

Łukasz Kossowski: „Nowoczesność” w malarstwie Wojciecha Weissa

Malarstwo Weissa rodzi się w samym sercu Młodej Polski, kiedy to jesienią 1898 roku z Berlina do Krakowa przyjeżdża Stanisław Przybyszewski. Za jego sprawą Weiss staje się miłośnikiem malarstwa Edvarda Muncha. Pod tym wpływem powstają pejzaże Weissa o szczególnym stężeniu wyrazu, w tym inspirowany Krzykiem Muncha „Promienny zachód słońca” – pisze Łukasz Kossowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wojciech Weiss. Harmonia i synestezja”.

Od Redakcji Teologii Politycznej otrzymałem propozycję podjęcia refleksji nad zjawiskiem „ciążenia malarstwa Wojciecha Weissa ku abstrakcji”, ze szczególnym uwzględnieniem wczesnego okresu jego twórczości. Zjawisko to wypada wpisać w szerszy kontekst sztuki Młodej Polski i sztuki polskiej okresu międzywojnia, ale też sztuki europejskiej przełomu XIX i XX wieku.

Malarstwo Weissa rodzi się w samym sercu Młodej Polski, kiedy to jesienią 1898 roku z Berlina do Krakowa przyjeżdża Stanisław Przybyszewski. W krakowskim „Życiu” ogłasza manifest sztuki nowej *Confiteor*, twierdząc, że „sztuka jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia”. Za sprawą Przybyszewskiego Weiss staje się miłośnikiem malarstwa Edvarda Muncha. Pod tym wpływem powstają pejzaże Weissa o szczególnym stężeniu wyrazu, w tym inspirowany Krzykiem Muncha *Promienny*

zachód słońca (il. 1) [ilustracje znajdują się na końcu artykułu – red.], groźny, katastroficzny spektakl natury. Podobny nastrój emanuje z obrazu *Żarnica na nocnym niebie* (il. 2). Ekspresyjny ton wczesnego malarstwa Weissa łączy się odejściem artysty od obrazowania realistycznego. W atmosferze młodopolskiego „rozwichrzenia” następuje nobilitacja malarskiego gestu. Szkic zyskuje rangę skończonego dzieła sztuki. Tak dzieje się o obrazie *Opętanie* (il. 3), gdzie z purpurowej mgły wyłania się pędzący, opętany orgiastycznym szałem i wstrząsany konwulsyjnym rytmem tłum nagich bachantek. Bachantka prowadząca korowód przyciska do piersi urwaną głowę Przybyszewskiego. W zaginionym obrazie *Chopin* (il. 4) ciemna sylweta muzyka ekstatycznie odchyłona ku tyłowi, zgodnie z sugestią młodopolskich krytyków, pogrąża się w żywioł muzyki i śmierci. Dodać wypada, że zauroczenie młodego Weissa malarstwem Muncha wpisuje się w ogólną poetykę malarstwa Młodej Polski, która dziedziczy po romantyzmie mistyczne traktowanie natury i odnosi ulotne jej stany do uniwersum zyskując tym samym sens symboliczny. Zenon Przesmycki, pisząc o malarstwie Jana Stanisławskiego, podziwiał zdolność tego artysty do symbolizowania, czyli dążenie do „zamykania w pojedynczym szczególe przecucia całej natury”. Pejzaż symboliści nazywali „duszą ziemi”. Ich ambicją stało się oddawanie poszczególnych stanów tej duszy, melancholijnej, pogrążającej się w zmierzchu, lub też radosnej, rozjaśnionej przez słońce albo tęczę. Te wszystkie stany znajdziemy we wczesnym malarstwie Weissa, gdzie natura zmienia się niekiedy w groźny majak, jak w *Upiorze na wierzbie* (l. 5) czy *Wieczorze* (il. 6).

Po śmierci Matejki – wspominał Weiss – kierunek jaki nadawał jego talent, zaczął z wolna stygnąć. Zaczęliśmy oddalać się od malarstwa historycznego. Z Zachodu szła sztuka jasna, życie powszednie, mieszczańskie. Zaczęliśmy interesować się barwą. Każdemu

zdawało się, że nosi słońce w kasecie. Wyszliśmy w pole.
Próbowaliśmy nasze przeżycie chwili oddawać jak najwierniej – jak natura. Historia nic nas nie obchodziła. Malować obraz historyczny – to reakcja, brak talentu. Cieszyliśmy się dniem dzisiejszym.
Słońce! Jeszcze raz słońce! Po bezkrólewiu Fałat został Dyrektorem.
Dobrał sobie kolegów impresjonistów. Jakby pootwierali okna w pracowni. Wlała się tęcza barw.

W sztuce europejskiego modernizmu następuje stopniowe odejście od zasady przestrzennego iluzjonizmu na rzecz arbitralnego konstruowania przestrzeni w obrazie. Służą temu spłaszczenie i wertykalizacja przestrzeni, spiętrzenie planów, sylwetowość kształtów. Główne źródło inspiracji dla tego procesu stanowi sztuka Japonii. Japońskie inspiracje w sztuce polskiej pojawiają się w czasie, gdy rodzi się sztuka nowa otwarta na nowe prądy płynące z Zachodu Europy. Ale sztuka wedle młodopolskich manifestów ma być również na wskroś polska i nie tracić łączności z narodową tradycją. Na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku prawie jednocześnie pojawiają się w niej naturalizm, impresjonizm, symbolizm, wczesny ekspresjonizm, secesja, wszystkie opóźnione w stosunku do pierwotnych manifestacji tych kierunków, ale za to w oryginalnej, polskiej wersji. Podobnie dzieje się z inspiracjami sztuką Japonii. Z japońskim drzeworytem Weiss zapoznał się zapewne w krakowskim mieszkaniu największego polskiego kolekcjonera i znawcy sztuki Japonii Feliksa Mangghi Jasieńskiego. Wówczas też zaczął gromadzić kolekcję japońskich drzeworytów liczącą 69 plansz. Były w niej między innymi dzieła Katsugawy Shunshō, Kitagawy Utamaro, Utagawy Toyokuniego, Kitagawy Eizana, Utagawy Hiroshigego.

Przeczytaj również: Wojciech Weiss – malarz nagiego piękna

Artyści polscy odwiedzający Paryż w latach 80. i 90. XIX wieku, w tym również Wojciech Weiss, spotykali się na wystawach zarówno z japońskim drzeworytem, jak i ze sztuką, która zasady estetyczne sztuki japońskiej już zasymilowała; z impresjonizmem, postimpresjonizmem, sztuką dekoratywną, z twórczością Gauguina, Bonnarda, Vuillarda. W takiej sytuacji trudno jest wskazać arbitralnie pierwotne źródło inspiracji. W późniejszych wspomnieniach pisał Weiss: „część malarzy europejskich japonizowała swoje obrazy, inni jak najswobodniej komponowali, umieszczając, zdawałoby się – tak sobie kawałki postaci w obrazie, jakby ktoś nożycami obraz pociął”. Inspiracje japońskim drzeworytem widoczne są w pierwszym okresie twórczości artysty, w pejzażach malowanych w podkrakowskim Płaszowie. Japonizujący jest płaszowski pejzaż zbudowany z horyzontalnych pasm koloru kontrastowanych przez rachityczną sylwetę drzewka, na przykład w *Drzewku w Płaszowie* (il. 7) i najdojrzalszym obrazie z tego cyklu – *Upale* (il. 8). Przedstawia on fragment torowiska trwający w upale, pod wąskim pasmem nieba. Przez płaszczyznę obrazu przebiegają ukośne linie szyn, po których snują się robotnicy kolejowi. *Upał* jest pejzażem bardziej wewnętrznym niż odtwarzanym z natury. Gorąca gama złożona z oranżów, żółcieni, wysoki punkt obserwacji, prowadzący do spłaszczenia i spiętrzenia przestrzeni, puste płaszczyzny torowiska trwające w asymetrycznej równowadze z ciętymi kompozycyjnie postaciami – wszystko to potęguje wrażenie duchoty, zmęczenia, bezsilności. Wszystko też wskazuje na podstawową inspirację dzieła – japoński drzeworyt.

Redukcja głębi przestrzennej obrazu charakteryzuje również obrazy powstające w kolejnej fazie twórczości artysty, w „okresie białym”, przypadającym na lata 1905 – 1912. Wówczas ze sztuki japońskiej przejęta zostaje zasada akcentowania pierwszego planu kompozycji, otwierania kadru przez ujęty w zbliżeniu, fragmentarycznie traktowany motyw. Tak dzieje się w obrazie *Pajęczyny* (il. 9) lub pastelu *Szklana kula* (il. 10). W *Pajęczynach* raster roślinnych, japonizujących „siec” oplecionych pajęczynami otwiera widok na dalsze plany pejzażu. Podobnie dzieje się w obrazie *Słoneczniki z klasztorem w oddali* (il. 11) gdzie ponad zwiędłymi słonecznikami i rachitycznym płotem majaczy we mgle sylweta kalwaryjskiego klasztoru. Natomiast w *Szklanej kuli* nastrój mglistego poranka zogniskowany zostaje w pierwszoplanowej szklanej ogrodowej kuli w której odbija się postać stojącego na ogrodowej ścieżce artysty.

W okresie białym widoczne zauroczenie impresjonizmem. Wówczas gama kolorystyczna obrazów Weissa zamyka się w kilku barwach: błękitcie, różu, fiolecie, cytrynowych żółceniach. W obrazie *Zimowy sad w Kalwarii* (il. 12) skondensowana została nadzieja i radość mroźnego poranku. W tym okresie powstaje też wiele pejzażowych notatek malowanych na niewielkich tekturkach. To jakby syntetyczne haiku na cześć natury. Arbitralność zawężenia gamy barwnej obrazu do kilku tonów kojarzy się z poetyką postimpresjonizmu, ale w wypadku Weissa, bardziej jeszcze z późnymi pracami Moneta, z serią katedr malowanych w latach 1890 – 1895 i tonącymi w śniegach pejzażami Norweskimi; wioską Sandviken i górą Kolsaas obrazem wyraźnie inspirowanym przedstawieniami Góry Fuji w drzeworytach Hokusai.

Przeczytaj również: Uciekając przed oczywistościami portretu. Medytacje o twórczości Wojciecha Weissa

Międzywojnie to czas w sztuce polskiej, kiedy to ze sztuki zachodniej szerokim strumieniem wpływają do niej różne odmiany awangardy. Ówczesny Kraków pozostaje w głównej mierze bastionem konserwatyzmu. Potężną redutę artystycznej tradycji stanowi Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” i elitarne czasopismo „Sztuki Piękne”. Ta swoista enklawa stworzona została przez profesorów Akademii, wychowanków Matejki i Fałata. Jaki był stosunek Weissa do sztuki awangardowej? W pejzażach i aktach powstających w drugiej dekadzie XX wieku znajdujemy nieliczne echa malarstwa Cézanne’a i nawiązania do kubistycznej stylizacji. W latach 1925 – 1927 powstają plakaty odbite w Zakładach Pruszyńskiego, układy typograficzne, nawiązujące do poetyki konstruktywizmu.

Są wśród nich druki pełne humoru a nawet frywolności jak plakat zapraszający na bal Związku Artystów Plastyków (il. 13), agitacyjny, wręcz propagandowy plakat pierwszej wystawy „Niezależnych” w Krakowie (il. 14), plakat oparty na abstrakcyjnym, koncentrycznym układzie liter niczych znaków (il. 15) lub prezentujący formę maksymalnie prostą, wręcz purystyczną plakat *SZTUKI PIĘKNE* (il. 16). Ta seria dzieł stanowi jednak epizod w twórczości malarza, epizod, który traktować można jak perfekcyjny żart mistrza, a zarazem artystyczny dowód na to, że gdyby chciał mógłby tworzyć w formule abstrakcyjnej.

Malarstwo Weissa sytuuje się na krawędzi iluzjonizmu i abstrakcji. zmyślenia i dosłowności. Kolor, który w większości kompozycji pozostaje wierny naturze przy uważnej analizie okazuje się kolorem sugestywnym, oddającym emocje. Plama barwna prowadzi nieustanny dyskurs z żywą, wrażliwą linią. Rysowanie i malowanie stanowią ten sam proces twórczy. A jednak sztuka Weissa granicy realizmu nigdy nie przekroczyła. Dlaczego? Joanna Zachorska, wybitny krytyk sztuki okresu międzywojnia czyniła artyście konkretny zarzut. Twierdziła, że nie wykorzystał swego talentu kolorysty i nie został polskim Vlaminckiem. Pisała: „Niezrozumiałym jest tylko, że właśnie on, który miałby wszystkie dane na wyjście poza przedmiotowość, który posiada tak mocną podstawę w swoich czysto malarskich jakościach nie znajduje odwagi, czy też, czy też dostatecznego rozmachu, by zerwać z dosłownością przedmiotową”. Rzecz w tym, że Weiss nigdy nie miał zamiaru w swym malarstwie zrywać z dosłownością przedmiotową. Pamiętać trzeba, że żaden z twórców pokolenia Młodej Polski granicy przedmiotowości nie przekroczył. Punktami odniesienia pozostały dla nich natura i starzy mistrzowie.

W roku 1934 Weiss maluje dwa wybitne dzieła *Kryzys* (il. 17) oraz *Ecce homo* (il. 18). Wedle opisu Władysława Terleckiego *Kryzys* przedstawia wnętrze pracowni artysty zmienionej na magazyn, gdzie „[...] piętrzą się sterty obrazów odwróconych do ściany, których dzisiejsze społeczeństwo nie potrzebuje, rulony szkiców niepotrzebnych, porzucona paleta i pędzle, zaś na blejtramach przykrytych żałobną draperią legł manekin samobójca w geście tragicznym, niesamowity w swej niesforności członków, maska głowy potoczyła się na podłogę i wytrzeszcza oczy”. Obraz ten krytycy zwykli łączyć z surrealizmem. Jednak poetyka *Kryzysu* mieści się bardziej w „malarstwie przesuniętej rzeczywistości”. Termin ten użyty po raz pierwszy przez Joannę

Pollakównę łączy w całość postawę romantyczną, ekspresjonizm, surrealizm, realizm magiczny i malarstwo metafizyczne. W przestrzeni literatury „przesunięta rzeczywistość” bliska jest prozie Brunona Schulza, Bolesława Leśmiana, Stefana Grabińskiego. Oderwaną głowę manekina wieńczy laurowy wieniec, rekwizyt zaczerpnięty ze świata wartości dla artysty najwyższego, z antyku. Bez niego nie sposób zbudować metafory sztuki niechcianej. W szerszym planie *Kryzys* staje się znakiem czasu, kiedy spokojna wielkość i szlachetna prostota tradycji antycznej została rozbita przez koszmar pierwszej wojny światowej. Powtórne sklejanie świata z pozostałych po nim okruchów odbywa się na jego zgliszczach. Dlatego tańcem na zgliszczach określić można dadaizm i surrealizm.

Przeczytaj również: Smutek kawiarni

Drugie dzieło Weissa namalowane w tym samym co *Kryzys* roku to obraz *Ecce homo* przedstawiający bosego żebraka, brzmi równie oskarżycielskim tonem. Tym razem nie chodzi o los sztuki, lecz o krzywdę i cierpienie prostego człowieka unaocznione w monumentalnej postaci starca gazeciarza. *Ecce homo* odnieść można do malarstwa europejskich neorealistów czasu międzywojnia i do głoszonych przez nich haseł „powrotu do człowieka” i idei neohumanizmu. W świecie zagrożonym przez technicyzację wszelkich form życia, poszukiwano korzeni w rodzimej tradycji kulturowej a wzorów do parafrazowania w dziełach Giotta, Piera della Franceski, Tycjana, Caravaggia, Flamandów. Wydaje się, że również *Ecce homo* podejmuje dialog z dawnymi mistrzami, np. z dramatycznymi scenami z dzieł Goi. Zaś sam tytuł obrazu będący ewangelicznym cytatem stanowi odniesienie do sfery *sacrum*.

Dla Weissa i artystów jego pokolenia sztuka była środkiem do poruszania kwestii najistotniejszych. Dlatego też musiała być językiem wypowiedzi artystycznej powszechnie rozumianym. Stąd zapewne niechęć twórców do czysto formalnych eksperymentów. Kwestią zasadniczą pozostaje fakt, jak wspomniałem wyżej, iż granicy konwencji realistycznej żaden z twórców młodopolskich nie przekroczył. Bowiem na przełomie wieków, kiedy kształtowała ich sztuka, w tym malarstwo Weissa, sztuka polska stanowiła enklawę dla zagrożonej zaborami narodowej tożsamości. Tym razem nie chodzi o kontynuację tematyki narodowo-wyzwoleńczej ale o imperatyw tworzenia sztuki wysokiej podnoszącej splendor Polski. W wywiadzie z Weissem przeprowadzonym przez „Głos Plastyków”, pismo kolorystów, czytamy wypowiedź artysty: „Jakie ma być malarstwo polskie? Uważam, że nie polskie tylko dobre, gdyż dążenie do doskonałości wzbudza szacunek do narodu, w którym powstaje. Malarstwo to język międzynarodowy. Czym ktoś piękniej i wymowniej potrafi przedstawić, ten przypina laury do korony swego narodu [...] Musimy kochać bezinteresownie ideę malarstwa, aby dotknąć się misterium natury. Obraz – to zrealizowany zachwyt – to list miłosny”.

Powróćmy do samych początków, do roku 1899 roku i wieczornych kursów rysunku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych na które młodziutki Weiss dojeżdżał pociągiem z podkrakowskiego Płaszowa, do chwili, gdy mistrz zatrzymał się przy jego sztaludze. To Matejko zdecydował o przyjęciu Weissa od razu na drugi rok nauczania, bez egzaminu, mimo, że nie osiągnął on określonego przepisami wieku. Wielcy artyści mają prawo ignorować bieżące mody i kierunki w sztuce lub inspirować się nimi tylko w ograniczonym stopniu. Podążają własną drogą. We wspomnieniach Leona Kowalskiego o Janie Matejce czytamy: „Widzi pan – mówił Matejko do Tetmajera – wielu ludzi sądzi, że

Matejko maluje historyczne, stare szmaty, kompozycje, malarz pracowniany nie rozumie nowych prądów, nowego życia. A ja, mój panie, jak jestem u siebie na wsi, nie raz obserwuję jak wczesnym rankiem obywatelki (chłopów nazywał obywatelami), idą z konwiami po wodę, rzucają poza siebie głębokie niebieskie cienie. Ja widzę też i słońce, i kontrasty cienia odbijającego niebo, tylko że tego nie potrafię zrobić... Mam inne zainteresowania – rzekł po chwili. Do was należy powietrze i słońca, ja zaś zostanę ze starymi królami...”

Łukasz Kossowski

Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [505]: „Wojciech Weiss. Harmonia i synestezja”

Ilustracje:

1. Wojciech Weiss, *Promienny zachód słońca*, 1899 – 1902, olej na płótnie, MNP. Źródło ilustracji: Łukasz Kossowski, *Wojciech Weiss*, Wydawnictwo Kluszczyński, 2002.
2. Wojciech Weiss, *Żarnica na nocnym niebie*, 1899, olej na płótnie, MNP. Źródło ilustracji: Irena Kossowska i Łukasz Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010.
3. Wojciech Weiss, *Opętanie*, 1899, olej na płótnie, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Źródło ilustracji: Łukasz Kossowski, *Wojciech Weiss*, Wydawnictwo Kluszczyński Kraków 2002.
4. Wojciech Weiss, *Chopin*, obraz zaginiony.
5. Wojciech Weiss, *Upiór na wierzbie*, ok. 1900, olej na płótnie. Muzeum Narodowe w Kielcach. Źródło ilustracji: Łukasz Kossowski, *Wojciech*

- Weiss, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2002.
6. Wojciech Weiss, *Wieczór*, ok. 1900, olej na płótnie, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Źródło ilustracji: Łukasz Kossowski, *Wojciech Weiss*, Wydawnictwo Kluszczyński 1922.
 7. Wojciech Weiss, *Drzewko w Płaszowie*, 1897, olej na płótnie, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Źródło ilustracji: *Pociągi. Czas miniony. Czas zatrzymany*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2015.
 8. Wojciech Weiss, *Upał*, 1898, olej na płótnie, kolekcja prywatna. Źródło ilustracji: Łukasz Kossowski, *Wojciech Weiss*, Wydawnictwo Kluszczyński, Warszawa 2002.
 9. Wojciech Weiss, *Pajęczyny*, 1908, olej na płótnie, kolekcja prywatna. Źródło ilustracji: „*Piękno do mnie przyszło...*” *Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912*, Z. Weiss Nowina-Konopka (red.), Muzeum Pałac w Wilanowie, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, Warszawa 2007.
 10. Wojciech Weiss, *Szklana kula*, 1905, pastel na papierze, kolekcja prywatna. Źródło ilustracji: „*Piękno do mnie przyszło...*” *Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912*, Z. Weiss Nowina-Konopka (red.), Muzeum Pałac w Wilanowie, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, Warszawa 2007.
 11. Wojciech Weiss, *Słoneczniki z klasztorem w oddali*, 1906, gwasz na kartonie, kolekcja prywatna. Źródło ilustracji: „*Piękno do mnie przyszło...*” *Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912*, Z. Weiss Nowina-Konopka (red.), Muzeum Pałac w Wilanowie, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, Warszawa 2007.
 12. Wojciech Weiss, *Zimowy sad w Kalwarii*, 1906, olej na tekturze, kolekcja prywatna. Źródło ilustracji: „*Piękno do mnie przyszło...*” *Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912*, Z. Weiss Nowina-Konopka (red.), Muzeum Pałac w Wilanowie, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, Warszawa 2007.
 13. Wojciech Weiss, *Plakat. Bal Związku Artystów Plastyków*, 1930,

litografia trójbarwna pędzlem, kolekcja prywatna. Reprodukacja dzięki uprzejmości Fundacji Wojciecha Weissa)

14. Wojciech Weiss, *Plakat. Pierwsza Wystawa „Niezależnych” W KRAKOWIE*, 1927, litografia dwubarwna kredką i pędzlem, kolekcja prywatna. Reprodukacja dzięki uprzejmości Fundacji Wojciecha Weissa.

15. Wojciech Weiss, *Plakat. III WYSTAWA NIEZALEŻNYCH W KRAKOWIE*, 1927, litografia dwubarwna pędzlem, kolekcja prywatna. Reprodukacja dzięki uprzejmości Fundacji Wojciecha Weissa.

16. Wojciech Weiss, *Plakat. SZTUKI PIĘKNE*, 1925 litografia dwubarwna pędzlem, kolekcja prywatna. Reprodukacja dzięki uprzejmości Fundacji Wojciecha Weissa.

17. Wojciech Weiss, *Kryzys*, 1934, olej na płótnie, kolekcja prywatna. Reprodukacja dzięki uprzejmości Fundacja Wojciecha Weissa.

18. Wojciech Weiss, *Ecce homo*, 1934, olej na płótnie, kolekcja prywatna. Reprodukacja dzięki uprzejmości Fundacja Wojciecha Weissa.