



ANANKE

Nr 4 (56) 2008 ISSN 1641-5418



Galeria im. Sleńdzińskich
w Białymstoku

ANANKE

nr 4 (56) 2008



Białystok 2008

Spis treści:

Izabela Suchocka

Konstanty Pięczykowski (1906-1948).

W sześćdziesiątą rocznicę śmierci 3

Izabela Korolczuk

Ludomir Sleńdziński - Portret córki Julitty (1957) 17

Eugeniusz Szulborski

Echa krytyki (V) 21

Marta Pietruszko

Kalendarium 35

Konstanty Pięczykowski (1906-1948).

W sześćdziesiątą rocznicę śmierci



*Konstanty Pięczykowski,
Wilno, 31 X 1930.*

Blisko piętnaście tysięcy osób! – taką dzienną frekwencję odnotowała Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu. Był rok 1948 i z pewnością ten zakrojony na szeroką skalę pokaz miał charakter propagandy. W czasie trwania WZO, czyli od 21 lipca do końca października odwiedziło ją dokładnie 1 534 789 osób, wśród nich białostoccy artyści: Tadeusz Bołoz, Józef Gniatkowski i Konstanty Pięczykowski.

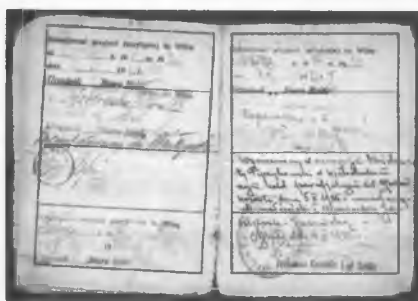
Jednak 20 sierpnia ten ostatni do domu nie dojechał. Zginął w tajemniczych i do dziś niewyjaśnionych okolicznościach.

Wracali we dwójkę, bowiem Bołoz pojechał odwiedzić rodzinę na południu Polski. W nocy Pięczykowski miał pójść do toalety i już nie wrócił. Później przyjęto hipotezę, że otworzył nie te drzwi co trzeba ... Na stacji Białystok, Gniatkowski spakował jego rzeczy i poszedł do domu. Dopiero T. Bołoz, który wrócił po trzech dniach skontaktował się z żoną Pięczykowskiego. Rozpoczęto poszukiwania. Okazało się, że w okolicach Zgierza, we wsi Smardzew przy torach odnalezio-

no ciało mężczyzny, które pochowano na miejscowym cmentarzu. Nie poszukiwano rodziny zmarłego, chociaż miał przy sobie dokumenty. Konstanty Pięczykowski spoczywa na smardzkim cmentarzu do dziś.

Konstanty Pięczykowski urodził się 15 września w roku 1906 w Białymstoku. Rodzice, Bolesław i Aleksandra mieli czterech synów; Konstanty był drugim z kolei. Rodzina mieszkała przy ul. Depowej (dzisiejsza Wojsk Ochrony Pogranicza). Siedmiodziałową szkołę powszechną ukończył w roku 1923. Pracował w Zakładach Ceramicznych Jana Kucharskiego przy ul. Grunwaldzkiej 41. Zajmował się m.in. ozdabianiem wyrobów glinianych. Miał talent i zauważył to właściciel zakładu, który wystarał się w magistracie o stypendium na studia. Podobno pierwszym nauczycielem Pięczykowskiego był malarz Tadeusz Bulewski¹.

W czerwcu 1929 r. Konstanty pojechał do Wilna, aby złożyć dokumenty do Szkoły Rzemiosł Artystycznych założonej i prowadzonej przez Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. Kolejny raz po-



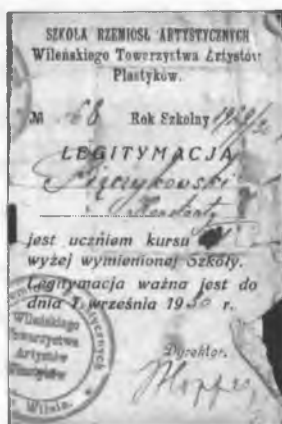
„Książeczka wojskowa” wydana 1 III 1929.

jawiał się w Wilnie 29 lipca i zamieszkał przy ul. Ostrobramskiej 17/3. Na podstawie wpisów w „Książeczce wojskowej” możemy prześledzić kolejne jego pobyty w Wilnie: od 2 października 1930 przy ul. Piwnej 6/8, 21

¹ J. Tomalska, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, Białostocki Ośrodek Kultury.

października przeniósł się na ul. Ostrobramską 27/18. Do Białegostoku wrócił 15 czerwca 1931 r. Po wakacjach, w październiku 1931 r., zameldował się przy ul. Połockiej 8/3; w listopadzie przeniósł się na ul. Zarzeczce 14/16. Ostatni wileński wpis z dnia 7 czerwca 1932 r. podaje jako miejsce zamieszkania ul. Popowską 6/1².

Grono pedagogiczne Szkoły Rzemiosł Artystycznych składało się ze świetnych specjalistów, niejednokrotnie wykładowców Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Kierownikiem był Jerzy Hoppen, prowadzący jednocześnie zajęcia z rysunku. W gronie wykładowców byli: Tymon Niesiołowski (kompozycja ornamentu geometrycznego), Michał Rouba (rysunek odręczny), Piotr Hermanowicz (dział rzeźby dekoracyjnej), Zygmunt Packiewicz (malarstwo dekoracyjne), Józef Rouba (historia sztuki), Waclaw Dawidowski (perspektywa) i Stanisław Hermanowicz prowadzący zajęcia z buchalterii. Szkoła miała wypełnić lukę związaną z brakiem średniego szkolnictwa artystycznego w Wilnie, przygotowując na studia wyższe, aby – jak pisała Kazimiera Adamska-Roubina *mieć wybór w przyjmowaniu do wyższej uczelni i żeby doroczne wystawy wydziału – były wystawami talentów doj-*



*Legitymacja Szkoły Rzemiosł Artystycznych W.T.A.P.
w Wilnie, 1929/1930.*

² Książeczka *Zaświadczenie wojskowe* wydane 1.03.1929. Archiwum K. Pięczykowskiego w zbiorach Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku.

rzewających, a nie kielkujących³. Głównym zadaniem było przygotowanie czeladników pod kątem artystycznym, a więc jak pisał M. Kulesza wyrugowanie tandety, tak często nej w tych gałęziach rzemiosła. W szkole funkcjonowała tradycja przygotowywania wystaw sprawozdawczych pod koniec roku szkolnego, które zbierały przychylnie recenzje w lokalnej prasie. Doceniano poziom artystyczny prac, tym bardziej, że uczniowie tworzyli je w trudnych warunkach lokalowych (w budynku dawnego klasztoru bernardynek przy ul. św. Anny 13) i nie dysponowali zbyt szerokim wyborem pomocy naukowych.



Konstanty Pięczykowski,
Wilno.

W archiwum Pięczykowskiego (obecnie w zbiorach Galerii) zachowały się świadectwa z dwóch pierwszych lat nauki. Na kursie pierwszym (1929/30) Konstanty otrzymał oceny bardzo dobre z przedmiotu wiodącego tzw. fachowego, którym była rzeźba dekoracyjna oraz z rysunku odręcznego, który był przedmiotem pomocniczym. Natomiast zastrzeżenia wpisano przy naukach teoretycz-



Świadectwo ukończenia II kursu rzeźby dekoracyjnej Szkoły Rzemiosł Artystycznych W.T.A.P. w Wilnie.

³ ergo. [K. Adamska-Roubina], *O potrzebie szkoły rysunkowej w Wilnie*, „Słowo” 1928, nr 46 (2511), s. 2-3, cyt za: D. Konstantynów *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, IS PAN, Warszawa 2006.

nych: perspektywie, nauce o stylach oraz rachunkach i księgowaniu. Na drugim kursie Rada Pedagogiczna oceniła pracę ucznia na oceny dobre z przedmiotów kierunkowych: rysunku odręcznego, modelowania, formowania i odlewnictwa, profilowania, cyzelowania oraz nauki o stylach. Tylko wiedza o perspektywie została oceniona niżej.

Po wystawie sprawozdawczej w czerwcu 1932 r. Jerzy Wyszo-mirski na łamach „Słowa” z uznaniem wypowiadał się o pracach uczniów, szczególnie akwarelach wykonanych pod kierunkiem Mi-chała Rouby. Pisał: *Rezultaty pracy są znaczne. Dowodzą one, jaką twórczą rolę odegrać może w rozwoju wileńskiego rzemiosła arty-stycznego szkoła tego typu, jak jest potrzebną i pożyteczną. Szczegól-nie dziś, gdy kult niefachowości w sztuce poczytywany jest za oryginalność, a nieuctwo za przejaw samorodnego i świeżego talentu. Pla-stycy uczą – pilnie i sumiennie, dokładnie i wszechstronnie – i to jest ich zasługą. Toteż podnieść należy fakt, że w tym roku szkolnym Szko-*



ła Rzemiosł Artystycznych wypuściła siedem-nastu artystycznie przygotowanych czeladni-ków, którzy złożyli egzaminy przepisane przed specjalnie powołaną komisją⁴. W ar-chiwum artysty zachowało się ciekawe zdję-cie wykonane w Wilnie, na Górze Trzykrzy-skiej, datowane na 20 października 1931 r. Widzimy tam młodego Konstantego w arty-

⁴ „Słowo” 1932, nr 153, cyt. za: D. Konstantynów *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, IS PAN, Warszawa 2006.

stycznej pozie, wspartego na lasce, w płaszczu i kapeluszu z białym szalem swobodnie przerzuconym przez ramię.

Pięczykowski wrócił do Białegostoku pełen zapału i chęci do pracy twórczej. Jednym z pierwszych działań było wybudowanie na posesji rodziców pracowni malarsko-rzeźbiarskiej. Był to budynek płasko zadaszony z dużymi oknami, wkrótce miał być jednocześnie



Z żoną na ul. Lipowej, 16 II 1932.

mieszkaniami młodej rodziny. 5 października 1935 r. w kościele parafialnym p.w. św. Rocha Konstanty Pięczykowski poślubił Aleksandrę Jasińczuk-Jasińską urodzoną 21 grudnia 1911 r. Z tego związku urodziły się dwie córki: Mirosława (ur. 1937) oraz Bogumiła (ur.1940). Aleksandra była maszynistką w Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku.

W czasie II wojny światowej zatrudnił się jako malarz napisów w zakładach kolejowych w Łapach. Wykonywał prace dorywcze, m.in. rzeźbił drewniane tace z liśćmi i owocami winogron, które cieszyły się dużym wzięciem. W okresach świątecznych rosło zapotrzebowanie na gipsowe baranki i inne figurki, było to dodatkowe źródło dochodów również w okresie powojennym.

Rzeźba i malarstwo było jego pasją. Córka Mirosława wspomina: *Jak wychodziliśmy za miasto ciągnął ze sobą sztalugi i farby. Był pasjonatem.* Pani Mira pamięta prace ojca w kościele św. Rocha –

wykonywał odlewy rzeźb Stanisława Horno-Popławskiego: rzeźbę Chrystusa Króla i płaskorzeźbę „Bóg-Ojciec” do ołtarza głównego, Chrystusa Dobrego Pasterza na wały kościoła. Z tym artystą współpracował również przy odlewie rzeźby parkowej „Praczkii” na białostockich Plantach. Zachowała się korespondencja między Pięczykowskim a Horno-Popławskim. W jednym z listów, rzeźbiarz ponagla wykonanie „form składanych” z dwóch rzeźb znajdujących się u wojewody Dybrowskiego⁵. *Potrzebny jest jeden odlew z Żeromskiego i jeden odlew Narciarza (bez nart)*⁶. W tej samej korespondencji czytamy: *Cieszę się, że bierze pan udział w życiu organizacyjnym Zarządu [Związku Polskich Artystów Plastyków], pewnie z tej racji z Bołozem dobrze i często popijacie*⁷. Z pewnością jest w tym ostatnim stwierdzeniu ziarno prawdy. Zachował się żartobliwy list pisany „pod humorem” do Horno-Popławskiego, w którym czytamy, że *najwięksi i najmniejsi wzrostem zostali wybrani do Zarządu ZPAP w Białymstoku. To znaczy my [Bołoz i Pięczykowski vel Dóbczyński i Bóbczyński]. A propos wspomnianego Żeromskiego: Pięczykowski narazie nie*



Karta od Stanisława Horno-Popławskiego.

⁵ List St. Horno-Popławskiego do K. Pięczykowskiego, Toruń, 13.04.1947. Archiwum K. Pięczykowskiego w zbiorach Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku.

⁶ Karta St. Horno-Popławskiego do K. Pięczykowskiego, Toruń, 21.05.1947. Archiwum K. Pięczykowskiego w zbiorach Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku.

⁷ Tamże.

odlewa Twoich prac z braku ministra⁸ w B-ku (...). Po Wielkiej Nocy będzie lał gibsem, którego nie ma i będzie musiał się porozumieć z Tobą, żebyś mu dał na wylanie się. Kosztorys lania Ci przesze. Przyrzeka solennie, że zleje się gibsem pierwszorzędnie i mówi, że zlał się jako baran w kościele św. Rocha, ale lepiej zleje się jako Żeromski⁹. Z treści listu wynika, że nie wszystkim wybór Zarządu przypadł do gustu, znaleźli się tacy, którzy „utrudniali pracę”. Na razie jednak pełni zapału przygotowują wystawę *pod jajko i chrzan z kiełbasą*, może być też i *PERŁA* i proszą Horno-Popławskiego o zgodę na wystawienie *Twojej niepośledniej pracy (głowa Paszkowskiej)*, gdyż srogi mąż tj. Paszkowski zastrzegł się, że Ty nie zezwalasz¹⁰.

Jak wiemy wystawa taka została uroczyście otwarta 5 kwietnia 1947 r. w nowym Teatrze Miejskim na Plantach. Wzięło w niej udział dziesięciu artystów, zabrakło tych zbuntowanych m.in. Stanisława Stolarczyka i Placydy Bukowskiej. Imponujący był komitet honorowy składający się z 22 osób – przedstawiciele władz wojewódzkich i miejskich, kościoła i partii, dyrektorów instytucji i organizacji społecznych. Protektorat nad wystawą objął minister Dybowski, obecny na wernisażu, co odnotowała prasa. Wstęp na wystawę był płatny: *Wstęp 10 zł. Wojskowi, szkoły i organizacje 5 zł.* Bileterką w dniu wernisażu była dziesięcioletnia Mira Pięczykowska, zapamiętała, że chętnych nie brakowało. Warto podkreślić, że była to pierwsza wystawa środowiskowa, która odbyła się poza skromnymi, bo ciasnymi

⁸ Wojewoda Stefan Dybowski został ministrem Kultury i Sztuki w rządzie J. Cyrankiewicza.

⁹ List T. Boloza i K. Pięczykowskiego do S. Horno-Popławskiego, Białystok, 25.03.1947.

Archiwum K. Pięczykowskiego w zbiorach Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku.

¹⁰ Tamże.

progami Szkoły Sztuk Pięknych przy ul. Kilińskiego. „Życie Białostockie” donosiło: *Do dnia 13 b.m.* [kwietnia 1947] *wystawę obrazów i grafiki zwiedziło 800 osób. Wśród zakupionych kilkunastu obrazów znajduje się najwięcej prac artysty malarza Pięczykowskiego*¹¹.

Zarząd ZPAP z Pięczykowskim w roli skarbnika działał bardzo prężnie. Udało mu się pozyskać dodatkowe środki na przygotowanie wystawy od Wojewódzkiej Rady Narodowej (10 tys. zł) oraz wypłacić artystom zapomogi na oprawę obrazów. Tuż po wakacjach zorganizowano wystawę objazdową po większych miastach województwa białostockiego, która była rozszerzoną wersją „Salonu Wiosennego”. Była to jedna z pierwszych tego typu inicjatyw w kraju. Wymagała niemałego wysiłku organizacyjnego. Związkowi udało się pozyskać przychody z tytułu sprzedaży biletów i katalogu, co skarbnik odnotował w stosownych kwitach. Celem wystawy było, jak pisał Bołoz, prezes ZPAP w piśmie do Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki *zapoznanie najszerszych mas społeczeństwa z powojennym dorobkiem plastyków Oddziału Białostockiego, spopularyzowanie plastyki na terenie województwa i zachęcenie młodzieży do wpisów w przyszłym roku szkolnym do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych*¹².

Cofnijmy się do roku 1945 i pierwszej wystawy Białostockiej Grupy Plastyków, niedługo potem wcielonej do ogólnopolskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Artyści przebywający w Białymstoku prężą siły, pracują – większość z nich straciła w czasie wojny

¹¹ „Życie Białostockie” nr 43 (886), 14.04.1947.

¹² Pismo z dn. 18.10.1947. Archiwum Okręgu Białostockiego ZPAP.

swój dorobek artystyczny – aby pokazać białostockiemu społeczeństwu „nieoswojonemu” z twórczością plastyczną, swoje dzieła. Można



Stogi, olej.

powiedzieć, że była to praca u podstaw, w mieście nie było bowiem muzeów (najbliższe w Grodnie), ani galerii. „Życie Białostockie” donosiło: *Wobec potwornej ruiny i zgliszcz miasta oraz powojennej anarchii form, która nas zewsząd jeszcze opręda, wystawa dzieł*

sztuki plastycznej w salach czystych i nasłonecznionych Szkoły Malarstwa i Rzemiosł Artystycznych przy ulicy Kilińskiego 7 działa uspokajająco i pobudza na przyszłość do wysiłków twórczych. A o samym Konstantym Pięczykowskim: Jego pięć obrazów olejnych i jedna akwarela wykazują swoisty gust artysty. W autoportrecie nie wydobył niestety artysta tych cech ciekawych, formalnych, które są w jego własnej budowie anatomicznej. Pejzaże olejne o technice szpachlowej są mocniej potraktowane, niż „Noc” akwarelowa. Artysta lubi motywy barwne, a jednak choć operuje kolorystyką naturalistyczną natura nie narzuca mu swego naturalistycznego wzoru. „Stogi” i „Bzy” są bardziej zwarte pod względem kompo-



Podwórko zimą / „Oficyna”, olej.

zycyjnym i kolorystycznym¹³.



Martwa natura z bzami, akwarela.

Artysta lubił posługiwać się szpachlą, faktura jest charakterystyczna dla jego prac olejnych. Używał stonowanych kolorów z dominantą zieleni, lubił naturę i chętnie ją malował. Częstym motywem jego pejzaży były np. stogi, las, rozlewiska wodne. Jeden z najciekawszych zachowanych obrazów to olej pt. „Podwórko zimą” / „Oficyna” – zimowa sceneria domu – pracowni miękko otulonej śniegiem z ciepłym światłem płynącym z wnętrza. Ugrzyw

w zestawieniu z błękitem paryskim dają ciekawy efekt kolorystyczny.

Pięczykowski podejmował również temat martwej natury, tu często zauważalna jest niestabilna perspektywa, z którą miał problemy już w wileńskiej szkole.

Wydaje się, że artysta mniej pewnie czuł się w portrecie, temat ten znacznie rzadziej podejmował. Zachował się portret córki Mirosławy oraz trzy autoportrety, z których jeden (patrz – okładka) wykonany ołówkiem i datowany na 15 grudnia



*Autoportret (karykatura),
ołówek, akwarela.*

¹³ „Życie Białostockie”, wycinek nie datowany z Archiwum K. Pięczykowskiego w zbiorach Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku.



Klowni, tempera.



Ulica Kilińskiego, tempera.

1929 r. rysowany jest miękko, walorowo i bardzo sprawnie. Szyję otula szal, który wydaje się być atrybutem artysty. Widać wycucie bryły, trójwymiarowości oraz wyraźny wpływ kilkumiesięcznej nauki w tzw. „szkole wileńskiej”. Późniejsza, najprawdopodobniej powojenna karykatura to widok człowieka stroskanego i zamysłonego, któremu do jednej ręki dano paletę (talent i potrzebę tworzenia) do drugiej – trójząb (attribut władzy – m.in. funkcja w Zarządzie ZPAP).

Ciekawie prezentują się prace temperowe: „Klowni” – pokazywani na wystawie objazdowej, a szczególnie „Ulica Kilińskiego”. Widzimy charakterystyczny łuk jezdnii, budynek Szkoły Rzemiosł Artystycznych zamykający perspektywę z lewej strony, a w tle górujący kościół farny. Na trotuarze przechodnie przyglądają się „pędzącemu” autu. Mglistą, rozbieloną kolorystykę pracy urozmaica delikatna linia konturu wykonanego tuszem.

Zachowały się też dwie prace o tematyce sakralnej, rysowane tuszem o dużym nasyceniu koloru użytego do cieniowania skośnymi liniami. Jedna z nich to scena ukrzyżowania przedstawiona w bliskim

kadrze – autor skupia się na twarzy, która sprawia wrażenie zamyślenia i spokojnej. Poza nią widoczne są niewielkie fragmenty torsu oraz ramion, w ich opracowaniu widoczna jest próba naśladowania drzeworytu. Uwagę przyciąga cierniowa korona przybierająca postać szerokiej, dekoracyjnej arabeski. W podobny sposób rysowana jest scena zdjęcia z krzyża. Zwarta kompozycja, którą wykreśla bezwładne ciało



Zdjęcie z krzyża, tusz.

wraz z podtrzymującymi je postaciami układające się w łuk ma w górze otwartą przestrzeń – widok Golgoty z trzema, pustymi już krzyżami. Wiemy, że artysta realizował prace do kościołów. Oprócz rzeźb do wspomnianej już świątyni św. Rocha, do kościoła w Sokółce miał wykonać

figurę Matki Bożej oraz płaskorzeźbę św. Antoniego wg projektu Aleksandra Welsa. W tej sprawie w czerwcu najprawdopodobniej 1947 r. miał udać się do Sokółki w celu omówienia szczegółów. Figurę św. Stanisława wg projektu Boloza realizował do odbudowywanego kościoła garnizonowego na terenie dawnego 10 pułku ułanów¹⁴. Zachowała się również umowa zawarta w kwietniu 1948 r. z Komitetem Odbudowy Kościoła w Korycinie opisująca terminy i koszty wykonania ośmiu form do wieży oraz ornamentów wg dostarczonego przez Komitet projektu, jak też głowicę pod krzyż. Za kwotę 130 tys. zł

¹⁴ „Życie Białostockie” nr 156 (999), 06.08.1947.

Pięczykowski zgodził się objąć nadzór nad pracami betoniarskimi i przy osadzaniu wszystkich ornamentów.

Do pomnika wyzwolenia Olecka w 1947 r. miał wykonać tablice w marmurze, dwie urny oraz sylwetkę orła przeznaczoną na szczyt cokołu. W maju 1947 roku otrzymał zlecenie na wykonanie płasko-rzeźb w Teatrze Miejskim na Plantach: herb Polski nad lożą wojewody oraz herb Białegostoku nad lożą prezydenta¹⁵.

Jak mogłaby się potoczyć kariera zawodowa Konstantego Pięczykowskiego, gdyby nie tragiczny wypadek? Z pewnością nie brakowałoby zamówień, był wszakże jedynym specjalistą w zakresie rzeźby i odlewnictwa w mieście. Najprawdopodobniej współpracowałby przy wielu ciekawych realizacjach, dzieł dużych, monumentalnych, przeznaczonych do miejsc publicznych. W Polsce odbudowującej się ze zgliszcz wojennych było spore zapotrzebowanie na rzeźby, pomniki, tablice pamiątkowe czy chociażby makiety.

To niewielkie z powodu nikłych źródeł archiwalnych i szczątkowo zachowanej spuścizny artystycznej opracowanie przygotowane w sześćdziesiątą rocznicę odejścia artysty jest próbą przypomnienia Konstantego Pięczykowskiego, jego życia i twórczości, którą prze-rwała najpierw wojna, a później przedwczesna śmierć.

¹⁵ „Życie Białostockie” nr 80 (923), 21.05.1947.

Ludomir Sleńdziński – Portret córki Julitty (1957)

W niezwykle bogatym i różnorodnym dorobku artystycznym Ludomira Sleńdzińskiego odnajdujemy liczne prace poświęcone jego córce. Julitta przyszła na świat w 1927 roku i będąc jedynym dzieckiem artysty już od najmłodszych lat stała się nieodłącznym tematem jego portretowej twórczości. Sleńdziński otaczał córkę szczególną troską, zapewniając jej staranne wychowanie i wykształcenie oraz pokładał w niej wielkie nadzieje twórcze. Julitta szybko zrealizowała muzyczne ambicje ojca i w wieku 17 lat zadebiutowała koncertem w Filharmonii Wileńskiej. Cała seria portretowych przedstawień Lity, począwszy od tych z lat dziecięcych (np. *Portret córki Julitty*, 1932), pozwala nam obserwować jej dorastanie i stopniową przemianę w dojrzałą kobietę. Jednocześnie portrety te stanowią dokumentację ewolucji twórczości Sleńdzińskiego i jego artystycznych zmaganiań. Zaslugującym na szczególną uwagę obrazem jest *Portret córki Julitty* z 1957 roku, który stanowi pewne odchylenie od wiernie wyznawanej przed wojną portretowej stylistyki Sleńdzińskiego.



Obraz został wykonany techniką olejną na płótnie o formacie 74,5 x 59,5 cm. Jest sygnowany i datowany przy górnej krawędzi, po

prawej stronie: *Ludomir Sleńdziński 1957* oraz tytułowany w lewym dolnym rogu: *PORTRET CÓRKI Julitty*. Obraz prezentuje trzydziestoletnią Julitę w ujęciu do pasa, swobodnie siedzącą w miękkiej strukturze fotela bądź kanapy. Postać wykadrowana została na pierwszym bardzo bliskim planie dając efekt masywności i monumentalizacji formy oraz wrażenie wychodzenia z ram obrazu. Prawa ręka łokciem oparta o poręcz mebla podtrzymuje głowę równoważąc sylwetkę diagonalnie przecinającą przestrzeń obrazu. Lewa ręka natomiast luźno spoczywa w poprzek zamykając kompozycyjnie całość. Ułożenie ciała oraz ostre spojrzenie skierowane w konkretnym kierunku sugeruje, że postać może aktualnie prowadzić konwersację i z zaciekawieniem przysłuchiwać się swojemu rozmówcy. Wygodna pozycja oraz niezobowiązujący, codzienny ubiór świadczą, że jest to spotkanie nieoficjalne, być może odbywane w rodzinnym gronie. Taka swoboda modelu należała raczej do rzadkości w twórczości Sleńdzińskiego, najczęściej bowiem portretowane przez niego postacie, podobnie jak na dziełach wielkich mistrzów Renesansu, prezentowane były w wyrafinowanych pozach i eleganckich strojach. Interesujący jest również sposób, w jaki artysta zbudował kontrast pomiędzy skupiającą uwagę widza, precyzyjnie nakreśloną twarzą a dość szkicowo potraktowanym tułowiem. Czerwień pełnych ust oraz głębokie spojrzenie z wyraźnym łukiem brwi podkreślają kobiecość i delikatność portretowanej. Długie włosy, w mieniących się odcieniach brązów miękko układają się na ramionach w formie charakterystycznie splecionych języków. Dłonie, które w portretach Sleńdzińskiego były szczególnie ekspono-

wane poprzez wyszukane układy i trzymane przez nie przedmioty oraz stanowiły psychologiczne dopełnienie twarzy, tu zdają się być mniej ważne. Jednak ich drugoplanowa rola jest tylko pozorna. Każda z dłoni ma bowiem swój subtelny wyraz, a długie, smukłe palce zdają się potwierdzać fakt, iż mamy do czynienia z dłońmi pianistki.

W obrazie tym Sleńdziński zrezygnował z tak charakterystycznego dla siebie tła pejzażowego na rzecz niedookreślonej przestrzeni jedynie sugerującej wnętrze pomieszczenia. Nietypowa jest także kolorystyka – dwie kontrastujące ze sobą płaszczyzny barwne horyzontalnie dzielą powierzchnię obrazu na dwie nierówne części. Utrzymany w zimnych, błękitnych tonach ubiór Julitty oraz przybliżone kolorystycznie oparcie mebla zestawione zostało z cytrynowo zieloną płaszczyzną, którą dynamizują ciemne włosy portretowanej. Wprowadzony został także subtelny akcent w postaci cynobrowej czerwieni ust. Pojawia się tu dość rzadki dla płócien Sleńdzińskiego zabieg budowania obrazu płaskimi plamami oraz mocnym, wibrującym, nieregularnym konturem. Ciekawy wydaje się być również efekt *non finito*, który jest szczególnie widoczny przy rozpięciu bluzki, gdzie dostrzec możemy kolor warstwy spodniej. Dynamika obrazu spotęgowana została przez widoczne pociągnięcia pędzla i impastowe efekty fakturalne. Faktura obrazu nie jest tu jednak celowym zamiarem artysty, lecz wynikiem wtórnego użycia płótna. Nieodparta potrzeba tworzenia i równoczesny, uciążliwy niedostatek materiałów niejednokrotnie zmuszał artystów do kilkakrotnego wykorzystywania swoich płócien. Praktykę tę zmuszony był także stosować Sleńdziński. Przebijająca faktura farby w formie

krzyżujących się tuż nad głową Julitty linii oraz fakturalne koliste elementy ornamentu przypominające kimation, szczególnie widoczne z prawej strony tła mogą być kojarzone z nieistniejącym obrazem *Strop* powstałym dwa lata wcześniej (1955). Prawdopodobnie to na fragmencie tego płótna namalowany został omawiany portret, jednak pozostaje to jedynie w sferze przypuszczeń.

Tak wiernie wyznawana przed wojną stylistyka Sleńdzińskiego, oparta na klasycznych zasadach, tu ulega zachwianiu. Artysta zarzuca spokój i harmonię na rzecz ekspresji, doskonałość rysunku i perfekcję linii zamienia na malarską swobodę. Taka rewolucja zapewne podsygnowana była nagłą zmianą środowiska, które dalekie było jego ideałom. Po wojnie, gdy środowisko wileńskie uległo rozproszeniu Sleńdziński osiadł na stałe w Krakowie, gdzie prym wiodli koloryści, którzy zdominowali ośrodki artystycznego kształcenia. Zapatrzeni w postimpresjonistyczną twórczość, budowali płaszczyznę obrazu kolorem. Jednoczesne wkroczenie krakowskiej awangardy niewątpliwie odcisnęło ślady w artystycznych poszukiwaniach artysty.

Echa krytyki (V) O twórczości Ludomira z Wilna Sleńdzińskiego

Ciekawe spostrzeżenia można zauważyć w sprawozdaniach z wystaw „Rytmu”. Dotyczą owe nie tylko wystaw, ale i samego stowarzyszenia. Sprawozdawca podpisujący się literką „a.” zatytułował artykuł – „RYTM bez wspólnego rytmu. Zbiorowisko świetnych talentów chodzących swoimi drogami” i napisał: *Był czas, że każda wystawa „Rytmu” była rewelacją. Już sama nazwa, przenosząca pojęcie rytmu z muzyki na plastykę, wносиła świeży powiew w zatęchłą atmosferę naszej sztuki ówczesnej. Później stopniowo to wysokie napięcie osłabło. Poszczególne indywidualności zaczynały krzepnąć w dostojnej rutynie która jakże często, staje się synonimem ruiny. Wiadomo już było z góry, co kto może z siebie dać (...). Świadomość tego faktu zaciężyła na „Rytmie”, jak fatalność. A potem zaszedł drugi fakt. W grupie zrazu mocno związanej założeniami formalnymi, zróżnicowały się indywidualności. „Rytm” jako grupa, zaczął się rozpręgać, ale zyskał na rozległości horyzontów artystycznych. Obecną wystawę (Salon Cz. Garlińskiego, jesień 1929) cechuje raczej rozbieżność, niż jednolitość kierunków. Wspólną wszystkim artystom, biorącym w niej udział, jest tylko pewna skala twórczości, pewien poziom, na którym artysta wyrabia sobie swój własny stosunek do sztuki¹⁶.* O tej samej wystawie w spo-

¹⁶ a., „RYTM bez wspólnego rytmu. Zbiorowisko świetnych talentów chodzących własnymi drogami”, w: „Kurier Czerwony”, z 23.11.1929r., zob.: GSL/AVIII/350, s.10.

sób bardzo krytyczny pisze Stanisław Pieńkowski, krytyk literacki związany z „Myślą Narodową”. Według niego *Wielkie i piękne w reklamach słowa o wysokim poziomie, młodzieńczości, zaborczości, nowości oblekły się na wystawie w smutną rzeczywistość nieuctwa, snobizmu, upadku lub – wyjątkowo tu i ówdzie – zwykłego, na każdej wystawie spotykanego i obowiązującego poziomu artystycznego*¹⁷. Wszystkim wystawiającym wtedy u Cz. Garlińskiego krytyk ten zarzuca jeśli nie pochodzenie, to nieuctwo, miernotę i nijakość. Pisząc o wystawie jubileuszowej WTAP wypowiadał się już inaczej. *Ogólne wrażenie z wystawy tego Towarzystwa – bardzo dobre, a sama jego działalność nasuwa przede wszystkim uwagę o dobroczynnych skutkach podziału pracy kulturalnej w kraju na różne ogniska prowincjonalne (...). Nie można poznać kultury polskiej w samej tylko stolicy. Samą zaś wystawę skwitował: pragnę tylko zwrócić uwagę na znamienny i ważny dla rzeźbiarstwa nawrót sztuki wileńskiej do snycerstwa i do rzeźb barwionych. Zaczynamy nareszcie zrywać z długowiecznym nałogiem rzeźbiarstwa bezbarwnego, które zwłaszcza w odlewach gipsowych jest tak martwe i przykre kolorystycznie. P. Ludomir Sleńdziński dał godną widzenia rzeźbę polichromowaną w drzewie ciętą pt. „Safo”. Jest też i biust gipsowy kolorowany i parę rzeźb w drzewie innych artystów. Jakże one pięknie odbijają od martwych gipsów białych, a nawet marmurowi Grecy i Rzymianie starożytni rzeźbili kolorowo, malowali rzeźby, lub zestawiali części z marmurów różnobarwnych. Zdaje się, że to pierwsze wykopaliska rzeźbiarstwa*

¹⁷ S. Pieńkowski, „Sztuki plastyczne. Wystawa grupy Rytm”, w: „Myśl Narodowa” z 01.12.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.11.

starożytności, pozbawione barw przez długie przebywanie w ziemi, były powodem bezmyślnego naśladownictwa białości w rzeźbiarstwie europejskim od czasów Odrodzenia¹⁸. Według Mieczysława Tretera *Dzieła Sleńdzińskiego nie odbiegają ani od wysokiego poziomu, ani od typowego charakteru poprzednich jego prac. Rzeźba „Sapfo” wydaje się być artystycznym nieporozumieniem*¹⁹. Franciszek Siedlecki dostrzega zaśłuchanie i pokorę u Leopolda Gottlieba i Henryka Kuny, rzeczywistość ujętą przez Władysława Skoczylasa i Stanisława Rzeckiego, apolliński spokój i marmurową naukowość u Ludomira Sleńdzińskiego, zdumienie teatralnością życia u Tymona Niesiołowskiego i Ireny Pokrzywnickiej, zadumę nad krajobrazem u Romana Kramsztyka itd.²⁰ Całkiem inaczej widzi wystawę Wacław Husarski. Dla niego wystawa jest dowodem ciągłego rozwoju ugrupowania „Rytm”. Stanisław Rzecki pokazując rzeźby wychodzi poza dotychczasowe pole swej działalności. Sleńdziński, rozmiłowany w eksperymentach sięgnął po natężenie czystych barw. Właśnie rozwiązanie kolorystyczne w wystawianym „Portrecie ks. Rektora Falkowskiego” Husarski uznał za mistrzowskie²¹. L. Sleńdziński uczestniczący w tej wystawie miał także niepocholebne opinie. W „Bluszczu” recenzent ubolewa, że *Sleńdziński sprawia bolesny zawód. Ten malarz, po którym spodziewaliśmy się najbardziej interesujących osiągnięć w dzie-*

¹⁸ S. Pienkowski, „Sztuki plastyczne. Z Zachęty”, w: „Myśl Narodowa” z 13.04.1930 r. zob.: GSL/AVIII/350, s.29.

¹⁹ M. Treter, „Pokłosie wystaw”, w: „Gazeta Polska” z 14.04.1930 r., zob. GSL/AVIII/350, s.29.

²⁰ F. Siedlecki, „Wystawa Rytmu w Salonie Garlińskiego”, w: „Dzień Polski”, z 24.11.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.10.

²¹ W. Husarski, „Rytm. – Rafał Malczewski”, w: Tygodnik Ilustrowany” z 30.11.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.12.

dzinie pogłębionej, wzmocnionej od wewnątrz formy kształtu malar-
skiego – uderza nagle w tony nie o jedną lecz o wiele oktaw niższe od
dotychczasowych. Pusta „reprezentatywność”, wyrażająca się w hiera-
tycznym geście i wspaniałości (...) ubioru, zastępuje patetyczność
istotną, malarską, płynącą z pogłębienia formy, z siły i wyrazistości
rysunku, z przechwycenia na gorącym uczynku i zakłęcia w kształt wi-
domy – wyrazu. Złytoznak, gdy płaszczyzna, okolona linią, występuje w
miejsce formy²². W „Kobiecie Współczesnej” znaleźć można zdanie:
Neoklasycyzm Sleńdzińskiego dał pyszną purpurę w portrecie rektora
– lecz pewne niedociągnięcia i jakąś próżnię w ujęciu twarzy portreto-
wanego²³. Odnosi się wrażenie, że antypatie i sympatie do poszczegól-
nych malarzy związane są w jakiś sposób z tytułami prasowymi, a co
za tym stoi, z autorami tekstów krytycznych, czasami nie widać w
nich rzeczowej bezstronności a zauroczenie lub negowanie warsztatu
danego autora. Czytamy więc: *Sleńdziński wykazuje wielką umiejęt-
ność i świetną znajomość rysunku. W portretach jego jest coś szla-
chetnego przy wielkim wniknięciu w charakter portretowanej osoby*²⁴.
*Sleńdziński nauczył nas doskonałą zbiorową wystawą w Poznaniu, że
wydawanie sądu na zasadzie jednej jego pracy jest zawodne*²⁵. *Ludo-
mir Sleńdziński doskonalili swój neoklasycyzm, zrodzony ze wspomnień
wczesnego renesansu – i z dążeń rzeźbiarskich i płaskorzeźby sny-
cerskiej czy kamiennej. Kolor i plastyka walczą tu o lepsze. Ale czy nie*

²² „Wystawa Rytmu”, w: „Bluszcz” nr 51 z 21.12.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.14.

²³ „Kobieta Współczesna” nr 51 z 22.11.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.14.

²⁴ „Kurier Polski”, z 24.12.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.14.

²⁵ M. Sterling, w: „Wiadomości Literackie” nr 49 z 08.12.1929 r., zob.
GSL/AVIII/350, s.14.

czas uwzględnić tu już pewne wspomnienia plenerowe – dodać miękkości tej jasnej, mocnej formie?²⁶ Sleńdziński, w fazie obecnej, znajduje się pod znakiem problemów kolorystycznych. Wspaniały rysunek pragnie zgłębić zagadnienie barwne. W portrecie ks. C. Falkowskiego czyni on udany eksperyment na temat różnic tonacyjnych czerwieni. Forma w obrazach Sleńdzińskiego jak zwykle mocna i doskonała. Doskonałość jednak nie zawsze bywa artystycznie przekonywającą²⁷. Prof. Sleńdziński dał suchy nieco w barwie i schematyczny w rysunku portret ks. Falkowskiego²⁸. L. Sleńdziński w Portrecie Rektora i w Senegalczyku trochę może nuży, ale i zdumiewa²⁹.

05 kwietnia 1930 r. w Warszawskiej Zachęcie otwarta została wystawa WTAP zorganizowana z okazji dziesięciolecia tego towarzystwa. Prasa podkreśla, że rozwinęło ono działalność na szeroką skalę. Wydaje własne czasopismo, prowadzi szkołę rysunkowo-malarską i szkołę rzemiosł artystycznych, projektuje i wykonuje dekoracje sceniczne, urządza wieczory odczytowe i widowiskowe – słowem koncentruje w sobie całe życie artystyczne Wilna (...) Wystawa jubileuszowa w Zachęcie zapoznaje nas gruntownie z twórczością Wilnian. Ich pseudoklasycyzm potrafi zdobyć się na dzieła daleko zaawansowane w fakturalnym opanowaniu materiału – słabą jednak stroną ich sztuki jest zbytnia przewaga pierwiastka klasycznego nad nowoczesnymi ideałami w sztuce, co robi raczej wrażenie epigonizmu aniżeli aktywnego pobudzenia dawnych form w zastosowaniu do współczesnej rze-

²⁶ J. Kleczyński, w: Kurier Warszawski, z 09.12.1929 r. zob.: GSL/AVIII/350, s.14.

²⁷ „Nasz Przegląd” z 15.12.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s. 15.

²⁸ K. Winkler, w: „Kurier Poranny”, z 03.01.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.15.

²⁹ M. Treter, w: „Gazeta Polska” z 08.12.1929 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.15.

czywistości widzialnej. Skądinąd znów, malarstwo wileńskie dziwnie się jakoś schodzi ze świeżo powstającym stylem tzw. „nowej rzeczywistości” w Niemczech, gdzie atoli klasycyzmu nie bierze się znów tak dosłownie za podstawę nowych niby zagadnień politycznych³⁰. Wystawa funkcjonowała jeden miesiąc. Sala plastyków wileńskich wyróżnia się na obecnej wystawie w Zachęcie swoją odrębną dobrze zharmonizowaną fizjonomią, ma swój własny styl i charakter, jakkolwiek wewnątrz twórczość plastyków wileńskich rozpada się na kilka różnych kierunków. Najsilniejsze piętno nadaje jej ta grupa artystów, która za przykładem Ludomira Sleńdzińskiego, wychodząc z założeń kompozycyjnych i fakturowych dawnych mistrzów renesansu, dąży do rytmicznego ustosunkowania elementów kompozycyjnych i pewnej monumentalności³¹.

W odniesieniu do tejże wystawy Mieczysław Sterling napisał: *Jest to zapewne przypadek, a nie sprawa świadomej kontynuacji, że w tym samym mieście, w którym z początku XIX w. utworzył własną szkołę ówczesny pseudoklasyk, Smuglewicz, po stu latach tworzy nową szkołę współczesny nam pseudoklasyk Sleńdziński. Pseudoklasycyzm Sleńdzińskiego opiera się na klasycznej sztuce dzisiejszej Europy – na Włochach odrodzenia, jak pseudoklasycyzm Smuglewicza opierał się na Rzymie starożytnym. Wileńska szkoła Smuglewicza była uważana za jedyną i najlepszą w Polsce i dlatego mogła spokojnie zamierać w rutynie. Dzisiejsze tempo życia nie pozwala zasklepić się w nie-*

³⁰ W., „Wystawa jubileuszowa Wileńskiego Tow. Art. Plastyków w Zachęcie”, w: „Przegląd Wieczorny” z 22.04.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.19.

³¹ F. Lubierzyński, „W Tow. Zachęty Sztuk Pięknych...”, w: „Kurier Wileński” z 08.05.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s. 32.

zmienności form i teorii, i dlatego akademizm Sleńdzińskiego musi się załamać. Sprzyjają temu rozrastające się na terenie wileńskim nowe indywidualności – Niesiołowski, Rouba, Jamontt, a przede wszystkim sztuka samego Sleńdzińskiego, która zaczyna ulegać przemianom. Artysta sięga do życia, którego akademia wileńska z epoki Smuglewicza nie zdążyła poznać. I wówczas, kiedy szkoła Sleńdzińskiego trwa w narzuconej manierze, profesor odchylił się od niej, i to jest najszczęśliwszy moment w jego sztuce. W chwili obecnej prace Sleńdzińskiego wykazują skłonność do porzucenia i przesadnej stylizacji i wykreślenia geometrii form rzeczywistych. Artysta skłania się do bardziej malarzkiego, bezpośredniego ujęcia rzeczywistości. Zdaje mi się, że portret pani Potockiej i autoportret z żoną są pracami, w których obydwie pierwiastki rządzą równorzędnie, chociaż malarstwo i bezpośredniość zaczyna przeważać³². Mieczysław Wallis wystawę charakteryzuje tak: Najciekawszy na wystawie Wilnian jest, jak zwykle Sleńdziński. Po środku sali stoi i zwraca od razu na siebie uwagę jego posąg, wyrzeźbiony z drzewa i polichromowany „Safo” (...). Wysoka postać kobieca w długiej szacie, o długich, kruczonych, kręcących się lokach, spadających na ramiona i plecy, trzymająca obiema rękoma przed sobą zwój papierów, pionowa, sztywna, hieratyczna, zwłaszcza w części dolnej, o spokojnej, pozbawionej żywego wyrazu twarzy. Całość przypomina w ujęciu archaiczną rzeźbę grecką. Majsterski w obrobieniu materiału, miłe barwy, przeznaczony do ustawienia we wnęce i obliczony przeto przede wszystkim na widok od czoła, posąg jest jeszcze

³² M. Sterling, „Jubileuszowa wystawa artystów wileńskich”, w: „Wiadomości Literackie” z 04.05.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.19.

jednym przejawem tęsknoty Sleńdzińskiego za tym, co pełne, jędrne, dotykalne, za dającą się ująć i obejść dokoła bryłą. Z czterech obrazów Sleńdzińskiego niemal każdy jest inny. Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej stanowi w stylu niejako powrót do portretów z r. 1923. Pewna „japońskość” twarzy jest tutaj podkreślona lekkim japonizowaniem, zwłaszcza w ujęciu tła pejzażowego. Kompozycja z bawiącymi się na ulicy, widzianymi nieco z góry chłopcami z r. 1928, oraz pełen humor portret artysty w berecie baskijskim i okrwawionym sztyletem w ręce i jego żony w czarnej mantyli i kwiciastym szalu hiszpańskim na tle Toledo z r. 1930 reprezentują niejako najwierniej linearno-rzeźbiarski styl Sleńdzińskiego. Wreszcie fragment Ponte de Alcantara w Toledo z tego samego roku, to malowidło impresjonistyczne, mało lub nic nie mające wspólnego z dotychczasową główną linią poszukiwań Sleńdzińskiego. O ile sam mistrz jest bogaty i żywy, urozmaicony, zmienny, pełen niespodzianek, o tyle imitatorzy jego, tzw. „szkoła Sleńdzińskiego” lub „szkoła wileńska”, są przeważnie jednostajni, oschli i nudni. Przejmują oni pewne powierzchowne właściwości stylu Sleńdzińskiego z pewnego okresu i powtarzają je dostownie, niemal mechanicznie³³.

Uwagi dotyczące malarstwa wileńskiego, w szczególności Ludomira Sleńdzińskiego, robią wrażenie, że za owym krytycyzmem kryje się coś subiektywnego. Jeżeli przez pewien czas łączono z paseistycznym i akademickim kierunkiem malarstwa Sleńdzińskiego nieuz-

³³ M. Wallis, „Sztuki plastyczne. Wystawa jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych)”, w: „Robotnik” z 14.04.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.30.

sadnione nadzieje, to było to skutkiem ciągłego jeszcze odgradzania się kulturalnego Polski od Europy. Nie mamy jakoś szczęścia do racjonalnej selekcji wpływów przychodzących z Zachodu i w malarstwie oddaliśmy się w zbytnią zależność od Niemców³⁴. Tytus-Czyżewski wręcz pisze: *W obrazach Ludomira Sleńdzińskiego pełnych bombastycznej pozy przebija ciągle owe niezrozumienie prymitywu włoskiego czy niemieckiego malarstwa renesansowego. Używanie „tryków” starych mistrzów bez ich przeżycia i współczesności czyli po prostu pastiszowanie w tym smaku – wielkiej sztuki odległej od nas o kilkaset lat. Ani Dürer ani Fra Angelico nigdy nie popełnili tych błędów harmonii kolorystycznej ni wiązania formy, co popełnia w swoich obrazach p. Sleńdziński. Rzekoma udana prostota staje się bombastycznym przechwalaniem się co widać najlepiej w portrecie pani hr. M. P. malowanym (w swej suchej dokładności) chyba dla sklepowej wystawy w oknie renomowanego „powiększającego” fotografa. Owa „Safo” – rzeźba polichromowana długa na 3 metry z greckim napisem na złotej tabliczce umieszczonej na piedestale między dwoma wielkimi palcami nóg drewnianej bogini – to ideał reklamowanej lalki na wystawie wypożyczalni teatralnych kostiumów³⁵. Wiktor Podoski po szeregu uwag dotyczących WTAP i „Szkoły wileńskiej” ma je także do prof. Sleńdzińskiego: *Sam Sleńdziński prezentuje się na „jubileuszowej” b. słabo. W portrecie p. Potockiej zamienił swój zwykły koloryt na jakieś mdlawe kolorki, ze skutkiem osiągniętym przez przysłowiowego stryj-**

³⁴ M. R., „Dwie wystawy”, w: „Europa” z 8.05.1930, zob.: GSL/AVIII/350, s.22.

³⁵ T. Czyżewski, „Nieprawdziwa prymitywność wystawy w Zachęcie”, w: „Kurier Polski” z 06.04.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.22.

ka. Ze zdumieniem dowiedziałem się, że to ma być p. Maria Potocka z Jabłonny. Nie wiem czy bardzo jest wdzięczna artyście za zrobienie z jej pięknej, wyrazistej głowyporcelanowej lalki. Kompozycja („Ulicznicy”) to obraz „puszczony”. Postacie w ruchu, dobrze podchwyconym, – te-mat nieodpowiedni dla takiego talentu jak Sleńdziński. Najlepszy jest portret podwójny. W „Safo”, rzeźbie rozmyślnie traktowanej „a la” najwięcej nas bawi polichromia³⁶. Konrad Winkler w swoim sprawozdaniu w swoisty sposób usprawiedliwia nowości w malarstwie. Każde nowe zjawisko artystyczne wywołuje jakąś reakcję myśli i uczuć. W dzisiejszym atoli stanie wiedzy o sztuce, nie każda taka „nowość” wychodzi cało spod skalpela krytyki(...). Dzieje sztuki notują niejednokrotnie powrót specjalnych upodobań do dawnych dyscyplin stylowych, każde bowiem pokolenie dokonuje rewizji odziedziczonych wartości. Lecz powrót ów, dla aktualnych zagadnień bieżącej kultury ma raczej znaczenie relatywne. W tym kontekście odnosi się do wystawy jubileuszowej WTAP w Warszawie i L. Sleńdzińskiego twórcy „szkoły wileńskiej”, wykształconego w Petersburgu. Sleńdziński kontynuując swe studia w Rzymie i kształcąc swój smak artystyczny na arcydziełach cinquecenta – znalazł w malarstwie renesansu podniecie do nowoczesnych zdobyczy w sztuce zachodnioeuropejskiej. Lecz zamykając oczy na wszystko, co w tej sztuce w ostatnich 20 latach zrobiono – neoklasycyzm Sleńdzińskiego był już z góry skazany na skostnienie w formach dawno przeżytych, które przetransportowane na dzisiejszą rzeczywistość malarską w sposób szablonowy i dość

³⁶ W. Podoski, „Z Zachęty. Wystawa jubileuszowa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków”, w: „Rzeczpospolita” z 03.05.1930 r., zob.: GSI/AVIII/350, s.23.

oschły a przy tym najwidoczniej doktrynerski – mogły zaledwie przez czas jakiś zainteresować ogół pozorną wnikliwością malarskich skojarzeń, ale bynajmniej nie nasyciły tej naturalnej żądzy nowości w związku z kategoriami myślowymi dzisiejszej epoki. Powstały dzieła mocno zakłamane, niezgodne z duchem czasu, stylizowane na wzorach antycznych, wbrew najoczywistszej prawdzie dzisiejszej sztuki, dążące do syntezy intelektualnej elementów obrazu a oderwanej całkowicie od zwykłej rzeczywistości poznawczej, jako wyraz zupełnie nowego, artystycznego smaku³⁷. Właściwie negatywnie o WTAP z okazji wystawy jubileuszowej mówi też Michał Weinzieher. Zdawało się, w pewnej chwili naszego życia artystycznego, że Towarzystwo wileńskie odegra w rozwoju sztuki w Polsce rolę wybitnie twórczą i pozytywną. Niestety nadzieje te nie ziściły się (...). Sztuka Ludomira Sleńdzińskiego, reprezentacyjnego członka i zarazem przywódcy grupy nie nadaje się zupełnie do stworzenia szkoły o szerokich perspektywach rozwojowych. Zabija ją doktryna, zamykająca w ramach klasykistyczno–realistycznych żywą treść malarską współczesności. U Sleńdzińskiego doktryna ta, przetrawiona głęboko, odpowiadająca specjalnie temperamentowi artysty, omija niebezpieczeństwa szablonu i daje nam dzieła często zastanawiające i wzbudzające uznanie. U naśladowców jednak siła Sleńdzińskiego okazuje się słabością, która wydaje prace artystów na łup rutyny³⁸.

³⁷ K. Winkler, „Wystawa jubileuszowa Wileńskiego Tow. Artystów Plastyków w Warszawie”, w: „Kurier Poranny” z 23.04.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.24.

³⁸ M. Weinzieher, „Sztuka współczesna”, w: „Nasz Przegląd” z 12.04. 1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.24.

Inny ton brzmi w artykule Franciszka Siedleckiego. Dla niego Wilno to jedyne w Europie miasto, gdzie sztuka związana jest z nauką, gdzie przy uniwersytecie istnieje osobny wydział sztuk pięknych, obejmujący malarstwo i rzeźbę (...). Dla sztuki szuka się i akcentuje naukowe podstawy techniczne, bada tradycje sztuk pięknych i dąży do wyzwolenia z dorywczych wrażeń estetycznych, jako podstawy malarstwa i rzeźby, a zastąpienia ich przemyślaną w zadumaniach artystycznych formą, wypływającą z przecięć granicznych rzeczywistości i nieskończoności (...). W grupie malarzy wileńskich prowadzonych przez prof. Ludomira Sleńdzińskiego, nie widać żadnych rewolucyjnych buntów przeciwko uznanym upodobaniom artystycznym, panującym w najszerszych warstwach w obecnych czasach, nie ma tu też u nich ani manifestów ani teoretycznych uzasadnień prądów, nie przyznają się do żadnych znanych „izmów”, nie wołają głośno o poklask gawiedzi jarmarcznej, nie apelują do spekulantów, kupujących sztuką, lecz idą z powagą po raz obranej drodze od pierwszego kilometrowego kamienia, na którym wypisana jest zasada walki ze złudnym nastawieniem się impresjonistycznym artysty wobec natury. Impresjonizm bowiem (...) dawał powierzchowne, złudne ujęcie artystyczne natury, nie wchodził w istotę formy przedmiotów i w ogóle rzeczywistości, a w technice swojej owe złudy chwytały na gorącym uczynku w naturze, naśladował na płótnie plamami i plamkami barwnymi, dając im jedynie napięciem uczuciowości walor artystyczny. Przechodząc od charakterystyki sztuki do konkretnej twórczości, Siedlecki pisze: *Równowagę linii, barwy i rozłożenia dekoracyjnego widzimy w obrazach i rzeź-*

bach Sleńdzińskiego. Romantyzm zaś u Jamontta. Niezmiernie poważnie potraktowane są portrety: Jerzego Hoppena, zbiorowy Kwiatkowskiego, Pileckiego, Adamskiej oraz Skangiela. Świetne są krajobrazy Niesiołowskiego, Rouby kolorowe domki i Międzybłockiego „Zacisze Wileńskie”, oraz martwe natury i wnętrza Kuleszy. Pozytywy WTAP widzi też Jan Kleczyński. Podkreśla jego działalność artystyczną i wystawienniczą, rozgłos w kraju i za granicą. *Kompozycyjność kolorystyczna, operowanie szerokimi płaszczyznami, które od kamienne twardych dokonały ewolucji ku renesansowi lub twórczości Davida, a czasem przechodziły w płaskorzeźbę polichromowaną – u Sleńdzińskiego – to są odrębności tej szkoły, której poszczególni przedstawiciele coraz bardziej dojrzewają i uświadamiają swoje zamiary. Sleńdziński w swoich płaskorzeźbach polichromowanych utworzył dwie sztuki: malarską i rzeźbiarską. W tej ostatniej dziedzinie dał rzecz o wiele wyższą niż rzeźby dawniejsze – subtelniejszą w wyrazie i kolorze „Safo”. Z portretów artysty wyróżnia się blaskiem kolorytu „portret hr. Marii Potockiej”³⁹. O wystawie jubileuszowej w Zachęcie pisze też Wacław Husarski. Towarzystwo powstało (...) jako zrzeszenie o charakterze regionalnym, jako grupa artystów związanych wspólnością miejsca urodzenia lub pobytu. Po latach kilku charakter ten uległ zasadniczej zmianie. Spójnią, łączącą członków Towarzystwa, przestała być przynależność dzielnicowa, stała się nią zaś wspólność ideologii artystycznej. O tym ujednoczeniu zdecydowała głównie wyjątkowo wyrazista i jednolita, a zarazem bardzo wybitna indywidual-*

³⁹ J. Kleczyński, „Jubileusz artystów wileńskich”, w: „Kurier Warszawski” z 13.04.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.23.

ność jednego z założycieli, Sleńdzińskiego. Artysta ten bowiem, malarz i rzeźbiarz jednocześnie, łącząc niekiedy oba rodzaje sztuki w tym samym dziele, jest najtypowszym chyba przedstawicielem klasycyzmu w sztuce współczesnej. Jest nim nie tylko z przekonania, nie tylko z obranego kierunku, ale z wrodzonych właściwości talentu. Istotnie, jeżeli za pierwszą cechę podstawową sztuki klasycznej uznamy, zgodnie z Wölfflinem, linearność w przeciwieństwie do malowniczości, to nie ma dziś chyba w Europie artysty, który by linearność tę do tego stopnia posiadał we krwi, co Sleńdziński. Oko jego zdaje się ukształtowane do spostrzegania zjawisk materialnych, przede wszystkim w ich linearnym zarysie; ręka zaś posiada dar oddawania owego zarysu z precyzją, prawdziwie niezachwianą. Jeżeli do tych właściwości dodamy żelazną konsekwencję dążeń i świadomość celu, to zrozumiałym stanie się, że tak silna indywidualność artystyczna wyrzeć musiała potężny wpływ na otoczenie, które w mieście prowincjonalnym nie miało zresztą w ogóle żadnych innych wybitnych wzorów⁴⁰.

⁴⁰ W.E. Husarski, „Z wystaw”, w: „Tygodnik Ilustrowany” z 19.04.1930 r., zob.: GSL/AVIII/350, s.26

Kalendarium

listopad 2008

6 listopada w ramach działalności Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej współtworzonej przez Białostocki Oddział Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Galerii im. Śleńdzińskich miało miejsce uroczyste spotkanie z profesorem Włodzimierzem Pawluczukiem – socjologiem i religioznawcą, badaczem kultury ludowej kresów wschodnich, dyrektorem Instytutu Socjologii UwB, połączone z jubileuszowym wyróżnieniem go przez Białostocką Wszechnicę Kulturoznawczą za szczególne zasługi w rozwijaniu i krzewieniu wiedzy o kulturze w kraju i w regionie. Spotkanie uświetnił odczyt prof. Pawluczuka „Opowieść o mojej chacie”, po którym zaproszeni kulturoznawcy wygłosili mowy laudacyjne. Spotkanie zostało zorganizowane w ramach projektu „Przyszłość tradycji” współfinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego”.





13 listopada odbył się kolejny wieczór z cyklu „Życie artystyczne Białegostoku” poświęcony życiu i twórczości Włodzimierza Wasilewicza (1909-1967), białostockiego malarza, członka Białostockiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków. Spotkanie towarzyszyło wystawie „Ojciec i córka. Włodzimierz Wasilewicz. Anna Beata Wasilewicz. Malarstwo”, której wernisaż miał miejsce 23 października. Bogato ilustrowaną archiwalnymi zdjęciami i dokumentami biografię artysty przedstawiła Izabela Suchocka. W spotkaniu uczestniczyli także potomkowie malarza: Anna Beata Wasilewicz i Marek Wasilewicz.



25 listopada w Galerii odbył się ostatni z trzech paneli dyskusyjnych wchodzących w skład projektu „Przyszłość tradycji”, zorganizowanego przez Białostocką Wszechnicę Kulturoznawczą. Tytuł brzmiał „Tradycja bez granic?”. Odczyt wprowadzający w tematykę spotkania wygłosił przewodniczący, a zarazem koordynator projektu prof. Sław Krzemień-Ojak. Następnie głos zabrała prof. Krystyna Wilkoszewska – kierownik Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii UJ, autorka i redaktor licznych publikacji z zakresu estetyki. Wygłosiła wykład zatytułowany „Przejścia graniczne w dobie transkulturowości”. Później prof.

Anna Wieczorkiewicz – antropolog i filozof kultury, pracownik Instytutu Filozofii i Socjologii PAN oraz UwB zajęła się problemem kulturowego przekraczania granic, głosząc wykład „Tradycja w laboratorium turysty”. Po przerwie publiczność wysłuchała dr Iwony Luby z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, specjalizującej się w sztuce nowoczesnej. Rozwinęła ona temat „Przyszłość wobec przeszłości, czyli o nieuchronności tradycji”. Ostatni referat należał do prof. Sława Krzemienia-Ojaka, który w odczycie „Dziedzictwo światowe – tradycja bez granic?” poruszył temat zasad ochrony dóbr kultury. Po odczytach uczestnicy spotkania podjęli dyskusję naukową.



W niedzielę **30 listopada** w Galerii miał miejsce I Koncert Adwentowy zorganizowany w ramach projektu edukacyjnego „Barokowy Białystok”. Koncert w wykonaniu Zespołu Muzyki Dawnej *Collegium Spes Musica* w składzie: Judyta Wrona Tupczyńska (skrzypce barokowe), Tomasz Frycz (wiolonczela barokowa), Anna Urszula Kucharska (klawesyn). Wykonano utwory barokowych kompozytorów: A. Stradelli, A. Subisatiego, G. Plattiego i J.M. Leclaira. Koncert przybliżył publiczności barokową tradycję komponowania i wykonywania muzyki religijnej związanej z poszczególnymi świętami roku liturgicznego. Projekt: „Barokowy Białystok” współfinansowany jest ze środków Marszałka Województwa Podlaskiego.

grudzień 2008



4 grudnia w ramach działalności Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej miał miejsce odczyt dr Andrzeja Kisielewskiego – historyka sztuki, wykładowcy Uniwersytetu w Białymstoku. Wykład zatytułowany „W sieci reklamy, czyli idą święta...” traktowało reklamę jako narzędziu kreowania tzw. „kultury symbolicznej”. Multimedialnie ilustrowany pokaz ukazywał ewolucję form przekazu reklamowego w ujęciu historycznym. Spotkanie odbyło się w ramach projektu „Przyszłość tradycji” dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego”.



W niedzielę **11 grudnia** odbył się drugi i ostatni Koncert Adwentowy zorganizowany w ramach projektu „Barkowy Białystok” Ponownie wystąpił Zespół Muzyki Dawnej *Collegium Spes Musica* w składzie: Judyta Wrona Tupczyńska (skrzypce barokowe), Tomasz Frycz (wiolonczela barokowa), Rafael Gabriel Przybyła (obój barokowy), Anna Urszula Kucharska (klawesyn), tym razem z towarzyszeniem znakomitego kontratenora Piotra Olecha współpracującego z Warszawską Operą Kameralną oraz licznymi filharmonicznymi or-

kiestrami. Zespół wykonał utwory o tematyce bożonarodzeniowej J.S. Bacha, G.F. Haendla, G. Ph. Telemanna i J.J. Quantza.

W piątek **12 grudnia** na Uniwersytecie w Białymstoku miał miejsce odczyt zorganizowany w ramach Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej przy współpracy Zakładu Wiedzy o Kulturze Wydziału Filologicznego UwB. Dr hab. Małgorzata Jacyno – socjolog kultury z Uniwersytetu Warszawskiego wystąpiła z tematem „Społeczności terapeutyczne w dobie indywidualizmu”. Usiłowała zgłębić problem kariery takich pojęć jak „terapia”, „uzdrowienie”, „toksyczność” na gruncie współczesnej kultury

okładka – Konstanty Pięczykowski, *Autoportret*, 1929

fot. s. 3-9,12-12,17,35-38 – archiwum Galerii im. Sleńdzińskich



Redaguje zespół w składzie: Katarzyna Hryszko, Mariusz Kostro,
Marta Pietruszko, Izabela Suchocka

Adres redakcji:

Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku
15-461 Białystok, ul. Waryńskiego 24a
tel. (85) 651 76 70 fax (85) 652 32 77
e-mail: galeria@slendzinski.art.pl
www.slendzinski.art.pl