

Stanisław Ignacy Witkiewicz: između Oca i Majke

Blažina, Dalibor

Source / Izvornik: **Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost, 2014, XVII, 140 - 145**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:976472>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-17**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Dalibor Blažina

Stanisław Ignacy Witkiewicz: između Oca i *Majke*

Godinu 2015. poljska kultura dočekuje u znaku dviju obljetnica: 130. obljetnice rođenja Stanisława Ignacyja Witkiewicza, poznatijeg pod pseudonimom Witkacy, koji je rođen 24. veljače 1885. godine u Varšavi, i stote obljetnice smrti njegova oca, Stanisława Witkiewicza, koji je umro 5. rujna 1915. godine u, tada austrougarskom, hrvatskom Lovranu. Naime, obojica Witkiewicza imaju za poljsku kulturu posebno značenje: dok je otac bio ne samo poznati slikar, kritičar umjetnosti, tvorac i propagator tzv. tatranskog stila u arhitekturi, nego, prije svega, jedan od najvećih društvenih autoriteta Mlade Poljske, njegov sin jedinač – također slikar i teoretičar umjetnosti, ali i dramatičar, romanopisac, filozof, kritičar, pa i sjajan fotograf – nedvojbeno je jedan od najpoznatijih poljskih umjetnika čitavog 20. stoljeća u svijetu.

Doba koje omeđuju navedeni datumi prožeto je, u okvirima matične poljske kulture, fundamentalnim promjenama: dok generacija ranih modernista, među kojima je i Witkiewicz otac, ispituje i traži mogućnosti afirmacije estetike naturalizma, apologije prirodnog čovjeka i njegova zavičaja, ali i socijalnih i ideoloških temelja za oblikovanje modernog poljskog društva kao uvjeta za ponovno stjecanje državnosti – a time i ostvarenje turobnog devetnaestostoljetnog poljskog sna – Witkiewicz sin i njegova generacija, tzv. treća generacija poljskih modernista, premda svjesna svojih filozofskih i estet-

skih korijena – od Schopenhauera do Nietzschea, od Weiningera do Stanisława Brzozowskog – društvenim problemima prilazi s osjećajem prezira, gajeći, prije svega, stav o istrošenosti svih oblika stare kulture „na umoru“. To je točka u kojoj se Witkacyjeva mladopoljska svijest pretvara u njezinu grotesknu deformaciju, a njegova umjetnost u sredstvo obračuna s kulturom koja, sukladno vlastitom katastrofističkom historiozofskom nacrtu,¹ nužno odlazi u ropotarnicu povijesti. Ta kasna modernistička svijest, u koju je upisan tragičan predosjećaj svake individualne, pa i vlastite suvišnosti u obzoru nove, masovne kulture što ne-umitno mijenja temelje socijalnih odnosa, ali i psihologije jedinke u njoj, postat će uskoro zalogom njegove avangardne transformacije: grčevite potrage za partnerima koji će biti u stanju prihvatiti Witkacyjevu intimnu podvojenost između starog i novog svijeta, odnosno između antinomičnih očevih pedagoških postulata – kojima je ovaj inzistirao na individualnom razvoju sina kao umjetnika, ali i maksimalnoj socijalnoj angažiranosti² te avangardnog entuzijazma u uvjetima novostečene slobode u obnovljenoj Poljskoj – nakon što će povijesna matica krajem Prvog svjetskog rata otvoriti put prema njezinoj restituciji. No u



Stanisław Ignacy Witkiewicz

toj matici Witkacy će i sam podleći unutarnjim antinomijama svoga intelektualnog bića: nepripravan da prihvati građansko-optimistički ili pak revolucionarni zanos vodećih avangardista, ostat će „zarobljen“ svojom genezom: modernističkim strahom od dolazeće mravlje civilizacije. U tom polju zagospodarit će svojim najjačim oružjem – razornom groteskom.

Nakon stvaranja estetičkog i katastrofističkog sustava u traktatu *Nove forme u slikarstvu i otuda proizišli nesporednosti* (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, 1919.), koji je nastajao još od 1913. godine i u čiji su podtekst upisani njegovi burni, osobni doživljaji „prisilnog“ izgnanstva u Australiju (1914.) te povratka u ratnu i revolucionarnu Rusiju (1915.), u kojoj je taj „suvršeni čovjek“, tragično opterećen osjećajem krivnje zbog samoubojstva zaručnice uoči Prvog svjetskog rata, pokušavao pronaći smisao vlastite egzistencije – upravo su godine 1918. i 1926. one granice u kojima će Witkacy, silinom svoga intelektualnog i umjetničkog angažmana, uroiniti u vrlog poljskih avangardnih zbivanja, sklapajući i raskidajući saveze s raznovrsnim formacijama: od ekspresionista i formista do futurista i skamandrita – ne nalazeći istinskog partnera ni u jednoj od njih. To je vrijeme u kojemu će „eksplozirati“ prije svega kao slikar, ali i kao dramatičar, pokušavajući na primjeru vlastite umjetnosti dokazati ispravnost teorije tzv. Čiste forme koju je – izvedenu i oprimjerenu na slikarskom materijalu – izložio u *Novim formama*, da bi je nešto kasnije proširio na druge umjetničke medije kojima se bavio, prije svega na područje drame i kazališta, o čemu svjedoči njegova knjiga *Teatar* (*Teatr*, 1922.). U brojnim teorijskim i kritičkim radovima, koje je okupio u toj knjizi, Witkacy se predstavio kao strasni reformator, otkrivajući – s jedne strane – da je polazišna točka njegove estetske svijesti namjera da se u uvjetima modernog društva reformira kazalište kao medij izazivanja „metafizičkog osjećaja“, dok ga je – s druge strane – njegov postulat „formalne“ *deformacije* kao preduvjeta za ostvarenje tog cilja zapravo približavao avangardnom osjećaju za *začudnost*, izraženu u svim tvornim elementima kazališnog medija, uključujući i njegovu posebnu dimenziju – *djelovanje*. I dok u prvom aspektu prepoznajemo Witkacyja kao sudionika Velike modernističke kazališne reforme, koja je nastojala obnoviti metafizičke

dimenzije kazališnog čina, u drugom nam se on otkriva kao dekonstruktor ne samo dramskih i kazališnih konvencija, nego i svih zatečenih oblika naslijeđene kulture, pa time i one vlastite – modernističke. U prvom aspektu on, dakle, ostaje modernist – teorijski rečeno: dionik tzv. individualne kulture na umoru – u drugom, pak, ulazi u društvo avangardnih eksperimentatora čija je pozornost usredotočena na formalna istraživanja u području jezika, scenografije, glume... Upravo ta dvostruka postavljenost – bivajući i unutar modernizma, i izvan njega – specifično je obilježje Witkacyjeva stvaralačkog bića, pri čemu navedeno protuslovlje možda najbolje sažima sintagma „metafizička forma“, koja je bila i jest nedostižni cilj njegove teorije: jer, Witkacy je – svjestan svog modernističkog prokletstva, bio zapravo uvjeren u zaludnost svog projekta. Konačno, u istinskom smislu, on i jest glavni „junak“ vlastitih tragifarsi – kako najčešće žanrovski definiramo njegove „metafizičke komedije“ – u čijoj pozadini odzvanja kazališni postulat Tadeusza Micińskiego, posljednjeg poljskog dramatičara i umjetnika kojeg je istinski cijenio, a čiji se kazališni *credo* sažima u figuri: „postaviti vlastiti mozak na scenu“... Na taj način sredstvo njegova (auto)obračuna postaje svekolika teatralizacija: i svijeta, i sebe sama u njemu.

Dakle, od 1918. do 1926. godine Witkacy piše čak tridesetak dramskih tekstova u kojima provjerava mogućnosti Čiste forme u kazalištu – u onome mediju koji mu je, kao književniku, bio na raspolaganju – jer u to vrijeme nije sudjelovao u kazališnim eksperimentima, kao ni u realizacijama svojih tekstova u poljskim repertoarnim teatrima – premda je na reakcije kazališnih kritičara često burno reagirao. No i u njegovim dramskim tekstovima možemo pronaći metakazališnu matricu koja nudi odgovore redateljima i koja otkriva Witkacyjevu viziju teatra u doba „razularenosti forme“. U tim tragifarsama dekonstruirao je svoje kulturno polazište – ideju modernizma, a posebice realistički teatar – građansko kazalište iluzije, i činio je to groteskizacijom svih njezinih elemenata: od ideje i kompozicije do govora i djelovanja. Jer svi navedeni elementi, u očistu njegova katastrofizma, svoje istinsko značenje iskazuju kao prefabrikati kulture osuđene na skori nestanak. Štoviše, na meti njegove groteske naći će se i ona kazališna misao koja je svoju snagu gradila upravo na

kritici poljske malograđanske i filistarske svijesti s prijeloma stoljeća: od dramaturgije naturalističke i panbiologističke *pšibiševštine* do velikog simbolističkog teatra Stanisława Wyspiańskiego. No, kao što ćemo vidjeti, ta poljska dimenzija i nije za njega bila toliko važna, već je svoj obračun – kako će potvrditi upravo *Majka* – usmjerio prema mnogo ambicioznijem cilju: u njegovu fokusu naći će se sama matica kazališne kulture modernizma, najveća imena europske drame s prijeloma stoljeća: Henrik Ibsen i August Strindberg.

U tom furioznom dramskom pregnuću, vremenski sukladnom s usponom i padom poljske avangarde (pa i one kazališne), *Majka* (*Matka*, 1924.) zauzima istaknuto mjesto: nastaje na vrhuncu potrage za oblikom koji bi najadekvatnije izrazio postulate Čiste forme s jedne strane, ali koji bi jednako tako, ili možda još i više, u mediju ekskluzivno kazališnih kodova pokazao disfunkcionalnost svih, pa i teatralnih znakova kulture na umoru, dakle: istrošenost njezina polazišta – realističkog teatra, ali njezine kritičke korekcije – modernističkog teatra Ibsena i Strindberga. Ili, kako je u jednoj od najpotpunijih interpretacija tog komada definirao poznati promicatelj njegove dramaturgije, ugledni američki teatrolog Daniel Gerould, uspoređujući Witkacyjev radikalizam s Pirandellovim pokušajima odbacivanja tradicionalnih dramskih formi: „Witkacyjeva ‘neukusna’ drama najprije rugalački prezentira, da bi zatim strasno opustošila bogato naslijeđe europskog kazališta u realističkom stilu zajedno s kulturnom tradicijom s kojom je započeo taj devetnaestostoljetni umjetnički pokret.“³ *Majka* je komad u kojemu je središnji lik jedna od grotesknihi dramskih transformacija samoga Witkacyja: Leon Ugorowski, produkt mezalijanse (deklarasirane) aristokracije i razbojničkog društvenog elementa, svoj društveni status želi steći teorijama o nužnosti zaustavljanja neumitnog povijesnog procesa uniformizacije i omasovljenja te sav svoj napor usmjerava na širenje ideje o potrebi svjesnog djelovanja na obrani individue. No, s druge strane, taj posvećeni „teoretičar“ i „prorok“ infantilno je ovisan o Majci, koja ga uzdržava, zarađujući pletenjem, pri čemu polagano gubi vid, da bi njezin sin jedinac imao dovoljno novca za svoje velike ideje. Kada ona najzad oslijepi, Leon otkriva svoju drugu stranu: postaje špijun i svodnik, a svoju mladu ženu čini prostitutkom, dok sam vodi život

narkomana, sumnjiva moralnog profila. Nakon lude kokainske orgije tijekom koje Majka umire zbog predoziranja, Leon se nađe u zatvorenoj mračnoj ćeliji bez prozora, na čijem središtu stoji postament s Majčinim truplom. Nepoznata mlada žena koja pristize pokazuje se njegovom majkom od prije trideset godina, iz vremena prije njegova rođenja. Na taj način odrasli Leon susreće sebe kao embrija u majčinu krilu. Živa majka zatim kida na komade Majčino truplo, koje se pokazuje lutkom od slame i krpa. Nakon izlaska gostiju Leon, koji ostaje sam, postaje žrtvom pridošlihi Radnika, koji izlaze iz goleme cijevi spuštene sa stropa.

Kao što pokazuje Gerould, dva temeljna motiva koji organiziraju *Majku* su vampirizam i mezalijansa: Leon je vampir koji isisava Majku, dok njega slijede „manji“ vampiri poput Zofije i njezina oca. Ta operacija ima svoj performativni, ali prije svega – u dramskom mediju – metaforički karakter: tu Witkacy koristi svoju omiljenu tehniku „nadaivanja prenesenim značenjima doslovni kazališni karakter“⁴ – materijalizira na sceni svoje (dramske) vampire i njihove žrtve. S druge strane, svi glavni likovi nalaze se u odnosu mezalijanse: Leon, koji je začet na taj način, ženi se sa Zofijom te i sam postaje akterom nove mezalijanse. I dok je vampirizam motiv koji organizira „psihološke“ odnose između nosećih likova te „obiteljske drame“, mezalijansa je, naravno, znak postupnog raspada konvencionalnih društvenih formi, obitelji same. U jasnom odnosu *Majke* prema Ibsenovim *Sablastima* prepoznajemo, naravno, tragične karaktere i njihovu zlu kob. No u metadramskom i metakazališnom smislu već ovdje nalazimo tragove postupka:

„Witkacy razbija građanski svijet iznutra, nadajući doslovnu konkretnost onome što je u Ibsena metaforički sugerirano“⁵ – pri čemu to čini tako da „stare forme“ ibsenovskog svijeta podvrgava prosedeu komike i smijeha. Jer te su forme u svijetu Witkacyjeva „sada i ovdje“ arhaične, izgubljene funkcionalnosti, pri čemu i sama kob kao načelo iz kojega se generira tragični karakter Ibsenovih likova biva podvrgnuta groteskizaciji. Witkacy odbacuje metafizikalizaciju naturalističke provenijencije, njegove sablasti proizvod su metapovijesnog, katastrofističkog historiozofskog nacrtu čija sudbina dolazi iz budućnosti – iz masovne civilizacije uniformnog svijeta čiji je dolazak neumit-

tan. Zato mu je mnogo bliži Strindberg iz čije *Sablasne sonate* preuzima motiv vampirizma, ali i druge kompozicijske i simboličke postupke: uostalom, u Strindbergovu komadu vampirizam je osnovno dramsko načelo. A u tom kaosu znakova istrošene kulture – mezalijansa je signal njihove socijalne i povijesne zadatosti: upravo zato i Leonov će se život pretvoriti u još jednu nesretnu mezalijansu – mezalijansu „velikih“ ambicija i ništavne, kompromitantne zbilje.

U tom smislu posebno značenje stječe literarna svijest čitatelja, koji su od samog početka svjesni kazališnih i kulturnih (pa i slikarskih) aluzija, zahvaljujući „tipičnoj“ sceneniji realističkog teatra – obiteljskog, građanskog salona, ali i njegovoj simboličkoj vampirizaciji naglašenoj nijansama sive boje. No još je važnija literarna i kazališna samosvijest samih likova: obilježava ih, s jedne strane, spoznaja o vlastitoj „parazitskoj“ genezi (i sami se spore oko nje: Leon je sklon Strindbergu, Majka prihvaća obojicu), ali koja im, s druge strane, nameće uloge koje igraju kao likovi iz iste kazališne tradicije. Na taj način oni stječu dvostruku perspektivu: s jedne strane sudjeluju u dramskoj radnji, dok istodobno promatraju sebe s distance, kao osobe svjesne svoje kulturne zadatosti i istrošenosti. Gubeći tako svoju autonomnost, oni sudjeluju u metakazališnoj igri u kojoj je pozornost prebačena na formu, na postupak i njegovu genezu. Svijet kazališta iluzije odavno je mrtav, u njega vjeruje još samo komični direktor teatra Iluzjon.

Uostalom, *Majka* i jest drama o prošlosti koja traje sve dok je u metateatarskoj gesti ne prekine siloviti akt agresije iz budućnosti. To je trenutak u kojemu se susreću sva tri Leonova vremena. No čak i prizor spektakularnog spuštanja cijevi u zatvorenu ćeliju, iz koje izlaze Radnici kao akteri budućnosti, i koja zatvara prošlost u koju zamamno, ali uzaludno pozivaju gosti iz prošlosti (majka i otac iz vremena prije Leonova rođenja), podvrgava Witkacyjev kazališni svijet još jednoj kompromitaciji: „sada i ovdje“ likova, prije svega Leona koji u tom kaosu vremenâ mora nestati, postaje „nigdje i nikad“ – pretvara se, kako tvrdi Gerould, u konačno ništavilo:

„U završnoj slici postoje dva bitna elementa: odsutnost, ili prazno mjesto u kojemu je nekoč moglo ležati tijelo neprežaljenog junaka, i šest identičnih robota što stoje u redu,

nestrpljivo čekajući svoj red na ulasku u cijev koja će ih ponovno ponijeti do sljedećeg posla – savršeno utjelovljenje uniformizacije. Prošlost je uništena, scena je ispražnjena od svojih starih formi iz kojih je isisana krv.“⁶

No je li to baš konačno ništavilo – nije li i ono samo kazališna zamka? Uostalom, ni taj nemogući stroj nije djelo tehnološke revolucije, već svoje podrijetlo vuče iz kazališne radionice u kojoj traju pripreme za odigravanje još jedne „metafizičke komedije“: fatalna cijev zapravo je „stroj za konačno isisavanje leševa majki nedosisanih od strane jedinaca“, zbog čega, kako zaključuje drugi interpretator *Majke* Lech Sokół, ovdje „istinski makabrični kraj okrunjuje makabrični motiv vampira.“⁷ U tom smislu, u „permanentnoj revoluciji“ koju možemo zamisliti, moguće su i daljnje mezalijanse, a vampirizacija njihovih sudionika pitanje je odabira sila kojima ne znamo imena: ona pripadaju Witkacyjevu katastrofizmu, svijetu koji je osuđen da živi bez metafizičkih tvorbi, u raljama sveopćeg pragmatizma. Taj svijet umire polagano, u grčevima, a smijeh koji izaziva škrgutav je i pomalo kiseo.

Stanovita podvojenost između Witkacyjeve kazališne teorije i prakse, upisane u dramske tekstove, prisutna je i u dugoj tradiciji tzv. witkacyologije – posebne discipline u čijem je središtu interesa njegova stvaralačka i umjetnička osobnost – s razmeđa polonistike, filozofije, estetike, dramaturgije, teatrologije i povijesti umjetnosti. U njoj, naime, možemo razlikovati dva načelna stava: prvi je onaj koji u potrazi za jedinstvenom strukturom njegovih tragifarsi pokušava pronaći zajednički nazivnik – kao što je to, primjerice, u stavu Jana Błońskiego da sve Witkacyjeve likove pokreće isti motivacijski sklop: žudnja za proživljavanjem „Tajne postojanja“ koja potvrđuje njegovu izvornu situiranost u modernizmu. Međutim teatrološka misao sklonija je potrazi za mehanizmima teatralnosti koji u autoru *Majke* prepoznaju majstora kazališne scene, ne tako udaljena od ideja nadrealista, Mejerholda ili Brechta, a koja je upisana ne toliko u teoriji Čiste forme, koliko prije svega u *redateljskom tekstu* njegovih komada. Pa ipak, u dimenziji sinteze, te se dvije interpretativne tradicije preklapaju, pri čemu glavni junak metapovijesne farse postaje sâm Witkacy kao junak vlastitog kazališta – kazališta ironične i grčevite grimase u doba zamiranja „metafizičkog osjećaja“ i svake umjetnosti, u doba kojim

vladaju propale individue i hulje. Upravo u tom ključu naziremo mogućnosti daljnjih tumačenja u kojima je bio proglašavan prethodnikom egzistencijalizma, drame apsurdna, ili pak – u novije vrijeme – postmoderne.

Majka je jedan od najuspjelijih i najsceničnijih Witkacyjevih komada. Nažalost, otkrivena je prilično kasno: neobjavljena, ni uprizorena za vrijeme njegova života, naći će svoje mjesto tek u prijelomnom izdanju njegovih drama iz 1962. godine, s kojim započinje Witkiewiczeva svjetska recepcija. No kazališna moć samoga teksta bit će prepoznata nešto kasnije, s pojavom prvih prijevoda na strane jezike: francuski, talijanski i engleski te će – od predstava belgijskog Théâtre de l'Étude (red. L. Binot) te rimske Compagnie del Proscopino secondo (red. Mario Missiroli) 1969. godine – započeti svoj trijumfalni pohod po europskim i svjetskim kazalištima. Pri tome posebno značenje ima premijera u pariškom kazalištu Madelaine Renaud i Jean-Louisa Barraulta, u režiji Claudea Régija (1970): kako bilježi Janusz Degler, povjesničar svjetske recepcije Witkiewiczeva kazališta, uspjeh te predstave, u kojoj je u glavnoj ulozi nastupila jedna od najvećih pariških glumica, Madelaine Renaud, „imao je bitno značenje za daljnju recepciju Witkiewicza u svijetu. Prokričt će mu put u druge zemlje i uvesti njegove komade, koji su do tada igrani uglavnom kao eksperimenti, na pozornice mnogih profesionalnih kazališta.“⁸ Slijedit će predstave u Zürichu, Stockholmu, Münchenu, pa i u dalekom Riju de Janeiru... Naravno, poljska kazališna recepcija nešto je ranija: otpočinje izvedbom na sceni krakovskog Teatra Starog 1964. godine u režiji Jerzja Jarockog, sa sjajnom Ewom Lassek u ulozi *Majke*. Ta iznimna predstava bit će obnovljena 1972. godine i svakako je znatno doprinijela popularnosti teksta na poljskim kazališnim scenama. Od tada, u konkurenciji sa *Šusterima* (Szewcy), *Vodenom kokom* (*Kurka Wodna*), *Luđakom i opaticom* (*Wariat i zakonnica*), *Poludjelom lokomotivom* (*Szalona lokomotywa*), *Sipom* (*Mątwa*) i komadom *U maloj kuriji* (*W maly m dworku*), *Majka* je jedna od najčešće izvođenih Witkacyjevih tragifarsi. Do sada, nažalost, bez hrvatskog prijevoda i uprizorenja.

Vratimo se na kraju na naš prigodničarski početak: iz sukoba koji obilježava „obiteljska psihomahija“ dvaju Witkiewiczica – a koji je ujedno i srazom dviju poljskih moder-

nističkih generacija – „pobjednikom“ je, premda posmrtno, postao Witkacy: Witkiewicz, otac ostao je, doduše, jednim od junaka nacionalne kulture, no njegov je sin nadišao horizonte *poljskosti* i postao jednim od junaka europskog kazališta 20. stoljeća. Uostalom, u nizu velikih tvoraca poljske dramske groteske, poput Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożeka, Witkacyju pripada prvenstvo. Dodajmo na kraju i to da je veliki Tadeusz Kantor, „zloračeci“ Witkiewiczeve drame, upravo od njih započeo avanturu koja je završila fascinantnim „teatom smrti“. Witkacyjevo je iznimno dramsko i kazališno stvaralaštvo svjedočanstvom univerzalizacije poljske kulture, a time i njezinih najviših dometa.

¹ O Witkiewiczovu katastrofizmu i njegovim implikacijama šire u: Blažina, Dalibor. 1993. *Katastrofizam i dramska struktura. O Stanislawu Igancju Witkiewiczu*. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.

² O obiteljskoj i svjetonazornoj „psihomahiji“ Witkiewicza, oca i Witkacyja u kontekstu njihova doživljaja hrvatskog Jadrana šire u: Blažina, Dalibor. 2005. *Witkiewicz i Jadranu. Pokušaj rekonstrukcije*. Blažina, Dalibor. *U auri Dušnog dana*. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb. 255-281.

³ Gerould, Daniel. 1981. *Stanislaw Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa. 326.

⁴ Isto, 327.

⁵ Isti, 330.

⁶ Isto, 449.

⁷ Lech Sokół. 1995. *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*. Wiedza o kulturze. Wrocław. 246.

⁸ Degler, Janusz. 2013. *Witkacy na swiecie*. http://witkacyologia.eu/uzupelnienia/Degler/J.Degler_Witkacy%20na%20swiecie.pdf (Pristupljeno 10.11.2014.)