Wiesław Juszczak: Krajobrazy wymowne

Weiss niemal ostentacyjnie nie korzysta z doświadczeń francuskiego impresjonizmu, nawet w jego polskiej „odmianie”. Około 1899 roku jedynym wyraźniej dającym się ustalić źródłem, z jakiego czerpie wzory, jest Munch. I te obrazy, których zewnętrzne już cechy nieodparcie nasuwają myśl o owym wpływie, chociaż niezbyt liczne, uderzają na naszym terenie nowatorstwem, stanowią chwilami wręcz szokującą rewelację zupełnie tutaj nowych obszarów ekspresji – pisał Wiesław Juszczak.

Jaka naoczność odpowiadać może wyrażeniu „pejzaż ekspresjonistyczny”? Jakie przykłady podsuwa nam wyobraźnia, gdy myślimy o zjawisku tak określanym? Chwilami wydaje się, że jest to po prostu nazwa pusta. Nie sposób bowiem objąć tym mianem wyraźnego zespołu dzieł, o ostrych i już zewnętrznie uchwytnych cechach dystynktywnych, o „formalnie” bezspornej zwartości. Ale, polegając tylko na doświadczeniu intuicyjnym, odnajdujemy jakiś przybliżony zarys owego fenomenu, i chyba nie mylimy się utrzymując, że krajobrazy van Gogha i Muncha, Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego i Wyczółkowskiego, a dalej: prekubistyczne pejzaże Picassa i Braque’a, nieprawdopodobnie barwne mariny fowistów, fantastyczne, groźne czarno-białe przestrzenie Redona, współtworzą odrębną na przełomie stuleci, chociaż bardzo wewnętrznie zróżnicowaną grupę utworów „intensywnych”, które na różne sposoby deformują naturę, naruszają jej „zwyczajny” porządek, w celu wydobycia z niej niezwykłych pod względem mocy brzmień wyrazowych.

Publikując w roku 1897 tekst, dzisiaj zgodnie już uznawany za pierwszą u nas teoretyczną zapowiedź ekspresjonistycznego ruchu, Cezary Jellenta stwierdzał: „Niech każdy tylko wejdzie w siebie i zapyta siebie, po co idzie oglądać panoramę Tatr i jakiego wrażenia od niej wymaga, a przekona się, że chodzi mu nie tylko o wyraz natury tatrzańskiej, o jej skrócony symbol, o ekspresję gór, lecz o coś więcej: bo o ich smak, powiew, czar, o możliwie intensywne wzruszenie i wrażenie ich

rzeczywistej bliskości i prawdziwego wśród nich znajdowania się [...] A już skoro możliwi są ludzie, którzy wolą parę kropel silnego trunku, niż kwartę zabarwionej słodkawej wody, to co zrobią tacy wobec panoramy? Będą pili jednym haustem, z całą jej nierozcieńczoną intensywnością... Poddadzą się górom jako górom całym czuciem, wszystkimi zmysłami, organicznie [...] pozwolą się popchnąć i pochłonąć elementowi, co im zresztą nie przeszkodzi po tym wszystkim i oddać się wspomnieniom i w końcu nawet analizować ducha artysty. [...JA ponieważ są ludzie biorący piękno przyrody tak intensywnie albo żywiołowo, tak bezpośrednio i nie tylko jako klucz do zaczarowanego Sezamu wspomnień i nie tylko jako symbolikę gór, i ponieważ taki stosunek do obrazu jest całkiem naturalny, przeto rzecz prosta, muszą być i malarze, którzy z dzieł swych czynią tak iż mocny i intensywny, odurzający ekstrakt, sami się nim upajają i nim częstują widzów. Tak czynią wszystkie organizacje silne, jędrne, nie odarte z pierwotnych sil czucia [...] Indywidualności takie obrzucają człowieka wielkim, impetycznym, może nawet brutalnym wrażeniem. Nazwałbym to wrażenie chętnie impresją, gdyby nie to, że pojęciu temu nadaje się często znaczenie całkiem inne, że służy nieraz do oddania maniery technicznej, jakby na przekór nie sprzyjającej esencjonalności; taką manierą, często nazywaną impresjonizmem, jest np. wodnistość kolorytu, rzadkość tonów. Nazwałbym je chętnie dlatego 'impresją', żeby w ten sposób oznaczyć jej odmienność od 'ekspresji'. Sądzę jednak, że najlepiej głębokim efektom, zamierzonym przez tego rodzaju artystów odpowiada wyraz: natężenie, i że sam kierunek najsłuszniej byłoby nazwać intensywnym. Lecz owa odrębność nie tyle jest jakościową, ile ilościową. Nietrudno dostrzec, że jeśli ściśniemy, skoncentrujemy ekspresję (wyraz), otrzymamy impresję lub silniejszy jej stopień: emocję (silne wrażenie). Ale koniecznie musimy ją skoncentrować, tj. spotęgować pod względem składu chemicznego, zwiększyć jej stopień intensywności a zarazem skoncentrować w sensie ześrodkowania, tj. odrzucić wszystko, co rozrywa uwagę i rozstrzela wrażenie na rzeczy uboczne i mniej potrzebne. Wtedy to otrzymamy tę jedność i szybkość, błyskawiczność wrażenia, jakie niekiedy udaje się osiągnąć wielkim malarzom, którzy stopili zuchwale wszystkie drobne efekta i kształty w jednej potężnej plamie obrazu, w jednym potężnym akcencie i nastroju: zgrzycie, piorunie, zasępię, grozie, bujności"1.

Jellenta zatem programował w swoim artykule coś, co by można było nazwać syntetyzowaniem, a co kojarzy się nam częściej z ruchem symbolicznym (Gauguin, Ślewiński np.). To jego syntetyzowanie odnosiło się jednak raczej do silnej koncentracji niż do łagodnego (jak u symbolistów) sumowania wrażeń. Do koncentracji wrażeń „naturalnych" w dziele i w percepcji dzieła tym samym. Przez pewien czas i zawodowo, i ideowo związany z „Prawdą", był Jellenta i teraz jeszcze za szczególnego typu „realizmem". Powiedzieć można, że jego ekspresjonistyczne w istocie założenia upodobniały się do tego programu, jaki daje się czytać wśród wierszy cytowanej tu przedtem recenzji, w której Sygietyński tak wiele miejsca poświęcił Weissowi, wynosząc go ponad najwybitniejszych przedstawicieli «Sztuki». Był to program nie realizmu właściwie, lecz gruntownie przeobrażonego naturalizmu „późnej fazy". Bo — w obu wypadkach — chodziło o nasilony mimetyzm, przekraczający granice potocznego podobieństwa, o — przecież — „wrażenie rzeczywistej bliskości" zjawisk oglądanych, prezentowanych w danym przedstawieniu, o namacalne złudzenie „prawdziwego wśród nich znajdowania się", a nade wszystko o „esencjonalny" stopień łudzącej ich obecności. Poza tym pilna uwaga winna być zwrócona na sens, jaki w przytoczonym tekście nadano terminowi „impresjonizm" i „impresja" zwłaszcza. Próbowaliśmy w innym miejscu wykazać, że recepcja impresjonizmu francuskiego dawała u nas regularnie „ekspresjonistyczne" efekty2. Że oczyszczenie gamy barwnej i wykorzystywanie kolorów świetlistych, intensywnych, będące okazją do wzmożenia napięć powierzchni malarskiej, dostarczało automatycznie — a wciąż jeszcze w imię pozornej wierności naturze — podstawowych środków mogących służyć jej brutalnej deformacji. Tak wykorzystywali ówczesne paryskie doświadczenia wszyscy polscy malarze bezpodstawnie nazywani impresjonistami: de Laveaux, Podkowiński i Pankiewicz, Wyczółkowski, Boznańska i — w dziewięćdziesiątych latach — Wyspiański. „Impresjonizm polski" nie istniał, bo impresjonistyczna technika nie pokrywała się u nas z założeniami istotnymi tak nazywanego kierunku we Francji: była narzędziem swobodnej ostentacji temperamentu, a nie podporządkowywania się prawdzie natury.

Impresję rozumiał Jellenta jako „skoncentrowany wyraz", a przeto „impresjonizm" był dla niego nazwą mylącą, bo wiązaną z malarstwem — w jego przekonaniu — opartym na osłabionych kolorystycznych

efektach, na rozcieńczeniu tonów i tłumieniu kontrastów. Mniemanie takie nie było bezpodstawne, zwłaszcza wobec obserwowanych na polskim gruncie metamorfoz francuskich wzorów. *Zachód słońca nad morzem* Ludwika de Laveaux, gdzie dość konsekwentnie zastosowany „podział plamy" i puentylizm (w oryginalnej paryskiej wersji sprzyjające zazwyczaj wydobywaniu pogodnych nastrojów) łączą się ze scenerią ponurą, z obrazem i atmosferą rozkładu; Pankiewicza krajobrazy z Kazimierza, w których wibracja światła ma charakter przede wszystkim dramatyczny, w których przedmioty zdają się być rozrywane wybuchami ostrych refleksów i odśrodkowym wirem faktury; podszyte mrokiem, mimo rozjaśnionej palety, portretowe studia Podkowińskiego i Boznańskiej — jej „impresjonistyczne uduchowienie" (jak się jeden z krytyków trafnie wyraził), jego *Rozmowa* przypominająca o późniejszych o lat kilkanaście płótnach z kręgu «Die Brücke», jego konsekwentnie „impresjonistyczny" *Taniec szkieletów*, Wyczółkowskiego wreszcie *Orka, Kopanie buraków, Rybacy*, kompozycje kolorystycznie rozjątrzone, zgrzytliwe, „wściekle" bardziej niż obrazy fowistów — wszystko to składa się na zespół zwarty, świadczący o antyobiektywistycznej, antynaturalistycznej postawie owych malarzy pojmujących skrajnie „wyrazowo" techniczne odkrycia ostatnich przedstawicieli francuskiej szkoły naturalistów.

W swoim programie „intensywizmu" Jellenta był chyba zarazem i mniej, i bardziej śmiały od samych twórców, z których doświadczeń korzystał. Tekst jego z początku dość wyraźnie się waha między postulatami „naturalnej" i „artystycznej" prawdy, w pewnym stopniu i do pewnego momentu zależnej od percepcji, od doznawania rzeczywistych zjawisk. I dopiero w końcowej części artykułu decyzje przeważają na stronę subiektywizmu i kreacjonizmu. Najwyższy stopień artystycznego działania i artystycznego wtajemniczenia to — wedle Jellenty — stopień w całym znaczeniu tego słowa „twórczy". Na poprzednich, „odtwórczych" etapach, zwłaszcza na etapie, na którym malarz odkrywa duszę we wszystkich przejawach otaczającej go rzeczywistości, twórczość staje się już „swobodną, samoistną przeróbką pozorów rzeczywistości w celu uchwycenia jej właściwego ducha". Następnie wzrasta już, w sposób niepohamowany, „przyczynek podmiotowy malarza. Subiektywizm ten zjawia się w pomyśle zarówno jak i w wykonaniu. Malarz po pierwsze ma odwagę czerpania motywów z fantazji, wcielania własnych wizji i nie baczy zgoła na to, czy im odpowiada coś w świecie realnym łub też chwyta z tego ostatniego takie

chwile, błyski, przeloty, które są jak najmniej typowymi i zwykłymi. Często więc bardzo pejzaż prawdziwy, lecz dostrzegalny jedynie dla danego malarza, wydawać się może zmyśleniem, urojeniem. Oczywista, że filister, który patrzeć na przyrodę uczył się przy pomocy obrazków kalendarzowych, ma dla takich krajobrazów tępotę wyobraźni w głowie, a na twarzy idiotyczny uśmiech politowania. Co ma np. powiedzieć wobec *Szału* Podkowińskiego"3,

Żądanie nie krępowanej niczym swobody twórczej, postulowanie otwartej fantastyki w sztuce, przekraczało już właściwie granice tego, co obecnie kojarzy się nam z „intensywizmem" rozumianym jako jedno z wcześniejszych uzasadnień ekspresjonistycznej sztuki. Bo ekspresjonizm, zwłaszcza w pejzażu, nie wychodził poza drugi — w ustalonej przez Jellentę hierarchii — „stopień artyzmu", na którym stojący malarze „nie tylko że świat widzą, ale go rozumieją i zdają sobie sprawę z tego, że istotą wszelkiej rzeczy martwej lub żywej jest jej dusza". Właśnie— co wymaga podkreślenia — dusza, a nie duch. Dusza nazwana przez Przybyszewskiego „potęgą osobistą", dusza obnażona albo po prostu „naga", pojmowana jako element ludzki i stąd poddający naturę antropomorficznym przekształceniom, upodabniający ją do człowieka, który dzięki temu łatwiej formować może przyrodę w swoich dziełach na swoją miarę, czynić z niej posłuszne narzędzie swoich intymnych wyznań, swoich subiektywnych wypowiedzi4.

Ale z tym wszystkim ekspresjoniści zachowali prawdopodobieństwo (zawsze względne) widzenia potocznego. Punkt wyjścia, źródło inspiracji pozostawało zawsze czytelne, i tylko zmieniały się akcenty wewnątrz całości zasadniczo „podobnej", odwołującej się i odsyłającej nas do pozaartystycznych, rzeczywistych fenomenów i ich relacji rzeczywistych. Wśród murów swoich miast Weiss wciąż tęsknił za „niesztuczną naturą". W dwu niedawno opublikowanych listach do Konstantego Górskiego, jeszcze wyraźniej niż w przytaczanej korespondencji do rodziców zaznacza się owa dwoista fascynacja: miastem na tle pejzażu i pejzażem samym jako celem ucieczki z miejskiego uwięzienia.

„Florencją rozkochałem się. Wspaniała, kamienna, oprawna freskowym pejzażem. Czasami zmęczony, bluźniący galeriom, wychodzę za miasto całować łąki, kochać się w kwiatkach, tęsknić za cyprysami, ścigać linie

faliste, niepokalane wzgórz skąpanych w przeczystych lazurach, marzyć o madonnach wyśnitych. Zmroki florentyńskie pełne jakiegoś dziwnego uroku. Fantastyczne sylwety pałaców nadbrzeżnych, przygarbione mosty i ciche spokojne Arno, drgające tylko zlotem nadbrzeżnych latami, jest jakby rozmową starców wspominających dawno przeżyte, świetne czasy. I tak mi jest tu zupełnie dobrze. Kiedy powrócę do kraju, jeszcze nie wiem. Dosyć pracuję. Chodzę do Akademii na studia del nudo, w domu pozaczynałem kilka kiczów i aqua-fort. Jak będę miał jakiegoś kicza gotowego, przyszlę na ręce Pana Profesora dla pana Tyszkiewicza”5.

A zaraz potem wyjazd za miasto i nostalgiczne przypomnienie polskiego, bardzo swoiście zobaczonego pejzażu: „Dzisiaj byłem w Vincigliacie. Zamek średniowieczny, dominujący basztami nad okolicą, źle odrestaurowany kosztem jakiegoś Anglika. Dostęp bajeczny. Zbliżając się do zamku, gdy przez czarne kolumny cyprysów, baszty blankami pozębione, sylweta surowa rysuje się na niebie, zmartwychwstają bajki. Miejsca między blankami ożywiają się rycerstwem, huczą salwy moździerzowe, potworne smoki strzegące bram oślizgle cielska wywlekają na drogę. Przybyli posłowie z Polski poślubić piękną królewnę. Wewnątrz, jak nadmieniłem, wyżej, źle odrestaurowany. Komnaty obrzydliwe, po dorobkiewiczowsku urządzone, wszędzie tablice z nazwiskiem właściciela i jego małżonki, zdaje się bardzo swarliwej, gdyż na drzwiach sypialni kazał wyryć złotymi literami: „mowa srebrem, milczenie zlotem”. Obiecywałem krótki czas zabawić w Italii, a miesiące szybko płyną, a piękna Florencja nie chce mnie puścić. Przychodzą dnie tęsknot, wtenczas rwę się do naszego pejzażu, do mgieł, słoty, ziemi zoranej w zagony. Z kałuż patrzą krzywe chałupy o czuprynach słomianych, dymy wloką się leniwo — ach dziwnie wdowi smętek naszego kraju”6.

Jak już pisaliśmy, od 1899 roku miejscem ciągłych plenerowych powrotów Weissa był Strzyżów. Melancholijne, położone na skraju Beskidu Niskiego, z jednej strony — od północy — otwarte ku rozleglejszym polom, od południa zasłonięte pasmami długich płaskich gór, skupione wokół wieży kościoła miasteczko, z nieco oddaloną stacją kolejową, która (podobnie jak płaszowski dworzec) stanowiła wciąż ponawiany temat licznych studiów malarza — cale to otoczenie

wycisnęło najsilniejsze piętno na jego wcześniejszych krajobrazowych pastelach i płótnach. Po wielu latach wspomnienia zachowały tę samą świeżość co obrazy do dziś pełne barw nasyconych:

„Wyjechałem do Strzyżowa do siostry, której mąż był tam naczelnikiem stacji. W poszukiwaniu motywów chodziłem z przyborami i pieskiem, malując miasteczko przytulone do wzgórza, jary porosłe drzewami, srebrną wstęgą rzeki i fale wzgórz biegnących wzdłuż horyzontu do Przełęczy Dukielskiej. Nad rzeką lubiłem siedzieć i malować mieliznę, błyszczącą jak łuska ryby. Przy brzegach wiklina, łąki, zboża i jak cyprys — daleko wieża kościelna. Gdy teraz staram się odtworzyć moje pejzażowe przeżycia, brzmią mi one jak gdyby jeden wielki akord młodzieńczych zachwytów. Snułem projekty kompozycji, chodziłem po pustych torach przed budynkiem stacyjnym — tam i z powrotem, malując w wyobraźni obrazy. Cisza malej stacyjki. Nieraz słyszałem stado kuropatw. Zapadał zmrok. Ostatni pociąg do Jasła odszedł. Na stryszku w budynku stacyjnym ćwiczyłem na skrzypcach, chodząc po pokoju tam i z powrotem. Na sztalugach stały obrazy: siostra z mężem, synek z zabawkami, drugi syn w plenerze, szwagier odpoczywający po pracy, staruszka-matka chora, siedząca w łóżku, mielizna i dużo notatek pejzażowych. Przed stacją — łąki, dalej na stoku wzgórza nad Wisłokiem — Dwór Godowa. Tu spędzałem dużo czasu, rysując. Przy mnie piesek i dzieci burmistrza — służyły mi za modele”7.

Chociaż chronologia plenerów strzyżowskich dość dokładnie daje się ustalić, bardzo trudno ugrupować krajobrazowe szkice i kompozycje Weissa i podjąć decyzje tyczące ich następstwa, bo znikoma jest wśród nich liczba prac datowanych, a kierunek ewolucji nie zaznacza się tutaj z żadną oczywistością. Raczej obserwujemy równoczesne rozbieżne poszukiwania, przeplatające się wątki zaczerpnięte ze wzajemnie odległych źródeł, stale ucieczki od obrazowania tradycyjnego i wciąż nowe doń zbliżanie się na różne sposoby.

Już okres szkolny przynosi tę niespodzianą rozległość prób, wśród których obrazy naiwne sąsiadują ze zdumiewająco dojrzałymi, oryginalne powstają obok wtórnych, nieśmiało przetwarzających najbardziej dostępne i modne wzory. Oczywiście Stanisławski — i zapewne poprzez niego — Chełmoński wywierają w tym czasie szczególnie silny i czytelny wpływ. Lecz od nich przejętą „manierę”

młody malarz bardzo szybko zaczyna wykorzystywać po swojemu, stosując do ukazywania przez nikogo —przynajmniej w tym środowisku — nie podejmowanych tematów. Tematów surowych i „szarych”, stanowiących jakby zaprzeczenie wzniosłej malowniczości, kultywowanej za przykładem mistrza „klasy pejzażowej” przez większość studentów krakowskiej uczelni.

Pejzażowe tła z wczesnych kompozycji Weissa jeszcze wyraźniej niż owe drobne notatki z natury zdradzają podstawowe odruchy jego wyobraźni na tym obszarze. Jałowe, skaliste okolice w *Odyseuszu* i *Tańcu*, pusty brzeg rzeki, równina pod ołowianym lub krwawym niebem, różowawosrebmy piat zaoranej ziemi monotonnie ciągnący się do niskiego widnokręgu, łąka zamknięta czamozielonym murem lasu, fragment ogrodu widziany z bliska, sprowadzony do paru rozbitych ostrych plam — w takich pomysłach, niekiedy odbiegających daleko od zwyczajnych, ówczesnych kanonów, objawia się ta dążność zasadnicza, dążność do spiętrzenia wyrazu poprzez nie obserwacyjne a pamięciowe demonstrowanie zjawisk przyrody, odkształcanie jej przez sam jej „skrót”, syntezę z niej czerpanych wrażeń, które dostają się na płótno oczyszczone ze szczegółowych, monumentalnych swoich odmian, zakrzepłe w pojęciowym oglądzie. Zdarzają się, obok takich, tła rozbudowane (np. w pierwszej *Pokusie, Wiośnie, Satyrze i dziewczynie*), opisane dokładnie i jak gdyby już przez to zyskujące na łagodności, słabsze w napięciu i mniej od tamtych tajemnicze.

Pierwsze dojrzałe, „kończone” świadomie krajobrazy, traktowane jako samodzielne, czyste wystawił Weiss w roku 1899. Były to — *Wieczorny promień* i *Upał*. Wprawdzie nie możemy mieć zupełnej pewności czy pierwszy z tych pejzaży odpowiadał pierwotnie tytułowi tutaj nim przez nas obdarzonemu, ale kilka dość istotnych przesłanek zdaje się takie przypuszczenie potwierdzać. Przede wszystkim sam temat kompozycji; następnie szereg stylistycznych cech, które wyraźnie zbliżają ją do *Upału* i dzięki temu pozwalają ją właśnie datować na lata około 1898-1899; wreszcie do podobnej konkluzji prowadzące pokrewieństwa tego obrazu z innymi pracami Weissa, które—jak staraliśmy się dowieść uprzednio — powstawać mogły w okresie wczesnych jego kontaktów z Przybyszewskim i wyraźnego zafascynowania sztuką Muncha. Jeżeli przeto zakładamy, że grupę obrazów chronologicznie sobie bliskich tworzą: *Upał, Wieczorny promień, Pocałunek na trawie, Topielisko, Przy młyńskim kole* itd. — to winniśmy rozszerzyć ją jeszcze o *Przy-*

drożną kapliczkę, Wierzbę, Wieczór, a może nawet *Promienny zachód słońca* (w obu jego wersjach: pastelowej i olejnej). Tego rodzaju postępowanie musi pociągnąć za sobą jednak dwojakie skutki. Z jednej strony rzeczywiście budzi nadzieję na wprowadzenie jakiegoś wstępnego porządku, zarysowuje w prosty, zdawało by się, w elementarny sposób pewien koherentny układ systematyzujący, z drugiej zaś — wszystko to prowadzi do zamieszania, ponieważ, jak się okazuje po chwili, z niby oczywistych podobieństw łączących pierwszy obraz z drugim, drugi z trzecim, trzeci z czwartym itd., wcale na koniec nie wynika, iż ów obraz ostatni będzie wykazywał cechy równie jak w poprzednich zestawieniach bliskie pierwszemu. Granica, w jakiej już prawie udawało się nam zamknąć tak sumowany zespół dzieł, zaciera się stopniowo w miarę ich włączania w jej obręb, staje się coraz mniej pewna. Mnożą się odmienności tak, jak rośnie liczba „wspólnych" cech, a zespół zrazu zwarty, ulega na powrót coraz silniejszej dyfuzji. Mówiliśmy teraz wyłącznie o cechach zewnętrznych, uchwytnych na pierwszy rzut oka. Ale pozostają jeszcze inne, mniej oczywiste, ukryte, które wydobyć może dopiero głębsza, chociaż na bardziej ruchomym, niepewnym gruncie mająca dokonać się dopiero analiza. Ale i w tym trybie nasze poprzednie postrzeżenia należy uzupełnić i sprawdzać.

Na jakich poziomach jakie cechy wydają się bezspornie wspólne i ważne z tego choćby powodu? Bo, mimo poprzednie zastrzeżenia, takie cechy niewątpliwie istnieją. W dziedzinie środków jest to przede wszystkim sposób traktowania plamy — szkicowej jakby, szerokiej, ciężkiej. Dzięki temu dochodzi tu do monumentalizacji brył i powierzchni, brył solidnych „w środku", na krańcach zaś obwiedzionych miękkim konturem, widzianych poprzez atmosferę przymgloną — brył roztapiających się po brzegach w przyćmionym świetle zmierzchu lub w drganiu powietrza rozprażonego. Te obrazy są na pozór spokojne, wszystkie utrzymane w powolnych rytmach, przeniknięte jednorodnym skupieniem. Są pozbawione wewnętrznych kontrastów — kontrastują za to całą swą zwartością z tym, co się poza nimi rozpościera, ze światem, do jakiego przywykliśmy na co dzień. Każdy z nich wnosi jeden zasadniczo ton: barwny, walorowy, nastrojowy wreszcie. I każdy podobnie brzmi — przejmująco, głucho, ponuro, bez względu na podstawową gamę kolorystyczną w nim zastosowaną, bez względu na to czy to będzie zgrzytliwa gorąca jaskrawość, czy mroczny chłód. W *Upale* i *Promiennym zachodzie słońca* (im bardziej analiza tej grupy się pogłębia, tym bardziej wzmacnia się przekonanie, iż ów ostatni obraz

do tego okresu i kręgu należy) — w tych płótnach „monochromatyzm” opiera się na trójdźwięku czerwono-oranżowo-żółtych tonów, i nie jest — rzecz jasna — monochromatyzmem w literalnym znaczeniu, lecz w sensie jednolitej „temperatury” i waloru całej powierzchni malarskiej. Pod tym właśnie względem w krajobrazach owych panuje swoisty *horror vacui*: nie ma w nich miejsc malarsko i „emocjonalnie” pustych lub słabszych, umożliwiających widzowi zaczerpnięcie oddechu — są one bez reszty esencją, niczym nie rozcieńczoną, są pozbawione zbędnych szczegółów. I może tym sposobem przede wszystkim dokonuje się w nich tak ostra deformacja przyrody. *Wierzba, Przydrożna kapliczka, Wieczór* odkrywają przed nami widmowy świat, objęty światłem przygasającym, które wydobywa i scala zwięzłe sylwety drzew ciemnych, fioletowo-czarnych, szarosinych, czarno-zielonych, na jeszcze bardziej niedomówionych tajemniczych tłach sugerujących raczej niż wprost opisujących przedmioty. Przeważa w tych kompozycjach koloryt przybrudzony, będący zaprzeczeniem tego, co się ówcześnie obserwuje w paletach większości krakowskich malarzy. Weiss niemal ostentacyjnie nie korzysta z doświadczeń francuskiego impresjonizmu, nawet w jego polskiej „odmianie”. Około 1899 roku jedynym wyraźniej dającym się ustalić źródłem, z jakiego czerpie wzory, jest Munch. I te obrazy, których zewnętrzne już cechy nieodparcie nasuwają myśl o owym wpływie, chociaż niezbyt liczne, uderzają na naszym terenie nowatorstwem, stanowią chwilami wręcz szokującą rewelację zupełnie tutaj nowych obszarów ekspresji.

Próbując scharakteryzować pobieżnie środki stosowane w tej niejako programowej grupie pierwszych dojrzałych pejzaży, nie mogliśmy nie wkroczyć zarazem, automatycznie, w dziedzinę znamion istotniejszych już, należących do „drugiego poziomu” owych utworów, nie dotknąć tej ich zasadniczej, głębszej warstwy, której wszystkie tamte zewnętrznie uchwytne cechy służą, której funkcję stanowią, która decyduje o kierunku plastycznego działania, i wobec której sama materialna realizacja dzieła jest wtórna. Ową „ideę” tych pejzaży trudno w tym wypadku wiązać z generalnie pojętym stosunkiem do świata, z jakąś jego „filozoficzną” koncepcją, i szukać aż takiego zakorzenienia i ostatecznego uzasadnienia ich malarskiego kształtu. Temperament artystyczny Weissa każę mu raczej rzeczywistość na oślep przeżywać niż ją penetrować rozważną myślą — wbrew temu, iż go wielu krytyków ówczesnych mieniło „malarzem-myślicielem”. Stosunek do świata, postawa wobec świata nie jest u niego w dosłownym i prostym sensie

poznawcza (nawet przy uwzględnieniu tych poprawek, jakie bierzemy mówiąc o „artystycznym poznaniu”, zdając sobie sprawę z całej specyfiki „poznania przez sztukę”). Nie jest to postawa, która by miała na celu chwytanie możliwej prawdy o „rzeczach w sobie”, nie jest to stanowisko pretendujące do jakiegokolwiek obiektywizmu. Nawet problematyczny, niejasny, zmącony „realizm” szkolnych krajobrazowych etiud, usiłujących powtarzać metodę Stanisławskiego, albo ostre, choć zawsze zindywidualizowane, deformujące w sposób umiarkowany widzenie modeli, o jakim świadczą portrety z tego samego czasu — nawet to zostaje stłumione, zatarte, wyrugowane w końcu zupełnie z owej serii pejzaży „wymownych”, łudząco ludzkich w swojej niecierpliwej powściągliwości. W tym momencie Weiss nie jest ani „badaczem” fizyczno-duchowej struktury świata (jak symboliści), ani „wrażeniowcem” na naturalistyczną modłę. Jego spontaniczna niechęć do techniki wypracowanej przez impresjonizm i do jej najbliższych pochodnych, może świadczyć o stanowisku, którego wprost określić nie sposób. Idzie tu o utrwalenie emocji, nagłych poruszeń wyobraźni, na wpół kontrolowanych, chwytanie „sensów” nie poddających się żadnej werbalizacji, sensów irracjonalnych, jakie podsuwają przeżycia, a nie wrażenia zmysłowe. Uwidoczniony zostaje na tej drodze rozdźwięk między doznaniem a wyobraźnią, między percepcją a pamięcią, po swojemu projektującą przetwarzane zawsze zewnętrzne przecież bodźce pierwotne. Obrazy, o których mowa, mają wszystkie pozory szkiców, studiów robionych „przed naturą”. Lecz dominuje w nich element fantastyki, swoisty żywioł senny, jakiego żaden plenerowy seans nie jest w stanie usprawiedliwić, uprawdopodobnić, wytłumaczyć. Są to do gruntu krajobrazy wewnętrzne — i uczuciowe raczej niż cerebralne. Natura jest w nich pełna człowieczego wyrazu, ale owa antropomorfizacja nie przybliża jej do nas, nie czyni jej bardziej zrozumiałą. Staje się przez to, przeciwnie, tworem nieodgadnionym, zamkniętym w swoim milczeniu i obcości.

Trzeba, oglądając ten zespół pejzaży, przypomnieć sobie inne, wyznaczające w „intensywnym” polskim malarstwie krajobrazowym kierunek główny, aby się ostrzej zarysowała oryginalność postępowania Weissa na tym polu. Ani w Wyspiańskiego widokach na Kopiec Kościuszki, ani w tatrzańskich cyklach Wyczółkowskiego, ani w marinach jakie Krzyżanowski malował w Połądze nie mamy do

czynienia z tak daleko posuniętym „niedookreśleniem topograficznym” scenerii, z takim uchylaniem się od wyjaśniania czy powtarzania relacji potocznie obserwowanych w naturze.

Prawdopodobnie bodźców do tych kompozycji „na temat przyrody” dostarczył w jakiejś mierze pierwszy pobyt u siostry, owe „wspomnienie wiosny spędzonej w Strzyżowie”, ale na skutek wyraźnie imaginacyjnego i pracownianego, a nie plenerowego ich charakteru, nie sposób nic na pewno o ich faktycznym „temacie” powiedzieć. I dopiero seria pejzaży powstałych niewątpliwie w plenerze, seria, którą chcielibyśmy datować na lato i jesień następnego, 1900 r., stanowi oczywisty zapis tam doznanych wrażeń, jest bezpośrednim opisem owego miejsca po prostu. Jeżeli nasze jej datowanie jest prawidłowe, czym uzasadnić dokonujący się teraz zwrot? Czy nazwać to regresem? Czy kryje się za tym niepewność i chęć sprawdzenia podstawowych a we własnym poczuciu nie do końca opanowanych w szkole tajników warsztatu? Dlaczego w tym momencie Weiss jakby przypomina sobie lekcję Stanisławskiego i próbuje ją na nowo, inaczej powtórzyć? Czy powrót ten ma być antidotum na zbytnią uległość wobec „estetycznej lekcji”, jakiej mu Przybyszewski udzielił? Czy też jest w tym pogłos paryskich doświadczeń, konfrontacji własnych, na poły ślepych porywów z muzealną „sztuką trwałą”? Chęć wypróbowania wprost „na naturze”, wobec natury owej ścisłej, pewnej precyzyjnej metody dawnych mistrzów — metody, z myślą o której zasiadał w paryskim atelier do *Autoportretu z maskami*"! A może wreszcie znalazła tu wyraz i została tu zaspokojona nostalgia ta sama, co mu potem we Florencji znowu podsunęła obraz melancholijny polskiej wsi?

Widok Strzyżowa, Łąki pod Strzyżowem, Jesienny pejzaż ze Strzyżowa itp., są w porównaniu z analizowanymi uprzednio płótnami zdumiewająco skromne, malowane z jakimś jakby wyrzeczeniem, prawie całkowicie uległe wobec odtwarzanego fragmentu przyrody, niemal pozbawione indywidualnego piętna. W tym przypominają nieco najbardziej rozpowszechniony w owym czasie sposób ujmowania krajobrazu, wypracowany przez „klasę” Stanisławskiego. Oczywiście i tutaj, w samym choćby wyborze „kadrów” zaznacza się poszukiwanie indywidualnej ekspresji, narzucanie „własnego widzenia” zjawiskom przedstawianym. Ale wyrazowe napięcie ma tu być jak gdyby ściszone, a jego źródeł upatrywać mamy raczej w sferze przedmiotowej niż podmiotowej. Tu bowiem Weiss, podobnie jak symboliści, próbuje się

ukryć poza „wymową własną” rzeczy, portretować je dla ich prawdy wewnętrznej, z dążeniem do maksymalnej obiektywizacji ich materialnego i duchowego wizerunku. W zestawieniu, na przykład z *Wieczorem — Widok Strzyżowa* sprawia wrażenie takiego zwrotu w malarskim stosunku do rzeczywistości, o jakim mówić można porównując *Totenmesse* lub *Suchotnika z Portretem rodziców* czy *Portretem Perzyńskiego*.

Następny dłuższy strzyżowski plener przypada na jesień 1901 roku, to znaczy na okres między pierwszą i drugą podróżą do Włoch. W szeregu studiów, tym razem wykonywanych najczęściej pastelami (*Cmentarz żydowski w Strzyżowie*, parę wersji *Wierzb*), tak samo jak w pastelowych pejzażach włoskich, kojarzących się nieodparcie przez swą słoneczną, białawozłotą gamę z malarstwem Ciąglińskiego, tak samo jak w późniejszych zapewne o rok szkicach przenoszących nas znowu do *Strzyżowa* (*Pola w deszczu, Przed zachodem słońca*) — dominuje stonowana, lekka jasność, przezroczystość atmosfery i „przezroczystość” techniki nieledwie wirtuozowskiej, choć wolnej od pustych, efektownych tylko zewnętrznie warsztatowych popisów. Jest w tym radosne wyzwolenie, radosny „wiosenny” sensualizm, kontrastujący silnie z demoniczną zmysłowością płócien powstałych około roku 1899 i malowanych w Paryżu „rodzajowych” scen i graficznych wedut. Jest w tym zapowiedź białych sadów z Kalwarii (1905) i takich jeszcze dalszych pasteli, które otwierają „kolorystyczny” etap w twórczości Weissa, jak *Okno* (1908), „gdzie kompozycja, rysunek i dziwnie działające harmonie czerwieni i zieleni przypominają subtelne, barwne drzeworyty japońskie”8, a zarazem przypominają najpogodniejsze krajobrazy Wyspiańskiego i arlezjańskie pejzaże van Gogha, mimo wszystko wciąż na rozmaite sposoby potwierdzając ekspresjonistyczne odniesienia, ekspresjonistyczną genealogię i zawsze takie najgłębsze tło tej sztuki.

Przedruk za: Wiesław Juszczak, Młody Weiss, PWN, Warszawa 1979.

Przypisy:

1 C. Jellenta *Intensywizm*, „Głos” 1897, nr 35, 36; cyt. za przedrukiem w: E. Grabska *Moderniści o sztuce*. Warszawa 1971, s. 392, 393-395.

2 *Malarstwo polskie. Modernizm. Studium wprowadzające* W. Juszczak. Katalog M. Liczbińska. Warszawa 1977, por. m. in. s. 55-63.

3 Grabska, op. cit., s. 396.

4 Por. uwagi: W. Juszczak *„Dziwny naturalizm" i realizm uduchowiony*, „Teksty" 1974, nr 5, zwł. s. 108-109.

5 M. Barycz *Czyżby jeszcze jeden stypendysta Henryka Sienkiewicza? Z podróży włoskiej Wojciecha Weissa (1901- 1902)*, „Ruch literacki" 1976, nr 5, s. 337-338. Oczywiście cały wywód wstępny autora oparty jest na błędnym mniemaniu co do osoby fundatora stypendium. Jak pisaliśmy (por. przyp. 14 do rozdz. 1), był nim Michał Tyszkiewicz.

6 Tamże, s. 328. Oba listy nie mają dat. Pochodzą z pierwszego pobytu we Włoszech, tzn. z 1901 r.

7 *Szkicownik Wojciecha Weissa*. Wyboru dokonali i opracowali I. Weissowa-Ancri, S. Weiss. Przedmową opatrzył W. Juszczak. Kraków 1976, s. 26.

8 J. Centnerszwer *Z Zachęty. LXV Wystawa „Sztuki" Krakowskiej*, „Nasz Kurier", 28 II 1920. Na temat japonizmu Weissa tak pisał Antoni Potocki (*Sztuka polska na wystawie powszechnej w Dusseldorfie*, „Sztuka" [Paryż] 1904, nr 4, s. 183): „Ten krakowski Japończyk z dosadną obserwacją i wytwornym pędzlem niewątpliwie znał się z Japończykami paryskimi; cała sztuka w tym, że on korzysta z tych wpływów, gdzie inni tracą się wpadając w manierę". Informację o tym tekście zawdzięczam Łukaszowi Kossowskiemu.