, 10/23 VI 1909; cyt. za: Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 223.

54. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Antopol, 3/16 VIII 1912; cyt. za: *ibid.*, s. 304.

55. Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Rz 97 (depozyt w Łazienkach Królewskich). Panu Łukaszowi Żuchowskiemu z MNW bardzo dziękuję za informacje o rzeźbie, a jednemu z recenzentów niniejszego artykułu za zwrócenie na nią uwagi.

56. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Kapuściany, 3/16 VIII 1912; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 665.

57. *Sztuka* [Lwów], z. 4 (1912), s. 131.

Wiele uwagi przywiązywał także do ogrodu, w którym hodował najrzadsze odmiany róż⁵⁸. Najpewniej właśnie z myślą o zarudzkim ogrodzie Jaroszyński zamówił u Wittiga replikę hermy. Niewykluczone, że na pomysł ten wpadł, zobaczywszy rzeźbę Wittiga w ogrodzie paryskiej willi Drzewieckiego, spokrewnionego z Jaroszyńskimi. Pozyskanie dzieła nie było skomplikowane: od 1909 r. Wittig spędzał letnie miesiące w należących do Szczeniowskich Kapuścianach na Podolu, gdzie urządził pracownię, w której z pomocą kamieniarza Włocha tworzył dla gospodarzy, a także skoligacyjnych z nimi Jaroszyńskich⁵⁹. Zarówno znajdujący się w Zarudziu *Poeta*, jak i inne rzeźby Wittiga na Podolu przepadły w czasie wojennej i rewolucyjnej zawieruchy.

Niewiele brakowało, a mogłaby zniknąć także rzeźba Wittiga stojąca w ogrodzie willi Stefana Drzewieckiego. Po jego bezpotomnej śmierci posesja zmieniała właścicieli, a w 1975 r. wyburzono wszystkie znajdujące się na niej obiekty. Na połączonych parcelach nr 62–66 rozpoczęto wtedy budowę istniejącej do dziś siedziby ambasady Wietnamu. Na szczęście w połowie lat 20. XX w., kiedy część parceli między rue Boileau a boulevard Exelmans rozdzielono uliczką (wychodzącą na boulevard Exelmans 66, w 2024 r. nazwaną Villa Exelmans), mur zamykający ogród willi Drzewieckiego i stojąca przy nim herma znalazły się poza nową granicą posesji, w części wspólnej, dzięki czemu rzeźba ocalała. Kilka lat przed wyburzeniem dawną willę polskiego inżyniera Marco Ferreri wykorzystał jako scenę filmu *Wielkie żarcie* (1973)⁶⁰. W kilkunastu kadrach możemy zobaczyć i nieistniejący już dom z jego nieco pretensjonalną architekturą La Belle Époque, i zniszczoną wraz z nim fontannę z płaskorzeźbą Wittiga, i jego *Poetę*, który wciąż stoi na tym samym miejscu (il. 19, 20).



16 Wnętrze domu Maksimiliana Wołoszyna w Koktebelu z gipsowym odlewem jego popiersia, po 1912.
Fot. Maksimilian Wołoszyn, Koktebel, Dom-Muzej Maksimiliana Wołoszyna. Repr. wg <https://www.flickr.com>, CC0 1.0 Universal

MAKSIMILIAN WOŁOSZYN: EDWARD WITTIG (O MOŻLIWYCH DROGACH RZEŻBY) (1913)

Sztuka Wittiga na tyle poruszyła Wołoszyna, że postanowił poświęcić jej cały artykuł, który zamierzał opublikować w najważniejszym rosyjskim piśmie literacko-artystycznym, ukazującym się w drugiej dekadzie XX w. – petersburskim „Аполлоні”, z którym Wołoszyn był blisko związany od samego początku istnienia periodyku⁶¹. Redaktor Siergiej Makowski propozycję poety zaakceptował i na początku lipca 1912 r. zapewnił go, że czeka na tekst, a także prosił o jak najszybsze przesłanie fotografii rzeźb Wittiga⁶². Dostał je w niedługim czasie, a potwierdzając ich otrzymanie, dopytywał się: „Kiedy będzie artykuł? Jakiej będzie mniej więcej

58. Roman Aftanazy, „Zarudzie”, w: id., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 11: *Województwo kijowskie oraz uzupełnienia do tomów 1–10* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1997), s. 725–729.

59. O działalności Wittiga na Podolu zob. Guest., „Vernissage na wsi. (Notatka z wycieczki na Podole)”, *Kurier Warszawski*, nr 339 (8 XII 1910), s. 6.

60. Co ciekawe, Philippe, filmowy właściciel willi, wprowadzając do niej swoich przyjaciół, mówi, że jego ojciec kupił ją od jakiegoś „polskiego chemika”.

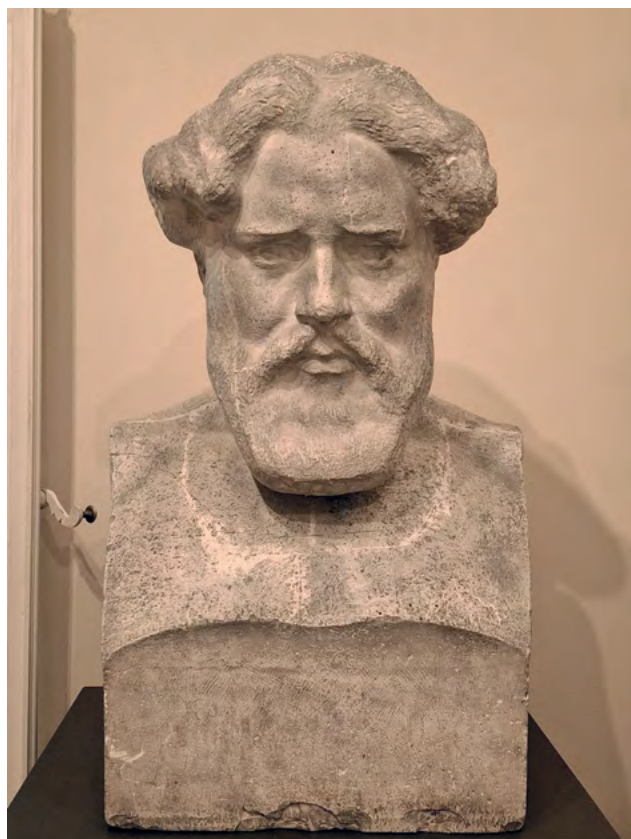
61. O historii i programie pisma zob. Ирина В. Корецкая, „«Аполлон»”, w: *Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). Буржуазно-либеральные и модернистские издания. Ответственный редактор Б.А. Бялик* (Москва: Наука, 1984), s. 135–190; Hanna Chuchvaha, *Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898–1917). Print Modernism in Transition* (Boston–Leiden: Brill, 2016), s. 188–258; Павел В. Дмитриев, *Литературно-художественный ежемесячник „Аполлон” (1909–1918). Очерки истории и эстетики* (Санкт-Петербург: Реноме, 2018). O relacji Wołoszyna z redakcją pisma zob. „Максимilian Волошин в журнале «Аполлон»”, s. 358–379.

62. List S. Makowskiego do M. Wołoszyna, Petersburg lub Carskie Sioło, 25 VI/8 VII 1912; cyt. za: „Максимilian Волошин в журнале «Аполлон»”, s. 453.



17 Fragment ekspozycji w Domu-Muzeum Maksimiliana Wołoszyna w Koktebelu z popiersiem poety autorstwa Edwarda Wittiga i portretem namalowanym przez Władysława Ślewińskiego. Fot. <https://webkamerton.ru>

→ 18 Edward Wittig, *Portret Maksimiliana Wołoszyna*, 1909, odlew, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Piotr Baldyga



długości? Wyobrażam sobie, że krótki⁶³. Kilka tygodni później, nieco już znecierpliwiony, Makowski pytanie ponawiał⁶⁴. Równocześnie Wołoszyn korespondował z Wittigiem. Prosił go o przygotowanie krótkiej biografii oraz listy najważniejszych dzieł, które rzeźbiarz wysłał mu w sierpniu, pisząc przy tym: „Strasznie się cieszę, że będę znał Pańską opinię o mnie, albowiem wysoko oceniam Pańską sztukę”⁶⁵. Swęj radości z tego, że Wołoszyn pisze o jego twórczości, rzeźbiarz dał wyraz w kolejnym liście, pisanym w połowie października: „Już się cieszę na myśl o Pańskim artykule. Niewielu jest ludzi, którzy tak subtelnie rozumieją sztukę jak Pan”⁶⁶. Pod koniec tegoż miesiąca Wołoszyn zapewnił Makowskiego, że artykuł jest już na ukończeniu,

a także precyzował, że „[b]ędzie w nim więcej o rzeźbie w ogóle – o rzeźbie rodinowskiej i poza-rodinowskiej. Ale nie będzie on obszerny”⁶⁷. Skończony tekst przesłał do redakcji „Apolłona” zapewne wkrótce potem, w każdym razie pod koniec grudnia uznał, że minęło już wystarczająco dużo czasu, by zwrócić się do Makowskiego: „Bardzo proszę o poinformowanie mnie odnośnie do losów mojego artykułu o rzeźbie (w związku z Wittigiem)”⁶⁸. Po trzech tygodniach nadeszła odpowiedź, że tekst „pójdzie w najbliższych zeszytach”⁶⁹. Mijały miesiące, a artykuł wciąż czekał na publikację. Pod koniec maja zaniepokojony Wittig dopytywał Wołoszyna: „[...] co z artykułem? Czy będzie, czy też już został wydrukowany? Jest to teraz dla mnie ważne z wielu

63. List S. Makowskiego do M. Wołoszyna, Petersburg lub Carskie Sioło, 13/26 VII 1912; cyt. za: *ibid.*, s. 456.

64. List S. Makowskiego do M. Wołoszyna, Petersburg, 19 VIII/1 IX 1912; cyt. za: *ibid.*, s. 457.

65. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Antopol, 3/16 VIII 1912; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 665.

66. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Warszawa, 4/17 X 1912; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 665–666.

67. List M. Wołoszyna do S. Makowskiego, Koktebel, 14/27 X 1912; cyt. za: „Максимилан Волошин в журнале «Аполлон»”, s. 460.

68. List M. Wołoszyna do S. Makowskiego, Moskwa, 14/27 XII 1912; cyt. za: *ibid.*, s. 462.

69. List S. Makowskiego do M. Wołoszyna, Petersburg, 6/19 I 1913; cyt. za: *ibid.*, s. 463.



19 Kadr z filmu *Wielkie żarcie* (reż. Marco Ferreri, 1973) z widoczną w głębi rzeźbą Edwarda Wittiga *Poeta*

powodów”⁷⁰. Artykuł Wołoszyna ukazał się dopiero cztery miesiące później – w numerze piątym, formalnie majowym, który wyszedł dopiero we wrześniu 1913 r.⁷¹ Autor dostał dwie nadbitki⁷² i jedną z nich niezwłocznie wysłał Wittigowi⁷³.

Tekst rozpoczynały refleksje dotyczące artysty, którego „pazur pozostawił ślad na całej rzeźbie współczesnej” – Auguste’a Rodina⁷⁴. „Za pięćdziesiąt

lat – przewidywał Wołoszyn – gdy pokolenie rówieśników i uczniów Rodina przeminie, wszystkie rzeźby, które teraz pleśnieją na podwórkach pracowni i starzeją się jak wino w piwnicach kupców, zostaną wystawione na sprzedaż pod jego nazwiskiem. Przyszłe pokolenia nie będą mogły oprzeć się zachwytowi nad tytaniczną pomysłowością Rodina. Będzie on jedynym autorem wszystkich dzieł rzeźbiarskich naszego

70. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Paryż, 15/28 V 1913; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 666.

71. Максимилиан Волошин, „Эдуард Виттиг. (О возможных путях скульптуры)”, *Аполлон*, nr 5 (1913), s. 19–28. W nieco zmienionej postaci (zob. przyp. 92) artykuł został przedrukowany w: Максимилиан Волошин, *Лики творчества. Издание подготовили Виктор А. Мануйлов, Владимир П. Купченко, Александр В. Лавров* (Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1988), s. 249–257, 660–662 (komentarz); id., *Собрание сочинений*, t. 5, s. 34–35, 664–667 (komentarz). W tym miejscu należy zaznaczyć, że komentarze edytorskie do obu przedruków artykułu Wołoszyna (nieznacznie tylko różniące się) opracował historyk literatury, dlatego też niemal wszystkie kwestie historyczno-artystyczne zostały w nich potraktowane pobieżnie lub pominięte. Artykuł dostępny jest także w tłumaczeniu na język angielski: Maximilian Voloshin, „Edward Wittig (On the Possible Paths of Sculpture). Translator Dina Akhmadeeva”, *Art in Translation* 7, nr 3 (2015), s. 377–390, <https://doi.org/10.1080/17561310.2015.1082827>.

72. List M. Łozinskiego do M. Wołoszyna, Petersburg, 17/30 IX 1913; cyt. za: „Максимилиан Волошин в журнале «Аполлон»”, s. 469.

73. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Paryż, 4/17 X 1913; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 666.

74. Rozważania Wołoszyna wiele zawdzięczają książce Auguste’a Rodina *L’art. Entretiens réunis par Paul Gsell* (Paris: Bernard Grasset, 1911), czego zresztą poeta nie ukrywał.



20 Poeta Edwarda Wittiga przy Villa Exelmans w Paryżu, stan obecny. Fot. <https://www.culture-russe.com/post/toponymie-russe-de-paris>

stulecia. [...] Stanie się to, gdy czas przewartościuje opinie, nazwiska i dzieła, a pożogi i wojny unicestwiają wiarygodne dokumenty i stare katalogi wystaw”⁷⁵. Siłę i szerokość oddziaływania Rodina na współczesną sztukę rzeźbiarską Wołoszyn tłumaczył tym, że nie jest on „artystycznym rewolucjonistą”, ale twórcą nie naruszającym i niezmieniającym granic tradycji rzeźby europejskiej. Jego historyczną zasługą jest ożywienie

„martwej techniki rzeźbiarskiej XIX wieku”, a także „nadanie poruszającej prawdziwości, tchnienie życia w to, co już stawało się martwiejącą formułą i kano-nem” (s. 21, 19).

W dziełach francuskiego rzeźbiarza Wołoszyn widział połączenie dwóch nurtów fundamentalnych dla europejskiej tradycji rzeźbiarskiej – „klasycznego i średniowiecznego, przekształconego przez renesans”. Od razu jednak zdecydowanie zastrzegł, że połączenie nie oznacza stopienia w jedno. Rodin bowiem „opano-wał” oba nurty i w ramach obu tworzył, zależnie od tego, czy powodował nim „temperament”, który „gnał” go ku Michałowi Aniołowi, czy też „estetyka”, która kierowała go ku Fidiaszowi (s. 20–21). Udało mu się – twierdził autor artykułu – zebrać w jedną całość „wszystkie rozproszone elementy rzeźby, rozrzucone w tradycji grecko-łacińskiej” i z nich stworzyć „swój tragiczny i niespokojny świat o wielu obliczach” (s. 21).

Idąc śladem myśli samego Rodina⁷⁶, Wołoszyn szczególną uwagę zwracał na dynamizm wyróżniający jego dzieła: „Zewsząd chłonał to, co było ruchem. Cała jego sztuka to przedstawienie gestu, nawet jeśli jest to portret. [...] To właśnie jest zrębem i zarazem głównym dążeniem europejskiej rzeźby, którą obecnie uosabia Rodin. Rzeźba to uchwycenie życia ciała. Życie to działanie. Nie ma rzeźby bez działania, bez gestu”. To dlatego – podsumowywał – „nie mylą się tak bardzo ci, którzy twierdzą, że z czasem cała rzeźba naszego wieku zostanie podpisana nazwiskiem Rodina” (s. 21).

We współczesnej rzeźbie Wołoszyn dostrzegał jednak dzieła, które nie tylko nie odpowiadają rodinowskiemu wzorcowi, lecz także „przeczą samej istocie jego sztuki – ruchowi, a w konsekwencji całej europejskiej tradycji”, ufundowanej na dwóch metodach twórczych – Fidiasza i Michała Anioła. Przy wszystkich dzielących je różnicach w obu ważny jest „ruch”, a ponieważ przeciwieństwem ruchu jest bezruch, dlatego też przeciwieństwem dynamizmu rzeźby wyrastającej z tradycji antyczno-renesansowej jest rzeźba starożytnego Egiptu i archaicznej Grecji. „Nie ma w niej – pisał

75. Волошин, „Эдуард Виттиг”, s. 19 (dalej numery stron artykułu znajdują się bezpośrednio w tekście).

76. W książce Rodina *L'art* cały rozdział został poświęcony kwestii ruchu w rzeźbie. Z niego Wołoszyn przytoczył potwierdzającą jego słowa wypowiedź artysty: „Nawet w tych moich dziełach, w których ruch jest mniej wyraźny, starałem się dać pewien znak gestu; rzadko przedstawiałem pełen spokój. Zawsze dążyłem do tego, by przekazać wewnętrzne uczucie poprzez ruch mięśni. Nawet w popiersiach starałem się wprowadzić jakieś pochylenie, jakiś skos, jakiś wyrazisty kierunek, aby wzmocnić wymowę twarzy. Sztuka nie istnieje poza życiem. Rzeźbiarz pragnący przekazać radość, smutek, namiętność, nie zdoła nas porwać, jeśli najpierw nie ożywi istot, które sam stworzył” (s. 21); zob. Rodin, *L'art*, s. 73.

Wołoszyn, nawiązując do analizy przeprowadzonej przez Rodina⁷⁷ – ani czterech, ani dwóch płaszczyzn, ale tylko jedna. Nie tworzy ona uskrzydłonego światłem akordu mięśni ani tragicznej kariatydy, lecz pień, słup, kamień, ludzką kolumnę, monument, hermę, na której żyje ludzka głowa” (s. 22).

Takiej sztuki – pisał Wołoszyn – jeszcze niedawno w Europie nie doceniano i nie rozumiano. Przykładem jest stosunek do artystycznej spuścizny starożytnego Egiptu, w której europejskie oko widziało „nieudolność tam, gdzie sztuka osiągnęła jeden ze swoich szczytów, a martwy kanon tam, gdzie tętniła pełnia wewnętrzznego życia. Najbardziej przenikliwi esteci ubiegłego wieku patrzyli na rzeźbę egipską jak na sztukę skrępowaną, umowną, której nie można brać pod uwagę po rozkwicie, jaki nastąpił w epoce Fidiasza” (s. 22). Jedynie „poeta-prorok” – Charles Baudelaire mógł w swoim czasie zawołać: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes”⁷⁸. To właśnie autor *Kwiatów zła* – dowodził Wołoszyn, wiernie streszczając jego rozważania z *Salonu 1846* i *Salonu 1859* – wymagał od rzeźby milczenia i statyczności⁷⁹. Nie znaczy to, że „nienawidził całej rzeźby ruchu”, ona po prostu go nudziła, skłonny był uważać współczesną rzeźbę „za sztukę Karaibów”⁸⁰. Prawdziwego przełomu dokonał jednak dopiero pół wieku później Paul Gauguin, który na wyspach Oceanii nauczył się rzeźby w drewnie u prawdziwych „Karaibów” i stworzył sztukę spełniającą postulaty Baudelaire’a. Jako credo „nowej estetyki w sztuce europejskiej” Wołoszyn przytoczył wypowiedź artysty,

w której ten zalecał twórcom: „Niech wszystko oddycha ciszą i spokojem ducha. Dlatego unikajcie póż w ruchu. Każda z twoich postaci musi być statyczna. [...] Wkładajcie cały swój wysiłek w sylwetkę każdej rzeczy; wyrazistość konturu jest zasługą ręki, której nie zdoła osłabić żadne wahanie woli” (s. 22–23)⁸¹.

Wracając do porównania klasycznej sztuki greckiej i egipskiej, Wołoszyn podkreślał zasadniczą różnicę między nimi: w pierwszej występuje ruch z głębi na powierzchnię, będący „normalną drogą rozwoju życia”, w drugiej – przeciwnie – ruch odbywa się z powierzchni w głąb, co odpowiada „rozwojowi ducha”. Diametralna różnica uwidacznia się także w sposobach kształtowania rzeźbiarskiej bryły: „Grecy modelują dokładne granice ludzkiego ciała. Zostało to obrazowo wyrażone w strofie Henriego de Régnera: «Wypełnię gliną tę przestrzeń, w której stałaś naga». Egipcjanie natomiast modelują nie tyle ciało, ile otaczającą je przestrzeń. Greckie posągi potrzebują słońca Archipelagu, odbłasków morza, błękitnego wiatru i niemal umierają w zakurczonym półmroku północnych muzeów, podczas gdy rzeźby egipskie wnoszą do tych samych sal własną atmosferę i przeobrażają miejsce, w którym stoją – jak obelisk z Luksoru, rzucający odbłask pustyni na Plac Zgody. Nad trzema kroczącymi posągami w Luwrze wyraźnie widzisz gwiazdziste niebo, a promień egipskiego Południa niezmiennie ciąży nad głowami sfinksów stojących nad Newą” (s. 23)⁸².

Po tym dość długim wprowadzeniu Wołoszyn doszedł wreszcie do kwestii zasadniczej – poszukiwania

77. Porównanie obu „metod” Wołoszyn przedstawił częściowo tłumacząc, częściowo parafrazując fragment rozdziału *Phidias et Michel-Ange* z *L’art Rodina*, s. 258–286.

78. „Zmieniającego linie, nienawidzę ruchu” – strofa z sonetu *Piękno* (*La Beauté*) z 1857 r. w tłumaczeniu Antoniego Langego; zob. Karol Baudelaire, *Kwiaty grzechu. Przełożyli z francuskiego Adam M-ski i A. Lange* (Warszawa: Nakład Hieronima Cohna, 1894), s. 35.

79. Charles Baudelaire, „Salon 1859”, w: id., *Curiosités esthétiques* (Paris: Michel Lévy Frères, 1868), s. 338–339.

80. Id., „Salon 1846”, w: ibid., s. 184–186. Mianem „Karaibów” Baudelaire określał współczesnych rzeźbiarzy (pogardliwie nazywał ich „obrabiaczami materiałów”), tworzących odpowiadającą burżuazyjnym odbiorcom „sztukę salonów i pokoi sypialnych”.

81. Przytoczona przez Wołoszyna wypowiedź artysty pochodzi z jego pamiętnika *Avant et après*, ukończonego w 1903 r.; zob. Paul Gauguin, *Avant et après. Avec les vingt-sept dessins du manuscrit original* (Paris: Les éditions G. Grès et Cie, 1923), s. 57–58. Obecność tego cytatu dowodzi, że Wołoszyn albo miał dostęp do manuskryptu (którego właścicielem był w latach 1903–1909 André Fontainas, symbolistyczny poeta i krytyk), albo skorzystał z czyjegós odpisu. Pierwsze wydanie *Avant et après* ukazało się bowiem w 1918 r. w bibliofilskiej edycji faksymilowej lipskiego wydawnictwa Kurta Wolffa. Edycję książkową przygotowano dopiero w 1923 r.

82. Wołoszyn zacytował wers z wiersza de Régnera *La Prisonnière* (z tomu *Les Médailles d’argile*, 1900) w bardzo swobodnym tłumaczeniu. Nie wiadomo, o jaką egipską rzeźbę z Luwru chodziło poecie. Wzmianka o niej znajduje się także w liście do Sabasznikowej z początku 1904 r. i jest bardzo dobrą ilustracją stosunku Wołoszyna do sztuki staroegipskiej: „Egipskie

„nowych dróg” w rzeźbie współczesnej. Jako pierwszego, w którego twórczości pojawiły się już symptomy nowego rozumienia rzeźby, wskazał Aristide’a Maillola: „Jeśli wnikliwie przyjrzymy się zwartym, jakby obrzmiałym figurom Maillola, zauważymy, że odchodzi on już od tradycji fidiuszowej i szuka form archaicznej rzeźby greckiej, bliskiej formom Egiptu, jak gdyby wyznaczając drogę powrotną idącą pod prąd czasu. Maillol nie wykazuje, jak się zdaje, żadnego buntu wobec sztuki Rodina; on jakby z Rodina wyrasta i nie myśli o żadnej rewolucji przeciwko niemu, a tymczasem w jego rzeźbie zarysowują się już wyraźnie oznaki tego, że zwrot od gestu ku bezruchowi, od słowa ku milczeniu, dokonuje się już gdzieś w tajemnych i podświadomych obszarach twórczego ducha” (s. 23).

Drugim artystą, który w swojej twórczości realizuje to samo dążenie do „zamknięcia gestu wewnątrz” bryły, jest Edward Wittig. Wołoszyn przedstawił go jako rzeźbiarza już cieszącego się pewną renomą, wykształconego w wiedeńskiej akademii, a następnie w Paryżu u Madeleine Jouvray, uczennicy Rodina, i Luciena Schnegga. Jego pierwsze prace (np. *Le Destin* [Przeznaczenie], 1903) były naznaczone „mistyczno-symbolicznym patosem, charakterystycznym dla polskiego geniuszu”, który jest idealny w poezji, ale w sztukach pięknych wyraża się w dziełach niemal zawsze nieudanych (przykładem rzeźby głośnego w swoim czasie w Paryżu Bolesława Biegasa). Ale u Wittiga,

nawet we wczesnych pracach (jak np. w zakupionym do Muzeum Luksemburskiego *Sfinksie*, 1904) widoczne jest „poszukiwanie ścisłości linii”. Artysta „[s]yntetyzuje i otula powietrzem płaszczyzny kobiecych postaci, kocha i eksponuje lśniące refleksy brązu”. Jednym z najlepszych dzieł w dotychczasowym dorobku Wittiga jest – według Wołoszyna – marmurowa rzeźba *L'Éveil* (Przebudzenie; 1908), zamówiona do pokoju z malarskimi paneau Maurice’a Denisa (*L'Eternel printemps*) w domu Gabriela Thomasa w Meudon⁸³: „Ten tors słowiańskiej dziewczyny, w którym czystość linii wydobywa skromność i surowość nagości, doskonale harmonizuje z białymi kwiatami kwitnących na płótnie jabłoni” (s. 25).

Najwięcej uwagi Wołoszyn poświęcił dwóm rzeźbom Wittiga: *Ève* (Ewa, 1912) i *Pax* (1913), którą – nie wiadomo dlaczego – nazwał *L'aube* (Zorza poranna – w rosyjskiej wersji tytułu w podpisie pod reprodukcją dzieła)⁸⁴.

Ewy wystawionej na Salonie Pola Marsowego w 1912 r.⁸⁵ Wołoszyn nie mógł zobaczyć, ponieważ w połowie lutego tegoż roku wyjechał z Paryża, ale przed wyjazdem widział ją w pracowni Wittiga i to z pewnością nie jeden raz (il. 21). W analizie dzieła starał się wyeksponować te właśnie cechy zarówno formy, jak i wyrażonej poprzez nią treści, które – jego zdaniem – kazały zaliczyć pracę Wittiga do nurtu nowej, postrodinowskiej rzeźby:

figury... To dwaj mężczyźni i kobieta. Idą szybko, ale spokojnie. Ich oczy patrzą w taką dal, jakiej nigdy nie zobaczą oczy żywych ludzi. Idą w zaświatach, po niezmierzonej pochyłej równinie, widząc gdzieś światło... Bardzo daleko... Jest w nich cicha, spokojna radość – narreszcie! Czuć świeżość nocnego powietrza pustyni, które dotyka ich ramion... Cicha radość śmierci”; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 667. Pochodzące z Teb sfinksy (datowane na 1455 r. p.n.e.) są ozdobą przystani przed Akademią Sztuk Pięknych w Petersburgu, zbudowanej w latach 1831–1834.

83. Rzeźba była wystawiona na Salonie Jesiennym w 1908 r., a następnie trafiła do miejsca przeznaczenia. Dom Thomasa został zburzony w 1988 r., ale wystrój pokoju (w tym dzieło Wittiga) przeniesiono i odtworzono w Musée départemental Maurice-Denis „Le Prieuré” w Saint-Germain-en-Laye.

84. Niestety, nie mając dostępu ani do listy dzieł sporządzonej przez Wittiga dla Wołoszyna latem 1912 r., ani do przesłanych mu w tym czasie fotografii (zachowanych w Domu-Muzeum poety w Koktebelu), nie można jednoznacznie stwierdzić, czy była to pomyłka autora artykułu, czy może taki właśnie tytuł miała pierwotnie nosić rzeźba wystawiona na Salonie Pola Marsowego w 1913 r. jako *Pax*; zob. *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture, Art décoratif et Arts appliqués exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et Programme des oeuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 H 1/2 du 14 avril au 30 juin 1913* (Evreux: Ch. Hérissey et fils, 1913), nr 2144. W 1930 r. Polska przekazała ją do Pałacu Pokoju w Hadze, gdzie znajduje się do dziś.

85. *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture, Art décoratif et Arts appliqués exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et Programme des oeuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 H 1/2 du 14 avril au 30 juin 1912* (Evreux: Ch. Hérissey et fils, 1912), nr 2120.

Jest to tytaniczna kobieta, śpiąca w pozycji półleżącej na kamiennej bryle, w której można dostrzec kształty drzewa. Jej prawa ręka, odchylona do tyłu, służy za podparcie głowy, lewa zaś jest zarzucona nad głowę, obramowując ją tak, że jedna linia, biorąc swój początek na końcu stopy, przechodzi bez żadnego załamania przez całe ciało i kończy się dłonią lewej ręki o wygiętych, lekko podkurczonych palcach: linia płynna, falista, roślinna, przypominająca wygięcie długiego, pełnego strąka lub banana. Kontury ciała są w niej zatarte, jakby spowite mgłą. Ciało to wydaje się nadmiernie ciężkie. Jest to jednak głęboki, uspokojony ciężar snu. Tak zasypiają dzieci, „ciężkie od snu”. Stabilność jest w całym ciele. Każda jego część równomiernie ciąży ku ziemi. Dlatego też, pomimo swej widocznej ciężkości, figura ta jest niezmiernie lekka. Przypomina obłok spoczywający na grzbiecie góry. Wydaje się, że mogłaby całą masą cicho oderwać się od swego łoża i popłynąć w powietrzu. Wygasło w niej wszelkie napięcie mięśni, wszelka „zwierzęca” więź między nimi. Istnieje ona tylko dzięki życiodajnym prądom roślinnym, które przez nią przepływają⁸⁶. Istnieje organiczna różnica między człowiekiem, który leży czuwając z zamkniętymi oczami, a człowiekiem śpiącym. Śpiący uczestniczy w przedwiecznym śnie natury („ssie mleko matki”, by posłużyć się metaforą Claudela⁸⁷). Nie jest to jednak ciężki, świadomy sen, mącony złowrogimi marzeniami sennymi, jak w przypadku „Nocy” Michała Anioła; to przedwieczny sen natury, jeszcze nieprzenikniony ani jedną myślą, który jeszcze nigdy nie otwierał oczu. Nazywając swoje dzieło „Ewą”, Wittig miał oczywiście na celu przywołanie wyobrażenia o kosmicznej istocie kobiecości przed jej przebudzeniem, przed uświadomieniem sobie czegokolwiek, przed jej powołaniem do życia. I być może indyjskie imię „Mula-Prakriti”, wyrażające kobiecy pierwiastek wszechświata przed jego przejawieniem się w świecie zjawisk, dokładniej określałoby zamysł rzeźbiarza.

Jeśli zastosujemy do „Ewy” Wittiga rodinowskie kategorie planów⁸⁸, zobaczymy, że stanowi ona nie tylko syntezę zasad Fidiasza i Michała Anioła. Z jednej strony cała składa się z jednego bloku i mogłaby bezpiecznie poddać się próbie „zrzucenia z góry”, a choć zarysowano w niej zaledwie dwa plany, to nie są one sobie przeciwstawione, lecz zharmonizowane. Helleńska linia wznosząca się (radość) i linia kariatydy (przygnębienie) stopiły się w niej, tworząc trzecią linię – skierowaną do wnętrza, czyli zgodną z zasadą przestrzeganą w rzeźbie egipskiej, z którą na pozór nie wykazuje ona żadnych podobieństw (s. 23–24).

Drugą rzeźbę Wittiga Wołoszyn znalazł tylko z fotografii i pewnie dlatego miał o niej znacznie mniej do powiedzenia (il. 22). Pisał: „Jest to postać kobiety o zimnej polskiej twarzy, owinięta szalem. Przenika ją chłód przedświt. Tutaj cała postać jest zredukowana do jednej płaszczyzny i przedstawia pojedynczy pień-kolumnę. Fałdy szala tworzące pojedyncze, jednolite linie zostały potraktowane architektonicznie, w stylu egipskim. Jedynym odstępstwem od linii prostej jest lekkie obrócenie głowy ku prawemu ramieniu. Nie ma tu jakiegokolwiek ruchu na zewnątrz, nie ma gry wzajemnie równoważącymi się płaszczyznami. Wszystko jest zwarte, wszystko jest zamknięte. Jak pierwsza statua zbliża się do czystej istoty snu, tak w tej jest zbliżenie do czystej istoty ciszy” (s. 24).

Na koniec Wołoszyn postawił pytanie podsumowujące jego rozważania o „nowych drogach” rzeźby: w jaki sposób rzeczywistość „Wieków Prędkości” miałaby wyrazić się w rzeźbie nawiązującej do tradycji sztuki starożytnego Egiptu? Odpowiedź na nie przybrała postać wykładu (przyznać trzeba, że momentami niezbyt jasnego, zwłaszcza dla dzisiejszego czytelnika) rozpoczynającego się – jak cały artykuł – od Rodina. Wołoszyn przyznał, że jego sztuce nie można odmówić ani piękna, ani tego, że „odpowiada najgłębszym potrzebom duszy”, nie ma w niej jednak, mimo realizmu, na którym jest ufundowana, związku ze współczesną rzeczywistością. Ani Rodin, ani rzeźbiarze idący jego śladem nie zauważyli, że „kultura maszyny”, którą zrodził rozwój techniki w XIX w., wpłynęła na dynamikę ludzkiego ciała: „Maszyna przejęła cały wysiłek fizyczny i pozostawiła człowiekowi jedynie ruch ręki, koncentrując całe napięcie ciała w uważnym spojrzeniu kierowcy lub pilota. Nadmierny rozwój siły i szybkości unieruchomił ludzkie ciało i pozbawił je gestów. Zrodził powszechne dążenie do komfortu, którego konsekwencją jest nienaturalna beczynność układu mięśniowego, mająca rzekomo zapewnić swobodę i pole działania dla mocy umysłu” (s. 26). Nowe warunki życia wpłynęły też na charakter współczesnego męskiego stroju, w znacznym stopniu ograniczającego swobodę ruchu i wymuszającego przyjmowanie określonych poz. Wołoszyn dostrzegł w nim podobieństwo do form industrialnych: „Przez wieki

86. Jak się wydaje, tak właśnie Wołoszyn interpretował wprowadzenie pnia drzewa, na którym wsparte jest ciało śpiącej kobiety.

87. Wołoszyn odwoływał się tu do teorii „wspólnarodzin” (*co-naissance*) Paula Claudela, przedstawionej w jego *Art Poétique* (1907), wedle której poznawanie świata przypomina fizjologiczny akt jedzenia lub ssania piersi matki.

88. Zob. przyp. 76.



Эдуард Виттиг, „Ева” (мрамор – 1912).

Eduard Wittig, „Eve” (marbre).

← → 21–22 Strony
z reprodukcjami rzeźb
Edwarda Wittiga *Ewa* i *Zorza*
poranna (Pax) ilustrującymi
artykuł Maksimiliana
Wołoszyna w „Apołлонie”
(1913, nr 5)

kształtowany, piękny i dający swobodę ruchu XVIII-wieczny ubiór męski jest stopniowo przekształcany i przybiera formy maszyn: krótkie spodnie zastępują długie rozkloszowane, cylindryczny komin wieńczy głowę, surdut próbuje upodobnić się do kształtów metalowego kotła parowego, a w kolorze stroju widoczne są wszystkie odcienie węgla, dymu, sadzy i kopcia” (s. 26).

Dla rzeźbiarzy – zauważał Wołoszyn – współczesny ubiór jest poważnym wyzwaniem, a usiłując oddać go w swoich dziełach, osiągają marny skutek: „Spodnie z brązu i fraki z marmuru, zdobiące paryskie place i włoskie cmentarze, są niewątpliwie najbardziej haniebnymi pomnikami złego smaku naszych czasów.

[...] Rzeźbiarze próbowali rozwiązać problem stroju, starając się jak najbardziej dopasować ubrania do ciała, naiwni kopiowali krój ubioru z fotograficzną dokładnością, podczas gdy bardziej wyrobieni, jak sam Rodin, albo zgodnie ze starą tradycją rozbierali modela do naga (Victor Hugo), albo okrywali go luźną szatą (szlafrok Balzaca)” (s. 27)⁸⁹.

Niektórzy krytycy podejmujący kwestię odtwarzania współczesnego stroju w rzeźbie, jak na przykład cytowany przez Wołoszyna Robert de La Sizeranne⁹⁰, przekonywali, że artyści w ogóle nie powinni się tym zajmować, ponieważ dzisiejsze ubrania są prymitywne i pozbawione jakichkolwiek walorów estetycznych.

89. Pomnik Victora Hugo stał w latach 1909–1923 w ogrodach Palais-Royal, a model odrzuconego w 1898 r. pomnika Balzaka Wołoszyn widział w rezydencji Rodina w Meudon.

90. Przytoczona przez Wołoszyna wypowiedź de La Sizeranne’a jest połączeniem fragmentów z: id., „Les Salons de 1901 et le vêtement moderne dans la statuaire”, *Revue des Deux Mondes*, nr 3 (1901), s. 569, 573–574.



Rosyjski poeta zgadzał się z opinią Sizeranne'a, że współczesny strój jest wyjątkowo „nierzeźbiarski”, ale zdecydowanie odrzucał jego sugestię, by rzeźbiarze wyrzekli się odtwarzania dzisiejszych ubiorów. Twierdził, że współczesny twórca nie może zrezygnować z ich przedstawiania, „[m]usi jednak przedstawiać nowoczesny strój dokładnie tak, jak przedstawia żeliwny piec, kocioł parowy czy lokomotywę” (s. 27). Wedle Wołoszyna błąd zarówno krytyków, jak i rzeźbiarzy polega na tym, że „[n]ikt nie zbadał związku między kulturą epoki maszynowej a strojem; nikt nie wziął pod uwagę, że współczesny strój jest hieratyczny, że odpowiada kapłańskiej i królewskiej godności władców, których we wszystkich drobiazgach życia wyręczają zniewolone demony maszyn. A jednak związek ten jest niezaprzeczalny. Współczesny strój jest sztywny niczym szaty noszone podczas uroczystych ceremonii

celebracji komfortu”. Jest nieelastyczny, nienaturalny i krępujący ciało. Współczesnemu człowiekowi pozwala na wykonywanie tylko takich gestów, w jakich zastygły hieratyczne posągi egipskie, dlatego też nieuchronne wydaje się włączenie tradycji egipskiej do rzeźby współczesnej i stworzenie „takich kanonicznych figur-kolumn z opuszczonymi rękami – siedzących, stojących lub koczających, w których na bryłach kamienia nerwową pełnią życia tętnić będą jedynie twarze i dłonie” (s. 28). „Mamy zatem prawo przypuszczać – podsumowywał Wołoszyn – że rzeźba, stopniowo koczująca ścieżkami Maillola i Wittiga ku tradycji archaicznej Grecji, w końcu świadomie zbliży się do hieratycznych form Egiptu i w nich wreszcie znajdzie możliwość oddania w rzeźbie współczesnego człowieka w jego współczesnym otoczeniu i nowoczesnym stroju” (s. 28).

Dziękując za otrzymaną nadbitkę, Wittig nie krył swojego zadowolenia z artykułu Wołoszyna: „Bardzo, bardzo mi się spodobał. Jest w nim jakaś volupté delectowania się tą formą, której nieustannie poszukuję. Jestem Panu bardzo wdzięczny”⁹¹. Czytając te słowa, autor artykułu musiał czuć nie tylko satysfakcję, lecz także ulgę. Napisany przez niego tekst nie był bowiem takim, jakiego mógł spodziewać się Wittig. Jego twórczości Wołoszyn poświęcił tylko niewielki fragment, więcej miejsca – zgodnie z zapowiedzią zawartą w wyżej cytowanym liście do Makowskiego – przeznaczył na rozważania „o rzeźbie w ogóle”. Można przypuszczać, że początkowo rzeczywiście miał zamiar spisać tylko przemyślenia dotyczące dzieł Wittiga, ale odszedł od tej koncepcji i jego twórczość potraktował jako punkt wyjścia dla ogólniejszej refleksji nad rzeźbą współczesną. Czuąc się najwyraźniej zobligowany wcześniejszą obietnicą złożoną artyście, w tytule jednak umieścił jego nazwisko, a w tekście podał dość dokładne informacje o dotychczasowej twórczości. Później, kiedy z myślą o kolejnych zbiorach swoich tekstów krytycznych opracowywał publikowane wcześniej artykuły, nazwisko polskiego rzeźbiarza z tytułu usunął, a z treści wykreślił akapit zawierający szczegółowe informacje o Wittigu, pozostawiając tylko partię zawierającą rozważania o dwóch jego rzeźbach⁹².

Władysław Kozicki, autor wydanego w 1932 r. monograficznego opracowania twórczości Edwarda Wittiga,

jako jedyny wymienił „kamienny biust poety rosyjskiego Maksymiliana Wołoszyna” wśród najważniejszych dzieł rzeźbiarza z okresu, w którym w jego sztuce dokonało się „zwycięstwo koncepcji klasycznej”. W rzeźbie tej – pisał – „współdziałała z tendencją klasyczną chęć wyraźnego nawiązania do tradycji greckiej. Stąd kształt hermy antycznej, który jej został nadany. Także głowa poety przybrała wygląd jakiegoś herosa helleńskiej kultury duchowej [...]”. Ponadto z wizerunku Wołoszyna artysta „wyciął wszystkie szczegóły niepotrzebne, pozostawiając i akcentując jedynie czynniki ważne dla konstrukcji formy i dla wydobywania wyrazu”, czego efektem jest „pozbawiona wszelkiego patosu, spokojna i poważna heroizacja tej twarzy, w której wrodzoną żywiołową siłę hamuje wielka dobroć i władza rozwiniętego intelektu”⁹³. Nie sposób nie zgodzić się z oceną Kozickiego. *Poeta* rzeczywiście należy do tych dzieł Wittiga, w których ujawniła się już w pełni wykształcona jego koncepcja rzeźby, konsekwentnie realizowana przez następne dziesięciolecia.

Pisząc o popiersiu rosyjskiego poety, Kozicki wspominał też, że Wołoszyn „dowód swego wnikliwego zrozumienia sztuki i miłości dla niej złożył między innymi w pięknym artykule o twórczości naszego artysty, ogłoszonym w «Apolonie», najlepszym przed wojną rosyjskim piśmie artystycznym”⁹⁴. Tekst Wołoszyna był drugą wypowiedzią niepolskiego autora dotyczącą twórczości Wittiga. Pierwszą był (znany Wołoszynowi⁹⁵) artykuł francuskiego krytyka René-Alberta Fleury’ego, który (dzięki staraniom samego artysty⁹⁶) ukazał się

91. List E. Wittiga do M. Wołoszyna, Paryż, 4/17 X 1913; cyt. za: Волошин, *Собрание сочинений*, t. 5, s. 666.

92. W archiwum Wołoszyna znajdującym się w Domu Puszkina zachowała się nadbitka artykułu z zaznaczonymi ingerencjami autora (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 25–29r). Z planowanych tomów tekstów krytycznych Wołoszyna ukazał się tylko pierwszy – w 1914 r. W 1916 r. poeta przygotował konspekt syntetycznego opracowania *Istoki sowriemennogo iskusstwa (O mastierach, opieriediwszykh napravlenija sowriemennoj żywopisi i skulptury)*. W rozdziale dotyczącym rzeźby miały być poruszone te same kwestie, które zostały podjęte w artykule z 1913 r.: „Prądy w rzeźbie. Dyktatura Rodina. Zasada Fidiasza i zasada Michała Anioła. Ruch i gest u Rodina. Nieruchomość jako zasada rzeźby egipskiej. Wymóg nieruchomości u Baudelaire’a i Gauguina. Reakcja przeciwko Rodinowi: Maillol, Wittig. Prędkość zabija ruch, kultura maszynowa niszczy gest. Współczesny strój jako naśladownictwo maszyny parowej. Kwestia przedstawiania współczesnego ubioru w rzeźbie”. Zob. Волошин, *Собрание сочинений*, t. 6.2, s. 707, 996.

93. Kozicki, *Edward Wittig*, s. 46.

94. Ibid.

95. Egzemplarz pisma dotarł do przebywającego w Petersburgu Wołoszyna w lutym 1909 r.; zob. Купченко, *Труды и дни Максимилиана Волошина*, s. 216.

96. W lipcu 1908 r. prasa warszawska donosiła: „P. Edward Wittig, artysta-rzeźbiarz, mieszkający stale w Paryżu, donosi nam, że zawarł tam stosunki z redakcją pisma *L’Art et les artistes* i że pismo to otwiera swoje łamy dla wiadomości o sztuce polskiej. Może to mieć dla nas znaczenie

w styczniu 1909 r. na łamach francuskiego pisma „L'Art et les artistes”⁹⁷. Fleury w swoich rozważaniach nie wychodził jednak poza granice twórczości Wittiga. Analizował tematykę dzieł polskiego rzeźbiarza, w której – jak uważał – dominujący jest wątek „Wiecznej Kobiecości”, a także ich stylistykę, świadczącą o mistrzowskim opanowaniu umiejętności syntetycznego kształtowania bryły rzeźbiarskiej. Wołoszyn natomiast podjął próbę zobaczenia sztuki Wittiga w szerszym kontekście zarówno przemian dokonujących się w rzeźbie dwóch pierwszych dekad XX w., jak i relacji między tymi przemianami a zmianami zachodzącymi w życiu współczesnym. Spostrzeżenia rosyjskiego poety nie ograniczały się do kwestii czysto artystycznych. Dostrzegł on reakcję na rzeźbę Rodina, która polegała na poszukiwaniu nowej formuły stylistycznej poprzez świadome nawiązanie do tradycji archaicznej rzeźby greckiej, a przede wszystkim staroegipskiej – tendencję obecną również u Wittiga. Opinie te w pełni korespondowały z ocenami innych

krytyków, komentujących twórczość polskiego rzeźbiarza⁹⁸. Innowacyjne w artykule Wołoszyna było podjęcie próby wyjaśnienia, dlaczego styl „nowej rzeźby”, hieratyczny i monumentalny w wyrazie oraz syntetyczny w traktowaniu kształtów, tworzony na fundamencie tradycji archaicznej rzeźby greckiej i staroegipskiej, jest właśnie ścieżką prowadzącą rzeźbiarzy ku takim formom, w których będą mogli pokazać współczesnego człowieka, unikając jednocześnie przedstawiania całej „nieartystyczności” jego rzeczywistego wizerunku.

Artykuł Wołoszyna jest niezwykle cennym „świadectwem odbioru” wczesnej twórczości Edwarda Wittiga. Wielka szkoda, że wśród dzieł artysty, które rosyjski poeta analizował w swoim artykule, nie znalazł się jego wizerunek ukryty pod tytułem *Poeta*. Ta „herma, na której nerwową pełnią życia tętni twarz” – by posłużyć się parafrazą słów samego Wołoszyna – byłaby przecież idealną ilustracją rozważań o „możliwych drogach rzeźby” w XX w.

doniosłe, gdyż *L'Art et les artistes* należy do wydawnictw najpoważniejszych w tym zakresie i zainteresuje szersze warstwy społeczeństwa francuskiego naszym ruchem artystycznym”; zob. „Ze sztuki”, *Kurier Warszawski*, nr 183 (4 VII 1908), s. 4.

97. René-Albert Fleury, „L'Art polonais – Edouard Wittig”, *L'Art et les artistes*, nr 46 (1909), s. 167–171.

98. Widzenie sztuki Wittiga bardzo bliskie wołoszynowskiemu zaprezentowała Wacława Kiślańska, „Nasi artyści. Edward Wittig”, *Świat*, nr 6 (1909), s. 8–9. Zob. też: Antoni Gawiński, „Rzeźby Edwarda Wittiga”, *Nowa Gazeta*, nr 306 (2 XI 1907), s. 2; Czesław Znański, „Edward Wittig”, *Biblioteka Warszawska*, t. 4, z. 2 (1907), s. 355–356; Zbigniew Miszke, „Salon 1912 roku”, *Słowo*, nr 1 (1 I 1913), s. 2.

BIBLIOGRAFIA

Chuchvaha, Hanna. *Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898–1917). Print Modernism in Transition*. Boston–Leiden: Brill, 2016.

Dmitriyev, Pavel V. *Literaturno-khudozhestvennyy yezhemesyachnik „Apollon” (1909–1918). Ocherki istorii i estetiki*. Sankt-Peterburg: Renome, 2018.

Koretskaya, Irina V. „«Apollon»”. W: *Russkaya literatura i zhurnalistika nachala XX veka (1905–1917). Burzhuażno-liberal'nyye i modernistskiye izdaniya. Otvetstvennyy redaktor B.A. Byalik*, 135–190. Moskwa: Nauka, 1984.

Kozicki, Władysław. *Edward Wittig. Rozwój twórczości*. Warszawa: Staraniem Komitetu Budowy Pomnika ku Czci Poległych Lotników wydał Lucjan Złotnicki, 1932.

Kupchenko, Vladimir P. „M.A. Voloshin – chlen kruzhka russkikh khudozhnikov v Parizhe”. W: *M.A. Voloshin – poet i myslitel'. Desyataya Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya. Krym, Koktebel' 17–21 maya 1999 g. Materialy. Redaktsionnaya kollegiya Vladimir*

P. Kazarin et al., 40–42. Simferopol': Krymskiy Arkhiv, 2000.

Kupchenko, Vladimir P. „Maksimilian Voloshin – uchenik Rudol'fa Shteynera”. W: *M.A. Voloshin. Pro et contra. Lichnost' i ideyno-khudozhestvennoye naslediy M.A. Voloshina v otsenkakh otechestvennykh pisateley, mysliteley, issledovateley. Antologiya. Sostavitel' Tat'yana A. Koshemchuk*, 476–488. Sankt-Peterburg: RKHGA, Tsentr sodeystviya obrazovaniyu, 2017.

Kupchenko, Vladimir P. *Trudy i dni Maksimiliana Voloshina. Letopis' zhizni i tvorchestva 1877–1916*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Aleteyya”, 2002.

Kupchenko, Vladimir P. *Zhizn' Maksimiliana Voloshina. Dokumental'noye povestvovaniye*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo zhurnala „Zvezda”, 2000.

Levichev, Igor' V. „Antroposofiya Rudol'fa Shtaynera v tvorcheskoy sud'be Maksimiliana Voloshina”. W: *M.A. Voloshin. Pro et contra. Lichnost' i ideyno-khudozhestvennoye naslediy M.A. Voloshina v otsenkakh otechestvennykh pisateley, mysliteley, issledovateley*.

Antologiya. Sostavitel' Tat'yana A. Koshemchuk, 532–541. Sankt-Peterburg: RKHGA, Tsentr sodeystviya obrazovaniyu, 2017.

Nefed'yev, Georgiy V. „Russkiy simvolizm i rozenkreystserstvo”. *Novoye literaturnoye obozreniye*, nr 4 (2002): 177.

Podniesińska, Kamila. „Edward Wittig a wolnomularstwo”. *Modus* 6 (2005): 135–159.

Voloshin, Maksimilian. *Liki tvorchestva. Izdaniye podgotovili Viktor A. Manuylov, Vladimir*

P. Kupchenko, Aleksandr V. Lavrov. Leningrad: Nauka, Leningradskoye otdeleniye, 1988.

SUMMARY

Edward Wittig and Maximilian Voloshin by Dariusz Konstantynów

Among the wide circle of acquaintances made by the Russian poet, translator, critic and painter Maximilian Voloshin (1877–1932) during his numerous sojourns in Paris between 1901 and 1916 there were some Poles: in the spring of 1902 he met Władysław Ślewiński, three years later, Edward Wittig; the writers Waław Rogowicz and Jan Lorentowicz joined his circle of acquaintances in the autumn of 1908, while Eugeniusz Zak met the Russian poet towards the end of 1911. It may be assumed that Voloshin was also acquainted with Xawery Dunikowski.

The strongest and longest-lasting relationship linked Maximilian Voloshin with Edward Wittig (1879–1941), whom he met in 1905 probably at the studio of the painter Yelizaveta Kruglikova, who was sitting for a bust by Wittig at the time. Wittig and Voloshin renewed their acquaintance in the autumn of 1908; it was also then that Wittig created the bust of the Russian poet, which ultimately took the form of a sandstone herm. The work, given the title *The Poet* (*Le poète*), was exhibited at the Salon du Champ-de-Mars organised by the Société nationale des beaux-arts, where it was noticed by two prominent French critics Arsène Alexandre and Louis Vauxcelles, as well as by some critics who reported on the Salon du Champ-de-Mars in Polish press (Adolf Basler, Waław Kiślańska, Wincenty Kosiakiewicz). In 1910, a reproduction of the bust of Voloshin was printed in the “Tygodnik Ilustrowany” magazine as an illustration to an article by Waław Rogowicz containing an analysis of the work.

Voloshin had not seen the bust in the form in which it was exhibited at the Salon du Champ-de-Mars, but he was familiar with it from a photograph sent to him by Wittig. He did not see the original until November 1911, when he returned to Paris, for that is where Wittig's *Poet* had remained. It had been purchased by Stefan Drzewiecki, an engineer, outstanding designer and inventor, who had been living in the capital of France since 1892, in a villa at 64 Rue Boileau in Auteuil (now the 16th arrondissement of Paris).

Following his visit to Drzewiecki's residence, Voloshin wrote, in Russian, a short poem dedicated to the artist. It is, in fact, much more than merely a poetic ekphrasis of his work written as an expression of gratitude; this poem contains a concise yet intriguing interpretation of the sculpture, rooted in Voloshin's philosophical views of that time. In the first line, the poet addresses the artist-demiurge who carved his “countenance” out of stone. The word “countenance” was not used randomly; it held a special meaning in Voloshin's poetic vocabulary. Voloshin distinguished between ‘face’ (лицо), ‘mask’ (маска) and, specifically, ‘countenance’ (лик). In his view, a person's *face* was a testament to their humanity – the part of the body bearing the traces of its owner's life experiences, thoughts and passions. A *mask*, in turn, was a “conventional lie” serving to conceal that person's uniqueness; when feeling threatened by the collective, an individual instinctively conformed to it, although

only outwardly. The concept of *countenance* Voloshin applied to a material artistic form in which “spiritual qualities” of a person, their “immortal spirit”, found expression. It was precisely this perception of “countenance” that Voloshin saw in Wittig’s work. The sculptor eliminated everything that seemed to him superfluous, incidental and fleeting; consequently, in his portrayal, Voloshin was no longer a “living” man, nor a European intellectual and aesthete of the early 20th century as seen in the photographs and paintings by Władysław Ślewiński or Yelizaveta Kruglikova, but a depersonalised Poet, frozen in eternity. Voloshin regarded the stone image as his *doppelgänger*, but pointed out that, despite their physical resemblance, that man was a stranger to him and that his confrontation with the image aroused a deep unease in him. Using the terminology of Rudolf Steiner, whose esoteric theories had fascinated the Russian poet since 1905, it might be said that faced with his image created by Wittig, Voloshin experienced an encounter with the Higher Self (*das höhere Ich*); he saw the “spiritual being” embodied within it, flawless and austere. However, this “spiritual being”, this “god revealed in primeval stone”, aroused an existential fear in him; it terrified him with its perfection, its “impersonality” or even “inhumanity” (безличность), its lack of any human traits or emotions. In accordance with a promise made while working on the bust, Wittig gave Voloshin a plaster cast of the sculpture, which remains to this day in the poet’s former home in Koktebel.

In addition to the plaster cast of the bust sent to Koktebel and the stone herm purchased by Drzewiecki at the Salon du Champ-de-Mars, there was another copy of Wittig’s sculpture, commissioned by Józef Jaroszyński, the owner of the Zarudzie estate in Podolia, but it was, regrettably, destroyed during the Polish-Bolshevik War in 1920. Wittig’s sculpture standing in the garden of Stefan Drzewiecki’s villa, which was demolished in 1975, could also have been lost. Fortunately, the part of the garden containing Wittig’s herm lay outside the new boundary of the property, demarcated in the 1920s, thanks to which the sculpture survived; but it was a close call. Shortly before its demolition, the former villa of the Polish engineer was used by Marco Ferreri as a setting for the film *The Big Feast* (*La grande bouffe*, 1973). The now-demolished villa with its somewhat pretentious architecture of *la belle époque* is visible in a several shots, as are a fountain featuring Wittig’s bas-relief, which was destroyed along with it, and his *Poet*, which fortunately still stands in the same spot.

Władysław Kozicki, author of a monograph on Edward Wittig’s oeuvre published in 1932, listed the “stone bust of the Russian poet Maximilian Voloshin” among the sculptor’s most important works from the period in which his art saw the “triumph of the classical concept”. *The Poet* is indeed one of those works by Wittig in which his fully developed concept of sculpture was already evident; a concept he was to consistently pursue over the following decades.

Wittig’s art moved Voloshin so much that he decided to devote an entire article to it, which he intended to publish in the most important Russian literary and artistic journal of the 1910s, the St Petersburg-based *Apollon*. The article appeared in issue no. 5, formally the May one, which was, however, published only in September 1913. Voloshin’s text was the second piece by a non-Polish author on Wittig’s work. The first was an article by the French critic René-Albert Fleury, which appeared in January 1909 in the French journal *L’Art et les artistes* and which was known to Voloshin. In his reflections, however, Fleury did not venture beyond the scope of Wittig’s own work. He analysed the themes of the Polish sculptor’s works, in which – as he believed – the dominant motif was that of “Eternal Femininity”, as well as their style, which demonstrated a masterful command of the art of synthetically shaping the sculptural form. Voloshin, in contrast, attempted to view Wittig’s

art within a broader context, encompassing both the transformations taking place in sculpture during the first two decades of the 20th century and the relationship between these transformations and the changes occurring in contemporary life. Those of the Russian poet's remarks which related solely to artistic matters – namely, the reaction to Rodin's sculpture, expressed in the search for a new stylistic formula through a conscious return to the traditions of archaic Greek sculpture and, above all, ancient Egyptian sculpture, as evident in, among others, Wittig's work – were fully in line with the views of other critics commenting on the oeuvre of the Polish sculptor. What was innovative about Voloshin's article was his attempt at explaining why the style of the "new sculpture" – hieratic and monumental in expression, yet synthetic in its treatment of forms, founded on the sculptural traditions of archaic Greece and ancient Egypt – was precisely the path leading sculptors towards forms in which they could portray contemporary man, while avoiding the depiction of all the "non-artistic" nature of his real image.

Voloshin's article constitutes an extremely valuable testimony to the reception of Edward Wittig's early oeuvre. It is a great pity that the Russian poet failed to include his own portrait concealed under the title *The Poet* among the sculptor's works to be analysed in his article. This "herm, whose face pulsates with the nervous fullness of life" – to paraphrase Voloshin's own words – would have been a perfect illustration of reflections on the "possible paths of sculpture" in the 20th century.

BIOGRAPHICAL NOTE

Dariusz Konstantynów is a historian of art, an employee of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. His research focuses on the history of artistic life in Poland in the 19th and early 20th century, as well as on the connections linking visual arts with politics and ideology.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dariusz Konstantynów jest historykiem sztuki, pracownikiem Instytutu Sztuki PAN. Zajmuje się historią polskiego życia artystycznego XIX i 1. połowy XX w., a także związkami między sztukami wizualnymi a polityką i ideologią.