

Poklewski, Józef

"Szkoła wileńska" i jej ocena przez międzynarodową krytykę artystyczną

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 25 (280), 251-276

1994

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Historii Sztuki

Józef Poklewski

„SZKOŁA WILEŃSKA” I JEJ OCENA PRZEZ MIĘDZYWOJENNĄ KRYTYKĘ ARTYSTYCZNĄ

Termin „szkoła wileńska”, jakim od 1928 r. recenzenci i krytycy określali twórczość działających w Wilnie i w Warszawie członków Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, pozostających w kręgu oddziaływania indywidualności twórczej Ludomira Sleńdzińskiego, dawno już na stałe wszedł do polskiej historii sztuki. Wraz ze zmianą optyki badawczej zmieniła się jednak w czasie ocena dokonań „szkoły”. Wcześniejsze entuzjastyczne opinie, takie jak np. ta, że „palma pierwszeństwa Wilnu się należy”¹, zastąpiły stwierdzenia głoszące, że „Wilno reprezentowało najbardziej konserwatywne tendencje w sztuce”².

Badając przeszłość, jej dokonania i chcąc poznać znaczenie i wagę poszczególnych zjawisk, a nade wszystko ówczesną recepcję tendencji artystycznych, nie możemy niestety posługiwać się wyłącznie naszymi dzisiejszymi priorytetami i kryteriami ocen. Musimy stale mieć świadomość, że fakty stanowiące przedmiot naszego zainteresowania zaistniały „tam i wtedy”, a nie „tu i teraz”. Dlatego niezbędne wydaje się poznanie opinii i ocen znawców współczesnych tym faktom i wydarzeniom.

Powszechnie wiadomo, że wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości przed malarstwem jako sztuką wiodącą stanęły nowe zadania. Uwolnione z obowiązku „krzepienia serc”, wychowywania narodu, utwierdzania tradycji patriotycznej, malarstwo mogło się poświęcić głównie sprawom warsztatowym, „łącząc walory nowoczesnie, choć nie awangardowo, pojętej formy z odpowiednio do niej dopasowaną treścią polską rozwiązać dylemat polskiej sztuki narodowej”³. W tworzących się, w nowych już warunkach politycznych, środowiskach kulturalnych coraz wyraźniej zaznaczało się

¹ K. Poraj-Koźmiński, *Grupa wileńska a wystawa grup „pro arte” i ogólnej w Zachęcie*, Polska Zbrojna z 10 III 1927, cyt. za L. Sleńdziński, *Pamiętnik wystawy*. Warszawa 1974 (dalej cyt. *Pamiętnik*), s. 191.

² A. Rafałowski, *I spoza palety*, Warszawa 1970, s. 26.

³ B. Mansfeld, *Sztuka polska około roku 1918*, [w:] *Literatura wobec niepodległości. Z problemów kultury polskiej początku II Rzeczypospolitej*, Łódź 1983, s. 102.

...dążenie do stworzenia sztuki, która korzeniami swymi zrośnięta będąc z dzisiejszym życiem polskim, byłaby jednocześnie częścią dorobku kulturalnego Europy, która dążąc do otworzenia duszy współczesnej w całym jej niezmiernym bogactwie, w całej prawdziwej wrażliwości i nieoczekiwanej dla nas samych potęgde nawiązywałaby jednocześnie nić tradycji zerwanej przez anarchię końca wieku XIX-go. Tradycjonalizm ten, mniej lub bardziej świadomy, zrywając ze zdawkowością zużytych i przebrzmiałych formuł artystycznych, usiłuje raczej wczuć się w treść i istotę dążeń wielkich przodków i wskazanymi przez ubiegłe wieki drogami dążyć ku przeczuwanej przyszłości⁴.

Organizujące się z ambicjami, a także z nadzieją na włączenie się w nurt ogólnopolskiego życia artystycznego środowisko wileńskie zyskało wyraźnie na prestiżu przez utworzenie w 1919 r. w reaktywowanym Uniwersytecie Stefana Batorego Wydziału Sztuk Pięknych. Fakt ten bowiem ostatecznie przesądził o tym, że Wilno, mimo swego peryferyjnego, kresowego położenia, znacznego oddalenia od innych ośrodków sztuki, a zwłaszcza trudności, jakie w latach 1920—1922 wiązały się z dojazdem do tego miasta⁵ — mogło zrealizować wreszcie swoje aspiracje — stać się centrum artystycznym o znaczeniu nie tylko regionalnym.

Innym, nie mniej ważnym czynnikiem umacniającym pozycję Wilna w sztuce polskiej, stała się, tak wysoko oceniana przez ówczesną krytykę artystyczną, bogata i wielostronna działalność powstałego w 1920 r. Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (wystawy, szkolnictwo zawodowe w dziedzinie plastyki, akcja wydawnicza, praktyczna działalność podnosząca poziom rzemiosła).

Decydujący o obliczu sztuki wileńskiej artyści należeli do trzech generacji: pierwszą stanowili twórcy urodzeni w końcu lat 60-tych i w latach 70-tych, debiutujący jeszcze w XIX wieku, drugą — urodzeni w latach 80-tych i 90-tych, ci których debiut przypadł na lata I wojny światowej, i trzecią, najliczniejszą, tworzyli młodzi, wykształceni i debiutujący w odrodzonej już Polsce⁶.

⁴ Ze wstępu do katalogu zorganizowanej w Warszawie w styczniu 1917 r. wystawy Polskiego Klubu Artystycznego, cyt. za *Polskie życie artystyczne 1915—1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974 (dalej cyt. PZA), s. 27.

⁵ Chcąc dojechać z Warszawy do Wilna należało najpierw uzyskać przepustkę w delegaturze rządu Litwy Środkowej, a następnie w ciemnych i nie opalanych wagonach odbyć kilkunastogodzinną podróż szlakiem okrężnym przez Lidę, „gdź most na Niemnie pod Grodnem był zerwany”. Por. T. Łopalewski, *Czasy dobre i złe*, Warszawa 1966, s. 91.

⁶ Najstarszą generację stanowili m.in. malarze: Ferdynand Ruszczyc (1870—1936), Aleksander Szturman (1869—1944), Benedykt Kubicki (1874—1951), Stanisław Jarrowcki (1871—1944), Marian Kulesza (1878—1943), fotograficy: Jan Bułhak (1876—1950), Jan Kurusza-Worobjew (1876—1942) i rzeźbiarz Bolesław Bałzukiewicz (1879—1935), średnia to głównie przedstawiciele WTAP Slefidiński, Jamontt, Hoppen, Kwiatkowski, Rouba. Trzecia generacja dopiero rozpoczynała samodzielną działalność twórczą pozostając jeszcze pod wyraźnym wpływem swych nauczycieli.

Wyodrębniając poszczególne generacje twórców należy pamiętać, że pokolenia artystyczne nie są absolutnie tożsame z pokoleniami demograficznymi, bowiem „występowanie na scenę kolejnych zbiorowości twórców dokonuje się nie poprzez generacje, lecz poprzez kulturowe pokolenia”. Pokolenie artystyczne, podobnie jak literackie, „tworzy ciaśniejszy krąg jednostek, które na skutek zależności od tych samych wielkich zdarzeń i przemian, jakie miały miejsce w okresie ich pobudliwości..., związane są w pewną całość”⁷. Zaś „jedną z najdziwniejszych prawidłowości, jakie zdaniem Miłosza musi uznać historyk literatury i sztuki, jest głębokie pokrewieństwo pomiędzy ludźmi żyjącymi w tym samym czasie”⁸ — i to bez względu na dzielące ich odległości geograficzne, a nawet na całkowity brak między nimi wzajemnych kontaktów.

Mimo wspomnianej wielopokoleniowości twórców sztuka wileńska była wyjątkowo jednorodna, bowiem oscylowała „między tradycjami malowniczego baroku i surowością reguł klasycznych”⁹. Zostało to zdeteminowane z jednej strony silnym oddziaływaniem dziewiętnastowiecznej szkoły wileńskiej, z drugiej zaś studiami odbytymi przez większość twórców starszego i średniego pokolenia w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studia te, zapewniające dogłębne opanowanie warsztatu malarza realisty i bliskich klasycyzmowi reguł akademickich, w znacznym też stopniu zaważyły na wykształceniu młodego pokolenia plastyków wileńskich, gdyż przejęte wcześniej zasady były przekazywane w trakcie nauki zarówno w Szkole Rysunkowej, jak i na Wydziale Sztuk Pięknych USB.

W międzywojennym Wilnie niepodważalny był autorytet Ferdynanda Ruszczyca, mimo iż od lat zaniechał on twórczości malarskiej, poświęcając swe siły i talent pracom organizacyjnym i dydaktycznym na Wydziale Sztuk Pięknych. Wykonywał jedynie, bardzo ważne społecznie, lecz raczej drobne, prace, które należy zaliczyć do sztuki użytkowej (kartki żywnościowe, znaczki pocztowe Litwy Środkowej, insygnia władz uniwersyteckich, sztandary, afisze, druki okolicznościowe, okładki i ilustracje książkowe). Tworzył także wielkie, operujące masami uczestników widowiska parateatralne: „Podróż w przestworza z Poczobuttem” (1920), „Kulig sprzed stu lat” (1921), „Igrzyska na dworze króla Zygmunta i Barbary na Zamku Dolnym w Wilnie” (1922), w których realizowały się jego pełne bogatej inwencji wizje artystyczne. Aż do swej ciężkiej, eliminującej go z życia uniwersyteckiego i społecznego, choroby (do 1932 r.) Ferdynand Ruszczyk był najwyższym autorytetem w sprawach sztuki na terenie Wilna. Jego autorytet profesora-dy-

⁷ K. Wyka, *Pokolenie literackie*, Kraków 1977, s. 60.

⁸ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 12.

⁹ I. Jakimowicz, *Grafika wileńska dwudziestolecia międzywojennego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej cyt. RMNW), R. 21, 1977, s. 251.

daktyka był nie mniej znaczący jak poprzednio autorytet malarza-twórcy, animatora życia kulturalnego w Wilnie.

Z twórców starszej generacji znaczący też wpływ na kształtowanie postaw i gustów młodego pokolenia wywarł czynny od 1923 r. na Wydziale, często zastępujący w dydaktyce zajętego pracami organizacyjnymi Ruszczyca, wychowanek petersburskiej Akademii — Aleksander S z t u r m a n (1869—1944), zafascynowany osiągnięciami malarstwa postimpresjonistycznego zdolny pejzażysta. Jego malowane z wielką kulturą i biegłością obrazy, wyróżniające się bogactwem kolorystycznym i fakturalnym, wyjątkowo rzadko uczestniczące w wystawach, chętnie i często były przez twórcę pokazywane studentom.

Twórczość Benedykta K u b i c k i e g o (1874—1951) ograniczała się do realistycznego, o mocnym kolorycie malarstwa portretowego, wyróżniającego się dosadnością psychofizycznej charakterystyki modelu.

Spośród malarzy starszego pokolenia czynnych w pracy pedagogicznej w wileńskim szkolnictwie średnim należy wymienić przede wszystkim działającego już od 1898 r. Stanisława J a r o c k i e g o (1871—1944), autora licznych pejzaży i scen rodzajowych, w których ujawniły się związki zarówno z malarstwem postimpresjonistycznym, jak i z secesją, a także Mariana K u l e s z ę (1878—1943), kontynuatora najlepszych tradycji malarstwa realistycznego i sztuki ok. 1900 roku. Do tego pokolenia należał także Eugeniusz K a z i m i r o w s k i (1873—1939), autor realistycznych, najczęściej akwarelowych, pejzaży, próbujący swych sił także i w portrecie. Mimo że w Wilnie Kazimirowski zajmował się głównie scenografią teatralną, malował dużo i często brał udział w wystawach.

Najaktywniejsze było średnie pokolenie artystów, oni właśnie stanowili trzon najważniejszej organizacji twórczej, jaką było Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, i swą działalnością właściwie zdominowali międzywojenną sztukę wileńską.

W Wilnie, mimo akcentowanych przez „Południe” animozji, jakie rzekomo istniały pomiędzy WTAP a Wydziałem Sztuk Pięknych USB¹⁰, panowała zdecydowana jednomyślność w orientacji artystycznej, a przeważały, jak wspomniano, koncepcje realistyczne z wyraźnym sięganiem do wzorów renesansowych i klasycznych. Zgodne to było zresztą z tendencjami dającymi się zaobserwować w znaczącej wówczas sztuce, zarówno w Europie, jak i w Polsce. Na gruncie polskim, obok wspomnianej już orientacji plastyków wileńskich, dominowały tendencje stylizacyjne grupy „Rytm”, której członkami z artystów wileńskich byli S l e ũ

¹⁰ Chcąc zagwarantować sobie monopol w sprawach sztuki na gruncie wileńskim WTAP, w wydawanym przez siebie czasopiśmie „Południe”, zamieszczało krytycznie uwagi o osiągnięciach i metodach pedagogicznych stosowanych na Wydziale, widząc w nim jedynie zagrożenie swojej pozycji, por. Południe, Wilno—Warszawa 1921—1925, nr 1—7, passim.

dziński i Niesiołowski, czy szukające podniet artystycznych „w baroku holenderskim, w efektach świetlnych Caravaggia, a nawet w linearnym malarstwie Clouetów i Holbeina Młodsze”¹¹ prace członków założonego przez Tadeusza Pruszkowskiego „Bractwa św. Łukasza”.

Sformułowany w postaci poetyckiego manifestu we wstępnym artykule pierwszego zeszytu „Południa” program artystyczny WTAP wysuwał się na plan pierwszy pietyzm dla tradycji z jednoczesnym przekonaniem o konieczności jej kontynuowania, kultywowanie mistrzostwa dawnej sztuki w dążeniu do „stylu i monumentalności” oraz wyrażał pragnienie współtworzenia sztuki narodowej¹².

Podobne do artystów wileńskich chęci i nadzieje mieli także twórcy zrzeszeni w grupie „Rytm”¹³. Było to w pełni zrozumiałe, bowiem po odzyskaniu niepodległości „dążenie do oryginalnego stylu polskiego, który by jednolitością swą ogarnął wszystkie dziedziny sztuki i zdobył moc kształtowania życia zbiorowego”¹⁴, stało się ambicją wielu twórców i grup artystycznych.

Dzięki rozgłosowi i uznaniu, jakie już w czasie pierwszej warszawskiej wystawy zdobyli sobie twórcy zrzeszeni w WTAP, Towarzystwo stało się nie tylko wizytówką środowiska, lecz także jednym z ważniejszych i bardziej znaczących ugrupowań artystycznych w międzywojennej Polsce. W tym stanie rzeczy nie dziwi, że orientacja artystyczna WTAP, wskrzeszająca swego rodzaju historyzm i eklektyzm, odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się stylu narodowego, który zdaniem Aleksandra Wojciechowskiego stał się nawet „współczesną odmianą sztuki dworskiej”¹⁵. Trafność tego stwierdzenia umacnia Stanisław Woźnicki, który prezentując dokonania w malarstwie monumentalnym Słodzińskiego, „rytmowców” i „łukaszowców” pisze:

Artyści w ściennym malarstwie zdają się odnajdywać swą właściwą „funkcję w życiu narodu”, czynniki zaś rządzące widzą w nowej wymowie środków plastycznych, napełniających nową treścią wnętrza i elewacje budynków, potężny czynnik wychowawczy o wielkiej sile wzruszeniowej¹⁶.

¹¹ T. Dobrowolski, *Malarstwo*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, t. 3, Kraków 1962, s. 321.

¹² J. Wardas, *Południe. Wilno—Warszawa (1921—1925). Zarys monografii cząstki artystycznego*, [w:] *Pamiętnik*, s. 206.

¹³ H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 112—215.

¹⁴ M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 269.

¹⁵ A. Wojciechowski, *Próby integracji polskiej kultury plastycznej*, [w:] *Polska Odrodzona 1918—1939. Państwo — społeczeństwo — kultura*, pod red. J. Tomickiego, Warszawa 1982, s. 622.

¹⁶ S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce. Tempera, fresk, sgraffito*, Nike 1939, R. 2, z. 2, s. 62.

Dążąc do realizacji programu zakładającego odrodzenie sztuki monumentalnej, artyści z WTAP odrzucali zarówno tradycje XIX-wiecznego realizmu, kultywowane przez twórców skupionych wokół warszawskiej „Zachęty”, jak i impresjonizm, obwiniając go za to, że przez zbyt szeroki indywidualizm i subiektywizm widzenia przyczynił się do upadku tradycji, czyli szkoły.

Osiągnięciu wyznaczonego celu, jakim było reaktywowanie „szkoły”, miało służyć rzetelne i wszechstronne wykształcenie zawodowe oraz poznanie dzieł przeszłości łącznie z ich stroną techniczno-materiałową, a także uwzględnienie tradycji w pełnym tego słowa znaczeniu przez przyswojenie największych i najwartościowszych osiągnięć sztuki epok minionych i wykorzystanie ich, w miarę potrzeb, we własnej twórczości.

Egipt — Asyria, prymitywizm dzikich, wszystko to, jak twierdził Sleńdziński, może być materiałem, na którym może oprzeć każdy plastyk swoją twórczość, czerpać z niego świadomie i swobodnie to, co mu odpowiada, a jednocześnie orientować się w całej przeszłości. [Dodał też, że] „wymagana jest bardzo pilnie jak najlepsza znajomość rysunku i tych wszystkich technicznych środków sztuki, bez których żaden artysta nie może się obejść dla uzyskania postępu w swej pracy”¹⁷.

Członkowie WTAP, podobnie jak artyści zgrupowani w „Rytmie” i „Bractwie”, z racji uznania opiniotwórczej krytyki i kontaktów z czynnikami oficjalnymi, zapewniającymi poparcie władz¹⁸, mieli ułatwione zamówienia państwowe i samorządowe zapewniające im nie tylko rozgłos, ale i szeroki zasięg oddziaływania, zaś ich dokonania uznawane były za synonim nowoczesnych propozycji artystycznych¹⁹.

Uznanie, z jakim w październiku 1922 r. spotkała się wystawa „twórczości Wilna w stolicy Polski Niepodległej”, legło u podstaw wielkiej kariery Ludomira Sleńdzińskiego. Sukces tego twórcy, potwierdzony entuzjastyczną opinią Władysława Skoczylasa²⁰, ugruntował nie tylko zakup przez Departament Kultury i Sztuki z przeznaczeniem do Belwederu jego *panneau* dekoracyjnego „Rybacy”, ale także zlecenie wykonania plafonu w gabinecie premiera w pałacu Rady Ministrów²¹. Później zamówiono u Sleńdzińskiego projekt, nie zrealizowanej niestety, dekoracji sali posiedzeń Sejmu Rzeczypospolitej²².

¹⁷ S. Z. Kł[aczynski], *O Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków i jego ideologii z powodu 10-lecia i wystawy WTAP, wywiad z prof. L. Sleńdzińskim*, Kurier Wileński z 11 VI 1930.

¹⁸ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 170.

¹⁹ M. Treter, *Dział sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej*, Sztuki Piękne (dalej cyt. SP) 1929, R. 5, s. 281—321.

²⁰ W. Skoczylas, *Sleńdziński*, Tygodnik Ilustrowany 1922, nr 46, s. 737.

²¹ Południe 1922, nr 4, s. 48.

²² T. Dobrowolski, *Ludomir Sleńdziński i jego twórczość. (Treść i forma)*, [w:] *Pamiętnik*, s. 44—47.

Twórczość artysty spotkała się także z zainteresowaniem najwyższych czynników państwowych²³. O popularności artysty może świadczyć fakt, że jego prace zdobiły wnętrza takich instytucji, jak Główny Inspektorat Sił Zbrojnych. Poświadcza to relacja Mieczysława Lepeckiego:

Marszałek na wpał leżał w fotelu i patrzył na wielki obraz Słędzińskiego [!] wyobrażający zdobycie Wilna w roku 1919. Marszałek lubił ten obraz. Uważał go za „komiczny”. „Patrzcie — rzekł raz do mnie — jakie ja mam na tym obrazie piękne białe rękawiczki. Zdaje mi się, że ja nigdy w życiu takich pięknych nie miałem”²⁴.

Zdobyty autorytet artystyczny i uznanie czynników oficjalnych przyczyniły się do tego, że członkowie WTAP mogli wnieść swój znaczący wkład w walkę o nową sztukę zdecydowanie przeciwstawiając się pas-seizmowi „Zachęty”. „Zachęta” bowiem popierała tandetę artystyczną i malarstwo typu „pompierskiego”, odpowiadające przeciętnym gustom burżuazji²⁵.

O zaangażowaniu się w tej akcji przekonuje najlepiej fragment recenzji Janiny Oryńzyny, zamieszczonej w wydawanym przez WTAP „Południu”, w którym ostro i jednoznacznie rozprawia się z „Zachętą”:

Towarzystwo, mające na celu zogniskowanie talentów i wiedzy malarskiej, zamieniło się w przytułek litościwy. Armia malarzy „Zachęty” — nie będziemy już wymieniać nazwisk — sprawia wrażenie konduktu pogrzebowego wielkiej sztuki²⁶.

Najbardziej owocnym przejawem walki z „Zachętą” stało się założenie w 1930 r. Instytutu Propagandy Sztuki — IPS. Projekt powołania takiej instytucji był pomysłem współzałożyciela WTAP, redaktora i wydawcy czasopisma „Południe”, ówczesnego redaktora „Architektury i Budownictwa” — Stanisława Woźnickiego²⁷. Zaś na członka Rady IPS został powołany jeden z najbardziej znanych artystów wileńskich — prezes WTAP — Ludomir Słędziński²⁸.

²³ F. Sławoj-Składkowski, *Strzepy meldunków*, Warszawa 1988, s. 83, relacjonuje opinię Marszałka Piłsudskiego, wygłoszoną w czasie kolacji w Radzie Ministrów: „Dalej porównał Pan Marszałek dwie szkoły przedstawiania portretów wodzów, przeprowadzając paralelę między obrazem Kossaka *Poniatowski pod Raszynem* a obrazem Słędzińskiego *Piłsudski pod Wilnem*. Sposób ujęcia nie tylko techniki malarskiej, ale również i tematu jest zupełnie różny”.

²⁴ M. Lepecki, *Pamiętniki adiutanta Marszałka Piłsudskiego*, Warszawa 1987, s. 271—272.

²⁵ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, s. 151.

²⁶ J. Oryńzyna, *Przegląd wystaw warszawskich*, *Południe* 1922, nr 4, s. 46.

²⁷ M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918—1930*, Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką 1954, nr 3—4, s. 193; K. Kubalska-Szulkiwicz, *Instytut Propagandy Sztuki*, [w:] PZA, s. 557.

²⁸ H. Kubalska-Szulkiwicz, op. cit., s. 557.

W twórczości artystów wileńskich wyróżnić należy trzy zasadnicze nurty: klasyczny, romantyczny i realistyczny. Nurt klasyczny, najobficiej i najlepiej reprezentowany twórczością Sleńdzińskiego, Kwiatkowskiego, Karnieja, Pileckiego, Skangiela, Dąbrowskiej, Teodorowicz-Karpowskiej, a także portretowym malarstwem Hoppena, miał korzenie nie tylko w miejscowej tradycji, lecz także w dążeniu do odrodzenia warsztatowych wartości malarstwa. Nurt ten najtrafniej scharakteryzował Waław Husarski:

...klasycyzm współczesny nie jest klasycyzmem treści, ani nawet formy, analogia ze sztuką antyczną i odrodzeniem polega tu raczej na wspólności plastycznego ujęcia, na odtwarzaniu świata widzialnego za pomocą dokładnie określonej linii i bryły, na jasnym plastycznie dotykającym niejako określaniu formy²⁹.

Nurt romantyczny w malarstwie wileńskiego międzywojnia nawiązywał nie tylko do dawnych lokalnych tradycji Walentego Wańkowicza czy Jana Damela, lecz głównie do o wiele bliższych czasowo tendencji, które odnaleźć można w cieszących się rozgłosem i wielkim uznaniem obrazach Ferdynanda Ruszczyca, takich jak: *Ballada* (1899) czy *Bajka zimowa* (1904). W nurcie tym mieściła się głównie twórczość Bronisława Jamontta, a także częściowo Waław Czechowicza i Michała Rouby.

Trzeci nurt akademicki, realistyczny — najbliższy twórczości artystów skupionych wokół warszawskiej „Zachęty”, miał w malarstwie wileńskim przedstawicieli w osobach: Waław Dawidowskiego, Czesława Wierusz-Kowalskiego, Czesława Znamierowskiego, Stefana Daukszy i, uprzednio już wspomnianego, przedstawiciela najstarszej generacji — Mariana Kuleszy.

Osobne miejsce w sztuce wileńskiej zajmowała nie mieszcząca się w wymienionych nurtach twórczość Tymona Niesiołowskiego, artysty czynnego w Wilnie od 1926 r., który miał już za sobą doświadczenia formistyczne — okres fascynacji nowoczesnym malarstwem francuskim. W okresie wileńskim malarstwo Tymona

...ustaliło się zarówno w zakresie formy, zawsze płaskiej, obwiedzonej czernobrazowym lub czarnym konturem, jak i tematu sprowadzającego się do aktów w pejzażu lub we wnętrzach oraz martwych natur³⁰.

Najbardziej jednak uznanym twórcą w międzywojennym Wilnie, tym, który wywarł nie tylko niezaprzeczalny wpływ na poziom artystyczny środowiska, lecz dał także początek, budzącej zainteresowanie krytyków i znawców, „szkole wileńskiej” był Ludomir Sleńdziński (1889—1980).

²⁹ W. Husarski, *Wystawa grupy plastyków*, Tygodnik Ilustrowany 1924, nr 39.

³⁰ B. Mansfeld, *Tymon Niesiołowski (1882—1965) malarz, grafik, profesor UMK*, [w:] *Toruńscy twórcy nauki i kultury 1945—1985*, pod red. M. Biskupa i A. Gizińskiego, Warszawa—Poznań—Toruń 1989 (dalej cyt. TTNK), s. 243.

Stał on na stanowisku, że artysta musi być w pełni świadom osiągnięć przeszłości i mieć pełną możność swobodnego korzystania w swoich dziełach z doświadczeń poprzedników. Ważną rolę tradycji w orientacji artystycznej Sleńdzińskiego obok uwarunkowań rodzinnych (był malarzem w trzecim pokoleniu), specyficznej atmosfery Wilna, ugruntowały studia w pracowni Dymitra Kardowskiego w petersburskiej Akademii, wpajające obok biegłości zawodowej szacunek i podziw dla wielkiej sztuki epok minionych. Świetna orientacja w osiągnięciach sztuki różnych epok i szkół, wzbogacona jeszcze doświadczeniami nabytymi w czasie odbytych w latach 1923—1928 podróży studyjnych do Włoch, Francji, Hiszpanii, Anglii, Grecji, Syrii, Libanu, Palestyny, Egiptu i Turcji, w połączeniu z ogromną erudycją i pracowitością, pozwoliły Sleńdzińskiemu na wybór inspiracji najważniejszych dla jego temperamentu i charakteru uprawianej przezeń sztuki.

Zainteresowanie wielką sztuką antyku, renesansu i klasycyzmu było zresztą zjawiskiem prawie powszechnym. Na poparcie wystarczy tu tylko przypomnieć, że Picasso i Braque po okresie kubizmu wchodzą w okres swoście rozumianego klasycyzmu. Młodzieńcze zaś prace rówieśnika Sleńdzińskiego, słynnego twórcy *pittura metafisica*, Giorgia de Chirico (1888—1978), podobnie jak obrazy artysty wileńskiego, wyróżniają się konkretnością formy i wyrazistą twardą fakturą. Zbieżność ta wynika jedynie z podobieństwa „danego momentu w cywilizacjach nie komunikujących się ze sobą”³¹. Powyższą opinię Miłosza z równym powodzeniem odnieść można do związków, jakie dają się zaobserwować między twórczością Sleńdzińskiego a Georga Schrimppa czy Heinricha Davringhausena — malarzy niemieckiej „Nowej Rzeczowości”. Pobieżne nawet porównanie portretów kobiecych: Schrimppa (portret żony z 1922 r.) i Sleńdzińskiego (portret Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej z 1923 r.) ujawnia identyczność ujęcia i analogiczne potraktowanie tła³². Podobieństwo to wynika ze wspólnoty dążeń artystycznych obu twórców, jak też z ich inspiracji sztuką przeszłości. O różnorodności fascynacji artystycznych Sleńdzińskiego świadczy także pojawiająca się głównie w jego malarstwie

...inspiracja kubizmem w dekoracyjnej deformacji kształtów i fałdów draperii, w łączeniu w jednym obrazie ujęć z kilku punktów widzenia, wreszcie w wyraźnej geometryzacji budynków w pejzażu lub wnętrza w tle³³.

O pewnym, przejściowym, zainteresowaniu tego twórcy nowymi

³¹ Por. przyp. 8.

³² T. Grzybkowska, „Nowa Rzeczowość” i jej polskie refleksy, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980*, Warszawa 1982, s. 87 i il. 16, 17.

³³ J. Malinowski, *Kultura artystyczna Wilna 1893—1945*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919—1945 (katalog wystawy)*, Olsztyn 1989, s. 27.

tendencjami artystycznymi i chęci udokumentowania ich zrozumienia świadczy reprodukowany w „Południu” rysunek — „formistyczne” studium pejzażowe³⁴ — bardziej niestety przypominające jedynie „odrobioną lekcję” niż pełne zaangażowania twórcze działanie.

Zasygnalizowane tu analogie ze współczesnym malarstwem europejskim, dzięki licznym naśladownictwom manieri Sleńdzińskiego zarówno przez jego rówieśników, jak i uczniów, zostały szeroko spopularyzowane w sztuce wileńskiej. Dzięki temu Wilno mimo zdecydowanie zachowawczych gustów i peryferyjności prowincjonalnego położenia nie leżało bynajmniej poza ogólnym obiegiem wielkiej sztuki, a klasycyzm „szkoły wileńskiej”, ze swymi propozycjami artystycznymi, świetnie mieścił się we współczesnych nurtach sztuki europejskiej. Z działających w Wilnie artystów najsilniej wpływom doktryny Sleńdzińskiego ulegli: Karniej, Kwiatkowski, Skangiel, zaś z warszawskich członków WTAP: Halina Dąbrowska, Gustaw Pilecki i Helena Teodorowicz-Karpowska.

Edward Karniej (1890—1942), skierowany został przez Wacława Czechowicza, który zauważył niezwykle wręcz zdolności plastyczne tego trzydziestoletniego już stolarza, pomocnika dekoratora teatralnego, na naukę w prowadzonej przez WTAP Szkole Rysunkowej. Dzięki talentowi i pracowitości Karniej pod kierunkiem Sleńdzińskiego, którego wpływom ulegał zdecydowanie, bardzo szybko osiągnął biegiełość artystyczną. Malował portrety (zwłaszcza dzieci), akty i martwe natury. W formie swych obrazów, za przykładem mistrza, nawiązywał najchętniej do malarstwa włoskiego *quattro-* i *cinquecento*. Wkrótce został też członkiem WTAP. Nawet po osiedleniu się w Toruniu (1932), gdzie należał do Konfraterni Artystów³⁵, utrzymywał ściśle związki z Wilnem nadal uczestnicząc w organizowanych przez Towarzystwo wystawach.

Kazimierz Kwiatkowski (1893—1964), świetny rysownik, podziwiany głównie za sangwiny, malował najchętniej portrety i sceny zbiorowe o gładkiej, wręcz lustrzanej, powierzchni. W jego wizerunkach, zwłaszcza kobiet, często dostrzegamy wyraźną idealizację. Znany był i ceniony jako autor polichromii wewnątrz kościelnych (kaplica Karmelitów Bosych przy Ostrej Bramie w Wilnie, kościoły w Rykontach i Bieniakoniach koło Lidy). Położył ogromne zasługi w konserwacji wielu dzieł malarstwa ściennego i tablicowego³⁶.

³⁴ Południe 1922, nr 2.

³⁵ U. Leszczyńska, *Karniej Edward*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających* (dalej cyt. *Słownik*), t. 3, Wrocław 1979, s. 367—368; B. Mansfeld, *Malarze Konfraterni Artystów (1920—1939)*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, pod red. J. Poklewskiego, Warszawa—Poznań—Toruń 1985, s. 217—218; tenże, *Scenografowie teatru toruńskiego (1920—1939)*, [w:] *ibid.*, s. 227.

³⁶ H. Kubaszewska, *Kwiatkowski Kazimierz*, [w:] *Słownik*, t. 4, s. 403—404; I. Kołoszyńska, A. Kopydłowska, *Kazimierz Kwiatkowski — malarz — pedagog — konserwator*, RMNW, 1984, R. 28, s. 273 i n.

Z warszawskich członków WTAP, którzy uczestniczyli w życiu artystycznym Wilna biorąc regularnie udział w wystawach organizowanych przez Towarzystwo, wyróżnili się twórcy związani ze Sleńdzińskim kontaktami towarzysko-koleżeńskimi od czasów studiów w Petersburgu, a uprawiający głównie malarstwo portretowe. Grupę tę tworzyli: Halina Dąbrowska (1898—1975), Gustaw Pilecki (1892—1982) i Helena Teodorowicz-Karpowska (1894—1944). Dąbrowska i Pilecki położyli też wielkie zasługi w konserwacji dzieł malarskich na terenie Warszawy. Teodorowicz-Karpowska zaś zdobyła sobie uznanie rysunkami węglem i sangwiną, stanowiącymi pokłosie jej podróży do Hiszpanii i Tangeru. Rysunki te, zdaniem Wallisa, sposobem wykonania przywodziły na myśl prace Sleńdzińskiego, co tłumaczy on wspólnymi studiami w pracowni Kardowskiego³⁷.

Mimo zdecydowanej przewagi zwolenników reprezentowanej przez Sleńdzińskiego tendencji klasycystycznej swoją odmienność i niezależność twórczo zaznaczyli: Wacław Czechowicz, Bronisław Jamontt, Michał Rouba, a także działający w Wilnie od 1926 r. Tymon Niesiołowski.

Wacław Czechowicz, twórca, którego koleje losu, jak i dzieła, nie są nam w większości znane, był autorem ekspresyjnych portretów i nastrojowych, owianych duchem romantycznym pejzaży ze stylizowanymi chmurami i sylwetami drzew. Wykazywał również pewne związki z formizmem³⁸. Wielkie znaczenie miała jego działalność jako scenografa teatrów wileńskich. Największe uznanie wzbudziła jego inscenizacja opery Gounoda *Faust*, w której po raz pierwszy w Wilnie „przełamane zostały odwieczne naturalistyczne szablony” i „po raz pierwszy wkroczyła na scenę twórcza fantazja artysty”³⁹. Działalność Czechowicza jest uchwytna w Wilnie do 1924 r., później artysta całkowicie z pola widzenia.

Bronisław Jamontt (1886—1957), artysta bardzo płodny, dzieła swoje tworzył zwykle na papierze lub tekturze, posługując się techniką temperową, gwaszem lub akwarelą, rzadziej używając oleju. Tematem jego obrazów był wyłącznie pejzaż. Obok studiów z natury (krajobrazy, widoki zaułków miejskich) tworzył także pejzaże komponowane, syntetyzujące w harmonijną wizję plastyczną motywy drzew, nieba i wody. W latach 1920—1922 nawiązywał najpierw dekoracyjnością kompozycji linearnych do secesji, później pod wpływem formizmu dążył do geometryzacji kształtów (*Pejzaż ze skałami* z 1922 r.) i posługiwał się abstrakcyjnym kolorem (*Pejzaż z kapliczką* z 1925 r.), by z kolei przejść przez przypadający na lata 1924—1926 okres dekoracyjnej stylizacji. Pełnię dojrzałości artystycznej osiągnął ok. 1930 r. Powstałe wówczas

³⁷ M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa 1959, s. 314.

³⁸ J. Malinowski, op. cit., s. 29.

³⁹ *Południe* 1922, nr 4, s. 54.

prace odznaczają się coraz to bardziej miękkim, malarskim traktowaniem brył, dynamizowaniem kompozycji i wzorowanych na dawnym malarstwie holenderskim efektach światłocieniowych⁴⁰. Jamontt, jak twierdzi Dobrowolski,

...statyczne bryły klasycyzmu pragnął zastąpić ustawicznym ruchem, który ogarniał nie tylko drzewa, strumienie i obłoki, lecz nawet budowle i ich zespoły. Pochylone ściany i faliste kontury domów, pokrzywione dachy, mury, bramy i okna nie trwały w stanie spoczynku, lecz nadawały życie⁴¹.

Michał Roub a (1893—1941) był twórcą, który ulegał wielu fascynacjom artystycznym: od szkoły pejzażowej Stanisławskiego poczynając i dalej przez nawiązywanie do doświadczeń Cezanne'a, formistów, aż do „Nowej Rzeczowości”. Najbardziej charakterystyczne i typowe dla jego twórczości są pejzaże, pełne romantycznego nastroju, i kulisowo skomponowane widoki miast⁴² oraz „realistyczne przedstawienia podmiejskich domków w intensywnych, lecz dobrze zharmonizowanych, barwach: czerwonej, żółtej i niebieskiej⁴³. Z powodzeniem też wykonywał dzieła graficzne. Na uwagę zasługują zwłaszcza jego drzeworyty barwne⁴⁴.

Dojrzały styl malarski Tymona Niesiołowskiego (1882—1965) wykrystalizował się jeszcze przed przybyciem tego twórcy do Wilna (1926). Jego ulubionymi tematami, oprócz ciekawie komponowanych pejzaży i martwych natur, był akt kobiecy często łączony ze studium martwej natury. Rzadziej tworzył portrety. Artysta „prostotę środków, która jest najwyższym kunsztem”⁴⁵ z powodzeniem stosował w swoich wykonywanych w Wilnie pracach.

W 1931 r. z WTAP odeszła grupa członków hołdujących zarówno tendencjom dominującym w sztuce ok. 1900 r., jak i akademickiemu realizmowi. Artyści ci, czując się przytłoczeni i zdominowani nie tylko przez osobowość Sleńdzińskiego, ale także przez krąg jego zwolenników i naśladowców, określanych mianem „szkoły wileńskiej”, postanowili usamodzielnić się i założyć własną organizację, umożliwiającą im „niezależną” działalność twórczą.

Dnia 7 VI 1931 r. powstało Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów Malarzy, przemianowane wkrótce na Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów Sztuk Pięknych, zrzeszające z czasem ponad

⁴⁰ J. Poklewski, *Bronisław Jamontt (1886—1957), artysta malarz, profesor UMK* [w:] TTNK, s. 128.

⁴¹ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, s. 212

⁴² J. Puciata-Pawłowska, *Michał Roub a w Zachęcie*, Pion 1935, nr 11, s. 7.

⁴³ J. Malinowski, op. cit., s. 29.

⁴⁴ I. Jakimowicz, op. cit., s. 254.

⁴⁵ M. Wallis, *Sztuka...*, s. 87.

20 członków⁴⁶. Jak zauważył Dobrowolski, wydarzenie to nie miało większego znaczenia dla miejscowego środowiska artystycznego⁴⁷. Sama zaś

...nazwa nowo powstałego Towarzystwa Niezależnych, jak pisał sprawozdawca „Sztuk Pięknych”, jest o tyle nieuzasadniona, że w świecie artystycznym utarła się ona jako symbol bojowy przeciw tradycyjności, na wzór paryskiego, ongiś słynnego, salonu „des Independents”. Wileńscy Niezależni w niczym nie przypominają swoich paryskich poprzedników⁴⁸.

Obok artystów na stałe związanych ze środowiskiem znaczny wkład w dorobek sztuki wileńskiej wnieśli również twórcy czasowo tylko przebywający w tym mieście. Byli to artyści związani z dydaktyką w wileńskim szkolnictwie średnim (Strzeмиński, Kajruksztis) i wyższym (Pronaszko, Matusiak). Czołowy przedstawiciel formizmu, Zbigniew Pronaszko, bardziej dał się w Wilnie poznać jako rzeźbiarz, autor zajadłe krytykowanego projektu pomnika Mickiewicza. Zaś kontynuujący nurt ekspresjonistyczny, cieszący się sławą portrecisty, Stanisław Matusiak, był autorem ciekawej polichromii kościoła garnizonowego w Wilnie. Dzięki pobytowi w tym mieście Strzeмиńskiego i Kajruksztisa na czas bardzo krótki stało się Wilno znaczącym ośrodkiem polskiej sztuki awangardowej. Awangardowość ta co prawda ograniczyła się jedynie do organizacji wystawy „Nowej Sztuki”, która w konserwatywnym środowisku nie spowodowała żadnych następstw.

Wilno bardzo poważnie traktowało swoje uczestnictwo w tworzeniu oblicza polskiej sztuki, przekonuje o tym nie tylko działalność w pełni już ukształtowanych twórców, lecz także ambicje adeptów, członków dopiero powstałego w 1927 r. Cechu św. Łukasza Stowarzyszenia Młodzieży Akademickiej Wydziału Sztuk Pięknych, których celem było: „pobudzenie twórczości u współkolegów w kierunku sztuki narodowej, opartej na pierwiastku ludowym”⁴⁹ — dotychczas nie zauważanym przez środowisko.

Zasygnalizowane tu dokonania i ambicje, głównie średniego pokolenia artystów wileńskich, gdyż starsze było mniej aktywne, a młodsze nie zdążyło jeszcze wypracować własnego oblicza twórczego i kontynuowało wyniesione ze szkolnych pracowni, zostały szybko zauważone i ocenione przez ówczesną krytykę artystyczną. Dzięki ekspansjonisty-

⁴⁶ Członkami WTNASP byli: W. Dawidowski, L. Dębicki, W. Dunin-Marcinkiewicz, T. Gadomski, P. Hermanowicz, J. Horyd, R. Jachimowicz, A. Janowicz-Czaiński, S. Jaroński, E. Kazimirowski, E. Klebanowa, M. Kulesza, A. Międzybłocki, A. Paul, K. Peszyński, Z. Pruszyńska, E. Przyagłowska, T. Schwanenbach, J. Skanigel, L. Szolc, J. Werakso, C. Wierusz-Kowalski, C. Znamierowski, P. Żyngiel.

⁴⁷ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, s. 206.

⁴⁸ SP, 1931, R. 7, s. 417.

⁴⁹ J. Bodziński, *Tradycje cechów malarskich w Polsce w związku z ideologią Cechu św. Łukasza w Wilnie Stow. Mł. Ak. Wyzd. Szt. p. USB, Alma Mater Vilnensis 1929*, z. 8, s. 145.

cznej, skierowanej głównie na stolicę, polityce wystawienniczej WTAP, plastyka wileńska stała się dobrze znana w Polsce, a na jej temat wypowiadali się znani, a co ważniejsze, opiniotwórczy krytycy.

Mieczysław Treter podsumowując z okazji PWK w Poznaniu w 1929 r. osiągnięcia pierwszego dziesięciolecia sztuki w Odrodzonej Polsce do grona nowatorów zaliczył twórców z WTAP, specjalnie podnosząc zasługi Sleńdzińskiego⁵⁰. Twórca ten zresztą jako ideowy i artystyczny przywódca znaczącej grupy, za jaką uważano WTAP, był najczęstszym obiektem zainteresowania krytyków. Już po pierwszej warszawskiej wystawie artystów wileńskich Władysław Skoczylas bardzo wysoko ocenił twórczość Sleńdzińskiego, chwalać za osiągnięcia. Miał jednocześnie pretensję o to, że obrazy „są za mało współczesne”⁵¹. Podobnie ocenił dzieła Sleńdzińskiego Waclaw Husarski twierdząc, że „prace Sleńdzińskiego należą do najwybitniejszych realizacji, na jakie zdobyła się sztuka naszego ostatniego okresu”⁵².

Opinie pochwalne o Sleńdzińskim, zacytowane tu jedynie w wyborze pozwalającym zorientować się w ich tonie ogólnym, są na pewno ważne, lecz, ważniejsze wydają się głosy krytyczne, które, skonfrontowane z zamieszczonymi tu pochwałami, pozwolą na obiektywny osąd dorobku artysty i kierowanej przezeń grupy.

Najwcześniej z zarzutami pod adresem twórców znad Wilii wystąpiła Stefania Zahorska, która w 1928 r. oskarżyła ich o paseizm i utratę wartości malarskich, zauważyła też, że

...dziwny jakiś ascetyzm, linijna srogość i oschłość zakradły się w sztukę wileńską, która chciała być kontynuatorką Odrodzenia. Pozostało coś, co nie posiada ani jednego uśmiechu barwy — akademizm. „[Podkreśliła też, że] ...klasycyzm wileński to dwie zupełnie różne pozycje, dwie różne wartości: Sleńdziński i jego szkoła. [U mistrza dostrzegła] ...łatwość i precyzję linii i wrodzone poczucie formy, która wychodzi u niego wyczelowana, sucha, ale pewna. Gorzej jest z kompozycją, a najgorzej z barwą, [lecz] ...maestria rysunku i pewność formy ratuje u Sleńdzińskiego sytuację. [Inaczej jest jednak w wypadku jego uczniów i satelitów] ...gdy cała ta ideologia monumentalnej formy dostaje się w drugorzędne ręce! Wychodzi z tego degrengolada już tak pozbawiona wszelkiego życia i kolo-rystycznego sensu, że nasuwa się pytanie: po co to wszystko?” [Uznanie Zahorskiej zyskały jedynie prace Niesiołowskiego, gdyż] ...Tymon czuje barwę i czuje farbę”⁵³.

Podobne refleksje nasunęły się Mieczysławowi Sterlingowi, który po obejrzeniu trzech warszawskich wystaw; grafików, Bractwa św. Łukasza i WTAP zarzucił tym ugrupowaniom

⁵⁰ M. Treter, op. cit., s. 307—309.

⁵¹ Por. przyp. 20.

⁵² W. Husarski, *Wystawa grupy plastyków (gmach Szkoły Podchorążych w Łazienkach)*, Wiadomości Literackie (dalej cyt. WL) 1924, nr 39.

⁵³ S. Zahorska, *Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Plastyków, Wiek XX* 1928, nr 2, s. 4—5.

...rozbudzenie zamiłowań antykwarskich aż do zaprzeczenia wartości indywidualnych swojej epoki. [Reprezentowaną przez te ugrupowania orientację uważa za] ...zbyteczną przesadę, za bałwochwalstwo nie licujące absolutnie z tempem naszego życia i jego samorodną siłą⁵⁴.

Sąd Sterlinga został przez „Sztuki Piękne” uznany za „dowód, że oszołomienie, któremu uległa warszawska krytyka chwalać tak bezkrytycznie powyżej wymienione wystawy, już przechodzi”⁵⁵.

Ekspozowane od 13 IV 1933 r. w warszawskim IPS wystawy artystów wileńskich i indywidualna Ludomira Sleńdzińskiego spotkały się z wyraźną krytyką Tytusa Czyżewskiego. Wyznając inną orientację artystyczną, Czyżewski w opinii tej zawarł swą niechęć do tendencji klasycyzującej, twierdząc:

...możebne, że obrazy (i rzeźby) Sleńdzińskiego robią (na laikach) pewne dodatnie wrażenie swą (fałszywą) dekoracyjnością. Ale jeżeli ambicją Sleńdzińskiego jest poprawność rysunku, to ten jego rysunek, czy to z powodu wadliwych skrótów anatomicznych, czy też z powodu braku istotnej formy nie może (nawet z punktu widzenia akademickiego) uchodzić za dobry. Podobne zarzuty można stawiać i innym członkom Wileńskiego Tow. Artystów Plastyków, którzy równocześnie wystawiają w IPS. Tam jednak, gdzie mimo wszystko Sleńdziński okazuje dużo siły i inteligencji (które w tym wypadku można nazwać talentem) — reszta członków tej grupy daje często tylko piaskie banalne naśladownictwo mistrza. Rouba może jest jedynym w tej stylizującej grupie, którego prace mają dużo świeżości kolorystycznej i indywidualnej oryginalności⁵⁶.

Wcześniej z okazji czwartej dorocznej wystawy WTAP w Wilnie w 1926 r. podobny sąd wyraził Stanisław Matusiak, pisząc, że

...wyziera z niej ogólne zmęczenie, omal nie rezygnacja z wyższych aspiracji twórczych — gdzieś tam wyraźne lekceważenie i pracy, i jej celów, wreszcie smutne zakapturzenie się w zdobytych już wartościach i, automatyczne niejako, mielenie ich na tych samych żarnach⁵⁷.

Mimo tych i innych głosów, poddających krytyce praktyki twórców wileńskich, w obowiązującej powszechnie opinii doceniano znaczenie tego ugrupowania w kształtowaniu obrazu polskiej sztuki międzywojennej. Potwierdzeniem może tu być zdanie Jerzego Wyszomirskiego:

...pamiętać także musimy o tym, że szkoła wileńska posiada już historyczne i kulturalne znaczenie w rozwoju współczesnej sztuki w ogóle, że tak ocenia jej rolę fachowa krytyka, która aczkolwiek rozmaite zajmuje stanowisko wobec poszczególnych artystów wileńskich, zdaje sobie dobrze sprawę z tego, jaką pozycję w malarstwie naszym stanowią wilanianie⁵⁸.

⁵⁴ M. Sterling, *Antykwarstwo w sztuce*. Wiek XX 1928, nr 2, s. 5.

⁵⁵ SP, 1927—1928, R. 4, s. 276—277.

⁵⁶ T. Czyżewski, *Sleńdziński, wileńscy artyści*, *Tymon*, WL 1933, nr 22, s. 4.

⁵⁷ *Słowo* 1924, nr 124, cyt. za SP, 1925—1926, R. 2, s. 404.

⁵⁸ J. Wyszomirski, *Salon artystów wileńskich*, *Słowo* 1931, nr 149.

Podobne zdanie na temat Wilna i jego znaczenia w sztuce polskiej miał Wacław Husarski. Przekonują o tym jego następujące słowa:

Wilno jest dzisiaj [jak pisał w 1937 r.] jednym z najważniejszych ośrodków artystycznych w Polsce. Musi być widocznie coś w nastroju tego miasta, co narzuca artystom powagę, umiar, spokój. Sztuka tamtejsza potrafi zdobyć się na własny odrębny ton, nie wyzbywając się związku z ogólną linią rozwojową⁵⁹.

Odnotowując po latach wkład Wilna w dorobek polskiego malarstwa nowoczesnego Tadeusz Dobrowolski stwierdził, że „szkoła wileńska rozpatrywana jako całość, chociaż słabo zróżnicowana, rozszerzała ogólny i wcale różnorodny obraz naszej sztuki między wojnami”⁶⁰.

DIE „VILNAER SCHULE” UND IHRE BEURTEILUNG DURCH DIE KUNSTKRITIK DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

(Kurzfassung)

Die Vilnaer Schule, heutzutage als Ausdruck der passeistischen Tendenzen in der polnischen Kunst betrachtet, wurde von den meisten Kritikern der Zwischenkriegszeit als Synonym der Modernität beurteilt. Die Beurteilung ihrer Leistungen wurde deutlich durch die Änderung der Forschungsrichtungen beeinflusst, die nach dem II. Weltkrieg erfolgte. In den Vordergrund rückte damals das Paradigma der Avantgarde in der Kunst.

Der Artikel bringt die Tätigkeit jener Gruppe der Schaffenden in Erinnerung, die von der Persönlichkeit des Vorsitzenden und Gründers der Vilnaer Gesellschaft für Bildende Künstler, Ludomir Sleńdziński, so beeinflusst war. Diese Maler pflegten eine Kunst, die aus den Errungenschaften der Vergangenheit die Muster zog, aber mit größter Sorgfalt und „werkstattlicher“ Vollkommenheit dargestellt wurde. Ähnlich wie die Mitglieder der Gruppen „Rhythmus“ und „Zunft des hl. Lukas“ widersetzten sie sich sowohl dem Realismus des XIX. Jh., als auch dem Impressionismus und waren bestrebt, eine nationale Kunst zu schaffen.

⁵⁹ W. Husarski, *Wystawy w IPS-ie. Artystyci wileńscy*, Czas 1937, nr 302.

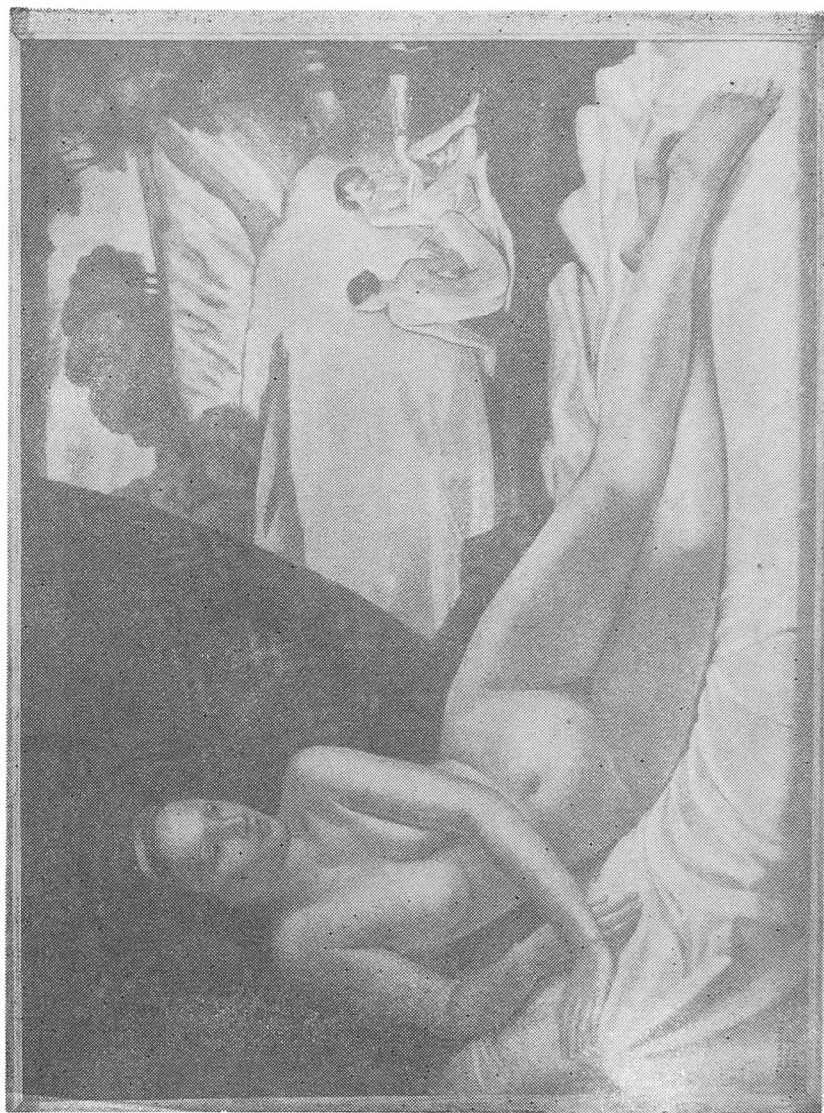
⁶⁰ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo...*, s. 212.



1. Ludomir Sleńdziński, *Dafnis i Chloe*, olej na płótnie, 1926 (fot. W. Górski)



2. Ludomir Siedziński, *Fortuna* — środkowa część tryptyku, malowidło ścienna w gmachu PKO w Wilnie (1937—1938) (repr. W. Górski)



3. Edward Karmie, *Akt kobiecej*, olej na płótnie (1936) (fot. W Górski)



4. Kazimierz Kwiatkowski, *Portret Karola Wyrwicza z maskami*, olej na płótnie
(fot. W. Górski)



5. Halina Dąbrowska, *Portret męski*, olej na desce (1934) (fot. W. Górski)



6. Gustaw Pilecki, *Portret Haliny z Kmitów Czerwińskiej*, olej na płótnie (1930)
Zbiór Muzeum Narodowego w Warszawie (fot. W. Górski)



7. Helena Teodorowicz-Karpowska, *Portret kobiety na tle pejzażu*, olej na naklejonym na tekturę płótnie (fot. W. Górski)



3. Bronisław Jamontt, *Pejzaż z kopiczką*, tempera na papierze (1925) (fot. W. Górski)



9. Michał Rouba, *Czerwone domki*, olej na dykcie (1929) (fot. W. Górski)



10. Michal Rouba, *Dorożka wileńska*, olej na płótnie (1934) (fot. W. Górski)