

## Wojciech Weiss. Harmonia i synestezja [TPCT 505]

Czy rzeczywistość w istocie składa się z relacji, napięć i harmonii? Czy synestezyjna wizja może być ciągle świeżą artystyczną propozycją? Czy w tej próbie kryje się rodzaj odpowiedzialności za to, jak widzimy i jak nazywamy świat i na ile czytamy go w pełni? A może twórczość Weissa jest czymś w rodzaju ćwiczenia z jedności? 75. rocznica śmierci tego polskiego malarza jest zaproszeniem, aby spróbować, a może skosztować, zobaczyć i usłyszeć czym jest sztuka w swojej pełni.

W swojej biografii dokonał zjednoczenia całych artystycznych światów: matejkowskiej dyscypliny, młodopolskiej ekspresji, impresyjnej lekkości, międzywojennego koloryzmu czy powojennego monumentalizmu. Zwykle takie życiorysy rozpadają się na epizody, są poszarpane na fragmenty, które krytyka skrzętnie układa w sztywny (by nie powiedzieć belferski!) podział „okresów”. U niego można raczej mówić o formach jednego tematu: poszukiwania harmonii. Wojciech Weiss – bo przecież o nim mowa – podjął własną próbę uchwycenia jednego porządku, który poprzedza podział na widzieć, słyszeć, dotykać. Ta swoista synestezja na przestrzeni całościowej pracy artystycznej, jest równie charakterystyczna, jak to, że w kolorze odnajdywał melodię, kontrapunkt i harmonię. Projekt Weissa brzmi do dziś zaskakująco świeżo.

Droga Weissa zaczyna się niewinnie: chłopiec z Bukowiny, syn powstańca styczniowego. Niemal od początku równie poważnie traktuje nuty i ołówki. Mógł zostać pianistą, koncertował na fortepianie i skrzypcach, wybiera jednak malarstwo, choć właściwie powiedzieć trzeba inaczej: wybiera materiał, nie rezygnując z muzycznego ładu. Ze Lwowa trafia do Krakowa, do Szkoły Sztuk Pięknych Jana Matejki, gdzie otrzymuje rzetelny warsztat, muzealny realizm i historyczne kompozycje, a następnie – u Wyczółkowskiego – uczy się, czym jest światło i kolor. Wkrótce przychodzą pierwsze podróże: Berlin, Drezno, Wiedeń, Paryż z jego nową sztuką, potem stypendia we Florencji i Rzymie, które otwierają go na dialog z dawnymi mistrzami. Zwieńczeniem tej wędrówki staje się osiadłe życie w Kalwarii Zebrzydowskiej. Kupiony dom z sadem, małżeństwo z Ireną (Aneri), która będzie zarówno uczennicą, jak i modelką, i całe dziesięciolecie malarskiego „dialogu z naturą”. Równolegle dojrzewa pedagog i organizator: profesor i wielokrotny rektor krakowskiej ASP, pod którego rektoratem kobiety otrzymują wreszcie dostęp do studiów, twórca własnej szkoły artystycznej, przez którą przejdą setki młodych artystów. Po wojnie wraca na uczelnię, by ratować zbiory, a w ostatnich latach – już w rygorach socrealizmu – maluje monumentalny *Manifest*, jakby do końca chciał sprawdzić, czy nawet w narzuconej formule można ocalić jakąś część obiektywnej harmonii.

Bez wątpienia można dostrzec w obrębie tej biografii pewną potrzebę jedności estetyki, która jakby na przekór źle rozumianej historii sztuki (tej zamkniętej w swoich wąskich okopach formalno-stylistycznych) bywa ślepa na szerszy horyzont kultury. Dobrze o tym przypomina refleksja ikonologiczna, domagająca się, by za obrazem widzieć całe uniwersum znaczeń i doświadczeń. U Weissa ten szerszy horyzont nie jest dopisywany po fakcie. Zdaje się raczej wyrastać z samej struktury

obrazu. Swoiste zestrojenie zmysłów staje się metodą: próbą dotarcia do „rzeczywistości totalnej”, w której dźwięk, kolor, ruch i uczucie tworzą jeden układ odniesienia. Ba! to właśnie wykształcenie muzyczne pomaga Weissowi nazywać to doświadczenie: mówi o melodii koloru, o kontrapunkcie form, o tempie linii. Usiłuje pracować tak, jak kompozytor, który wie, że pojedynczy motyw ma sens tylko w całości utworu. Obraz jest udany wtedy, gdy to, co jednostkowe, zostaje podporządkowane obiektywnemu łaadowi a nie subiektywnej ekspresji nastroju, na końcu zaś harmonii, która trwa niezależnie od naszych kaprysów.

Widać to w różnych fazach jego twórczości. Wybuch następuje w okresie młodopolskiego ekspresjonizmu wraz z pojawieniem się w Krakowie Stanisława Przybyszewskiego i odkryciem Muncha. *Melancholik, Szopen, Opętanie, Promienny zachód słońca, Maki, Demon*: te tytuły układają się w pewną logikę katastrofizmu. Oto człowiek, zredukowany do postaci przeżycia krańcowego, staje się tylko nośnikiem rytmu: spazmu, konwulsji, wewnętrznego krzyku. W *Szopenie* muzyk wyłania się z powodzi barw-tonów (jak zanotują komentatorzy) a sylwetka traci kontur, jakby była tylko chwilowym zagęszczeniem kolorystycznej materii. To właśnie tu najlepiej widać, że synestezja u Weissa nie jest sentymentalnym skojarzeniem ciepłych i zimnych barw, lecz także pewną propozycją i próbą przełożenia napięcia muzycznego na widzialną kompozycję.

Nieprzypadkowo sam artysta mówi o „reżyserii malarskiej”, a w swych uwagach o *Słonecznikach* wspomina o „mollowej tonacji” i „tempie largo”, podczas gdy *Strachy* zyskują puls „presto”. Rytm jest dla niego podstawową kategorią, z kolei figura ludzka: „wykładnikiem rozległych horyzontów nieskończonych rytmów”. W tym cały program! Ciało nie

jest już tylko tematem aktu czy sceny rodzajowej, lecz instrumentem, przez który widać układ sił oddziałujących w świecie. W okresie młodopolskim rytm przyjmuje postać rozdarcia, gwałtownego przyspieszenia, dygotu. Ale ten sam rytm (inaczej już zestrojony) powróci w Białym Okresie, w Kalwarii – w aktach na białych prześcieradłach.

Przejście od katastrofizmu do Kalwarii Zebrzydowskiej jest często opisywane jako biograficzna przemiana: małżeństwo z Ireną, dom z sadem, arkadia rodzinna. Jednak dla Weissa to przede wszystkim zmiana tonacji. Zamiast ostrego kontrastu i dramatycznego światłocienia pojawia się rozjaśniona paleta: biele, błękity, róże, cytrynowe żółcienie. Pejzaże Kalwarii: te słynne zimowe sady, pola pod śniegiem, widoki klasztoru, bywają porównywane do hymnów na cześć natury. I tu słyszeć muzykę. Światło nie tyle opisuje widzialne, ile organizuje je w delikatny rytm powtórzeń, pauz. Jednocześnie w tych latach powraca inny wymiar jedności sztuk: refleksyjny, czasem gorzki. Kryzys z 1934 roku, z manekinem-samobójcą leżącym na blejtramach czy *Ecce homo* z monumentalną postacią starca-gazeciarza ma tonację oskarżenia, ale i tutaj plama barwna, kontrast, kompozycja całości są ważniejsze niż bezpośredni komentarz. Nawet wtedy, gdy Weiss wchodzi w obszar realizmu socjalistycznego, w *Manifeście*, nie rezygnuje z myślenia o obrazie jako o harmonii relacji: grupę robotników organizuje niczym chór, w którym poszczególne postaci są głosami, a nie jedynie figurami ponurego propagandowego schematu.

Zastanawia fakt, że artysta, który w latach 20. tworzy świetne plakaty o konstruktywistycznej geometrii, nigdy nie przekracza w głównym nurcie swego malarstwa granicy przedmiotowości. Mógłby – jak wielu jego rówieśników – wejść w abstrakcję, zostać „czystym” kolorystą.

Tymczasem pozostaje wierny temu, co wcielone: ciało, pejzaż, przedmiot. Bliski jest tu intuicji, że to, co niewidzialne, domaga się formy, a forma jest zawsze konkretna, materialna. Można powiedzieć, że malarstwo Weissa jest jak estetyczny odpowiednik tezy o Wcieleniu: to, co duchowe, musi zostać „przyobleczone w formę”, by stać się realne, dotykalne, wystawione na spojrzenie.

W tym sensie Weiss jest „myślicielem-malarzem”, jak go nieraz określano, i to w bardzo konkretnym znaczeniu. Dąży do pewnej obiektywizacji: malarz musi najpierw być poruszony naturą, światłem, ludzkim losem, ale jego zadaniem nie jest zatrzymać się na tym poruszeniu, tylko przełożyć je na układ form i barw, który będzie czytelny również dla innych. “Obraz – to zrealizowany zachwyty – to list miłosny” – to jego słowa. W tej prostolinijnej deklaracji kryje się coś więcej: przekonanie, że prawdziwe malarstwo nie jest ani opisem rzeczy, ani wyznaniem nastroju, lecz próbą wcielenia w materię tego momentu, w którym człowiek i świat stają się na chwilę konkretną całością. Zachwyty jest formą poznania: dopiero gdy porządek barw i kształtów zostanie doprowadzony do harmonii, możemy powiedzieć, że rzeczywistość została naprawdę odczytana, a list – wysłany nie tylko do natury, lecz kto wie może i także do Absolutu, który w niej dyskretnie się odsłania.

Czy rzeczywistość w istocie składa się z relacji, napięć i harmonii? Czy synestezyjna wizja może być ciągle świeżą artystyczną propozycją? Czy w tej próbie kryje się rodzaj odpowiedzialności za to, jak widzimy i jak nazywamy świat i na ile czytamy go w pełni? A może twórczość Weissa jest czymś w rodzaju ćwiczenia z jedności? 75. rocznica śmierci tego

polskiego malarza jest zaproszeniem, aby spróbować, a może skosztować, zobaczyć i usłyszeć czym jest sztuka w swojej pełni. Nie sądzą Państwo, że warto skorzystać z tego zaproszenia?

*Jan Czerniecki*  
*Redaktor naczelny*