

Ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton

Justyna Budzik

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-3530-0647

Artistic Homelands of Elżbieta Wittlin Lipton

Abstract: The paper is an introduction to the analytical study of the total theatrical *oeuvre* of Elżbieta Wittlin Lipton – the daughter of eminent Polish novelist, essayist and translator – Józef Wittlin. Budzik gives an outline of Wittlin Lipton's biography by focusing especially on particular stages of her artistic education pursued both in the United States (New York and Chicago) and in Spain (Madrid). The article takes as its focus the selected theatrical scenographic and costume design projects which the artist has been creating since the late seventies of the 20th century onwards, for American and Spanish theatrical scenes. Further discussed are Spanish and Polish cultural and painterly backgrounds which stamped their imprints on Wittlin Lipton's artistic imagery and sensitivity. Budzik proposes that the notion of 'motherland' in the case of this emigré artist should be viewed on symbolically in terms of art broadly conceived.

Key words: theater, scenography, costume design, artistic motherland

Słowa kluczowe: teatr, scenografia, kostiumografia, ojczyzna artystyczna

Szkic poświęcony Elżbiecie Wittlin Lipton zapewne mógłby być jednym z wielu tekstów prezentujących artystyczny dorobek córki wybitnego prozaika, eseisty i tłumacza Józefa Wittlina. Mógłby stanowić uzupełnienie, czy też pogłębienie znanych już omówień krytycznoliterackich i artystycznych, które pozwoliłyby spojrzeć na tę twórczość z innej perspektywy, odsłaniając przestrzenie nieznane i wciąż wymagające omówienia. Bez wątplenia tak właśnie mogłoby być, i nie ma też przesady w stwierdzeniu, że tak być powinno, co potwierdzają wnikliwe badania poświęcone temu różnorodnemu i wartościowemu dziełu Elżbiety Wittlin Lipton – malarki, scenografki, kostiumolożki i dekoratorki wnętrz. Jednak scenariusz życia i rozwoju ścieżki artystycznej córki autora *Soli ziemi. Powieści o cierpliwym piechurze* pomyślany został inaczej. Elżbieta Wittlin Lipton od wielu lat z dużym zaangażowaniem uczestniczy w promowaniu prozy ojca i czuwa nad ostatecznym brzmieniem jego utworów w przekładzie na inne języki

europiejskie. Myślę tu o powieści *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, która ukazała się w 2018 roku w nowym tłumaczeniu na język angielski¹, a także o wybranych esejach ze zbioru *Orfeusz w piekle XX wieku*, które opublikowano w 2016 roku w przekładzie na język hiszpański². Elżbieta Wittlin Lipton patronuje również pierwszemu niderlandzkiemu wydaniu *Soli ziemi*; ma się ono ukazać na rynku księgarskim w 2020 roku. Niezaprzeczalnie głos artystki jest ważny w dyskusji na temat twórczości i popularyzacji dorobku literackiego jej ojca. Jednak własny portret artystyczny Wittlin Lipton jest bardzo słabo znany, pozostaje poniekąd w cieniu wybitnej prozy Józefa Wittlina.

Kreślenie artystycznego profilu Elżbiety Wittlin Lipton należałoby rozpocząć od informacji biograficznych, prezentowanych w porządku chronologicznym, lecz czy trzymanie się „bezpiecznej” konwencji jest w tym przypadku absolutnie konieczne i czy życzyłaby sobie tego artystka, która nie ulega żadnym schematom zarówno w przestrzeni życia prywatnego, publicznego, a przede wszystkim artystycznego? Być może jej przychyłność zyskałoby nieco inne wprowadzenie, symbolicznie wyrażone przez malarza i pisarza Józefa Czapskiego, którego światopogląd i sposób odczuwania ludzkiej egzystencji, utrwalany również w formie malarskiego zapisu, jest Wittlin Lipton szczególnie bliski³. Na kartach dziennika Czapskiego, zatytułowanego *Wyrwane strony*, znajdujemy taki oto fragment:

Pisać wspomnienia? Tylko tak zobaczone, nagle, wczoraj w nocy – gdzie nawet dzieciństwo moje zdawało mi się, że je widzę inaczej, nie od tych czubków życia, które pamiętam wolą, ale od wnętrza, *memoire involontaire*. Wczoraj widziałem i Mamę w saloniku, i siebie na dywanie, i hiacynty i moje przy Niej szczęście czy prędeż bezpieczeństwo, i jak przychodziła rano do pokoju Babuśki, jakieśmy się rzucali w jej objęcia; jej szczupła wysokość, złote włosy, duże ręce i suknia czarna z aplikacjami „jak czarne sasanki”⁴.

Fragment ten powraca w pamięci przy lekturze jedynej jak dotąd książki Elżbiety Wittlin Lipton *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict (Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy)*. Książka, napisana w języku angielskim, została przetłumaczona na język polski i hiszpański⁵. Ten autobiograficzny zapis wspomnień, a właściwie niezwykle precyzyjne kalendarium najważniejszych wydarzeń w jej życiu, staje się swoistym „*memoir involontaire*”, a więc symboliczną

¹ J. Wittlin, *Salt of the Earth*, tłum. P. J. Corness, London 2018.

² J. Wittlin, *Orfeo en el infierno del siglo XX*, tłum. A. Serraller Calvo, wstęp J. M. Bonet, Valencia 2016; J. Wittlin, *Mi Lvov*, tłum. E. Bortkiewicz, wstęp T. Terlecki, Valencia 2006.

³ Elżbieta Wittlin Lipton podkreślała to w rozmowach, jakie odbyłam z nią w dniach 10–15 lipca 2018 r. w Madrycie.

⁴ J. Czapski, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 52.

⁵ E. Wittlin Lipton, *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict*, Madryt 2011; *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*, tłum. L. MacMillan, wstęp J. Zieliński, Toruń 2012; *De un día para otro. Un reportaje de moda en tiempos convulsos*, tłum. T. M. Villora we współpracy z E. Bortkiewicz i A. Serraller Calvo, wstęp N. Taylor-Terlecka, Madryt 2018.

podróżą w głąb siebie i do siebie, podróżą widzianą jakby z dwóch perspektyw – bohaterki zdarzeń i obserwatorce, małej ośmioletniej dziewczynki i dojrzałej kobiety. To zapis szczególny, z modą w tle, a właściwie z modą stanowiącą jeden z istotnych dla Wittlin Lipton elementów świata przedstawionego. Bardzo ważna jest tu chronologia, ale równie istotne są dygresyjne dopowiedzenia, które w tej narracji bywają przedstawiane wbrew regułom czasu liniowego. Wątki poboczne, spisywane niejako na marginesie tej osobistej historii, odsłaniają kolejny wymiar życia rozpiętego pomiędzy i ponad granicami państw, kultur i języków, przeżywanego niezwykle intensywnie dzięki wrażliwości artystki na wszystkie aspekty codzienności, a więc na kolory, kształty, zapachy i dźwięki. Przestrzenie geograficzne, w których porusza się Elżbieta Wittlin Lipton, współistnieją z przestrzeniami symbolicznymi, one zaś odnoszą się do najbardziej intymnej i ponadpaństwowej ojczyzny, w której artystka czuje się bezpiecznie – do sztuki.

Przestrzenie geograficzne

Dwa kontynenty – europejski i północnoamerykański, trzy kraje – Polska, Stany Zjednoczone i Hiszpania, oraz cztery miasta – Warszawa, Nowy Jork, Chicago i Madryt wyznaczają prywatny, zawodowy oraz artystyczny rytm życia Elżbiety Wittlin Lipton.

Po wybuchu drugiej wojny światowej artystka (ur. w 1932 roku w Warszawie) wraz z matką Haliną Wittlin musiały uciekać z Polski. Z Józefem Wittlinem połączyły się we Francji, gdzie pisarz dotarł niecałe dwa miesiące przed wybuchem drugiej wojny światowej, opuściwszy Polskę z powodu nasilającej się antyżydowskiej kampanii ze strony skrajnej nacjonalistycznej prawicy. Tam też zamierzał pisać kolejne części *Soli ziemi*. Z Hiszpanii razem wyruszyli do Lizbony, a stamtąd w 1941 roku statkiem Siboney do Nowego Jorku. W wywiadach artystka zawsze podkreśla, że ani ona, ani jej rodzice nigdy nie byli emigrantami: „My nie emigrowaliśmy, to była ucieczka, wygnanie i bieda”⁶. Dojmujące poczucie utraty, której jako ośmioletnia dziewczynka nie mogła jeszcze w pełni zrozumieć i zdefiniować, odczuwali na pewno Halina i Józef Wittlinowie, gdy zamieszkali, jak się okazało, już na stałe, w Nowym Jorku. To miasto Julia Hartwig w swym dzienniku amerykańskim nazywała „miastem groźnym”⁷, a Józef Wittlin pisał w listach do Aleksandra Hertza, że cierpi ono na *elephantiasis*⁸. W odczycie wygłoszonym w Nowojor-

⁶ *Fotografie pamięci. Rozmowa z Elżbietą Wittlin Lipton córką pisarza Józefa Wittlina, autorką książki From one Day to Another*, zob. <http://dziennik.com/polonia/fotografie-pamieci/> 11.10.2011 (dostęp 10.01.2019).

⁷ J. Hartwig, *Dziennik amerykański*, Warszawa 2015, s. 103.

⁸ Podaję za N. Taylor-Terlecką, *Józefa Wittlina pierwsze kroki na Nowym Kontynencie*, w: *Literatura polska obu Ameryk, Studia i szkice*, red. B. Nowacka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice–Toronto 2014.

skiej Bibliotece Publicznej w roku 2000 Elżbieta Wittlin Lipton tak wspomina ten czas: „Uchodźstwo zostało brutalnie wymuszone na pokoleniu moich rodziców. Ich wygnanie różniło się bardzo od mojego, ale nadało kształt mojemu życiu”⁹. Wspomina też o najbardziej bolesnym wymiarze utraty, która dotyczy przestrzeni języka ojczystego:

Najważniejsza strata, utrata języka, czyli naszej prawdziwej ojczyzny, była spowodowana potwornym odosobnieniem w tym nowym świecie. Niektórzy, jak moja mama, mówili trochę po angielsku. Pamiętam jej słowa, że na wygnaniu traci się wszystko z wyjątkiem akcentu. Szybko zaczęłam wstydzić się akcentu mojej mamy w obecności moich amerykańskich kolegów i koleżanek. Inaczej niż większość uchodźców, którzy przebywali w Brazylii zanim przyjechali do Stanów Zjednoczonych [...] nasza rodzina dotarła do Nowego Jorku bezpośrednio z Lizbony. Kiedy w Nowym Jorku pojawili się nasi przyjaciele, którzy wcześniej znaleźli schronienie w Brazylii¹⁰, atmosfera trochę się poprawiła, ale tylko na chwilę, gdyż powoli zaczęliśmy wpadać w „głęboką dziurę” beznadziei, z którą musieliśmy się pogodzić¹¹.

Dzieciństwo Elżbiety Wittlin Lipton podzielić można na dwa kulturowo odmienne etapy. Pierwszy – polski, zapisał się w pamięci wraz z najdrobniejszymi szczegółami, które odnoszą się do miejsc i ludzi współtworzących krąg rodziny i przyjaciół. Ten autobiograficzny „reportaż z modą w tle” wypełniają „skrojone na miarę” i ułożone mozaikowo opisy minionych lat, które tworzą w efekcie narracyjny kolaż. To, co utracone bezpowrotnie – Warszawa jej dzieciństwa – uobecnia się z całą mocą w osobistych zapiskach artystki. Liczy się każdy detal, odcień welwetowej sukienki, biel skarpet, sztywność koronkowego kołnierzyka, zapach perfum, słowem to wszystko, co współtworzyło klimat czasów minionych i ojczyzny, z którą Elżbieta Wittlin Lipton szybko musiała się pożegnać. Niezmiernie ważne w tym osobistym almanachu są wybitne osobowości świata literacko-artystycznego przedwojennej Warszawy, które współtworzyły krąg przyjaciół i znajomych rodziny Wittlinów, jak chociażby Julian Tuwim, Bruno Schulz, rodzina Iwaszkiewiczów, Marian Falski (ojciec chrzestny Wittlin Lipton) czy Maria Dąbrowska. Zgodnie z Bergsonowską filozofią czasu psychologicznego za sprawą pamięci uobecnia się tu przeszłość i staje się ona ponownie rzeczywistością¹². Przeszłość urzeczywistniona to bodaj jeden z najważniejszych elementów kompozycji świata przedstawionego w tej autobiograficznej wyprawie w głąb siebie.

Drugi etap dzieciństwa Elżbiety Wittlin Lipton geograficznie definiuje przestrzeń kontynentu północnoamerykańskiego, gdzie Wittlinowie docierają w 1941 roku i osiedlają się w Nowym Jorku. Poprzedza go krótki, niespełna

⁹ Fragment odczytu, jaki Elżbieta Wittlin Lipton wygłosiła w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej w 2000 roku. Maszynopis wykładu został mi udostępniony przez artystkę. Cytowany akapit pochodzi ze s. 3 maszynopisu.

¹⁰ Artystka ma na myśli Kazimierza i Halinę Wierzyńskich, Juliana i Irenę Tuwimów oraz Jan Lechonia. Z nimi Wittlinowie spotkali się w 1940 roku w Lizbonie, gdzie oczekiwali na zgodę na wyjazd za ocean.

¹¹ Fragment odczytu, jaki Elżbieta Wittlin Lipton wygłosiła w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej w 2000 roku. Cytowany akapit pochodzi ze s. 2 maszynopisu.

¹² Por. J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013, s. 69.

roczny pobyt w Europie Zachodniej. Hiszpania, która była wówczas jednym z krajów na mapie uchodźczej trasy rodziny Wittlinów¹³, okaże się miejscem, gdzie artystka będzie później wielokrotnie powracała, a po latach stanie się przestrzenią docelową, gdyż Wittlin Lipton przeniesie się tam już na stałe.

Nowy Jork – Chicago – Madryt

Pierwszy okres nowojorski przypada na lata 1941–1955. W tym czasie rodzina Wittlinów mieszka w Riverdale – północno-zachodniej części Bronxu. Elżbieta uczęszcza tam do szkoły podstawowej, a później do liceum High School of Art and Music (obecnie Fiorello H. LaGuardia High School of Music & Art and Performing Arts) położonego na Manhattanie. To tam nawiązuje pierwsze przyjaźnie, które trwają do dziś i które miały duży wpływ na jej rozwój artystyczny, o czym artystka tak się wypowiedziała: „Moje życie zmieniło się radykalnie. Wiedziałam, że moją przyszłością będą sztuki plastyczne. Prawie wszyscy uczniowie byli dziećmi lub wnukami emigrantów, ale bez związku z II wojną światową, z wyjątkiem dwóch dziewczyn, które stały się moimi serdecznymi przyjaciółkami na całe życie”¹⁴. Wittlin Lipton ma na myśli dwie malarki – Sity Gomez (później de Kanelba), córkę Szwedki i Kubańczyka urodzoną w Paryżu, synową polskiego malarza Rajmunda Kanelby, a także Carmen Herrere urodzoną w Hawanie, od lat 50. mieszkającą w Nowym Jorku. Właśnie Gomez stała się pierwszą mentorką artystyczną Elżbiety Wittlin Lipton. Ta stymulująca znajomość miała wpływ na jej wczesne próby odwzorowania rzeczywistości w przestrzeni malarskiej. Dzisiaj prace Sity Gomez to najczęściej wielkoformatowe płótna prezentujące postaci kobiece o wyrazistych rysach twarzy i celowo przerysowanych kształtach. Przedstawienia te charakteryzuje mocno ekspresjonistyczne obrazowanie i niezwykła saturacja barw. Prace olejne Sity Gomez prezentowane są obecnie w galeriach na całym świecie.

Gomez i Wittlin Lipton od lat pozostają w przyjaźni z Carmen Herrere, której obrazy, utrzymane w duchu konstruktywizmu, w dojrzałym i późnym okresie jej życia zaczęły cieszyć się uznaniem wśród krytyków. Wcześniej wystawiane były w galeriach europejskich i dopiero w 2016 roku Whitney Museum w Nowym Jorku przedstawiło retrospektywę jej najważniejszych

¹³ Elżbieta Wittlin Lipton tak wspomina ten czas i miejsce: „Uciekaliśmy RAZEM przez Hiszpanię, gdzie zatrzymaliśmy się w skromniutkim madryckim pensjonacie i marzliśmy bez ogrzewania i gorącej wody. W pensjonacie była nowoczesna łazienka cała czarna... czarna wanna, czarna umywalka, czarny sedes. Ta łazienka przeraziła mnie bardziej niż strach moich rodziców i głód ludzi na ulicy. A potem w Portugalii, jeszcze razem, pożegnaliśmy definitywnie Europę”. Fragment pochodzi z odczytu wygłoszonego w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, s. 1 maszynopisu.

¹⁴ Fragment pochodzi z odczytu wygłoszonego w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, s. 4 maszynopisu.

prac. Choć każda z nich stworzyła swój własny oryginalny styl i sposób artystycznego wyrazu, dziś Wittlin Lipton podkreśla, że obie artystki miały wpływ na jej wrażliwość wizualną.

W 1951 roku Elżbieta Wittlin wychodzi za mąż za Michela Liptona (Francuza z pochodzenia), a rok później przychodzi na świat ich jedyny syn Jimmy. Pragnienie powrotu do Europy jest na tyle silne, że w 1955 roku decydują się na wyjazd do Madrytu, gdzie Michel Lipton – z zawodu inżynier dróg i mostów – otrzymał propozycję pracy w swoim zawodzie. Po kilkunastu latach Wittlin Lipton wraca więc do Hiszpanii na niespełna dwa lata. W rozmowie ze mną artystka wyznaje, że powrót do Europy miał być pewnym „substytutem powrotu do Polski”¹⁵. Ten krótki etap hiszpański nie był związany z jej pracą zawodową, lecz ze skupieniem na rozwoju intelektualnym. Wittlin Lipton zapisuje się wówczas na wybrane zajęcia z języka, kultury i literatury hiszpańskojęzycznej oferowane przez Uniwersytet w Madrycie. Jest to czas niezwykle dla niej formatywny artystycznie. Poznaje wówczas najnowsze kolekcje hiszpańskich kreatorów mody – Cristobala Balenciagi i Manuela Pertegaza, często odwiedza eleganckie dzielnice Madrytu, gdzie skupia się młoda bohema artystyczna miasta i gdzie mieszczą się galerie rzeźby, ceramiki i tkanin. Fascynacja Elżbiety Wittlin Lipton sztukami plastycznymi, analizowanymi w odniesieniu do hiszpańskiego kontekstu kulturowego i literaturoznawczego, zintensyfikuje się zarówno w Nowym Jorku, jak i w późniejszych latach w Madrycie, gdzie artystka będzie pozostawała pod wpływem wybitnych krytyków literackich, takich jak Francisco Nieva, Antonio Regalado czy José Olivio Jiménez.

W 1957 roku Liptonowie wracają do Nowego Jorku i zostają w nim do 1962 roku. Okres ten wyznaczają dwa porządki w życiu Elżbiety Wittlin Lipton – ukończenie kursów w zakresie historii sztuki, architektury i wystroju wnętrz w New York School of Interior Design oraz początki pracy zawodowej polegającej na projektowaniu i urządzaniu wnętrz zarówno dla osób prywatnych, jak i dla instytucji publicznych. To również czas symbolicznego poznawania innych kultur, co wyraża się między innymi w zainteresowaniu kinematografią japońską. Artystka ogląda wówczas wczesne filmy japońskiej kinematografii. Realna podróż do Japonii dojdzie do skutku w 1974 roku. W Tokio i w Kioto Wittlin Lipton będzie miała okazję obejrzyć przedstawienia tradycyjnego teatru japońskiego kabuki. Oznacza to również przekraczanie kolejnego progu kulturowego, który nie pozostanie bez echa w jej późniejszej działalności w przestrzeni teatralnej związanej z aranżacją scenografii i kostiumów do sztuk wystawianych zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Madrycie.

Kolejna podróż do hiszpańskiej stolicy, tym razem związana z dłuższym pobytem, miała miejsce w 1962 roku. Liptonowie zostali tam aż do 1975 roku. Artystka wyznaje, że był to dla niej czas szczególnie z uwagi na moż-

¹⁵ Informacja pochodzi z rozmowy telefonicznej, jaką odbyłam z Elżbietą Wittlin Lipton 4 lutego 2019 r.

liwość kontynuowania edukacji w zakresie literatury hiszpańskiego kręgu kulturowego. Ponownie podejmuje kursy na Uniwersytecie Madryckim i tym razem uczęszcza na zajęcia prowadzone przez prof. Carlosa Bousoño, wykładającego poetykę. To on wprowadza ją w świat poezji hiszpańskiej, a także przedstawia innym poetom, w tym między innymi Francisco Brinesowi, który związany był z formacją poetycką Generacji lat pięćdziesiątych. Te spotkania i zajęcia prowadzone przez prof. Bousoño istotnie pogłębiają wiedzę artystki na temat kultury i literatury hiszpańskiej.

Kiedy w 1976 roku w Nowym Jorku umiera Józef Wittlin, jego córka wraz z mężem i synem są już z powrotem w Ameryce. Będą wracać do Madrytu, ale na stałe przeniesie się tam już sama Elżbieta Wittlin Lipton, pięć lat po śmierci męża, w 2006 roku.

Koniec lat siedemdziesiątych wyznacza pewną cezurę w życiu artystycznym Elżbiety Wittlin Lipton. Wciąż kontynuuje ona kursy w zakresie literatury hiszpańskiej, tym razem w Hunter College w Nowym Jorku. Ujawnia się wówczas coraz większe zainteresowanie przestrzenią teatralną. W elitarnej Parsons School of Design w Nowym Jorku¹⁶ uczęszcza na zajęcia z teatru eksperymentalnego, prowadzone przez prof. Paula Steinberga, tam też w ramach ćwiczeń wykonuje pierwsze projekty scenograficzne i pierwsze rysunki do kilku sztuk – *Salome* Oscara Wilde’a, *Cenci* (*The Cenci*) Percy Bysshe Shelley’a, a także do *Snu nocy letniej* (*Midsummer’s Night Dream*) Williama Shakespeare’a i *Medei* Eurypidesa. W omawianym okresie Liptonowie wyjeżdżają też na trzy lata do Chicago (1983–1986), gdzie aktywność zawodowa Elżbiety koncentruje się głównie na aranżacji przestrzeni prywatnych i publicznych. Pojawiają się też nowe propozycje teatralne i wstępne projekty scenograficzne i kostiumowe wykonane do sztuk *Opowieści z Hollywood* (*Tales from Hollywood*, 1983) Christophera Hamptona, *Kuchnia* (*Kitchen*, 1984) w reżyserii Roberta Fallsa, a także do operetki Jacquesa Offenbacha *Périchole* (*La Périchole*, 1984), którą Wittlin Lipton przygotowała dla szwagra Daniela Liptona¹⁷.

Okres, który rozpoczyna się z końcem lat siedemdziesiątych i trwa nieprzerwanie do chwili obecnej, związany jest z największą aktywnością zawodową w przestrzeni teatralnej Wittlin Lipton w obu krajach – Stanach Zjednoczonych i Hiszpanii.

Ojczyzny artystyczne

Calle Magdalena znajduje się w pobliżu Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii – jednej z najważniejszych madryckich galerii, a także

¹⁶ W 1977 roku Elżbieta Wittlin Lipton prowadziła tam zajęcia z wprowadzenia do sztuki aranżacji wnętrz (Introduction to Interior Design).

¹⁷ Daniel Lipton był w tym czasie dyrektorem artystycznym i dyrygentem w Operze Narodowej w Bogocie.

zawsze słonecznego, jak obiecuje nazwa, Puerta del Sol. W tej dzielnicy (Barrio de las Letras) Madrytu mieszkał w XVI wieku Lope de Vega. Przy Calle Magdalena znajduje się obecne mieszkanie Elżbiety Wittlin Lipton. Ta najbardziej prywatna, hiszpańska „ojczyzna domowa” artystki to w istocie mała galeria sztuki, misternie zaplanowana i urządzona, a przede wszystkim potwierdzająca jej zamiłowanie do rzeczy pięknych i niebanalnych. To tutaj nadal powstają nowe koncepcje sztuk teatralnych, a także zamówione projekty na aranżację przestrzeni prywatnych i publicznych. Elżbieta Wittlin Lipton wciąż pracuje, jakby ten najważniejszy zamysł artystyczny dopiero miał się ziścić. Ogromne tekturowe teki wypełnione różnymi rysunkami i projektami scenograficznymi i kostiumowymi potwierdzają jej imponującą, wieloletnią już aktywność w przestrzeni teatralnej.

Wielki teatr sztuki

Od lat siedemdziesiątych do chwili obecnej Elżbieta Wittlin Lipton stworzyła projekty scenograficzne i kostiumowe do ponad trzydziestu sztuk teatralnych. Oczywiście z różnych względów, niezależnych od pracy artystki, nie wszystkie projekty zostały zrealizowane i nie wszystkie sztuki ostatecznie wystawiono. Moment swoistej „inicjacji” w przestrzeń teatralną datuje się, jak wcześniej wspomniano, na końcówkę lat siedemdziesiątych, kiedy to w ramach zajęć w Parsons School of Design w Nowym Jorku Wittlin Lipton przygotowała swe pierwsze szkice kostiumowe i scenograficzne. W tym czasie artystka rozpoczyna też prace nad *Medeą* Eurypidesa, która, jak wyznaje, jest jednym z najważniejszych dla niej projektów, wciąż oczekujących na realizację. Pierwotnie rysunki do sztuki powstawały w ramach zajęć prowadzonych przez prof. Paula Steinberga, zaś w 1981 roku artystka powróciła do *Medei* w związku z nawiązaną wówczas współpracą z Andrzejem Wirthem – wybitnym polskim teatrologiem, krytykiem teatralnym i tłumaczem, dla którego przygotowała współczesną wizualizację kostiumową i scenograficzną do sztuki Eurypidesa.

Zmierzenie się z tematyczną, a przede wszystkim kulturową specyfiką każdego projektu na pewno stwarzało idealną okazję do tego, by przekonać się, jak daleko sięga granica wyobraźni artystki. Te pierwsze próby warsztatowe przygotowały więc Wittlin Lipton do kolejnych ambitnych i wymagających dojrzałości i kreatywności zadań teatralnych.

Każdy projekt zasługuje na osobne, wnikliwe omówienie, które znacznie wykracza poza ramy tego szkicu. Tworzenie zestawienia czy katalogu wszystkich prac będzie też miało znikomą wartość poznawczą, dlatego też decyduję się na przedstawienie zaledwie kilku, w moim odczuciu najbardziej reprezentatywnych projektów w całym dorobku artystycznym Elżbiety Wittlin Lipton, kreśląc przy tym ogólną charakterystykę pozostałych przedsięwzięć, a także skupiając się na źródłach inspiracji artystki. Przygo-

towywana obecnie monografia¹⁸ ma na celu ukazanie dorobku artystycznego Wittlin Lipton w szerokim spektrum interkulturowym i intertekstualnym oraz w odniesieniu do refleksji i analizy teatrolologicznej.

Sztuki, do których Elżbieta Wittlin Lipton przygotowała projekty kostiumowe i scenografię, mają swoje źródła w kilku kręgach kulturowych. Najważniejsze z nich wywodzą się z tradycji kultury hiszpańskiej. W pierwszej kolejności wymienić należy prace do sztuk mistrza hiszpańskiego baroku – Pedra Calderona de la Barki. Są nimi *Życie jest snem* (*La vida es sueño*, 1983), *Niewidzialna dama* (*La Dama Duende*, 1996), a także *Wielki teatr świata* (*El gran teatro del mundo*, 2006), a także *Rok Święty w Madrycie*. Do utworu *Życie jest snem* artystka przygotowała jeden rysunek kostiumowy dla prof. Francisco Ruiz Ramóna. Trzy pozostałe sztuki Calderona zostały wyreżyserowane przez Nurię Alkortę i wystawione na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge przez American Repertory Theater (*Niewidzialna dama*) oraz w Madrycie przez Teatro Delabarca (*Rok święty w Madrycie*) i Real Escuela Superior de Arte Dramático (*Wielki teatr świata*).

Z hiszpańskiego kręgu kulturowego wywodzą się również sztuki w reżyserii Dionisio Cañas¹⁹ – *Lorka w teatrze czaszek* (*Lorca en el teatro de las calaveras*, 1982; ostatecznie niewystawiona), *Oko świni*²⁰ (*El ojo de la marrana*, 1984), a także *Trudno jest żyć do góry nogami* (*Es difícil vivir cabeza abajo*, 1984; ostatecznie niewystawiona). Wspomnieć również należy o współpracy z innymi współczesnymi pisarzami hiszpańskimi XX i XXI wieku, jak chociażby z Antoniem Castro – dramaturgiem i reżyserem, dla którego Wittlin Lipton opracowała projekt scenariusza do sztuki 98 (*Tiempo del 98*, 1998), czy z Angelem Gil Orriosem (projekty makiet do sztuki *Guernica Picassa/ El Guernica de Picasso*, 2000). W całym dorobku Wittlin Lipton na szczególną uwagę zasługują projekty do sztuk wywodzących się z polskiego kręgu kulturowego, jak dwa dramaty Witolda Gombrowicza: *Iwona, księżniczka Burgunda*, wystawiona w 2001 roku w madryckim Teatrze Concavo w reżyserii Żywili Pietrzak oraz *Ślub* w reżyserii Jarosława Bielskiego, zrealizowany w 2015 roku i wystawiony w madryckim Réplika Teatro. Za kostiumy do *Ślubu* w 2017 roku Zrzeszenie Reżyserów Teatralnych w Hiszpanii przyznało artystce II nagrodę. Teatralny *oeuvre* autorki *Z dnia na dzień* wzbogacają również projekty scenograficzne i kostiumowe do sztuk włoskich dramaturgów, jak *Mirandolina* (*La Posadera*, 2002) Carla Goldoniego, francuskich – *Ścisły nadzór* (*Haute Surveillance*, 1981) Jeana Geneta, a także do prozy Milana Kundery – *Księża śmiechu i zapomnienia* (*Kniha smíchu a zapomnění*, 1984).

¹⁸ Autorka artykułu przygotowuje obecnie monografię zatytułowaną *Ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton*.

¹⁹ Dionisio Cañas, ur. w 1949 roku w Tomelloso, poeta hiszpański, autor kilkunastu zbiorów poetyckich, jeden z członków nowojorskiej grupy artystów Estrujenbank.

²⁰ Sztuka została odczytana na wydziale iberystyki Yale University w 1984 roku.

W niemal wszystkich projektach Elżbiety Wittlin Lipton można odnaleźć źródła inspiracji artystycznych autorki, lecz na pewno wymaga to wnikliwej i rzetelnej analizy dzieł światowego malarstwa czy spuścizny artystycznej wybitnych kreatorów mody, jak Balenciaga czy Pertegaz. Wittlin Lipton pozostawia bowiem pewne tropy pomocne w procesie analizy, ale nierzadko dość zagadkowo wpisują się one w rysunkowe odwzorowanie fabuły sztuki. Osobną przestrzenią jest sam materiał źródłowy, a więc konkretne dramaty i ograniczenia scenograficznej oraz kostiumowej interpretacji, wyznaczone przez każdy z nich.

Siglo de Oro to termin, który odnosi się do okresu prawdziwego rozkwitu sztuki i literatury hiszpańskojęzycznej XVII stulecia. Artystycznymi symbolami i ikonami malarstwa barokowego są wówczas Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán i José de Ribera, zaś główne trendy w literaturze wyznaczają Miguel de Cervantes oraz Pedro Calderon de la Barca.

Jest to niezaprzeczalnie jeden z najbardziej płodnych artystycznie i fascynujących okresów w historii sztuki i literatury hiszpańskiej. Pedro Calderon de la Barca pozostaje jednym z najwybitniejszych twórców tzw. *auto sacramental*, tj. paraliturgicznych i alegorycznych przedstawień teatralnych, „dramatów ku czci i chwale Chleba”²¹, opartych na jakiejś świętej historii²². W tradycji hiszpańskiej *autos* związane są ze świętem Bożego Ciała, którego obchody już w XVI wieku połączone były z wystawianiem moralitetów eucharystycznych²³. Wśród najsłynniejszych *auto sacramental* Calderona najczęściej wymienia się *Wielki teatr świata*. W tej sztuce prezentacja zagadnień teologiczno-etycznych odbywa się za pośrednictwem postaci alegorycznych (tj. Świat, Roztropność, Piękno). Nie jest to więc sztuka łatwa do zrealizowania w przestrzeni teatralnej. Elżbieta Wittlin Lipton podjęła to wyzwanie i przygotowała jeden rysunek do tego religijnego przedstawienia. W wymiarze symbolicznym może on być odczytywany jako malarskie odwzorowanie głównego przekazu, jaki Calderon zawarł w swej sztuce. Ucieleśnieniem świata w wizji artystki jest pozornie kobieta, lecz w istocie to raczej postać, której ciało wyróżniają żeńskie i męskie cechy. Bujne, rude włosy tej zagadkowej postaci, umalowane oczy i paznokcie podpowiadają, że oto widz patrzy na kobietę, ale inne jej cechy (wyraźny wąsik i zarost) zdradzają, że być może się myli. Całość tego kontrowersyjnego przedstawienia świata, a więc głównego bohatera/bohaterki sztuki, wieńczy fragment sukni – dolna jej część (górną partią ciała postaci pozostaje naga), na której artystka namalowała mapę świata z wyraźnie zaznaczonymi kontynentami. Ta tajemnicza postać w dłoni

²¹ P. Calderon de la Barca, *Autos sacramentales*, wstęp L. Biały, Wrocław 1997, s. XXXII.

²² Por. tamże, s. XXXII.

²³ Tamże, s. XLIII.

trzymać nożyce, którymi, jak można przypuszczać, rozcięła suknię tak, że przypomina ona rozchyloną kurtynę teatralną, z za której wyglądają, czy raczej wypadają małe dziecięce główki, z jednym wyjątkiem – jest nim głowa starszego mężczyzny, którego szyja opasana jest kryzą. Tak w dużym zarysie prezentuje się ilustracja do *Wielkiego teatru świata* Calderona. Bodaj najistotniejszą kwestią zdaje się tu samo źródło inspiracji artystki, którego należy poszukiwać właśnie w malarstwie barokowym, a konkretnie w malarstwie Diego Velázquez. Postać Świata Calderona w wizji Elżbiety Wittlin Lipton przywodzi na myśl portrety infantek Velázquez, na przykład infantki Marii Królowej Węgier. Drobnie, acz sugestywne szczegóły projektu Wittlin Lipton podpowiadają, że źródło inspiracji zostało dobrze określone. Postać Świata widzianego oczyma artystki trzyma w drugiej dłoni elegancką chustę. To jeden ze stałych elementów ubioru dam dworu królewskiego, które Velázquez – nadworny malarz króla Filipa II – często portretował. Odniesienia do malarstwa tego mistrza hiszpańskiego baroku są więc ewidentne. Dodać przy tym należy, że wizję artystyczną Elżbiety Wittlin Lipton wzbogaca również obrazowanie ironiczne. To oryginalne przedstawienie postaci kobiety, której ciało ujawnia zdecydowanie męskie cechy fizyczne i która z gracją trzyma w jednym ręku piękną chustę, napawa też lękiem, gdy nożycami przecina ona swą suknię. To niejednoznaczne i zagadkowe przedstawienie *Wielkiego teatru świata* Calderona staje się doskonałą i jakże uniwersalną metaforą świata wczoraj i dziś. Suknia namalowana na wzór hiszpańskich sukien usztywnianych fortugałami jest równocześnie kulą ziemską rozdartą na pół.

Podobne odniesienia do malarstwa Diego Velázquez odnajdujemy również w innych sztukach Calderona, do których Elżbieta Wittlin Lipton przygotowała projekty kostiumowe i które zostały wystawione. Myślę tu przede wszystkim o komedii obyczajowej *Niewidzialna dama*. Artystka ponownie czerpie tu z malarstwa Velázquez. Postaci kobiece w tej sztuce Wittlin Lipton przyodziewa również w długie suknie usztywniane fortugałami, na wzór tych z płócien autora portretów infantek. W *auto sacramental* *Rok Święty w Madrycie* artystka wyzyskuje inny element barokowej mody – są nim kryzy, które wieńczą damskie i męskie stroje. Inspiracje czerpane z Velázquezowskiego malarstwa portretowego są wyraźne w projektach przygotowanych przez artystkę właśnie do tej sztuki. Zdradzają to drobne szczegóły, na przykład fryzury kobiet. Na pewne korespondencje z obrazem *Infantki Marii, Królowej Węgier* wskazuje rysunek przedstawiający jedną z ludzkich przywar – pychę, która w tej artystycznej wizji została spersonifikowana (podobnie jak inne ludzkie cechy – główne „postaci” w *auto sacramental*). Calderonowska pycha według Wittlin Lipton to kobieta ubrana zgodnie z trendami hiszpańskiej barokowej mody dworskiej, z wysoko i dekoracyjnie upiętymi włosami układającymi się w drobne loki. Choć trudno doszukiwać się w jej twarzy łagodnego i ciepłego spojrzenia infantki Marii z portretu Velázquez, to inspiracji zaczerpniętych z tego

właśnie obrazu nie da się wykluczyć. W innych rysunkach szkicowanych do *Roku Świętego w Madrycie* istotny jest nie tylko sam kostium, ale również przykuwające uwagę twarze tych postaci. Niektóre z nich, jak chociażby twarz mężczyzny uosabiającego łakomstwo, wywołuje skojarzenia z namalowanym przez Velázquezę karłem z obrazu *Karzeł, Sebastian de Morra*.

Niewątpliwie malarstwo Diego Velázquezę nie jest jedynym punktem odniesienia dla Elżbiety Wittlin Lipton. Mniej oczywiste, acz istotne w omawianym kontekście, jest również poszukiwanie inspiracji w malarstwie innego mistrza hiszpańskiego baroku – Francisco de Zurbarána. Wskazanie bezpośrednich odniesień do malarstwa twórcy, którego obrazy przesycane są tematyką religijną, nie jest łatwym zadaniem. W rozmowach, jakie przeprowadziłam z artystką, podkreśla ona, że dzieła Zurbarána, podobnie jak innych malarzy Złotego Wieku – Murillo czy Ribery – ukształtowały jej wrażliwość wizualną. Jedną z najbardziej wyrazistych cech malarstwa Zurbarána jest precyzja, z jaką autor *Świętego Serapiona* malował szaty portretowanych postaci. Tkaniny, z jakich faktycznie mogły być one wykonane, na obrazach Zurbarána wyglądają niezwykle realistycznie, przedstawione są z wielką starannością i dbałością o każdy szczegół, fałdkę, zagięcie materiału. Przykłady takiego obrazowania odnajdujemy chociażby w pracach *Pokłon Trzech Króli*, *Święty Wawrzyniec* czy *Święta Kasylda*. Elżbieta Wittlin Lipton trafnie zauważa, że szaty, w jakie przyodziane są postaci portretowane przez Zurbarána, z uwagi na ich bogate zdobienia, przyrównać można do perskich dywanów²⁴. Artystka pozostaje pod wpływem tego malarstwa, co potwierdzają jej projekty kostiumów do sztuk *Niewidzialna dama* Pedra Calderona, *Dama Kameliowa* Alexandra Dumasa czy *Mirandolina* Carla Goldoniego, przy czym w przypadku *Niewidzialnej damy* Wittlin Lipton sięga również po technikę kolażu. W te rysunki, wykonane w większości akwarelą, wkomponowane zostały kolorowe papierowe wycinki, fragmenty materiałów i tkanin, z jakich w rzeczywistości mogłyby zostać wykonane kostiumy. Artystka zwraca się również w stronę współczesnych – XX-wiecznych modowych wzorców, odnajdując inspiracje w projektach Balenciagi. Jak wcześniej wspomniano, Wittlin Lipton знаła jego kolekcje, chodziła też na jej pokazy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Madrycie. Kostiumy do *Mirandoliny* wystawianej przez Puerto Rican Travelling Theater w Nowym Jorku w 2002 roku, a w szczególności suknie głównych bohaterek zdobione są dużymi kokardami, na wzór tych, które zaczęły pojawiać się we wczesnych kolekcjach Balenciagi. Natomiast w uwspółcześnionej scenicznie i kostiumowo *Medei* – chór kobiet korynckich to w większości eleganckie damy, ubrane zgodnie z trendami mody lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, zaś nieszczęsna Medea, wygnana z kraju wraz z dziećmi przez Kreona, to w artystycznej wizji Wit-

²⁴ Artystka mówiła o tym w rozmowie, jaką przeprowadziłam z nią 15 marca 2019 r. w Madrycie.

tin Lipton nieatrakcyjna starsza kobieta w żałobnej hiszpańskiej chuście zakrywającej jej głowę.

Projekty kostiumowe Elżbiety Wittlin Lipton bez wątpienia wyróżnia obrazowanie o wyraźnym rodowodzie hiszpańskim, ale równie istotny jest tu polski kontekst kulturowy, odnoszący się zarówno do sztuk plastycznych, jak i do tradycji scenograficznej i kostiumograficznej. Jedną z cech szczególnych projektów autorki *Z dnia na dzień* jest odważne zestawianie i żonglowanie nierzadko kontrastującymi ze sobą kolorami. Wittlin Lipton terminuje tu u Józefa Czapskiego²⁵, który pozostaje jej duchowym mentorem jeśli chodzi o siłę, formę i estetykę malarskiego zapisu. U autora *Wyrwanych stron* właśnie kolor odgrywał istotną rolę w procesie tworzenia obrazu malarskiego. Joanna Pollakówna tak pisze o znaczeniu koloru w odniesieniu do malarstwa Czapskiego z początku lat trzydziestych XX wieku: „znac już cechy charakterystycznej osobowości Czapskiego [...]. W obrazach ciążą gęste masy koloru, zderzające się ze sobą wśród gwałtownych spięć zieleni, fioletoów, czerwieni, rozdzierane przenikliwymi krzykami żółci”²⁶. Jest to również cecha wyróżniająca osobowość artystyczną Elżbiety Wittlin Lipton. W jej szkicach kostiumowych kolorystyczne zestawienia zawsze stanowią symbolicznie nacechowany komentarz do treści przedstawianej w tekstach literackich. Rysunki postaci z *Roku świętego w Madrycie*, a w szczególności z dramatu Witolda Gombrowicza – *Iwona, księżniczka Burgunda*, potwierdzają to spostrzeżenie. Należy podkreślić, że kolory zestawiane tu kontrapunktowo odsłaniają i uwydatniają również ironiczny wymiar tego malarsko przetworzonego świata według Calderona i Gombrowicza.

Projekty teatralne Elżbiety Wittlin Lipton bez wątpienia wzbogacają polską tradycję scenograficzną i kostiumograficzną. Należy umieszczać je obok najlepszych prac takich artystów, jak Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Maria Jarema czy Krystyna Zachwatowicz-Wajda. Szkice Wittlin Lipton wyróżnia odrębna, by tak rzec, wielokulturowa dykcja artystyczna, odbiegająca na przykład od geometrycznych czy graficznych projektów kostiumowych Jaremiarki. *Lorka w teatrze czaszek* i *Oko świni* Dionisio Cañasa, *Księga śmiechu* i *zapomnienia* Milana Kundery czy *Ścisły nadzór* Jana Geneta to prace, w które mocno wpisuje się pierwiastek realistyczny, a także tragizm ludzkiej egzystencji – cechy wyróżniające teatr Kantora czy Szajny, który właśnie w tym wymiarze zawsze fascynował Elżbietę Wittlin Lipton.

Powyższe analizy są jedynie wprowadzeniem w przestrzeń inspiracji i kontekstów, które współtworzą ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton. Nie wspominam o innych, ważnych projektach teatralnych, jak chociażby o *Guernice Picassa* (*El Guernica de Picasso*) Jeronima Lopeza

²⁵ Józef Wittlin osobiście znał Józefa Czapskiego. Zachował się portret pisarza wykonany przez Czapskiego. Obecnie jest on w posiadaniu córki Wittlina i zdobi jedną ze ścian jej mieszkania w Madrycie. Artystka nigdy nie poznała Józefa Czapskiego. Do Maisons-Laffitte przyjechała w 1996 roku – malarz zmarł w 1993 roku.

²⁶ J. Czapski, *Wyrwane strony*, posłowie J. Pollakówna, Warszawa 2010, s. 297.

Mozo, 98 (*Tiempo de 98*) Juana Antonio Castro, czy o *Ślubie* Witolda Gombrowicza. Na osobne omówienie zasługują także te prace malarskie, które tworzone były niezależnie od projektów teatralnych. One również uzupełniają i wzbogacają obraz zwielokrotnionej ojczyzny artystycznej autorki *Reportażu z modą w tle z czasów zawieruchy*.

Bibliografia

- Budzik J., *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków–Toronto 2013.
- Calderon de la Barca P., *Autos sacramentales*, wstęp L. Biały, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, Warszawa 2010.
- Hartwig J., *Dziennik amerykański*, Warszawa 2015.
- Literatura polska obu Ameryk, Studia i szkice*, red. B. Nowacka, B. Szalasta-Rogowska, Katowice–Toronto 2014.
- Wittlin Lipton E., *De un día para otro. Un reportaje de moda en tiempos convulsos*, tłum. T. M. Villora we współpracy z E. Bortkiewicz i A. Serraller Calvo, wstęp N. Taylor-Terlecka, Madryt 2018.
- Wittlin Lipton E., *From One Day to Another. A Fashion Reportage in a Period of Conflict*, Madryt 2011.
- Wittlin Lipton E., *Kilka osobistych, trochę nieporadnych, myśli o moim wygnaniu... Odczyt wygłoszony w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej*, Nowy Jork 2000.
- Wittlin Lipton E., *Z dnia na dzień. Reportaż w modą w tle z czasów zawieruchy*, tłum. L. MacMillan, wstęp J. Zieliński, Toruń 2012.
- Wittlin J., *Mi Lvov*, tłum. E. Bortkiewicz, wstęp T. Terlecki, Valencia 2006.
- Wittlin J., *Orfeo en el infierno del siglo XX*, tłum. A. Serraller Calvo, wstęp J. M. Bonet, Valencia 2016.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963.
- Wittlin J., *Salt of the Earth*, tłum. P. J. Corness, London 2018.
- Wittlin J., *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, Warszawa 1936.