

Viyaleta Khviatskovich: Grafika Wojciecha Weissa w kontekście działalności Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”

Twórczość Wojciecha Weissa – zwłaszcza w obszarze grafiki i plakatu – jawi się jako konsekwentny, wieloletni komentarz do zmieniających się warunków funkcjonowania sztuki, artysty i instytucji artystycznych – pisze Viyaleta Khviatskovich w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kossowski. Sztuka i metanoia”.

Takie teksty jak ten możemy prezentować Państwu dzięki hojności naszych Darczyńców. Zbiórka na funkcjonowanie „Teologii Politycznej Co Tydzień” w 2026 roku [TUTAJ]

U schyłku XIX wieku krakowskie środowisko artystyczne znalazło się w fazie intensywnych przeobrażeń, wynikających zarówno z przemian społecznych, jak i z recepcji nowych prądów estetycznych napływających z Europy Zachodniej. Konflikt między starszym a młodszym pokoleniem twórców ujawnił odmienne koncepcje roli artysty oraz funkcji sztuki, stając się impulsem do wykształcenia się nowych form organizacji życia artystycznego. Jednym z najważniejszych przejawów tych procesów była działalność Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, której symbolicznym początkiem było otwarcie 27 maja 1897 roku w Sukiennicach Wystawy osobnej obrazów i rzeźb. Jesienią tego samego roku nastąpiło formalne

zawiązanie Towarzystwa[1] oraz publikacja jego programowego Statutu[2], co stworzyło podstawy do dalszych, konsekwentnie realizowanych działań wystawienniczych.

Kolejne prezentacje stały się nie tylko przestrzenią artystycznej manifestacji, lecz także istotnym sprawdzianem społecznej i krytycznej recepcji nowego ugrupowania. Odbicie tej sytuacji odnajdujemy w ówczesnych komentarzach prasowych. „Grono polskich secesjonistów w Krakowie – pisał recenzent Echa M.T. i A. – zgrupowane pod nazwą Sztuka, powtórzyło zeszłoroczny eksperyment, występując w Sukiennicach z wystawą zbiorową”[3]. Wystąpienie to potwierdziło skuteczność pierwszych działań Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w rodzimym środowisku artystycznym i unaocznilo stopień zakorzenienia nowoczesnych postaw artystycznych. Był to moment, w którym procesy modernizacyjne obejmujące różne sfery życia społecznego znalazły wyraźne odzwierciedlenie również w polu sztuki.

Charakter tych przemian trafnie opisał Stanisław Szczepanowski w artykule Dezynfekcja prądów europejskich[4], opublikowanym w Słowie Polskim w 1898 roku, określając ówczesną sytuację jako „typowy spór między pokoleniami”, w którym przeciwstawiły się sobie dwie odmienne postawy: „zbiorowa, społeczna” reprezentowana przez starsze generacje oraz „jednostkowa, indywidualna” właściwa młodszym twórcom.

Stanowisko artystów należących do młodszego pokolenia znalazło formalny wyraz w sprawozdaniu „Sztuki”. Podkreślano w nim konieczność zachowania ciągłości instytucjonalnej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, przy jednoczesnym zaznaczeniu autonomii

nowo powstałego środowiska artystycznego. Artyści deklarowali wolę porozumienia, zaznaczając jednak, że „czas nadszedł”: sztuka polska osiągnęła stadium rozwoju, w którym nie mogła ograniczać się do działania „na jednym polu”, lecz – jako dziedzina „młoda” i dysponująca własnym potencjałem twórczym – powinna podejmować samodzielną inicjatywę[5].

Postulat ten znalazł odzwierciedlenie również w sposobie konstruowania samych ekspozycji. W początkowym okresie działalności Towarzystwa wystawy miały charakter eksperymentalny, co umożliwiała konfrontację artystów o ugruntowanej pozycji z twórcami debiutującymi. W tym kontekście szczególnie istotny był udział zaledwie 23-letniego Wojciecha Weissa, który na II Wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”[6] zaprezentował – w otoczeniu prac profesorskich i za aprobatą Jana Stanisławskiego – portret Antoniego Procajłowicza zatytułowany Melancholik (il. 1). Jak wspominał sam artysta, Stanisławski miał wówczas powiedzieć: „No da nam pan tego melancholika na wystawę „Sztuki””[7].

Dzieło to powstało w kręgu idei propagowanych przez Stanisława Przybyszewskiego – określanego mianem „Smutnego Szatana” i uznawanego za przywódcę nurtu dekadencckiego. Związany z berlińsko-skandynawską cyganerią artystyczną, Przybyszewski upowszechniał w Krakowie nową, nietradycyjną, egzystencjalnie zorientowaną wizję życia i sztuki, wyraźnie nawiązującą do estetyki ekspresjonistycznej. Idee te znalazły szczególnie podatny grunt w środowisku młodych artystów, wśród których Weiss zajmował miejsce wyjątkowe.

Przeczytaj również: Łukasz Kossowski: „Nowoczesność” w malarstwie Wojciecha Weissa

Portret Procajłowicza wzbudził żywe reakcje krytyki. Jeden z recenzentów zauważył ironicznie, że jest to „melancholik od pierwszego wejrzenia oka robiący wrażenie, że sztuczny to melancholik – a taki wesoły kolega, co, przybrawszy minę smutną a pozę zrozpaczoną, pozwolił się sportretować dobremu koledze Weissowi”[8]. Niezależnie od tych ambiwalentnych ocen młody malarz zwrócił na siebie uwagę środowiska artystycznego.

W rezultacie, już w 1900 roku podczas Walnego Zgromadzenia TAP „Sztuka”[9], obok takich postaci jak Konstanty Laszczka i Józef Weysenhoff, wybrano Wojciecha Weissa na członka Towarzystwa, z którym miał być związany przez następne 52 lata.

W tym czasie Weiss tworzył nie tylko obrazy malarskie, ale także grafiki, spośród których szczególne znaczenie ma plakat X wystawy Towarzystwa „Sztuka” z 1907 roku[10], uważany za jedno z najważniejszych i najbardziej wyrafinowanych dzieł polskiej grafiki artystycznej początku XX wieku (il. 2).

Plakat i litografia do katalogu wspomnianej wystawy przypadają na okres wewnętrznego kryzysu organizacyjnego w TAP, co dodatkowo podkreśla jego rolę jako dokumentu napięć artystycznych i społecznych w środowisku „Sztuki”. Dzieło wyróżnia się bogatą symboliką i subtelnymi inspiracjami japonizmem, widocznymi zwłaszcza w przedstawieniu dwóch czapli walczących nad martwym wężem,

przebitym malarskim pędzlem. Symbolika jest jednoznaczna: czaple oznaczają siłę i mądrość, wąż – zło, a pędzel, jako podstawowe narzędzie artysty, staje się środkiem jego pokonania. Dynamiczna kompozycja niemal namacalnie oddaje napięcie walki o pokarm. Odbitka litograficzna wykonana została na marmurkowym papierze, prawdopodobnie przygotowanym przez samego Weissa. Taka dbałość o każdy etap powstawania dzieła pokazuje jego zaangażowanie zarówno w stronę treści symbolicznej, jak i formy artystycznej, czyniąc z plakatu arcydzieło łączące wysoki poziom estetyczny z głębokim kontekstem artystycznym.

Szczególną wartość tego dzieła mają dwa zachowane, pełnowymiarowe szkice – rzadkość w praktyce twórczej. Pozwalają one prześledzić proces powstawania plakatu i ewolucję pomysłu od wstępnej wizji do formy ostatecznej. Pierwotny projekt ukazywał cztery czaple w bardzo dynamicznej, lecz mało czytelnej kompozycji, wykonanej pastelami. W kolejnych szkicach Weiss stopniowo redukował liczbę ptaków, upraszczał sylwetkę węża oraz eksperymentował z tuszem i układem typograficznym. W końcowej wersji ograniczył się do dwóch czapli, co przyniosło kompozycji większą przejrzystość, wyrafinowanie i ekspresję[11].

Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy powstanie takiego wizerunku na X wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” było efektem w pełni świadomej decyzji artysty, czy raczej przejawem artystycznej intuicji działającej na poziomie podświadomości. Wystawa ta przypadła bowiem na moment szczególnie – okres głębokiego kryzysu wewnętrznego Towarzystwa, następującego po śmierci Stanisławskiego, określanego jako „żelazna ręka, która dla celów idealnych umiała trzymać w ryzie ambicje”[12]. Jego odejście

zapoczątkowało czas niepokoju i destabilizacji, określane przez współczesnych jako czas „złowrogich trzęsień ziemi”[13], kiedy realnie rozważano zakończenie działalności TAP.

Atmosfera wewnątrz „Sztuki” była wówczas wyjątkowo napięta, przede wszystkim ze względu na brak jasno określonych planów na przyszłość. Jubileuszowa wystawa w 1907 roku mogła okazać się ostatnią – symbolicznym podsumowaniem działalności tego renomowanego Towarzystwa. Podczas Zwyczajnych Walnych zgromadzeń, który odbywały się od końca czerwca i do lipca 1907 roku[14], niespodziewane dla prezesa Juliana Fałata, przeprowadzono zasadniczą debatę nad dalszym losem „Sztuki”. Wiodące głosy zabrali w niej Leon Wyczółkowski, Konstanty Laszczyński i Józef Pankiewicz, wnioskujący o jej rozwiązanie i argumentujący, że jeden z głównych celów Towarzystwa został już osiągnięty, a mianowicie podniesienie ogólnego poziomu wystaw w kraju oraz zdobycie dla sztuki polskiej uznania za granicą. W toku dyskusji zwracano również uwagę na problemy organizacyjne, takie jak bierność części członków, pośpieszne przyjmowanie nowych oraz brak jednoznacznie ustalonego jury.

W tej napiętej sytuacji pojawiły się jednak wyraźne głosy sprzeciwu wobec rozwiązania Towarzystwa. Wojciech Weiss, Karol Frycz oraz Ferdynand Ruszczyk jednoznacznie opowiedzieli się za kontynuacją jego działalności. Decydującą rolę w próbie ratowania „Sztuki” odegrał nowo wybrany prezes – Ferdynand Ruszczyk[15]. Jak podkreślano później, to jego energiczne wzięcie spraw w rękę pozwoliło Towarzystwu przetrwać kryzys. Mimo rezygnacji z funkcji profesora Akademii ofiarnie przyjechał ze swojej rodzinnej posiadłości w Bohdanowie do Krakowa, by aktywnie zaangażować się w działania do reformowania TAP[16].

Nie było to jednak wyłącznie dzieło jednej osoby. Ruszczyc, wykazując się intuicją i talentem organizacyjnym, powołał komisję pomocniczą, której zadaniem było wypracowanie rozwiązań dla Towarzystwa. W jej skład weszli Wojciech Weiss, Stanisław Kamocki oraz Karol Tichy. Może nieprzypadkowe, na kolejnego prezesa „Sztuki” na lata 1909 i 1910 był wybrany Wojciech Weiss. Sztuka rediviva – jak zawiadamiał Włodzimierz Łada w tytule swojego tekstu z „Kuriera Warszawskiego”[17]. Symbolika plakatu, afisza oraz tytułowej strony katalogu X wystawy „Sztuki” nabrała aktualności i stała się wizualnym wyrazem odrodzenia stowarzyszenia.

Szczególna rola Weissa w strukturach Towarzystwa nie ograniczała się jednak do tego okresu. Także w trudniejszych momentach historii instytucji był on ponownie wybierany na prezesa „Sztuki” – w latach 1918–1919 oraz w 1925 roku. Okres międzywojenny przyniósł bowiem szereg kryzysów, które dotyczyły nie tylko same struktury instytucjonalne, lecz także całe środowisko artystyczne. TPSP stało się wówczas areną intensywnych debat, sporów ideowych oraz konfrontacji różnych wizji przyszłości sztuki. Postulat uwolnienia twórczości od hierarchii i norm instytucjonalnych, fundament ruchu Niezależnych, coraz częściej napotykał opór, wywołując rosnące rozczarowanie i rozdziewięki wśród artystów i krytyków.

W kontekście rosnącej autonomii sztuki coraz wyraźniej formułowano postulaty pogłębionej refleksji nad rolą instytucji w kształtowaniu artystycznych wartości. Konflikt pomiędzy dążeniem do wolności twórczej a koniecznością organizacji i regulacji życia artystycznego stał

się jednym z kluczowych motywów wewnętrznych sporów, które w istotny sposób wpływały na dynamikę przemian polskiej sztuki nowoczesnej.

Ważne pole debaty stanowił miesięcznik „Sztuki Piękne” (1924-1934) – poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu oraz pełniący funkcję organu Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych. Wśród współzałożycieli pisma znalazł się Władysław Jarocki, który w 1924 roku objął funkcję redaktora naczelnego, natomiast redaktorem odpowiedzialnym za Warszawę był Mieczysław Treter. Wiosną 1925 roku, podczas zebrania członków i współpracowników krakowskiego oddziału Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, na przewodniczącego wybrano Wojciecha Weissa.

W tym samym roku powstał afisz autorstwa Weissa o wyraznie konstruktywistycznej kompozycji, w którym dominują inicjały i litery tytułu „Sztuki Piękne” – duże, skrzyżowane „S” i „P” (il. 3). Słowo „Piękne” biegnie ukośnie z lewego ku prawemu bokowi, natomiast „Sztuki” skierowane jest ukośnie ku lewemu górnemu rogowi na tle zielonego trójkąta. Plakat ten świadczy o nowych poszukiwaniach formalnych artysty i jego otwartości na ówczesne prądy awangardowe, które – choć obecne w twórczości Weissa stosunkowo krótko – stanowią istotny epizod w jego artystycznej ewolucji i pokazują zdolność do adaptacji w zmieniającym się języku sztuki nowoczesnej.

Przeczytaj również: Wojciech Weiss – artysta interdyscyplinarny

Lata 1924–1927 były jeszcze bardziej zdeterminowane przez chęć sprzeciwu wobec dominacji struktur zarządczych, takich jak TPSP. W tym okresie artyści zaczęli organizować własne wydarzenia i inicjatywy, wykraczające poza lokalne ramy. Pomimo licznych prób porozumienia z dyrekcją Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych na czele z Feliksem Koperą, oburzenie wzbudziła organizowana 5 grudnia w Pałacu Sztuki wystawa zbiorowa Teodora Axentowicza, z okazji 45-lecia jego działalności, która charakteryzowała się niskim poziomem organizacji.

Środowisko artystyczne musiało zareagować, dlatego 14 stycznia zorganizowano Walne Zgromadzenie artystów. Podczas tego zebrania podjęto decyzję o bojkotowaniu Towarzystwa Sztuk Pięknych, które od dłuższego czasu zupełnie odsunęło się od aktywnego udziału w życiu artystycznym. Zaniechało ono organizowania znaczących wystaw i urządziło je bez planu, w brudnych, zimnych i nieprzyjaznych salach. Wrogie stanowisko Dyrekcji zniechęciło wielu artystów do wysyłania swoich prac na wystawy Towarzystwa, co znacząco osłabiło jego pozycję.

Tego rodzaju postępowanie obecnej Dyrekcji jest sprzeczne z ideami, którymi kierowali się założyciele TPSP. W tym czasie został utworzony bojkotowy Wydział Związku Plastyków, w porozumieniu z przedstawicielami TAP „Sztuka” oraz „Jednoróg”. Komitet powołany do przeprowadzenia tego bojkotu miał nieograniczone pełnomocnictwa.

Głównym celem Komitetu było wprowadzenie do kierownictwa organizacji nowych, energicznych ludzi. W tym celu konieczna była zmiana zarówno Dyrekcji, jak i Administracji, która według opinii środowiska nie nadawała się do prawidłowego organizowania i kierowania wystawami.

Na łamach miesięcznika „Sztuki Piękne” z lat 1926-1927 można było na bieżąco śledzić rozwój bojkotu środowiska artystycznego oraz kolejne decyzje podejmowane przez jego uczestników[18]. 15 stycznia 1927 roku bojkot został oficjalnie ogłoszony, a artyści w geście demonstracyjnym zamknęli drzwi Pałacu Sztuki, manifestując sprzeciw wobec obowiązujących zasad organizacji życia wystawienniczego. Do protestu szybko dołączyli zarówno studenci, jak i profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, co nadało całemu wydarzeniu charakter szerokiego, środowiskowego wystąpienia.

Następnym etapem działań protestacyjnych było zorganizowanie Wystaw Niezależnych, które po raz pierwszy otwarto 12 stycznia 1927 roku w lokalu Józefa Sperlinga przy ul. Sławkowskiej 12. Wystawy te stały się alternatywną przestrzenią prezentacji sztuki, wolną od instytucjonalnych ograniczeń, a zarazem symbolicznym wyrazem dążeń do autonomii twórczej.

Afisz – zapowiadający pierwszą z Wystaw Niezależnych[19] – zaprojektował Wojciech Weiss (il. 4). Centralnym motywem kompozycji jest ekspresyjne popiersie męskie z odsłoniętą ręką, uniesioną ku górze niczym pochodnia. Dłoń zaciska garść pędzli, na których widoczne są ślady czerwonej farby, potęgujące dramatyzm gestu i nadające mu

wymowę ofiarną oraz buntowniczą. W drugiej ręce artysta trzyma paletę, umieszczoną na wysokości głowy; jego twarz zwrócona jest ku górze, ku światłu, co można odczytywać jako metaforę dążenia do wolności, prawdy i niezależności twórczej.

Plakat Weissa po raz kolejny ukazuje moment kryzysowy w krakowskim życiu artystycznym, będący zarazem punktem zwrotnym i impulsem do redefinicji roli artysty oraz form jego wypowiedzi. Artysta świadomie sięga tu po środki ekspresyjne, bliskie zarówno symbolizmowi, jak i rodzącej się awangardzie, podporządkowując formę aktualnej, zaangażowanej treści. Afisz nie pełni wyłącznie funkcji informacyjnej, lecz staje się wizualnym manifestem – znakiem sprzeciwu wobec skostniałych struktur i wyrazem solidarności środowiska twórczego w obliczu instytucjonalnego konfliktu.

W wernisażu w lokalu Józefa Sperlinga wzięło udział około stu artystów, którzy zaprezentowali blisko trzydzieści prac. Wśród wystawców znaleźli się najwięksi malarze tamtego czasu, m.in.: Teodor Axentowicz, Stanisław Czajkowski, Xawery Dunikowski, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Józef Mehoffer, Wojciech Weiss oraz Leon Wyczółkowski. „Ilustrowany Kurier Codzienny” z tamtego okresu donosił o praktycznym końcu działalności krakowskiego TPSP i o wielkim sukcesie wystawy, którą odwiedziło ponad 5000 osób – co było niemal nierealne do osiągnięcia w Pałacu Sztuki przez cały rok. Jak zaznaczył w Włodzimierz Jarocki, ówczesny Prezes TAP „Sztuka”, na ręce którego były skierowane listy od Dyrekcji TPSP:

„[...] I rzeczywiście w domu Sperlinga na ul. Sławkowskiej porozwieszano afisze, ustawiono parę krzaków dla nadania wystawie odświeżonego charakteru i na »Wystawie Niezależnych« wystawę otwarto. [...] Zabawa była kapitalna, jak mi dokładnie zreferowano – tłumy przewalały się, kontemplowano »Matisa, Renoira czy Toulouse Lautreca«, powagi z zakresu historii sztuki przesuwaliśmy się od obrazu do obrazu, smakowano, zachwycono się, dyskutowano”[20].

Komitet bojkotowy nie ograniczył swojej działalności do jednej prezentacji i w krótkim czasie zorganizował jeszcze dwie kolejne Wystawy Niezależnych[21]. Z okazji III wystawy Wojciech Weiss ponownie opracował afisz (il. 5), zatytułowany prowokacyjnie Gdzie wystawiają Niezależni? Była to kolejna litografia artysty, stanowiąca wyraźne odejście od wcześniejszych, bardziej figuratywnych i ekspresyjnych rozwiązań na rzecz nowoczesnej formy graficznej.

Kompozycja plakatu została oparta na zasadach konstruktywizmu, w którym nadrzędną rolę odgrywa klarowna struktura, rytm oraz relacje między elementami typograficznymi i geometrycznymi. Litery nie pełnią tu wyłącznie funkcji informacyjnej, lecz stają się pełnoprawnym składnikiem kompozycji wizualnej, współtworząc dynamiczny układ z prostymi figurami geometrycznymi. Całość cechuje się wyraźną logiką konstrukcyjną, podporządkowaną idei czytelności i bezpośredniości przekazu.

Zastosowana kolorystyka – ograniczona do czerwieni i czerni – ma charakter kategoriowy i jednoznaczny. Barwy te, silnie zakorzenione w ikonografii rewolucyjnej i protestacyjnej, wzmacniają bojkotowy wydźwięk afisza, nadając mu ton manifestu. Czerwień przyciąga uwagę i symbolizuje energię, napięcie oraz bunt, natomiast czerń podkreśla powagę sytuacji i dramatyzm konfliktu. W zestawieniu z geometryczną formą i ascetycznym językiem wizualnym kolorystyka ta potęguje wrażenie radykalizmu i stanowczości postawy artystów.

Afisz Gdzie wystawiają Niezależni? można odczytywać jako graficzny odpowiednik działań komitetu bojkotowego – jednoznaczny komunikat skierowany zarówno do środowiska artystycznego, jak i do publiczności. Weiss, operując środkami charakterystycznymi dla awangardy konstruktywistycznej, tworzy pracę, która nie tylko informuje o wydarzeniu, lecz także aktywnie uczestniczy w sporze o kształt i autonomię życia artystycznego w Krakowie. Plakat ten stanowi istotne świadectwo momentu, w którym grafika użytkowa staje się narzędziem ideologicznym i formą wizualnego zaangażowania.

Po kilku miesiącach od zerwania współpracy z TPSP, w czerwcu tego samego roku, doszło do interwencji policji oraz władz administracyjnych miasta Krakowa w tej sprawie. W rezultacie odbyło się Walne Zebranie TPSP, na którym przeprowadzono głosowanie – mimo iż do ostatniej chwili zarząd odmawiał akceptacji zmian, presja administracji miasta doprowadziła do podjęcia decyzji. W wyniku tego, na tymczasowy okres, Prezesem został wybrany Włodzimierz Jarocki, a w skład zarządu weszli artyści popierani przez Komitet bojkotowy. Na podstawie tego w lipcu odbyła się niezwykle uroczystość powrotu artystów do zdobytego przez nich Pałacu Sztuki. Towarzyszył jej

pochód, w którym niesiono tarcze trzech głównych organizacji artystycznych: Związku Artystów Polskich, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” oraz Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”[22].

Zestawienie obu afiszy Wojciecha Weissa, powstałych w kontekście Wystaw Niezależnych, ukazuje wyraźną ewolucję języka plastycznego artysty, a zarazem odzwierciedla zmieniającą się dynamikę konfliktu w krakowskim środowisku artystycznym. Pierwszy plakat, zaprojektowany na inaugurację Wystaw Niezależnych, operuje rozbudowaną formą figuratywną i silnie nacechowaną ekspresją. Centralna postać artysty, ukazana w dramatycznym geście, odwołuje się do symbolicznego repertuaru końca XIX i początku XX wieku, gdzie indywidualne doświadczenie twórcy oraz emocjonalne napięcie stają się nośnikami treści ideowych. Weiss sięga tu po środki bliskie symbolizmowi i ekspresjonizmowi, podkreślając patos buntu i moralny wymiar protestu.

Z kolei afisz do III Wystawy Niezależnych, zatytułowany Gdzie wystawiają Niezależni?, reprezentuje zupełnie odmienny sposób myślenia o grafice i komunikacji wizualnej. Zamiast figury ludzkiej pojawia się syntetyczna, konstruktywistyczna kompozycja oparta na relacjach między literą, formą geometryczną i kolorem. Emocjonalny gest zostaje zastąpiony przez racjonalną strukturę, a narracja symboliczna – przez bezpośredni, niemal hasłowy przekaz. Ta zmiana języka plastycznego może być odczytywana jako świadome dostosowanie formy do charakteru sytuacji: od ekspresji sprzeciwu ku klarownemu, zdyscyplinowanemu manifestowi.

Tego rodzaju rozwiązania sytuują twórczość Weissa w szerszym, europejskim kontekście awangardowym lat dwudziestych XX wieku. Konstruktywistyczne operowanie typografią i geometrią nawiązuje do doświadczeń rosyjskiego konstruktywizmu (m.in. Aleksandra Rodczenki i El Lissitzky'ego), działalności grupy Blok czy Praesens, jak również do eksperymentów typograficznych Bauhausu, gdzie grafika użytkowa zyskiwała status autonomicznego medium artystycznego. Ograniczona paleta barw – czerni i czerwieni – była charakterystyczna dla wizualnej kultury ruchów rewolucyjnych i lewicowych w Europie Środkowo-Wschodniej, ale także dla nowoczesnej reklamy i plakatu politycznego, w którym czytelność i siła przekazu miały pierwszeństwo przed dekoracyjnością.

W tym kontekście oba afisze Weissa można postrzegać jako wizualne świadectwo przejścia od modernistycznej, indywidualnej wizji artysty ku kolektywnemu językowi awangardy. Plakat staje się nie tylko narzędziem informacji, lecz także formą interwencji w przestrzeń publiczną i polem ideologicznej debaty. Weiss, pozostając wrażliwym na europejskie tendencje artystyczne, potrafił twórczo adaptować je do lokalnego kontekstu krakowskiego artystycznego konfliktu, czyniąc z grafiki użytkowej jedno z kluczowych mediów wypowiedzi artystycznej tego okresu.

Kolejnym potwierdzeniem tej postawy jest afisz Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” zaprojektowany z okazji wystawy w Pradze (il. 6), zorganizowanej w 1927 roku na zaproszenie Spolek výtvarných umělců „Mánes”[23]. Zaprojektowany plakat można uznać za efekt wcześniejszych eksperymentów Weissa w poszukiwaniu własnego języka awangardowego, opartego na zasadach konstruktywizmu i

nowoczesnej typografii. Widoczne są w nim echa wcześniejszych realizacji artysty, w szczególności plakatu do Sztuk Pięknych, gdzie powtarzający się motyw litery „S” pełnił funkcję zarówno znaku graficznego, jak i elementu rytmizującego całej kompozycji.

Podobnie jak w afiszu Gdzie wystawiają Niezależni?, również tutaj typografia i figury geometryczne tworzą spójną, nierozzerwalną całość. Litera przestaje być podporządkowana obrazowi, a obraz – literze; oba elementy współistnieją na równych prawach, budując klarowną, syntetyczną strukturę wizualną, ograniczoną, kontrastową paletą barw, operując przy tym skrótem, rytmem i czytelnością przekazu.

Praski afisz Weissa wpisuje się jednocześnie w szerszy kontekst ruchów artystycznych Europy Środkowo-Wschodniej, w której awangarda lat dwudziestych miała wyraźnie interdyscyplinarny charakter. Szczególnie istotnym punktem odniesienia jest tu sztuka czeska, rozwijająca się w kręgu stowarzyszenia SVU „Manes” oraz ugrupowań związanych z poetystami i konstruktywistami (Umělecký Svaz Devětsil). Charakterystyczne dla tego środowiska było łączenie różnych mediów i praktyk artystycznych – od kolażu i poezji wizualnej, przez fotografię, po eksperymentalny film – oraz traktowanie grafiki użytkowej jako pełnoprawnej dziedziny sztuki nowoczesnej. W tym sensie plakat Weissa nie tylko odpowiada aktualnym prądom europejskim, lecz także aktywnie uczestniczy w międzynarodowym dialogu awangardy.

Ten wymiar symbolicznego komentarza do kondycji sztuki i środowiska artystycznego powraca w twórczości Weissa również u schyłku działalności Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Warto zauważyć,

że stroną tytułową katalogu ostatniej, 101. wystawy Towarzystwa w 1950 roku także zaprojektował Wojciech Weiss. Był to drzeworyt *Żniwarka* (il. 7), przedstawiający kobietę z sierpem – motyw jednoznacznie wpisujący się już w estetykę socrealizmu. W katalogu tej wystawy czytamy znamienne słowa programowe:

„Dzisiaj jesteśmy świadkami ostatecznego przeżywania się czysto formalnego estetyzmu i hasła »sztuka dla sztuki«, domagamy się sztuki żywej i z życiem naszym, z pracą całego społeczeństwa silnie związanej. Wierzimy, że same elementy artystycznego rzemiosła i formy nie wypełnią jeszcze bez reszty całego, twórczego dzieła sztuki”[24].

Paradoksalnie jednak to Weiss – jeden z filarów „Sztuki” – podejmuje się wizualnego opracowania tej ostatniej wypowiedzi programowej. Wydaje się, że i tym razem artysta sięga po język symbolu, by skomentować moment historycznego przesilenia: *żniwarka* trzymająca sierp, unosząca zżęte kłosa i zwrócona w stronę wiatru, nabiera w tym kontekście znaczenia metaforycznego. Można ją odczytać nie tylko jako figurę pracy i nowego porządku społecznego, lecz także jako znak domknięcia pewnego cyklu – gest zebrania plonu, ale i ostatecznego przecięcia ciągłości.

Ostatnie zdanie we wprowadzeniu do katalogu brzmi: „I w tej wierze i pewności otwieramy naszą 101-szą wystawę, rozpoczynamy w dalszym ciągu naszą działalność”, to w interpretacji Weissa działalność ta zostaje już symbolicznie zakończona. Sierp odciął kłosa, które zostały uniesione ku górze niczym wspomnienie minionej epoki, a spojrzenie *żniwarki* skierowane ku niewidocznemu źródłu wiatru może być

odczytane jako gest pożegnania – świadomy i refleksyjny komentarz artysty do kresu idei, które przez dziesięciolecia definiowały Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”.

Przedstawiona analiza ukazuje działalność Wojciecha Weissa na tle przemian krakowskiego środowiska artystycznego od schyłku XIX wieku po połowę XX stulecia, ze szczególnym uwzględnieniem roli grafiki użytkowej jako narzędzia artystycznej i ideowej wypowiedzi. Dzieje Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” stanowią w tym ujęciu nie tylko ramę instytucjonalną dla twórczości Weissa, lecz także dynamiczne pole napięć pomiędzy różnymi koncepcjami sztuki, artysty i jego społecznej funkcji.

Od wczesnego debiutu młodego twórcy na wystawach „Sztuki”, przez okres wewnętrznych kryzysów organizacyjnych, aż po zaangażowanie w ruch Wystaw Niezależnych i działania bojkotowe wobec skostniałych struktur wystawienniczych, Weiss jawi się jako artysta szczególnie wrażliwy na kondycję środowiska, w którym funkcjonował. Jego plakaty i afisze – początkowo osadzone w estetyce symbolizmu i ekspresjonizmu, a następnie coraz wyraźniej czerpiące z języka konstruktywizmu i nowoczesnej typografii – nie pełnią jedynie funkcji informacyjnej, lecz stają się wizualnymi manifestami, reakcją na aktualne konflikty i przełomy instytucjonalne.

Ewolucja języka plastycznego Weissa od figuratywnej, emocjonalnie nacechowanej narracji ku syntetycznej formie awangardowej odzwierciedla szersze procesy modernizacyjne zachodzące w sztuce europejskiej, a zarazem odpowiada lokalnym potrzebom środowiska artystycznego Krakowa. Plakaty związane z Wystawami Niezależnymi

oraz afisz praski z 1927 roku sytuują jego twórczość w międzynarodowym kontekście awangardy Europy Środkowo-Wschodniej, w której grafika użytkowa zyskała status autonomicznego medium artystycznego i narzędzia ideologicznej interwencji.

Symboliczny wymiar tej postawy znajduje swoje domknięcie w projekcie strony tytułowej katalogu ostatniej, 101. wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” z 1950 roku. Drzeworyt *Żniwarka*, osadzony już w realiach socrealizmu, może być odczytywany jako wizualna metafora końca pewnej epoki – gest zebrania plonu i jednoczesnego przecięcia ciągłości ideowej, na której przez dziesięciolecia opierała się działalność Towarzystwa.

W tym sensie twórczość Wojciecha Weissa – zwłaszcza w obszarze grafiki i plakatu – jawi się jako konsekwentny, wieloletni komentarz do zmieniających się warunków funkcjonowania sztuki, artysty i instytucji artystycznych. Sytuując się między autonomią a zaangażowaniem, jego dzieła nie tylko dokumentują kolejne fazy kryzysów i odrodzeń środowiska artystycznego, lecz także aktywnie współtworzą narrację o nowoczesnej sztuce polskiej. Forma plastyczna staje się tu nośnikiem refleksji nad historią, ideologią i społeczną rolą twórcy.

Viyaleta Khviatskovich

Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kossowski. Sztuka i metanoia”

Ilustracje

Il.1. Wojciech Weiss, Melancholik, 1898, olej na płótnie, 128 × 65,5 cm, MNK, nr inw. MNK II-b-2158.

Il. 2. Wojciech Weiss, Plakat X wystawy TAP „Sztuka”, 1906-1907, litografia na papierze, 100,2 × 70 cm, MNK, nr inw. MNK III-af-1090.

Il. 3. Wojciech Wiess, Sztuki Piękne, 1925, litografia na papierze, 95 × 63 cm, MNK, nr inw. MNK III-af-1173.

Il. 4. Wojciech Weiss, Wystawa Niezależnych, 1927, litografia na papierze, 98 × 68 cm, MNK, nr inw. MNK III-af-1166.

Il. 5. Wojciech Weiss, Gdzie wystawiają Niezależni?, 1927, litografia na papierze, 67,7 × 90,5 cm, MNK, nr inw. MNK III-af-1030.

Il. 6. Wojciech Weiss, Wystawa Sztuki Polskiej w Pradze, 1927, litografia na papierze, źródło: MutualArt.

Il. 7. Wojciech Weiss, Strona tytułowa katalogu 101. wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, 1950, drzeworyt na papierze, własność V. Khviatskovich.

Przypisy

- [1] J. Stanisławski, T. Axentowicz, J. Mehoffer, *Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka za rok 1898*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 19, s. 379.
- [2] *Statut Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, Kraków, czcionkami drukarni związkowej pod zarządem A. Szyjewskiego 1897, nr inw. MNK Biblioteka I 3520.
- [3] [a.a], „Echo M. T. i A.” nr 24, 1898, s. 284, cyt. za: K. Zakrzewska, *Chronologiczny przegląd ważniejszych wydarzeń. Lata 1890-1914*, w: *Polskie życie artystyczne*, s. 38.
- [4] Barbara Wojciechowska, „Życie”, w: *Polskie życie artystyczne*, s. 225.
- [5] Por., J. Stanisławski, T. Axentowicz, J. Mehoffer, *Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, za: „Tygodnik Ilustrowany” 1899 nr 19, s. 379.
- [6] *Katalog II. Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, 3 czerwca – 3 lipca, 1898 r.*, Sukiennice, Kraków; MNK Biblioteka kat. 6509.

[7] Cyt. Za: *Szkiecownik Wojciecha Weissa*, przedmowa W. Juszczyk, Kraków 1976, s. 23.

[8] Z.P., *Rubryka: Sztuki Plastyczne, z Krakowskiego Salonu (Druga osobna wystawa artystów polskich z Towarzystwa „Sztuka”)*, „Przegląd Tygodniowy życia społecznego i literatury”, nr 25, 1898 r., s. 298-300.

[9] Walne Zgromadzenie 13 lutego 1900 roku; Rękopis Księga Protokołów TAP „Sztuka”, archiwum TPSP.

[10] *Katalog X. Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie, styczeń-luty 1907 r. Pałac Sztuki*, TPSP, Kraków 1907, nr inw. MNK Biblioteka II 12127.

[11] Zob.: Narodowa Biblioteka Ossolineum, Plakat W. Weissa – nowy nabytek Działu DZS-ów,
<https://biblioteka.ossolineum.pl/2024/11/13/plakat-w-weissa-nowy-nabytek-dzialu-dzs-ow/> [dostęp: 29.11.2026]

[12] Włodzimierz Łada, *Sztuka rediviva*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 345, s. 5.

[13] Włodzimierz Łada, *Sztuka rediviva*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 345, s. 5.

[14] Zwyczajne Walne zgromadzenie z dnia 26/VI 1907; Dalszy ciąg poprzedniego Walnego Zgromadzenia dnia 3 lipca 1907; Dalszy ciąg poprzedniego Walnego Zgromadzenia dnia 7go lipca 1907, Rękopis Księga Protokołów TAP „Sztuka”, archiwum TPSP

[15] Dalszy ciąg poprzedniego Walnego Zgromadzenia dnia 7go lipca 1907, Rękopis Księga Protokołów TAP „Sztuka”, archiwum TPSP

[16] Zob., Ferdynand Ruszczyc, Dziennik. Ku Wilnu 1894-1919, część pierwsza, pod naczelną redakcją E. Ruszczyc, Warszawa, 1994 r., s. 195-220.

[17] Włodzimierz Łada, Sztuka rediviva, „Kurier Warszawski” 1908, nr 345, s. 5.

[18] Zob. „Sztuki Piękne” 1926-1927, R. 3, nr 4, s. 155; „Sztuki Piękne” 1926-1927, R. 3, nr 4, s. 155-158; Wacław Husarski, Zatarg artystów z Krakowskiem Tow. Sztuk Pięknych, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 12, s. 235.

[19] „Sztuki Piękne” 1927, R. 3, nr 5, s. 193-197.

[20] Władysław Jarocki, Moje drogi malarskie i inne wspomnienia , Kraków 1960-1965 (wspomnienia nigdzie nie publikowane, oświadczenie żony artysty Anny Kasproicz-Jarockiej), IV, 147 kart, maszynopis, Zbiory Instytutu Sztuki PAN.

[21] Zob. „Sztuki Piękne” 1926-1927, R. 3, nr 7, s. 271-277; „Sztuki Piękne” 1926-1927, R. 3, nr 8, s. 315-316; „Sztuki Piękne” 1926-1927, R. 3, nr 9, s. 353-355.

[22] Zob. „Sztuki Piękne” 1926-1927, R. 3, nr 10-11, s. 413-416

[23]Spolek Výtvarných Umelcu Mánes. CXXXVII výstava: Polské moderní umění. Praha, XI-XII 1927, Spolek Výtvarných Umelcu Mánes, Praha 1927.

[24]Wprowadzenie, w: Katalog 101. wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, TPSP, Kraków 1950, s. 10.