

KATARZYNA NOWAKOWSKA-SITO

LUDOMIRA SLEŃDZIŃSKIEGO PODRÓŻE  
DO WŁOCH 1923-1925  
GENEZA I DOJRZEWANIE KLASYCYZMU

Dwie podróże do Włoch, odbyte w latach 1923/1924 i 1924/1925 przez Ludomira Sleńdzińskiego, współzałożyciela i lidera tak zwanej „szkoły wileńskiej” oraz głównego reprezentanta klasycyzmu w międzywojennej sztuce polskiej<sup>1</sup>, zaowocowały monumentalnym *Portretem żony na tle Forum Romanum* (1925, il. 1), ukazującym poślubioną w Rzymie Irenę z Dobrowolskich na tle Łuku Septymusa Sewera. Recenzent pisma „La Tribuna”, chwalcący portret podróżniczki, widział w nim: *amabile allegoria del viaggio d'Italia*<sup>2</sup>.

Trasy włoskich podróży Sleńdzińskiego można dokładnie odtworzyć na podstawie zachowanych fotografii i korespondencji, a także obrazów z cyklu *Mój pamiętnik* (1965-1966) z kolekcji MNW, na którego kartach artysta przedstawił zwiedzane zabytki i miejsca<sup>3</sup>. Toteż nie one będą obecnie przedmiotem moich rozważań. Interesuje mnie tutaj pytanie o wpływ owych podró-

---

Dr KATARZYNA NOWAKOWSKA-SITO – zastępca dyrektora do spraw wystaw i zbiorów, Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa.

<sup>1</sup> Tekst ten został wygłoszony na sesji *Polak we Włoszech – Włoch w Polsce*, zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki UKSW we Włoskim Instytucie Kultury w Warszawie, 17 listopada 2011. Za pomoc w opracowaniu tematu serdecznie dziękuję Gallerii Sleńdzińskich w Białymstoku. Pani Izabeli Suchockiej jestem szczególnie wdzięczna za udostępnienie albumów fotografii z podróży artysty.

<sup>2</sup> „La Tribuna” z dn. 7 IV 1925. Te oraz inne opinie prasy włoskiej cytuję za: L. S l e Ń d z i Ń s k i, *Wspomnienia* (1950), *Zbiory Specjalne IS PAN w Warszawie*, mps, inw. 31.

<sup>3</sup> Cykl *Mój pamiętnik* składa się z 17 plasz poświęconych kolejnym okresom biografii i twórczości artysty. Całość tworzy 9 dwustronnych dyptyków (olej na desce) o wymiarach 68 x 92 cm, nr inw. MPW 3231-3239. Zob. I. K o ł o s z y Ń s k a, *Pamiętnik Ludomira Sleńdzińskiego. Lata 1889-1962*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 16(1972), s. 455-505; *Śladami „Pamiętnika”*. Katalog wystawy w Gallerii im Sleńdzińskich, Białystok 1997.

ży na Słędzińskiego w kontekście odbytych wówczas spotkań oraz poznanych tendencji sztuki europejskiej lat 20., w których znajdowały rezonans nurtujące go problemy artystyczne<sup>4</sup>.

Italia od wieków stanowiła cel podróży, będącej inicjacją w sferę artystycznej przeszłości i wielkich arcydzieł. Tradycję *Grand Tour*, początkowo służącą szlifowi wykształcenia elit panujących, kultywowały akademie artystyczne, wysyłające do Rzymu absolwentów; praktyka ta – podobnie jak wzorzec klasycznej edukacji – w zasadzie zamarła w XX wieku wraz z erą nowoczesności i awangardowych kierunków<sup>5</sup>. Paradoksalnie jednak, to właśnie schyłek akademii ułatwił nowy stosunek do artystycznej przeszłości, która – uwolniona od akademickich kanonów – ukazała nieznaną twarz, atrakcyjną dla artystów początku stulecia (il. 2).

Burzliwym czasom politycznych i społecznych transformacji towarzyszyły nie tylko artystyczne rewolucje. Pojawiło się wówczas także znużenie ciągłą przemianą, rodzące pragnienie powrotu do klasycznych źródeł – niejako rozwoju poprzez cofnięcie się. Proces ten nazwano „powrotem do porządku” (*retour à l'ordre*, *richiamo all'ordine*, *call to order*), oznaczającym odwrót od nowatorskich -izmów w stronę wartości „wiecznych” i sprawdzonych<sup>6</sup>. Zrodzony w jego wyniku styl nazywano klasycyzmem, starając się – za pomocą przymiotnika „nowy” – odróżnić go od sztuki akademickiej. Ówczesny zwrot ku tradycji nie był bowiem widziany jako paseizm, a raczej próba ujrzenia na nowo dawnej sztuki, będąca – przypominającym olśnienie – odna-

---

<sup>4</sup> Na temat wielorakich inspiracji artystów polskich okresu międzywojennego dawną i współczesną sztuką włoską zob. K. N o w a k o w s k a - S i t o, *Polonia-Italia: Artistic Relations and Reception of Contemporary Italian Art in Poland between-the-two-wars*, w: *Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s* (Proceedings of an international conference, Warsaw-Cracow 21-23 September 2006), ed. I. Kossowska, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2010, s. 169-182.

<sup>5</sup> Na ten temat zob. F. H a s k e l l, N. P e n n y, *Taste and the Antique*, London 1981; *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Katalog wystawy w Tate Gallery, London 1996/1997.

<sup>6</sup> Hasło *le rappel à l'ordre* zostało użyte po raz pierwszy przez André Lhote'a w roku 1919 w recenzji z wystawy Georges Braque'a w paryskiej galerii Léonce'a Rosenberga. Termin spopularyzował Jean Cocteau, wydając w 1926 roku zbiór swoich tekstów krytycznych pod tytułem *Le Rappel à l'ordre*. W literaturze przedmiotu pojawia się oboczna wersja tego terminu jako „powrót do porządku” lub „wezwanie/wołanie o ład”. Na ten temat zob. J. L a u d e, *Retour et/ou rappel à l'ordre*, w: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*. Travaux de l'Université de Saint-Étienne, VIII, C.I.E.R.E.C., 1975. W języku polskim zob. D. S z c z z u k a, *Wołanie o ład. Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat 20. i 30. XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 46(1998), z. 4, s. 123-135.

leżeniem w starych dziełach wartości pociągających współczesnych. Istotną rolę w narodzinach nowego stylu odegrały impulsy płynące z Italii, przy czym szczególnie miejsce przypisuje się w tym procesie wydawanemu w Rzymie w latach 1918-1922 pismu „Valori Plastici”<sup>7</sup>. To właśnie na jego łamach ukazały się teksty kluczowe dla ideologii nowego klasycyzmu i został najmocniej podważony awangardowy kult nowości, mimo że promotorzy nowego języka artystycznego (jak Carrà, Chirico, Casorati, Severini, Sironi) należeli niedawno do pierwszoplanowych postaci awangardy<sup>8</sup>.

W przeciwieństwie do powyższych, Sleńdziński nie był „nawróconym” na nowy klasycyzm nowatorem. W latach 1909-1916 odebrał solidne wykształcenie Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Na jego formacji zaważył w decydujący sposób klimat pracowni profesora Dymitra Kardowskiego, kultuwującej studia dawnych mistrzów oraz doskonałe opanowanie rzemiosła. Podstawą był tu perfekcyjnie opanowany rysunek, który stał się cechą charakterystyczną jego wychowanków (il. 3). W recenzji z pierwszej wystawy artystów wileńskich w warszawskich Łazienkach w 1922<sup>9</sup> Władysław Skoczylas podkreślał, iż uczniowie Kardowskiego, bez względu na narodowość

Wszyscy w studiach rysunkowych [...] posługują się sangwiną podkreślając bardzo ostro plastykę ciała ludzkiego i jego anatomicznej konstrukcji. Te sangwiny, prawie rzeźby o linii czystej i precyzyjnej, to droga początkowa, ale prawie jedyna z impresjonistycznego chaosu do świata form i konstrukcji [...] Obrazy te i portrety przypominają w fakturze szkołę florencką XV wieku<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Dariusz Konstantynów, w monografii wileńskiego ugrupowania (*Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006, s. 37), także zauważa wyraźne analogie między wypowiedziami programowymi WTAP a tekstami publikowanymi na łamach „Valori Plastici”.

<sup>8</sup> Na temat pisma zob. zwł. P. F o s s a t i, *Valori Plastici 1918-1922*, Torino 1981; w polskiej literaturze tematu zob. J. W e s o ł o w s k a, „Valori Plastici”. *Kształtowanie się teorii nowego klasycyzmu w sztuce europejskiej*, w: *Sztuka lat 1905-1923: malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna*. Materiały konferencji naukowej, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 178-182.

<sup>9</sup> Gmach Podchorążówki w Łazienkach udostępniono WTAP na indywidualną wystawę grupy prawdopodobnie dzięki poparciu Józefa Piłsudskiego, witającego z nadzieją ożywienie artystyczne Wilna. Przy rekonstrukcji gmachów rządowych pracowali wówczas, związani z WTAP architekci – Jan Dąbrowski i Marian Lalewicz. Być może dzięki Lalewiczowi, Sleńdziński otrzymał w 1922 roku zamówienie na plafon w odnawianym wówczas przez architekta Pałacu Prezydium Rady Ministrów przy Krakowskim Przedmieściu (*Polonia ostaniana od burz*, obecnie w bibliotece Pałacu Prezydenckiego).

<sup>10</sup> *Sleńdziński*, „Tygodnik Ilustrowany” z dn. 11 XI 1922, s. 737.

Metody nauczania Kardowskiego, widoczne w pracach Sleńdzińskiego i jego nieco starszych, rosyjskich kolegów – Aleksandra Jakowlewa i Wasilija Szuchajewa – współgrały ze wspomnianymi prądami, szukającymi nowego dialogu z tradycją, analogicznymi do tych, które od schyłku wieku XIX doszły do głosu w zachodniej Europie, znajdując wyraz w rzeźbach Artiste-de'a Maillola i Antoine'a Bourdelle'a czy w pismach teoretycznych Maurice'a Denis. Odnajdujemy je także w latach -nastych XX wieku na łamach rosyjskich pism artystycznych, takich jak „Riecz” czy – przede wszystkim – „Apołłon”.

Twórczość Sleńdzińskiego, po opuszczeniu akademii i osiedleniu się w niepodległej Polsce, pozostała wierna zasadom szkoły Kardowskiego, opierała precyzyjnym rysunkiem oraz splataniem języka współczesnej sztuki z elementami zaczerpniętymi wprost z dawnego malarstwa – głównie włoskiego renesansu. Świadczą o tym obrazy powstałe u progu lat 20. Jak choćby *Portret Haliny Dąbrowskiej (Dama z koralami, 1923, il. 4)*. Podobny charakter miały prace członków powstałego w 1920 roku Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (WTAP), których konsolidował nie tylko fakt zamieszkania po I wojnie w Wilnie, ale często wspólna przeszłość, związana z nauką w artystycznych uczelniach Petersburga<sup>11</sup>.

W roku 1921 Towarzystwo zaczęło wydawać własne pismo zatytułowane „Południe”. Znaczenie tytułu pisma odczytywano jako wezwanie do podjęcia wysiłku, dzięki któremu sztuka polska odrodzi się i osiągnie oczekiwane apogeum. Nie brano jednak dotąd pod uwagę możliwości odmiennego odczytania tytułu. Słowo „południe” ma bowiem w języku polskim podwójne znaczenie analogicznie do francuskiego „midi”, oznaczające zarówno szczytowy w ciągu dnia moment położenia słońca, jak i po prostu położenie geograficzne. Czy zatem tytuł ten można odczytywać jako świadome podkreślenie genezy propagowanego przez pismo klasycyzmu, orientację północnego Wilna w stronę Południa, w stronę śródziemnomorską?

Na możliwość taką wskazuje wypowiedź założyciela „Południa” Stanisława Woźnickiego, który w programowym artykule z 1924 roku, kreśląc charakter ówczesnych przemian artystycznych, związał go z trwającą walką dwu artystycznych tradycji. „W naszych oczach – pisał Woźnicki – z impresjonistycznego chaosu i secesyjnej metafizyczności wyrasta powoli [...] wizja kształtu

---

<sup>11</sup> Podstawowym opracowaniem dziejów ugrupowania jest monografia Dariusza Konstantynowa (zob. przyp. 8). Jak podaje autor, prezesem Towarzystwa niemal przez cały czas jego istnienia był Sleńdziński. Jedyne w latach 1923-1925, kiedy podróżował, zastępował go Wacław Czechowicz.

pięknego i skończonego, zamkniętego w linii ścisłej i żywej. Duch konstrukcji Południa Europy zwycięża metafizyczną aorganiczność Północy”<sup>12</sup>.

W Wilnie w początkach XIX wieku, mieście północnym o silnych tradycjach klasycyzmu, głoszenie odnowy tego stylu było z pewnością trudniejsze niż we Włoszech, gdzie postulowany zwrot ku tradycji zdawał się po prostu powrotem do korzeni. Dla Ludomira Sleńdzińskiego podróż do Włoch była celowym wyłamaniem się z powszechnej wówczas mody na „nowoczesny” Paryż. W spisanych w 1950 roku *Wspomnieniach* artysta pisał:

Data 22 października 1923 roku miała odegrać ważną rolę w rozwoju mojej twórczości artystycznej, łączył się z nią bowiem pierwszy mój wyjazd zagranicę. [...] Nie uznawałem ogólnego wówczas pędu artystów, kierujących się prawie wyłącznie do Paryża. Uważałem, że należy poznać najpierw bogactwo włoskiej sztuki, przestudiować ją na miejscu i wyrobić sobie jasne kryterium jej wartości<sup>13</sup>.

Po przybyciu do Rzymu wkrótce poznał artystyczną kolonię polską, wystawiając jej niską ocenę ze względu na dominację starszej generacji, której twórczość nie budziła jego zainteresowań. Dysponując bardzo skromnymi środkami, zdołał jednak utrzymać się przez kilka miesięcy zwiedzając zabytki i muzea. Stało się to możliwe dzięki rzeźbiarzowi Antoniemu Madeyskiemu, przy którego pomocy pozyskał zamówienia na portrety i rysunki.

Mimo nieznamości włoskiego Sleńdziński nawiązał szerokie kontakty, przy czym – co zaskakujące – grupą artystów, z którą zawarł wówczas bliższą znajomość, byli futurysty. Wiemy, że zwiedzał ich pracownię, dzięki kontaktom z Ruggero Vasarim, poetą i dramaturgiem, redaktorem pisma „Noi”, zaprzyjaźnionym z Enrico Prampolinim<sup>14</sup>. Nie podzielając wywrotowej ideologii futuryzmu, podziwiał dynamizm ich ruchu, znakomite kontakty z prasą i skuteczną propagandę prowadzoną poprzez filie w Mediolanie i Paryżu. Być może właśnie sposoby działania futurystów, podsunęły Sleńdzińskiemu ideę zorganizowania międzynarodowej wystawy, którą starał się zrealizować podczas kolejnego wyjazdu w roku 1924.

---

<sup>12</sup> S. Woźnicki, *Od malowniczości do linearyzmu (Sztuka i Rytm)*, „Południe” 1924, z. 1, s. 13. Jest to – obok programowego tekstu Woźnickiego z 1922 roku *U progu syntezy* – główny tekst określający *credo* szkoły wileńskiej. Zdaniem Konstancy Nowak w latach 30. rolę głównego ideologa grupy przejął Sleńdziński.

<sup>13</sup> *Wspomnienia*, s. 23. Zatrzymał się w Hospicjum św. Stanisława przy via delle Botteghe Oscure. Wśród poznanych artystów wymieniał Kazimierza Stabrowskiego, Stefana Bakałowicza oraz Michała Siemiradzkiego (syna Henryka).

<sup>14</sup> Tamże, s. 24.

O ile w czasie pierwszej podróży do Włoch celowo ominął Paryż, o tyle w roku następnym był on ważnym etapem przystankowym. Artysta spotkał się wówczas m.in. z przebywającym w Paryżu Szuchajewem (Jakowlew brał wtedy udział w wyprawie Citroena do Afryki), kolegami z WTAP (Jerzym Hoppenem, Kazimierą Adamską-Roubiną) oraz z warszawskiej grupy Rytm (do której należał od 1922 r.) – Eugeniuszem Zakim i Romanem Kramsztykiem<sup>15</sup>. Paryż, z wyjątkiem budzących zachwyt muzeów, wywarł na Sleńdzińskim negatywne wrażenie, szczególnie rozczarowany był przeglądami najnowszej twórczości (jak Salon Jesienny), które zdawały się potwierdzać jego przekonanie o kryzysie współczesnego malarstwa. Tym ważniejszy zdawał się – wyznaczony sobie wówczas przez artystę cel – jakim było: „zorganizowanie międzynarodowej wystawy na zachodzie, obejmującej wszystkich pracujących obecnie w naszym kierunku. Niedużo ich jest (mogących uczestniczyć) – to też tym bardziej, dla opracowania programem naszym życia artystycznego trzeba przyspieszyć tę sprawę. Ku memu zadowoleniu – pierwsze kroki w tym kierunku poczynione – dały pożądane rezultaty – donosił z Paryża narzeczonej – Już sprawa rozpoczęta i trzeba teraz pchać całą parą naprzód”. Pisał też, że był u niejakiego pana Chmielińskiego, „w sprawach związanych z naszym wydawnictwem, z organizacją tu na miejscu działów informacyjnych i innych”<sup>16</sup>. Z nieznanых powodów wystawa nie doszła do skutku, zdobyte doświadczenia skłoniły jednak wkrótce Sleńdzińskiego do ponowienia wysiłków organizacyjnych w Rzymie.

Należy tu podkreślić, że choć klasycyzm wiązano w latach 20. głównie ze szkołą wileńsko-petersburską – nowy klasycyzm w sztuce polskiej pojawił się najwcześniej właśnie nad Sekwaną. Cofając się do Paryża początku XX wieku, można *nota bene* podważyć słuszność częstego wiązania genezy międzywojennego klasycyzmu z reperkusjami wojny, w wyniku której jakoby szukano ukojenia i oparcia w trwałych wartościach. Istnieje bowiem także inna – udokumentowana – geneza tego nurtu, według której można go postrzegać jako – przerwany wojną i awangardowymi eksperymentami – prąd sięgający wstecz początku XX wieku<sup>17</sup>. W sztuce polskiej pierwsze jego zwiastuny doszły do

---

<sup>15</sup> Na temat grupy Rytm zob. H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972; *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, pod red. K. Nowakowskiej-Sito, Warszawa 2001.

<sup>16</sup> Cyt. według L. Sleńdzicki, *Listy do Ireny*, oprac. i red. E. Szulborski, Białystok 2002, s. 7, 13. Publikacja zachowanych w zbiorach Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku listów do narzeczonej, a następnie żony artysty z lat 1924-1928, zawiera ważne relacje z jego podróży do Francji i Włoch.

<sup>17</sup> Na ten temat zob. E. Cowlin, J. Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger*

głosu około 1910 roku w paryskim kręgu przyszłych członków grupy Rytm. To wówczas w rzeźbach Edwarda Wittiga i Henryka Kuny nastąpiło przejście do syntetycznej, monumentalnej formy, u malarzy zaś pojawiła się koncentracja na rysunku – przynosząca zwłaszcza interesujące efekty w studiach głów wykonywanych kredką lub sangwiną. Zak nawiązywał do Cranacha i Cloueta, a także do Leonarda, którego rysunkami inspirował się Kramsztyk, wykształcając – podobnie jak Zak – styl stojący na granicy pastiszu i indywidualnego przetworzenia historycznych inspiracji. Falę klasycyzmu – przede wszystkim w literaturze, lecz również w sztukach plastycznych – wspierał wydawany przez Ludwika Hieronima Morstina i Władysława Kościelskiego „Museion” (1911-1913 Paryż-Kraków), usiłujący zaszcześcić w Polsce orientację neoklasyczną zaznaczającą się silnie w ówczesnej sztuce francuskiej<sup>18</sup>.

Fakty te musiał zapewne znać Sleńdziński, wiążąc się w niepodległej Polsce właśnie z warszawską grupą Rytm. Podczas pierwszego pobytu w Rzymie drogi jego zbiegły się też z Ludwikiem Hieronimem Morstinem, który stał się jego *cicerone* po Wiecznym Mieście, jako ówczesny attaché wojskowy przy poselstwie polskim. Powstały w 1924 roku rysunkowy *Portret L.H. Morstina* (il. 5) zawiera w sobie zespolenie współczesności i historyzującego stylu, jakie reprezentowali wówczas artyści włoscy zrzeszeni w – powstałej równoległe z Rytmem – grupie Novecento (1922) – oraz inni „nawróceni na drogę tradycji” malarze europejscy. Wystarczy go zestawić z namalowanym we Włoszech 2 lata później *Portretem Anglika* autorstwa Christiana Schada<sup>19</sup>. Bezpośrednie związki należy tu raczej wykluczyć, obie prace wskazują jednak zaskakującą zbieżność poszukiwań i usilną próbę „odnowy” artystycznego języka poprzez odwołania do sztuki dawnej.

Zjawisko to musiało utwierdzić Sleńdzińskiego w poczuciu słuszności obranej orientacji. Podczas drugiego rzymskiego pobytu, dzięki skutecznym zabiegom dyplomatycznym, udało mu się pozyskać odrębną salę i zorganizować prezentację polskiej sztuki współczesnej w ramach Terza Biennale Romana, wystawy otwartej wiosną 1925 roku w gmachu przy Via Nazionale

---

*and the New Classicism*. Katalog wystawy w Tate Gallery. London 1990, s. 200.

<sup>18</sup> Na temat roli „Museionu” w propagowaniu klasycyzmu i tradycji francuskiej zob. K. N o w a k o w s k a - S i t o, *Dlaczego Rytm?*, w: *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, red. taż, Warszawa 2006.

<sup>19</sup> Schad, związany początkowo z dadaistami, autor awangardowych fotogramów, zwrócił się ku tradycji i klasycyzującemu realizmowi w latach 20. pod wpływem kontaktów ze sztuką włoską.

(il. 6)<sup>20</sup>. Prezentacja obrazów i rzeźb 16 artystów odbyła się pod nazwą „V Wystawy Rytmu”<sup>21</sup>, gdyż głównymi uczestnikami byli członkowie, warszawskiej grupy oraz związani z nimi artyści z Wilna<sup>22</sup>. Wystawa, przełamująca młodopolski obraz sztuki reprezentowanej dotąd za granicą przez krakowskie Towarzystwo „Sztuka”<sup>23</sup>, ukazując twórczość młodszego pokolenia zwracającego się ku zamkniętej, tektonicznej formie. Okazało się to brzemienne w skutki, gdyż większość wzmianek o polskiej sztuce w krytyce włoskiej lat 20. i 30. dotyczyła właśnie Rytmu (il. 7). Jest on jedyną polską grupą wymienioną w *Storia della pittura moderna* (1930) słynnej promotorki włoskiego Novecento Margarity Sarfatti. Charakterystyka sekcji polskiej w katalogu Biennale, autorstwa Leona Chrzanowskiego, podkreślała zwrot ku tradycji przy odrzuceniu „martwego” klasycyzmu doby ubiegłej. Pobrzmiwała w nim także świadomość debaty toczzonej we Włoszech w początkach lat 20., dotyczącej nowego stylu, związanego z supremacją figury ludzkiej, prymatem rysunku oraz walorów plastyczno-architektonicznych<sup>24</sup>.

Na wystawie – przyjętej przychylnie przez prasę włoską – Sleńdziński pokazał najnowsze powstałe w Rzymie obrazy, których bohaterką była poślubiona na początku 1925 roku Irena z Dobrowolskich. W centrum ekspozycji widnieje całopostaciowy portret na tle Forum (zob. il. 6) oraz mniejszy *Portret żony z obrączką* na tle Zamku Świętego Anioła. Zachowane fotografie z pobytu w Rzymie świadczą o wierności malarza kostiumologicznym szcze-

<sup>20</sup> S l e Ń d z i Ń s k i, *Wspomnienia*, s. 29. Komisarzem wystawy był Stanisław Rzecki, będący również autorem okładki katalogu sekcji polskiej.

<sup>21</sup> Opatrzanie wystawy, na której obok 6 rytmistów znalazło się aż 10 zaproszonych artystów, szylde „V wystawy Rytmu” spotkało się z ostrą krytyką innych ugrupowań i niezrzeszonych artystów.

<sup>22</sup> Omówienie wystawy znalazło się w „Pani” 4(1925), s. 30. Dział polski składał się głównie z członków Rytmu oraz z artystów związanych ze Sleńdzińskim. Udział brali: Waclaw Borowski, Stanisław Gilewski, Jerzy Hoppen, Kazimierz Kwiatkowski, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Roguski, Stanisław Rzecki, Władysław Skoczylas, Ludomir Sleńdziński (8 prac), Zofia Trzcńska-Kamińska, Konstanty Brandel, Edward Czerwiński, Wanda Krzeniowska, Franciszek Siedlecki, Zofia Stankiewicz, Józef Tom i Leon Wyczółkowski.

<sup>23</sup> Sztuka taka dominowała m.in. w polskich prezentacjach na weneckich Biennale 1920 i 1926, których komisarzem był Władysław Jarocki. Różnice między charakterem twórczości obu generacji stały się osią artykułu S. Woźnickiego, *Od malowniczności do linearyzmu – Sztuka i Rytm* (zob. przyp. 12), w których autor – operując kategoriami wölfflinowskimi, łączył linearyzm z nowym klasycyzmem, a malowniczość ze spuścizną impresjonizmu.

<sup>24</sup> Na temat zwrotu ku klasycyzmowi w sztuce włoskiej po I wojnie światowej zob. E. P o n t i g g i a, *L’Idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932*, w: E. P o n t i g g i a, *L’Idea del classico 1916-1932. Temi classici nell’arte italiana degli anni Venti*. Katalog wystawy w Padiglione d’Arte Contemporanea, Milano 1992.



gółom, co pozwoliło uniknąć efektu sztucznej stylizacji. Modny strój Ireny z bedekerem w dłoni, rejestrowane skrupulatnie współczesne akcesoria, jak fason kapelusza i spódnicy, samochód czy aparat fotograficzny, nie wchodzi w konflikt z wzorcami tradycji, a wytwarzają między nimi grę i napięcie (il. 8). Jest to element nowy w sztuce Sleńdzińskiego, zbliżony do założeń grupy Novecento, dążącej do stworzenia „nowoczesnego klasycyzmu”, splatającego współczesność z inspiracjami sztuki dawnej. Sformułowała je lapidarnie Sarfatti w katalogu weneckiego Biennale 1924, pisząc że „praca malarza jest zasadzona na trzech pryncypiach: „być włoskim, tradycyjnym, współczesnym”<sup>25</sup>. Warto tu wspomnieć, że przy okazji warszawskiej wystawy WTAP 1922 roku, Władysław Skoczylas pisał o obrazach Sleńdzińskiego, iż ich główną wadą „jest to, że są za mało współczesne”<sup>26</sup>.

W portrecie Ireny stworzył Sleńdziński dzieło nowoczesne i zarazem mocno zanurzone w artystycznej tradycji. Wydaje się wręcz swobodnie żonglować w obrazie różnymi stylami, dodając Irenie płaszcz o metalicznie łamanych, srebrzystych fałdach, jakby wydętych podmuchem wiatru na wzór późnogotyckich czy barokowych szat. Włącza też w pobocznych partiach elementy abstrakcyjne oraz humorystyczne, jak umieszczenie w oddali, obok kryptoportretu i grupy księży, odwróconej tyłem postaci w renesansowym stroju.

Krytyka polska, zadowolając się opatrzeniem malarza etykietą „klasycysty”, nie dostrzegając specyficznego charakteru jego prac. Jedynie Mieczysław Wallis (po wystawie w IPS w 1933 roku) pisał, iż lubi Sleńdzińskiego „właśnie za to, że w ramach swego programu, opartego przede wszystkim na sztuce włoskiej pełnego renesansu, nie przestaje on szukać rzeczy nowych [...] wprowadzając [...] zarówno pierwiastki zaczerpnięte z różnych sztuk dawnych, jak zdobycze prądów artystycznych ostatnich czasów”<sup>27</sup>.

Pod wpływem podróży włoskich Sleńdziński rozpoczął malarskie eksperymenty, polegające na ożywieniu płaszczyzny obrazu i jego stosunków przestrzennych poprzez wprowadzenie metali szlachetnych – srebrzenia i złocień, a w niektórych pracach (zwłaszcza w partii tła) elementów zbliżonych do reliefu. Użycie złotej i srebrnej farby widoczne jest w powstałym w Rzymie *Autoportrecie* (il. 10), gdzie środki te są użyte przewrotnie, nie w celu dekoracji, a służą uwypukleniu modelunku – niczym zastępniki chłodnych i cie-

---

<sup>25</sup> A. M a l o c h e t, *Novecento point d'ordre?*, w: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques*, s. 205.

<sup>26</sup> S k o c z y l a s, dz. cyt., s. 19.

<sup>27</sup> Ludomir Sleńdziński, w: t e n ż e, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959, s. 144.

plych tonów. Według relacji artysty pomysł eksperymentów płaszczyznowych nasunęły mu studia nad malarstwem renesansu, podczas których „uderzyło go w Apartamentach Borgiów użycie przez Pinturicchia w jego freskach ściennych reliefów w tłach, szczególnie we fragmentach architektury, a w Stanzach Rafaela we fresku *Dysputa*, wytłaczanych promieni”<sup>28</sup>. Skutkiem będą poszukiwania sposobu możliwości różnicowania płaszczyzn w obrazie. Pierwsze prace z zastosowaniem wypukłych elementów rozpoczął w roku 1924, wystawiając je po raz pierwszy na wystawie jesienią WTAP w warszawskich Łazienkach. „Do najbardziej udanych prac spłaszczyznowanych w reliefie – pisał po latach – zaliczyć mogę *Portret kobiety z filiżanką*<sup>29</sup>. Obraz ten nie zachował się – jednak zestawienie jego reprodukcji z niektórymi pracami z kręgu włoskiego Novecento, jak na przykład z *Portretem kobiety* (1925) Gisberto Ceracchiniego, ujawnia bliskość rozwiązań i zaskakujące podobieństwo (il. 9).

Wśród innych zastosowanych wówczas innowacji wymienić można wprowadzenie do portretów rozległego pejzażowego tła, które służy budowie niepokojącej przestrzeni. Skaliste widoki, o nierealnych, zgeometryzowanych skałach, jakby rzeźbiarskich obłokach i zjawiskowym kolorycie (różowe skały, srebrne chmury), budują specyficzne napięcie, podobnie jak zastosowana we wnętrzach podniesiona czy uciekająca perspektywa, która oprócz budowy głębi nadaje portretom nieco odrealniony wyraz.

Ze względu na zastosowane zabiegi przestrzenne, pomimo różnic między obydwoma obrazami, frontalna i ściśle symetryczna pozycja modelki oraz uciekająca perspektywa budująca atmosferę napięcia w widoku *Dziewczyny z pudełkiem* (1927) (il. 11) przywołuje na myśl jeden z najbardziej znanych obrazów włoskich z lat 20., jakim jest *Silvana Cenni* (1922) Felice Casoratiego, zwana „niepokojącą muzą Novecento” (il. 12).

W Rzymie powstały także syntetyczne, rzeźbiarskie widoki architektury, w których artysta trafnie uniknął popularnych widoków, zafascynowany prostymi bryłami architektury rzymskich bram – Porta San Sebastiano, Porta Latina (il. 14). Szkoda, że niektóre z rysunkowych studiów miasta nie doczekały się realizacji, klasyk okazał się w nich bowiem obserwatorem wyczulonym na charakter i surowe piękno wąskich uliczek i pustych zaułków, których wycinkowe kadry, zaznaczone kilkoma kreskami, mają niemal magiczny

---

<sup>28</sup> S l e ś z i ń s k i, *Wspomnienia*, s. 25.

<sup>29</sup> Tamże, s. 27. Obraz znany jest też pod tytułem *Portret pani N*. Pisał, że po raz pierwszy zastosował złocenia i srebrzenia w obrazie olejnym w 1924 roku w *Portrecie generatowej Rydz-Śmigłowej* oraz w portrecie żony Gustawa Pileckiego.

klimat. Dowodzi tego choćby rysunkowe studium *Via Santa Sabina*, ze zbiorów Galerii im. Sleńdzińskich (il. 13).

Konkludując należy stwierdzić, że podróże włoskie Ludomira, następujące w ich trakcie splecenie motywów sztuki dawnej z inspiracjami, jakich dostarczała mu obserwacja współczesnych poszukiwań, dopełniły w interesujący sposób jego artystyczną formację i zdecydowały o jej ostatecznym kształcie. Twórczość ta bowiem, mimo narodzin w północnym klimacie Petersburga, a później Wilna i Warszawy, potrzebowała dla osiągnięcia dojrzałej sublimacji – artystycznych impulsów i południowego słońca (il. 15).

#### LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI'S TRIPS TO ITALY 1923-1925 THE GENESIS AND RIPENING OF CLASSICISM

##### S u m m a r y

Two trips to Italy that Ludomir Sleńdziński, the main representative of classicism in Polish art in the period between the two World Wars, went on in 1922/24 and 1924/25 are the subject of the article. They have not been yet considered in the context of the genesis and character of his work, albeit impulses coming from Italy were thought to be an important catalyst for the birth of the so-called return to order.

Sleńdziński was Dymitr Kardowski's pupil at the Academy of Fine Arts in St Petersburg, and it was from his workshop that he acquired a worship of the old masters and a perfect command of his trade, first of all a perfect ability to draw. Apart from the St Petersburg school trends of classicism came to Polish art from Paris, where they first could be noticed in the circles connected with the periodical *Museion* (1911-1913), and with the artists belonging to the Polish colony, such as Henryk Kuna, Edward Wittig and Eugeniusz Zak.

In the article I reconstruct Sleńdziński's stays in Italy, and I remind about the exhibition of Polish modern art that he staged in 1925 as part of Terza Biennale Romana. His personal contact with old and modern Italian art became an important moment in his artistic formation, stimulating his departure from academic towards modern classicism, in which the artist starts playing a game with the present day and with tradition, consciously using stylistic elements that belong to different epochs.

In conclusion it must be said that Ludomir's trips inclined him to introduce many new solutions (sometimes surprisingly close to works by well-known Italian artists with a similar orientation) and decided the final shape of his mature work.

*Translated by Tadeusz Kartowicz*

**Słowa kluczowe:** klasycyzm, powrót do porządku, sztuka włoska lat 20, klasycyzm w sztuce polskiej XX wieku, relacje artystyczne polsko-włoskie w XX wieku.

**Key words:** classicism, return to order, Italian art of the 1920s, classicism in Polish art of the 20th century, Polish-Italian artistic relations in 20th century.

## Spis ilustracji

1. Ludomir Sleńdziński, *Portret żony na tle Forum Romanum*, 1925, MNW.
2. Ludomir i Irena Sleńdzińscy na Forum Romanum, 1925, fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku.
3. Pracownia Dymitra Kardowskiego w Petersburgu, ok. 1915. Pośrodku stoi Kardowski, skrajnie z lewej Wasilij Szuchajew i Aleksander Jakowlew, drugi z prawej siedzi Ludomir Sleńdziński, fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku.
4. Ludomir Sleńdziński, *Dama z koralami* (Portret Haliny Dąbrowskiej), 1923, zaginiony, fot. archiwalna.
5. Ludomir Sleńdziński, *Portret L. H. Mostina*, 1924, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Christian Schad, *Portret Anglika*, 1926, kol. prywatna.
6. Sala polska na III Biennale Romana, 1925, repr. wg „Pani” 1925.
7. Stanisław Rzecki, Okładka katalogu Sali polskiej na Terza Biennale Romana 1925.
8. Ludomir Sleńdziński, *Portret żony na tle samochodu*, 1925, zaginiony, fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku.
9. Ludomir Sleńdziński, *Dama z filiżanką*, 1924, fot. archiwalna.  
Gisberto Ceracchini, *Portret kobiety*, 1924, kol. prywatna.
10. Ludomir Sleńdziński, *Autoportret*, 1925, Muzeum Podlaskie w Białymstoku.
11. Ludomir Sleńdziński, *Dziewczyna z pudełkiem*, 1927, Lietuvos Dajles Muziejus, Vilnius.
12. Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922, kolekcja prywatna Turyn.
13. Ludomir Sleńdziński, *Via S. Sabina w Rzymie*, 1925, Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku.
14. Ludomir Sleńdziński, *Porta Latina w Rzymie*, 1925, MNW.
15. Ludomir Sleńdziński w okolicach Rzymu, 1925, fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku.



1. Ludomir Sleńdziński, *Portret żony na tle Forum Romanum*, 1925, MNW



2. Ludomir i Irena Sleńdzińscy na Forum Romanum, 1925,  
fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku



3. Pracownia Dymitra Kardowskiego w Petersburgu, ok. 1915.

Pośrodku stoi Kardowski, skrajnie z lewej Wasilij Szuchajew i Aleksander Jakowlew, drugi z prawej siedzi Ludomir Sleńdziński, fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku



4. Ludomir Sleńdziński, *Dama z koralami*  
(Portret Haliny Dąbrowskiej), 1923, zaginiony,  
fot. archiwalna



5. Ludomir Sleńdziński, *Portret L.H. Mostina*, 1924,  
Muzeum Podlaskie w Białymstoku / Christian Schad,  
*Portret Anglika*, 1926, kol. prywatna



6. Sala polska na III Biennale Romana, 1925,  
repr. wg „Pani” 1925

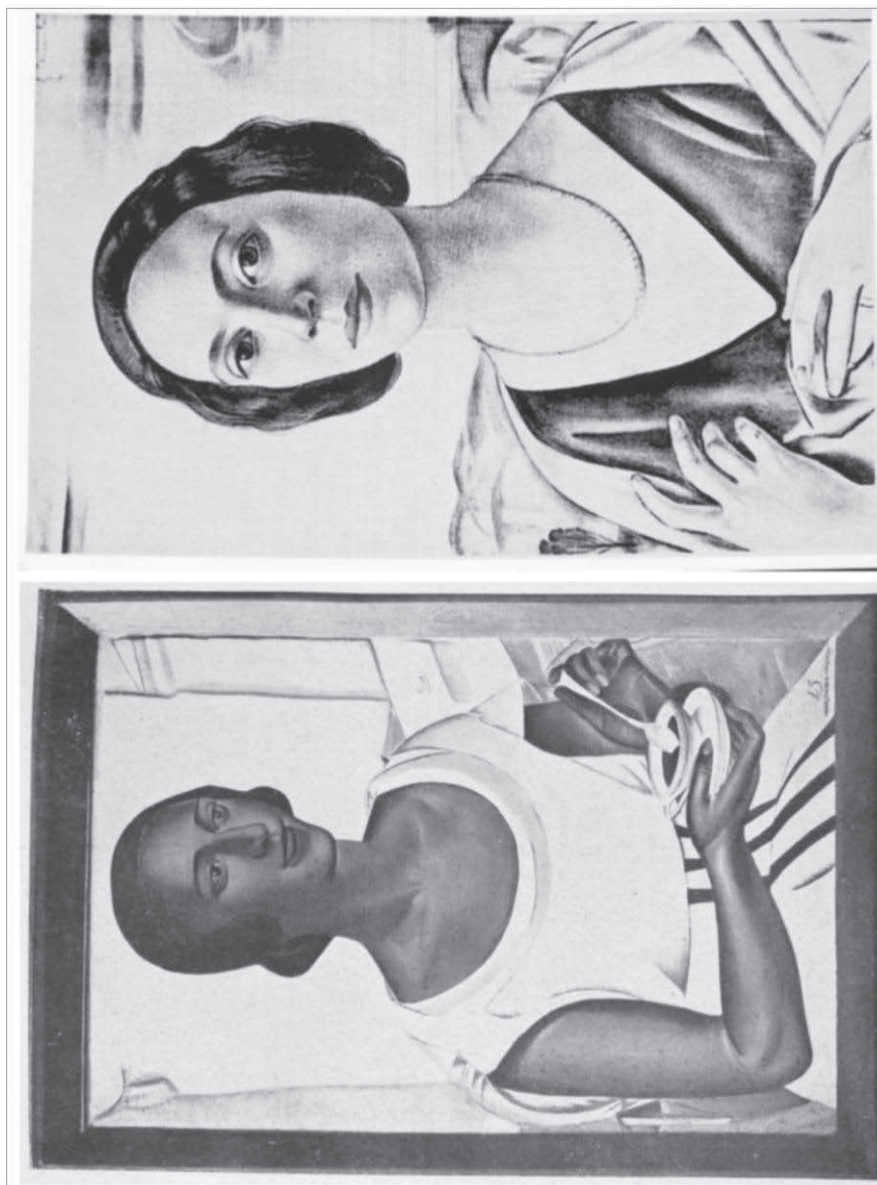


7. Stanisław Rzecki, Okładka katalogu Sali polskiej na Terza Biennale Romana, 1925



8. Ludomir Sleńdziński, *Portret żony na tle samochodu*, 1925, zaginiony, fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku





Gisberto Ceracchini, *Portret kobiety*, 1924, kol. prywatna

9. Ludomir Słędziński, *Dama z filizanką*, 1924,  
fot. archiwalna



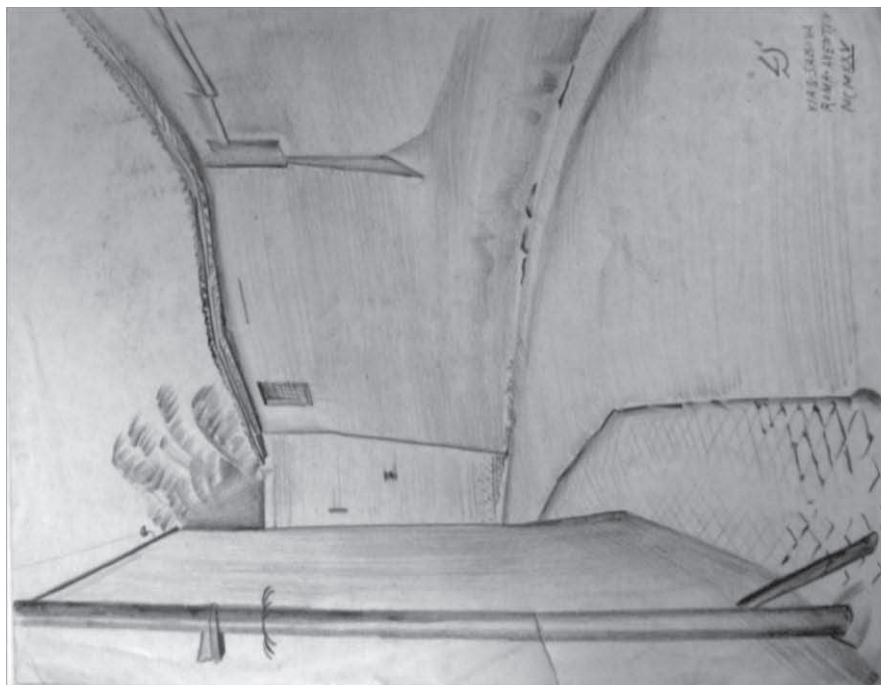
11. Ludomir Sleńdziński, *Dziewczyna z pudełkiem*, 1927, Lietuvos Dajles Muziejus, Vilnius



10. Ludomir Sleńdziński, *Autoportret*, 1925, Muzeum Podlaskie w Białymstoku

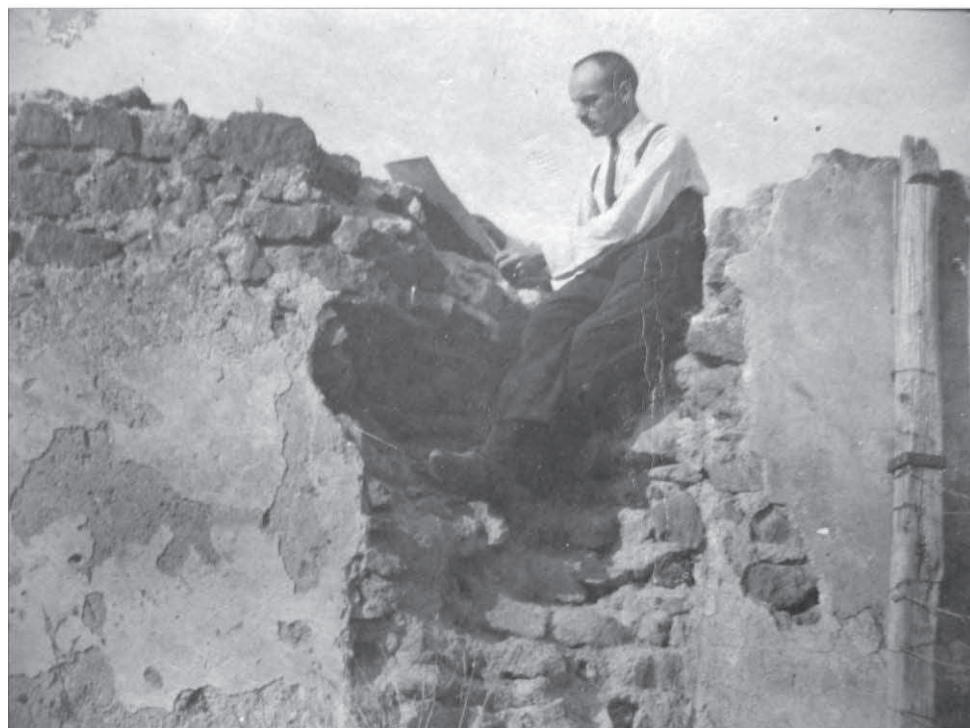
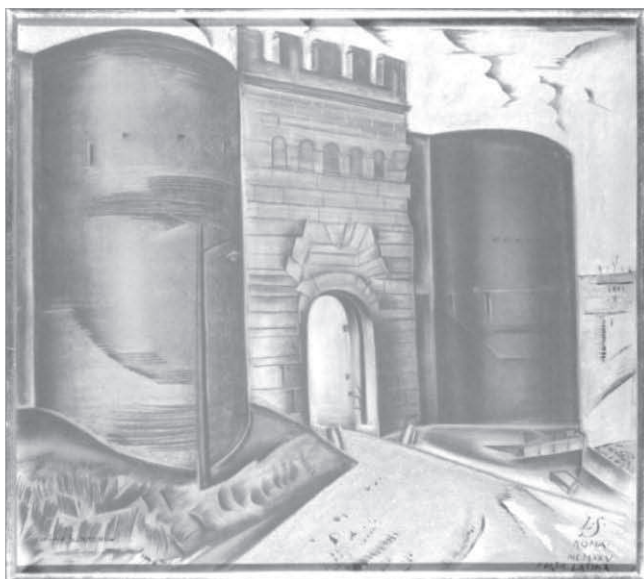


12. Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922,  
kolekcja prywatna Turyn



13. Ludomir Sleńdziński, *Via S. Sabina w Rzymie*, 1925,  
Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku

14. Ludomir Sleńdziński,  
*Porta Latina w Rzymie*,  
1925, MNW



15. Ludomir Sleńdziński w okolicach Rzymu, 1925,  
fot. Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku