

# Łukasz Kossowski

---

## "Upiór na wierzbie" : wokół obrazu Wojciecha Weissa

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 17, 33-43

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ŁUKASZ KOSSOWSKI

## „UPIÓR NA WIERZBIE” WOKÓŁ OBRAZU WOJCIECHA WEISSA

W Galerii Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Kielcach w pałacu w sali poświęconej sztuce przełomu wieków XIX i XX obok prac Stanisława Wyspiańskiego i Witolda Wojtkiewicza eksponowany jest powstały w roku 1899 obraz Wojciecha Weissa zatytułowany *Upiór na wierzbie*\*. To skromne płótno utrzymane w szlachetnych brązach i srebrzystych błękitach przedstawia pień wierzby w nagłym, fragmentarycznym zbliżeniu, tak jak zwykli kadrować mistrzowie japońskiego drzeworytu. W koronie drzewa zagnieździł się dziwny stwór przypominający olbrzymie ptaszysko. Plany następane obrazu tworzą: zamglone pasmo pól, wiejskie chałupy, wreszcie obszar wieczornego nieba ze wschodzącym księżycem. A wszystko to malowane szkicowo, lekko, bardziej sugerujące niż opisujące, a zarazem genialnie chwytające melancholię wieczoru zakłóconą nieoczekiwanym pojawieniem się groźnego przybysza. Czy obraz ten da się umieścić w ciągu młodzieńczych prac Weissa? Skąd wziął się w cichym wiejskim pejzażu upiór? Skąd tak ekspresyjny ton dzieła? Spróbujemy odpowiedzieć na te pytania.

Jesienią 1898 roku przyjeżdża z Berlina do Krakowa Stanisław Przybyszewski. Poprzedzany legendą „genialnego Polaka”, przynosi wraz z sobą

[...] nowy powiew, urok wielkiej bohemy, nowe prądy, nowe kierunki europejskie. Przybyły rychło za nim — wspomina Tadeusz Boy-Żeleński — paki z obrazami Muncha, rzeźbami Vigelanda, sztychami Goi, biblioteka dzieł traktujących o wszelkich „satanizmach”, wspaniałe wydawnictwa artystyczne. Ale głównym ładunkiem dynamitu był on sam, ze swoją potrzebą apostołstwa, udzielania się, odkrywania talentów, kierowania dróg, walczenia, otaczania się wyznawcami, ze swą potrzebą gromadnego życia, ciągłej uczy platońskiej<sup>1</sup>.

Przybyszewski znany był już jako autor dzieł filozoficznych, w tym *Chopin und Nietzsche* i *Ola Hansson* wydanych pod wspólnym tytułem *Zur Psychologie der Individuums* (Berlin 1892) oraz *Totenmesse* (1893). Wiedzano też, że przyjaźni się z Augustem Strindbergiem i Edwardem Munchem, rozczytuje się w pracach Schopenhauera i Nietzschego, uwielbia Baudelaire'a i Mallarmégo, że jest jedną z najbardziej znanych osobistości berlińskiej cyganerii zbierającej się w winiarni „Pod Czarnym Prosiakiem”, pierwszej wody satanistą, a także genialnym odtwórcą utworów Chopina.

\* Obraz zakupiony do zbiorów muzeum w 1987. Por. *Nowe nabytki*, s. 271, 279.

<sup>1</sup> S. T. [Stanisław Tomkiewicz] *Wystawa „Sztuki” w Krakowie*. „Czas” 1898 nr 152



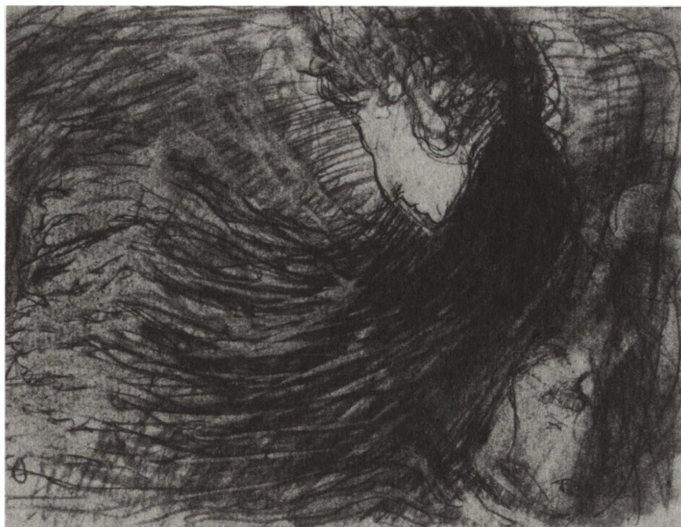
Ryc. 1. Wojciech Weiss, *Szopen*, 1898, ol. pł.; reprodukcja w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Nic więc dziwnego, że o jego stałe związanie się z Krakowem zabiegało wielu literatów z Zenonem Przesmyckim na czele.

Po przyjeździe Przybyszewski obejmuje redakcję krakowskiego „Życia”, w którym ogłasza manifest sztuki nowej *Confiteor*, twierdząc, że sztuka „jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia”, i zajmuje się „odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach”<sup>2</sup>. Przybyszewski i jego piękna żona Dagny odwiedzają pracownię artystów krakowskich, między innymi Dunikowskiego, Marcusa, Wyspiańskiego i Weissa, lansują ich, wciągają do współpracy z „Życiem”, zapraszają na „nieustanne uczyty platońskie”, kończące się nad ranem fortepianowymi recitalami Przybyszewskiego. Młodzi twórcy oglądać mogą w domu Przybyszewskich wspomniane ilustrowane czasopisma poświęcone sztuce, okultyzmowi i satanizmowi. Na honorowym miejscu w sąsiedztwie grafik Goi i obrazów Muncha zawisają *Skarby Szazamu* Wyspiańskiego i *Szopen* Weissa. Weiss podobnie jak Wyspiański staje się ulubieńcem Przybyszewskiego. Już w roku 1898 reprodukowany jest w „Życiu” jego obraz *Melancholik*, a w roku 1900 duży zestaw prac: *Młodość*, *Melancholik*, *Autoportret z jabłkiem*, *Portret rodziców*, *Taniec*, *Wiosna* (obraz zaginiony), *Pocałunek* (obraz zaginiony), *Studium* (obraz zaginiony). Weiss ilustruje też podobizną Chopina artykuł Przybyszewskiego *Ku czci mistrza* („Życie”, 1 XI 1899) oraz *De Profundis* (1900). W zbiorze Przybyszewskiego *Na drogach duszy* (1900) zamieszczone są reprodukcje dwóch prac Weissa: *Szopen* i *Młodość*. Nie wiadomo natomiast, czy Weiss namalował ostatecznie zamówiony przez Dagny jej portret. Wszystkie te fakty, jak również wspólne umiłowanie przez Przybyszewskiego i Weissa

<sup>2</sup> T. Żeleński-Boy *Dziela*. T. 3. Warszawa 1956, s. 8—9

Ryc. 2. Wojciech Weiss, szkic do obrazu *Szopen*, 1898, ryc. kredką i ołówkiem; wł. Rodzina artysty



muzyki Chopina dają podstawę sądzić, że wpływ zarówno poglądów filozoficznych autora *Confiteor*, jak też jego artystycznych upodobań na młodego Weissa był ogromny. Dotychczas obracał się on wśród uznanych wielkości krakowskiej Akademii. Teraz pojawiają się fascynacje nowe: sztuką Muncha, Vigelanda, Goi, Ropsa. Ale ważniejsza jeszcze jest zawarta w utworach Przybyszewskiego katastroficzna wizja świata i egzystencjalistyczna człowieka, rozdartego między duszę a rozum, zdeterminowanego przez biologię, poddanego niszczącej władzy ślepych zmysłów. Powstaje seria kompozycji dających się związać z konkretnymi utworami Przybyszewskiego, niekiedy dosłownie je ilustrująca. Rozpoczyna ją *Szopen* (1898). Miejsce przechowywania obrazu nie jest znane. Jednak na podstawie zachowanej reprodukcji i szkiców można sobie wyrobić pogląd na ostateczną jego wersję. Widoczny jest na nim, jak opisuje ówczesny krytyk

[...] *Szopen* wyłaniający się z powodzi barw-tonów, człowiek jeszcze zaledwie rysujący się w rozkołysanych rytmach, które pragną go spętać, wytworzyć zeń całość, w nim dojść do równowagi i spoczynku. [W dziele tym — Ł. K.] wyłącznie prawie kolory tłoczą się i zbijają w jednolitą masę [...] cząstki kresek zaledwie świadczą o jakimś rysunku [...] <sup>3</sup>.

Ostatecznym potwierdzeniem naszych przypuszczeń dotyczących obrazu jest odnaleziona reprodukcja *Szopena*. Jego kompozycja oparta została na mocnej diagonalu. Ciemna sylweta grającego muzyka, ekstatycznie odchylona ku tyłowi, a może raczej opadająca biernie w tył, prawie leżąca, przeciwstawiona została jaśniejszej partii rozświetlonego tła, będącego jak w obrazach Weissa tego okresu sugestią przelewnego, sennego żywiołu. Dwa najbardziej znaczące fragmenty obrazu to dłonie Chopina „zanurzone w wiolinie”, żyjące samoistnie i jego twarz, już nie jak w większości szkiców do obrazu trawestacja portretu Ary Scheffera, lecz wyraźnie nawiązująca do słynnego

<sup>3</sup> S. Lack *Wojciech Weiss*. „Życie” 1900 nr 1. Cyt. za: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890—1918*. Opr. W. Juszcak. Wrocław 1976, s. 326—327.

portretu Delacroix, twarz otoczona gęstwą ciemnych włosów, o zaciśniętych wargach, stężała jak pośmiertna, woskowa maska. Właśnie jej przerażająca martwota, jak też cały układ kompozycji wskazują na obraz *Szopenowi* najbliższy, *Samobójcę*. W zachowanym doń szkicu (na którego drugiej stronie widnieją również szkice do *Szopena*) biegnący ku śmierci samobójca łapczywie wyciąga dłonie ku światłu nadjeżdżającego pociągu, a może jak ćma jest tym światłem oślepiiony i zniewolony. Bardziej nostalgiczną, muzyczną wersję tej dramatycznej sytuacji stanowi *Szopen* — artysta wchłaniany przez żywioł muzyki i śmierci.

W zachowanym wykonanym kredką i ołówkiem szkicu do obrazu widzimy ujętą z profilu w popiersiu postać muzyka pochylonego nad klawiaturą fortepianu. Ręce jego widoczne w poszczególnych, symultanicznych stadiach ruchu tworzą dynamiczne, linearne układy. Nad bladą płamą twarzy wznosi się chmura rozwichrzonych włosów.

Szopen to artysta na wskroś dekadencji, a muzyka z jego ostatnich lat nosi wyraźne piętno psychozy prerażenia [...] Jego dusza ma [...] chlorotyczną cerę anemii z przezrystą skórą, przez którą najdelikatniejsza siatka żył i żyłek błękitnieje, postać jej wiotka i powiewna ze smukłymi a nieskończenie delikatnymi kształtami, co w każdym ruchu zdradzają niezrównaną grację wymierających rodów magnackich, a w przepastnie głębokich jej źrenicach prześwieca nadmierna inteligencja dzieci, którym lud rychłą śmierć wroży. Tęsknota ta [pisał Przybyszewski] to drżąca nerwowość zbyt przeczulonych ludzi, bolesna reakcja otwartych ran, wieczny odpływ i przypływ chorobliwej uczuciowości, wieczne niezadowolenie i zmęczenie nadmiernego wydelikatnienia [...] Ale jest ona zarazem wściekłą namietnością, jest kurczem i agonią walki przedśmiertnej, ucieczką przed samym sobą, pragnieniem rozkładu, bolesnym *cupio dissolvi*, albo też tępym, głuchym pół snem, pół jawą: to stan zupełnego obezwładnienia, w którym patrzy się przed siebie — ale nic się nie widzi<sup>4</sup>.

W omawianym szkicu w prawym dolnym narożniku widoczna jest kobieca twarz. Nie ma jej na reprodukcji, a więc i w oryginale. Odwrócona ku dołowi, spływa jakby poza kadr kompozycji. Cóż oznacza? Być może jest to dosłowna konkretyzacja muzyki Chopina. Lecz może jej znaczenie jest głębsze i bardziej pesymistyczne. Powtórzmy raz jeszcze za Przybyszewskim, że „muzyka ostatnich lat Szopena nosi wyraźne piętno psychozy prerażenia” i jego dusza „jest kurczem i agonią walki przedśmiertnej, ucieczką przed samym sobą, pragnieniem rozkładu, bolesnym *cupio dissolvi*”. Przypuścić można, że moment tego „bolesnego uwolnienia” artysta pragnął przedstawić, moment połączenia się artysty ze śmiercią. Połączenie takie w modernistycznej filozofii posiada szczególnie androgyniczny wymiar. Chopin bowiem wedle słów Przybyszewskiego

[...] jest wytworem skrzyżowania się dwóch jednostek, które przynależały do dwóch różnych ras i różnych kultur ... posępna melancholia bezkresnych równin z ich piaszczystymi, pustymi rozłogami o szarym, ołowianym niebie nad nimi — stała w rażącej sprzeczności z układną, bez troskliwą lotnością Galijczyka, jego przymilną kobiecością, radością z życia i radością ze światła. W tej dwoistości leżał już zarodek, który z czasem stał się bujnym ogniskiem rozstroju [...]<sup>5</sup>

Taka dwoista dusza znaleźć mogła ukojenie tylko w powrocie do praidei. Młodopolska idea powrotu do utraconej prajedni rozumiana jest w twórczości Przybyszewskiego

<sup>4</sup> S. Przybyszewski *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. W: S. Przybyszewski *Wybór pism*. Opr. R. Taborski. Wrocław 1966, s. 11 i następane

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 11

jako stan androgyniczny, polegający na ponownym połączeniu się rozdzielonych płci<sup>6</sup>. W twórczości Weissa idea ta czytelna jest raz jeszcze, w osobistym tym razem wymiarze, w androgynicznym schemacie, kiedy to ukochana kobieta osiągalna jest już tylko w kompensacyjnej wizji. Tak dzieje się w grafice *Ukochana odjechała* (1901), gdzie nad torami, w zacinających strugach deszczu, wśród strzępów pary i dymu pozostawionych przez odjeżdżający pociąg ukazuje się przez moment twarz nieobecnej już dziewczyny.

*Szopen* zapoczątkowuje grupę kompozycji muzycznych. Po latach artysta będzie wspominał:

Miałem okres, kiedy muzyczność była dla mnie głównym problemem w malarstwie. *Słoneczniki* starałem się malować w mollowej tonacji, nadając liniom tempo largo. Do tej kategorii obrazów należą też *Strachy* — pasterka wiejska, uciekająca w rytmie presto przed goniącymi ją strachami na wróble. W skłębionych, furkoczających łachmanach, w ruchu przerażenia, w liniowych rytmach całej kompozycji widziałem głównie muzyczne zagadnienia malarza<sup>7</sup>.

Wszystkie te prace łączy rytm, nasilający się lub słabnący, natarczywy lub ledwie słyszalny. Na tych samych kartach co szkice do *Szopena* widzimy również szkice do znanych obrazów: *Taniec* (1899) i *Opętanie* (1899). W *Tańcu*, jak pisze modernistyczny krytyk:

U stóp pasma górskiego, odcinającego się twardo od ciemnożółtawego, oliwkowego nieba, w okrężnym tańcu pędzą i tłoczą się ludzie nieprzerwanym pasmem ku drzewu, w którym skupiło się dla nich rajske jabłko życia. Stoki wzgórz wygięte są łukowato i tak samo ciała ludzkie, które je okrążają. I oba te pasma równolegle krążą naokół, od końca do końca, żeby znowu w to samo miejsce powrócić, gdzie życie i śmierć czekają pospołu<sup>8</sup>.

Pochód załamuje się przed czerwonym rajskim drzewem, po czym pierzcha zmieniony w smugę cieni. Z kolei w *Opętaniu* widzimy pędzący orgiastyczny korowód bachantek, wstrząsany konwulsyjnym rytmem, wyłaniający się i niknący w purpurowo-ognistej materii, która strzela wybuchami eksplozji ku wieczornemu błękitnozielonkawemu niebu. Prowadząca korowód bachantka z odrzuconą w tył głową przyciska do piersi skrwawioną głowę mężczyzny o rysach Przybyszewskiego. Amorficzność kształtów scala ostry rytm czarnych linii, którymi malarz szkicowo określa postacie; rytm, który narasta, osiąga swą kulminację w ekstatycznie wyprężonej postaci bachantki, po czym załamuje się, wali w przepaść. W tym samym czasie co *Opętanie* powstaje *Kompozycja z drzewem*. I tutaj korowód skłębionych ciał pędzi na oślep przed siebie. Punktem docelowym tego biegu jest jak w *Tańcu* drzewo, lecz już nie pajęcza jego sylweta, ale przecinający gwałtownie kadr kompozycji nagi pień, przed którym korowód miesza się i skłębia. To jakby jeden z uczestników korowodu — na wpół drzewo, na wpół ludzka zjawia, sposobem ujęcia bezpośrednio zapowiadające *Upiora na wierzbie*.

Podobny groźny nastrój emanują późniejsze o lat kilka *Strachy* (1907), gdzie echo radosnej wiejskiej zabawy zmienia się w zapamiętałą gonitwę, w której bierze udział w świetle rozdartych wiatrem zórz cała ożywiona przyroda; gonitwę, która również

<sup>6</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Sommambulicy — Dekadenci — Herosi*. Kraków 1985, s. 169.

<sup>7</sup> *Wojciech Weiss o sobie*. Felieton z czasopisma „Naprzód” 1934 z 29 IV, w rubryce *Ze sztuki*. W: *Szkicownik Wojciecha Weissa*. Wybór i opr. Aneri — I. Weiss i S. Weiss, przedmowa W. Juszcak. Kraków 1976, s. 74

<sup>8</sup> S. Lack *Wojciech Weiss...*, s. 328—330





Ryc. 3. Wojciech Weiss, *Opętanie*, 1899, ol. pł.; wł. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

proceeds to a state of despair. Fantastic chariots appear again and again in Weiss's paintings painted at the turn of the century. They pass through empty, hilly landscapes of Strzyżów, fall down like a mountain cascade in the Tatras or from the castle hill in Odrzykoniu, swirl in a dance like leaves carried by the wind, and even appear in everyday life — in a haze of dust over the tracks of Strzyżów station. To witness their birth, one must turn to the paintings of Jacka Malczewskiego, in particular all of *Melancholia* and *W tumanie*. In the further plan of the situation, it is necessary to reach the young artist to the world of European symbolism. The final explanation of the sense of these chariots seems to be two graphics: *Impromptu* and *Entuzjizm — Przybyszewski*. In the first, over a massive, tangled mass of figures, death — a human skeleton with enormous, outstretched wings (probably borrowed from the paintings of Ensor or Ropsa). In the second — on a mountain landscape, a crowd of rapturous people carries above them the figure of a prophet of new art — Przybyszewski. This prophet, adopting the pose of Rodin's philosopher, is at the same time a devil, whom in his relief sculpture Vigeland presented. This, as Przybyszewski describes:

[...] Bóg twórczości i wiecznego odrodzenia, walki i bezinteresownego poświęcenia się walczących. Bóg od wieków przez Kościół przeczuwany. Antychryst. Wokół tego szatana szaleje wir ludzi. Cisną się ku niemu, spychają w dół, to znowu wyrwywają się w górę zbitymi kłębami cielsk. Z odmętów nóg, ramion, kadłubów podrzucają się w górę wściekle, krzyczące ręce, chwytają go za nogi, czepiają się tronu, zdaje się, że się ze stawów w obłąkanej rozpaczy wyrwały<sup>9</sup>.

Both the above description and the compositional analogies allow us to witness the direct links between Weiss's graphics and Vigeland's relief sculpture. In the art of the turn of the century, all the usually joyful motifs change in their

<sup>9</sup> S. Przybyszewski *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 79

Ryc. 4. Wojciech Weiss,  
*Kompozycja z drzewem*,  
 1899, rys. ołówkiem  
 i kredką; wł. Rodzina  
 artysty



przeciwieństwo. Taniec przeistacza się w taniec śmierci, młodość zestawiana jest ze starością, narodziny zapowiadają nieuchronną śmierć. Śmierć właśnie panoszy się niepodzielnie w dekadencej literaturze i sztuce. Jest ona obecna w wielu kompozycjach Weissa. Unosi się nad tłumem we wspomnianej grafice *Impromptu* (1900), przypomina o niej cień głowy *Melancholika* (1898) i *Jesień* (słonecznik) (1905) — przybierające kształt ludzkiej czaszki. Jej triumf widzimy we wspomnianym szkicu do *Szopena*, a także w scenie wrzucania dziecka w wiry młyńskiego koła w *Przy młyńskim kole* (1900), w *Topielisku* (1900), w grafikach i rysunkach ukazujących samobójców i topielców: *Samobójczyni nad Arno* (1901), *Samobójczyni nad Wisłokiem* (1904), *Samobójca nad Sekwaną* (1900), *Morgue* (1900) itd. Trudno wskazać tu na konkretne inspiracje, gdyż cała młodopolska literatura, a zwłaszcza poezja roi się od „topielczyków wodą napęczniałych” i monotonna powtarzanych refrenów „Chłop się powiesił w opuszczonym młynie, dziewczyna dziecko utopiła w stawie”<sup>10</sup>. Ważniejsze dla nas są raczej nastrojowe, malarskie przeczucia śmierci, ot choćby obumieranie jesiennej roślinności we wspomnianej *Jesieni* (1905) lub *Altanie* (1902), cmentarny szelest uschłych bodiaków na żydowskim kirkucie, nastrój głuchego umierania we wczesnych martwych naturach, ślepe tafle jeziorzek z pochylonymi nad nimi wierzbami lub pojawiającym się w nich odbiciem twarzy Meduzy — *Perseusz i Meduza* (1904), dopalający się nad roziskrzonym ścierniskiem zachód słońca — *Promienny zachód słońca* (1900); śmierć czyha nawet na zaplątanych w makach chłopców — w makach będących jej właśnie symbolem — *Maki* (1902—1903). Jest ona również obecna w *Upiorze na wierzbie*. Ujawnia się w dramatycznym kontraście między majakliwą amorficznością wieczornego pejzażu a jej brutalnym, diagonalnym przekreśleniem przez pień wierzby; w napięciu, jakie powstaje między nieswiadomymi zawieszonym nad nimi nieszczęściami, pogrążonymi we śnie ludzkimi domostwami, a nieszczęściem samym, które usadowiło się w koronie drzewa. To wszystko, co przynależy do świata ludzi: przycupnięte strzechy chałup, strach na wróble — postrzegane jest „z zewnątrz”, z dystansu, jakby z pozycji kogoś lub czegoś za pnem przyczajonego.

Po powrocie z Paryża w roku 1899 Weiss po raz pierwszy wyjeżdża na plener do Strzyżowa. Tu właśnie powstanie *Upiór na wierzbie*. Po latach artysta napisze:

<sup>10</sup> L. Staff *Sny o potędze*. Warszawa 1901; tenże *Dzień duszy*. Warszawa 1950





Ryc. 5. Wojciech Weiss, szkic do obrazu *Upiór na wierzbie*, 1899, rys. tuszem na pap.; wł. Rodzina artysty

Wyjechałem do Strzyżowa do siostry, której mąż był naczelnikiem stacji. W poszukiwaniu motywów chodziłem z przyborami i pieskiem, malując miasteczko przytulone do wzgórza, jary porośnięte drzewami, srebrną wstęgę 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 [...] Snułem projekty kompozycji, chodziłem po pustych torach przed budynkiem stacyjnym — tam i z powrotem, malując w wyobraźni obrazy. Cisza małej stacyjki. Nieraz spłoszyłem stado kuropatw. Zapadał zmrok. Ostatni pociąg do Jasła odszedł<sup>11</sup>.

Z tak właśnie przeżytej natury rodzą się pejzaże o szczególnie intensywnym wyrazie. Ich anatomię najlepiej ukazują rysunki i pastele powstałe w Strzyżowie. Rysowane są nerwową, delikatną linią — wysnuwaną jakby ze splątanych, tworzących walorowo ciemniejsze fragmenty, zagmatwanych skupisk — której długie, poziome, prowadzone równolegle układy budują horyzontalne, lekko sfalowane plany górzystego pejzażu, a pionowe giętkie i łamliwe jej przebiegi zmieniają się w bezlistne gałęzie drzew i krzewów. Na nich przypadkowe jakby „niekontrolowane” dotknięcia ołówka lub kredki znaczą drobne ślady: uschnięte liście, pąki lub wiosenne kwiaty. W rysunkach tych uchwycona została istota przedwiośnia, przyrody pozornie jeszcze martwej, pustej i szarej, lecz pełnej już napiętego oczekiwania i nadziei. To kolorystyczny akord, delikatny i głuchy z dominantą szarawych brązów i srebrzystych, seledynowych zieleni, z pojedynczymi, w wyższych już rejestrach pojawiającymi się dźwiękami różów, palonych sjen, bieli. Weiss wchodzi w strzyżowski pejzaż, a faliste linie wzgórz zaczynają wokół niego krążyć. Siada na skraju łąki, która piętrzy się ku ścianie lasu stromym zboczem, spogląda po Hokusaiowski przez gałęzie drzew lub bezlistne krzewy na nadrzeczną skarpcę lub kamienne stele kirkutu, wpatruje się w roziskrzone słońcem zakole rzeki, wreszcie wchodzi w mroczny las, gdzie zabłąkany wieczorny promień ślizga się po pniach drzew.

<sup>11</sup> *Szkicownik Wojciecha Weiss...*, s. 26



Ryc. 6. Wojciech Weiss, *Upiór na wierzbie*, 1899, ol. pł.; wł. Muzeum Narodowe w Kielcach

Wraz z pojawieniem się w twórczości Weissa ponurej tematyki inspirowanej prozą Przybyszewskiego malowany pejzaż staje się coraz bardziej wizyjny, wewnętrzny, odtwarzany bardziej z pamięci niż z natury. W serii obrazów, z których emanuje panerotyczna wizja natury, mamy do czynienia z daleko posuniętymi transformacjami strzyżowskiego pejzażu, zawsze jednak zachowującego wspomnienie realnego wzoru, jak choćby w *Opętaniu*, gdzie na horyzoncie majaczy „jak cyprys — wieża kościelna”. Powstaje pejzaż na wskroś młodopolski, głuchy i pusty, którego pustkę bardziej jeszcze podkreślają samotne wierzby, tajemnicze jeziorka, rysujące się w dali górskie łańcuchy. To jakby oczyszczona ze zbędnych elementów przestrzeń lekko sfalowanego strzyżowskiego pejzażu, na którą artysta wprowadza ze swej wyobraźni skłębione korowody. Rzeczywistość zmienia się w senny majak. Przyroda nie ma już czasu na powolne dojrzwianie. Żyje więc rytmem przyspieszonym, nerwowym. Jest już tylko obłęd budzącej się wiosny i konanie jesieni. Są barwy jaskrawe, lecz zmatowiałe; podszyte mrokiem i skryte w półcieniu, lecz emanujące srebrzysty, odbity jakby blask. Taki jest właśnie ognistożłoty *Promienny zachód słońca*, srebrzystozielony *Wieczór* (1902), zgaszone rudości *Altany*. Ulubioną porą dnia staje się zmierzch lub wczesne popołudnie z niskim, nasyconym oranżami światłem, ślizgającym się po krzewach porzeczek, zapalającym odmienną od naturalnej barwą kwiaty w przystajnym ogródku, połyskującym w ogrodowych kulach, dzielącym obraz na dwie sfery: bliższą — pogrążoną już w cieniu zapowiadającym chłód nocy — i dalszą — jeszcze słoneczną, stanowiącą powidok upalnego dnia (*Altana, Pocałunek na trawie* — ok. 1900). W *Upiorze na wierzbie* gama kolorystyczna złożona jest z przelewnych plam sjen palonych, oliwkowych zieleni, szarych błękitów. Całość tonie w srebrzystym blasku wschodzącego księżyca, odrealniającym pejzaż, nadającym mu szczególną wizyjność.

W malowanych przez Weissa w Strzyżowie pejzażach natura ożywa. Słoneczniki i słomiane chochoły upodobniają się do ludzkich postaci. Stare wierzby podobne do pogańskich totemów uśmiechają się oczami sęków, zmarszczkami kory. Wszystko zatrzymuje się na granicy snu i jawy, zmyślenia i rzeczywistości. W zachowanym szkicu do *Upiora na wierzbie* w gałęzie drzewa zaplątał się sierp księżyca, a w jego pień wkomponowany został niewielki stworek, raczej „upiorek” niż upiór. To zapis kierunku skojarzeń artysty, prób antropomorfizacji starego pnia wierzby. Ostatecznie pomysł zostaje odrzucony, a w konarach drzewa sadowi się upiór. Sadowi się tak zgrabnie, że staje się prawie niewidoczny, tak jak niewidoczny na pierwszy rzut oka jest srebrzysty księżyc obejmujący całość pejzażu, zimnym blaskiem, niemy świadek nadchodzącego dramatu. Nie wiadomo w końcu, czy rzeczywiście tam jest, czy też jest tworem tylko naszej — widza — wyobraźni; a jeżeli jest, to traktować go wypada przede wszystkim jako emanację wieczornego pejzażu, w swym wyrazie tak przejmująco nostalgicznego jak nokturn Chopina.

I na koniec, jakież to niesamowite, że to dzieło młodego Weissa po bez mała stu latach eksponowane jest w pobliżu *Skarbów Sezamu* Wyspiańskiego, tak jak kiedyś w salonie Przybyszewskiego wisiał obok tego obrazu *Szopen*.



## “PHANTOM ON A WILLOW-TREE”. A NOTE ON WOJCIECH WEISS’ PAINTING

The first decade of the artistic career of Wojciech Weiss, a graduate of the Cracow Academy of Fine Arts, occurred at the turn of the 19th century — the period of modernism in Polish art whose counterpart in literature was the Young Poland movement. Two tendencies were dominant at that time: symbolism and expressionism. The early creative output of Wojciech Weiss reflected both tendencies. In autumn 1898, Stanisław Przybyszewski — a writer, theoretician, advocate of expressionism, friend of August Strindberg and Edward Munch, genial interpreter of Chopin’s music, first-rate satanist — arrived in Cracow from Berlin. He would exert an enormous influence on the young Weiss. Under the existential vision of the world contained in Przybyszewski’s works, Weiss created at the turn of the century a series of dramatic paintings: *Chopin*, *Dance*, *Frenzy*, *Bright Sunset*, *Phantom on a Willow-Tree*. They are in great measure fantastic compositions which usually represent a crowd of people in an orgiastic frenzy running to distraction. In *Frenzy* one of the running Bacchantes presses to her breasts the blood-covered head of Przybyszewski — the prophet of new art. Bacchic pageants appear in Weiss’ paintings against the background of real landscape from Strzyżów environs, a locality situated near Cracow, where Weiss went to look for plein-air. However, the landscape is represented synthetically, unrealistically; it is transformed into a murky element hostile to man. In this way the landscape is treated in the painting *Phantom on a Willow-Tree* (1899) — it is amorphic, blurred, and phantom-like. It consists of a stretch of fields, scarecrow, thatched roofs of peasants’ cottages, and the space of a moonlit evening sky. The calm of this landscape is violently disturbed by a diagonal stroke of the composition which represents the trunk of a willow-tree in the foreground with a phantom seated in the boughs. It is as if a concretisation of a calamity hanging over the village, and at the same time it is an emanation of the evening landscape, so nostalgic and moving as Chopin’s nocturn.