

# ANANKE

nr 4 (41) 2004 ISSN 1641-5418



Galeria im. Sleńdzińskich  
w Białymstoku

# ANANKE

nr 4(41) 2004

## Spis treści:

*Anna Hendzel-Andreew*

Opisy dzieł oraz reprodukcje towarzyszących wystawie "Letnia lekcja malarstwa polskiego w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego.....  
część II /Malecki-Wyspiański/.....4

### **Władysław Aleksander Malecki**

- ❖ *Peizaż przedwieczorny ze stadem bydła* .....5
- *Widok na Wawel* .....6
- *Wnętrze pracowni* .....7
- *Sejm bocianów* .....8

### **Matejko Jan**

- ❖ *Zabójstwo biskupa Szczepanowskiego* .....9
- *Stańczyk* .....10
- *Poczet królów i książąt polskich* .....11
- *Portret żony w ślubnej sukni* .....13
- *Bitwa pod Grunwaldem* .....14
- *Autoportret* .....15

### **Mehoffer Józef**

- ❖ *Autoportret* .....16
- *Dziwny ogród* .....16
- *Słońce majowe* .....19

### **Pruszkowski Tadeusz**

- ❖ *Studium dziewczyny (portret Zeni)* .....19
- *Melancholia* .....20

### **Rubczak Jan**

- ❖ *Peizaż prowansalski* .....21
- *W pełnym słońcu* .....22

### **Siemiradzki Henryk**

- ❖ *Studium głowy kobiety* .....22
- *Dirce chrześcijańska* .....23
- *Sielanka rzymska-przed kąpielą* .....25

### **Simmler Józef**

- ❖ *Rycerz* .....25
- *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* .....26
- *Szlachcic z papugą* .....27

### **Stachewicz Piotr**

- ❖ *Pochód na Sybir* .....28
- *Natchnienie* .....29
- *Fryz mozaikowy hold NSPJ* .....30

## **Stanisławski Jan**

- ❖ *Krajobraz z wiatrakami* .....32
- *Portret Jana Stanisławskiego* (S. Wyspiański) .....32
- *Bodiaki* .....33
- *Cerkiew Michajłowska w Kijowie* .....34
- *Ule na Ukrainie* .....35

## **Stryjeńska Zofia**

- ❖ *Zbójnickie ognisko* .....35
- *Spotkanie z synem z cyklu Pascha* .....36

## **Suchodolski January**

- ❖ *Farys* .....37
- *Wjazd gen. H. Dąbrowskiego na czele legionów do Rzymu* .....39
- *Odwrót spod Moskwy* .....40

## **Ślewiński Władysław**

- ❖ *Brzeż morza z grzywiastą falą* .....41
- *Sierota z Poronina* .....42
- *Czesząca się* .....43
- *Dwie bretonki z koszem jabłek* .....44
- *Astry* .....45

## **Witkiewicz Stanisław**

- ❖ *Nocny jeździec* .....46
- *Wiatr halny* .....47
- *Ranny powstaniec* .....47

## **Wyczółkowski Leon**

- ❖ *Portret kobiety* .....48
- *Portret Feliksa Jasieńskiego* .....49
- *Rybacy brodzący* .....50
- *Morskie Oko z Czarnego Stawu* .....51

## **Wyspiański Stanisław**

- ❖ *Pejzaż z drogą* .....51
- *Widok na kopiec Kościuszki* .....52
- ❖ *Bóg Ojciec – Stań się!* .....53
- *Macierzyństwo* .....53
- *Dziewczynka z wazonem kwiatów* .....55
- *Autoportret* .....56
- Bibliografia.....57

Katarzyna R. Hryszko

Kalendarium Galerii im. Słędzińskich .....58

## LETNIA LEKCJA MALARSTWA POLSKIEGO PRZEŁOMU XIX-XX WIEKU

### w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

W poprzednim, 40 numerze biuletynu *Ananke* opublikowaliśmy wstęp do katalogu wystawy czasowej w Galerii, wystawy która zaistniała dzięki wymianie międzymuzealnej. W miejsce dzieł z kolekcji Słędzińskich, użyczonych do Słupska na wystawę zatytułowaną *Ludomir Słędziński Klasyk z Wilna* w białostockim muzeum rodu Słędzińskich – polskich artystów z Wilna, znalazły się obrazy 25 czołowych malarzy polskich z kolekcji słupskiej. Oryginalne dzieła eksponowane na wystawie powstawały w przedziale czasowym nieco ponad stu lat (od 1802 do 1944 r.). W celu lepszego ich odbioru i głębszego przeżycia w procesie zaplanowanej percepcji, zostały „wkomponowane” w tę wystawę zestawy reprodukcji najważniejszych obrazów, typowych dla goszczonych w Galerii twórców. Wszystkim dziełom, zarówno oryginalnym jak też reprodukowanym towarzyszyły opisy i właśnie w części I znalazły się opisy dzieł 10 twórców do Jacka Malczewskiego włącznie, a w numerze bieżącym zamieszczamy ich ciąg dalszy. Szczegółowe wyjaśnienie koncepcji oświatowej tej wystawy, w której środkiem dydaktycznym były owe reprodukcje można znaleźć w poprzednim biuletynie.

**Opisy obrazów i reprodukcji** towarzyszących wystawie „Letnia lekcja malarstwa polskiego przełomu XIX – XX wieku w obrazach z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku” (czerwiec-sierpień 2004 r. w Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku)\*

---

\* obraz oryginalny zaznaczono † w celu odróżnienia od reprodukcji

**WŁADYSŁAW ALEKSANDER MALECKI (1836-1900)**



❖ PEJZAŻ PRZEDWIECZORNY  
ZE STADEM BYDŁA, 1870– 1880  
olej, płótno, wym. 52,3 x 117 cm  
MPŚ-M/769

Obraz ten jest niezwykle typowy dla Władysława Maleckiego i znakomicie ukazuje liczne zalety malarstwa pejzażowego tego subtelnego artysty, którego warsztat kształtował się w kręgu oddziaływań i tendencji, najpierw środowiska warszawskiego i później, co ważniejsze – monachijskiego. Obdarzony talentem i niepowtarzalną wrażliwością malarską twórca, właśnie w Monachium - głównym ośrodku sztuki europejskiej zaczerpnął z tego, co najlepsze (m. in. *Stimmung* – charakterystyczny tajemniczy, nostalgiczny nastrój, emanujący z jego nokturnowych widoków oraz mistrzowskie ujęcie koloru i gry światła w pejzażach o podłużnym, „ręcznikowym formacie” - monachijskim rodzaju kompozycji z motywem otwartego, płaskiego krajobrazu o obniżonej linii horyzontu, obserwowanego jakby przez szerokokątny obiektyw, który dziś nazwalibyśmy panoramicznym). Tam ukształtował się jego kunszt artystyczny, wzbogacony przez własne prekursorskie dokonania. Tam był doceniony i nagradzany, i właściwie tylko tam cieszył się popularnością. Prezentowany na wystawie posiada wszystkie wymienione wyżej i tak cennie u artysty zalety.



• WIDOK NA WAWEL, 1873  
olej, płótno, wym. 66 x 159,3 cm  
MNW

Autor tego pejzażu był znakomitym obserwatorem natury, rejestrującym pory roku, dnia, zmierzchy i świty pełne oświetlenia słonecznego oraz mgły jesienne. Artystyczną wrażliwość ogromnie rozwinął już w 1866 r., gdy wyjechał na stypendium rządowe do Monachium. Tam w pracowni Eduarda Schleicha – „ojca Stimmungu” Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych do 1868 r. doskonale opanował tę umiejętność. Był artystą szczególnie wrażliwym na piękno ojczystego pejzażu, który odkrywał w czasie licznych wędrówek – po rodzinnej Kielecczyźnie, a także w czasach monachijskich – po Bawarii, Alpach, Tyrolu. Szczególnie fascynował go Kraków, gdzie powstał wysoko ceniony przez współczesnych: *Widok na Wawel* z 1873 r., o podłużnym „ręcznikowym formacie” (monachijskim rodzaju kompozycji z motywem otwartego, płaskiego krajobrazu o obniżonej linii horyzontu, obserwowanego jakby przez szerokokątny obiektyw), ukazujący szeroką zabudowę dawnego przedmieścia z rozległą łąką i pasącym się bydłem na pierwszym planie, z niską architekturą i potężną sylwetką katedry oraz zamku królewskiego na horyzoncie.

W tej nastrojowej kompozycji wyczuwa się emocjonalny stosunek artysty do ojczystej ziemi i jej historycznych zabytków. Obraz był kolorystycznym popisem malarza, opartym na stłumionych przenikających się zieleniach, budujących - przez różne natężenie - głębię w obrazie. W swojej twórczości wykorzystywał odkrycia francuskich malarzy, zw. barbizończykami i J. B. Corota, poświęcając wiele uwagi problemom koloru i oświetlenia. W krajobrazach utrzymywanych przeważnie w tonacji soczystych zieleni, doskonale oddawał przestrzenność i świetlistość atmosfery.



• WNEŹRZE PRACOWNI, 1883  
olej, płótno, wym. 46 x 65 cm, MNW

Prezentowany obraz, namalowany trzy lata po powrocie artysty do kraju, przedstawia jego pracownię. W tym skromnym, bezpretensjonalnym wnętrzu panuje harmonijny ład. Wśród wielu przedmiotów zwraca uwagę paleta i pudełko z farbami – atrybuty i symbole pracy malarza. Rozwieszane na ścianach obrazy mówią o upodobaniu malarza do studiów nad krajobrazem. Wykonywał ich wiele jeżdżąc po Mazowszu, Kielecczyźnie i Krakowskiem.

Chociaż Malecki ze szczególnym zamięłowaniem podpatrywał wnętrza lasów, parków, ogrodów, które traktował jako naturalną „symfonię zieleńi”, o różnych tonach i natężeniach, tworząc kompozycje przesyczone nastrojowością, pozwalającą bez trudu odczytać miłość malarza do ziemi ojczystej i jej historycznych zabytków, to niestety, w Polsce nie był on doceniany. Jego prace nie znajdowały dostatecznego uznania krytyki i nabywców. Artysta popadł w nędzę i depresję. Umierał z głodu (w szydłowieckim ratuszu, gdzie w 1898 r. zamieszkał, dzięki pomocy burmistrza Derenia) całkowicie opuszczony, w osamotnieniu i zapomnieniu. Pozostawił ogromną spuściznę – ponad 600 obrazów olejnych i wiele rysunków, z czego tylko niewielka część dziś jest znana. Jego dzieła sprzedane po śmierci na publicznej licytacji uległy tak wielkiemu rozproszaniu, że na retrospektywnym pokazie w Muzeum Narodowym w Kielcach udało się skompletować zaledwie 180 prac artysty.





- SEJM BOCIANÓW, 1879  
olej, płótno, wym. 144 x 188 cm, MNK

Głównym nurtem twórczości tego wybitnie utalentowanego artysty, mieszkającego wiele lat za granicą, przede wszystkim w Monachium, był pejzaż; rzadziej interesował się tematyką historyczną. To właśnie za granicą zdobył uznanie, sukcesy przynosiły mu obrazy prezentowane na międzynarodowych wystawach, m. in. w Londynie. W 1879 r. na wystawie w Monachium nagrodzono złotym medalem jego najefektowniejszy obraz: *Sejm bocianów*, obraz na co dzień eksponowany w krakowskich Sukiennicach. To romantyczna kompozycja o nastroju zarówno „corotowskiej” sielanki, jak i nostalgii narodowej oraz symboliki ziemi. Oto przy księżycowym oświetleniu, na skraju lasu, łąk i moczarów – sejmik bociani odbywa rytuał ptasiego odlotu.

W „Kłosach” Bonawentura Kopeć pisał: *Pana Maleckiego „Sejm bociani” według naszego zdania jest jednym z najpiękniejszych obrazów tego rodzaju na wystawie. Ma on dla nas oprócz ogólnie artystycznej wartości, wartości niepomiernej, i tę także, że artysta treść do niego wziął spod swojskiego nieba, i tę ptasią idyllę ukazał światu w całym jej wdzięku i prostocie. Na moczarach rój zebranych klekotów naszych zebrał się na naradę(...). Pejzaż stanowią moczary na pierwszym planie, z prawej strony kilka wierzb płaczących, a w głębi szarzejąca wioska. (...) Księżyc wschodzący straszy gromadkę, stąd pomiędzy bocianami widać pewien przestrah i niespokojność. Siła w malowaniu niepospolita, a półton, w którym kocha się p. Malecki, nadzwyczaj szczęśliwie został tu użyty.*

## JAN MATEJKO (1838-1893)



❖ ZABÓJSTWO BISKUPA  
SZCZEPANOWSKIEGO, 1892  
olej, deska, wym. 84 x 123 cm, MPŚ-M/680

*Zabójstwo biskupa Szczepanowskiego* jest jednym z ostatnich obrazów Jana Matejki. Ciężko chory artysta nie był w stanie pracować równie wydajnie jak we wcześniejszych okresach twórczości, jednak nadal podejmował ważne i pasjonujące go tematy historyczne. Obraz prawdopodobnie nie jest dokończony; purpurowo-brązowe wnętrza kościoła i detale wnętrza są naszkicowane, bardziej dopracowane są jedynie postacie. W odróżnieniu od innych historycznych dzieł Matejki jest to kompozycja jednowątkowa. Jak wiele innych dzieł Mistrza Jana w fazie szkicu rysunkowego czy malarskiego ten również ukazuje ekspresję i wielki talent rysunkowy dzieła z tzw. „pazurem”, którego nie zakrywa akademicko wygładzona ostateczna forma studyjnych obrazów.

Treść obrazu jest zgodna z relacją historyczną bł. Wincentego Kadłubka. Zabójstwo biskupa Stanisława Szczepanowskiego miało miejsce w krakowskim kościele na Skałce w 1079 roku. Wedle przekazu biskup został zamordowany w czasie odprawiania mszy. Postać w purpurze chowająca ociekający krwią miecz, to najprawdopodobniej król Bolesław Śmiały. Obok, na schodach przed ołtarzem leży głową w dół jasno odziane ciało biskupa, po schodkach spływa strumień krwi kapłana - męczennika, nad nim stoi mężczyzna z uniesionym toporem. Przez umieszczone po lewej stronie okno wpadają długie promienie światła, skierowane na tytułowego bohatera. W obrazie jest uchwycony czas tuż po dokonaniu zbrodni, czytelne są tylko twarze króla i jego świty, na nich też widać lekki popłoch i tłącą się groźną świadomość zdarzenia sprzed chwili.



- STAŃCZYK W CZASIE BALU NA DWORZE KRÓLOWEJ BONY WOBEC STRACONEGO SMOLEŃSKA, 1862  
olej, płótno, wym. 88 x 120 cm, MNW

Początek twórczej pracy artysty w Krakowie wiązał się z wielką biedą, pracownia przy ul. Krupniczej była tak ciasna, że obrazy większych rozmiarów musiał zwijać i malować po kawałku. Nie stać go było na sztalugi, opierał płótna na krzesłach, zalegał z płaceniem za materiały malarskie, nie dojadał. Lecz nawet wtedy ambicja i honor sprawiły, że odrzucił honorarium 1000 reńskich za *Kochanowskiego ze zmarłą Urszulką*, oburzony warunkiem postawionym przez Towarzystwo Sztuk Pięknych, aby kontynuował studia w Wiedniu. Nie dziwi więc, że jeszcze w szkole koledzy nazywali go: „ambit”.

25-letni Matejko nie walczył jako żołnierz w czasie powstania styczniowego 1863 roku jak dwaj jego bracia, postanowił bowiem pomagać bezsilnej i zwyciężonej Polsce malarstwem. Całą swą miłość ojczyzny i wiarę w jej pomyślność wyraził w swoich monumentalnych płótnach, które miały wzruszać i nauczać oraz budzić w widzach sumienia i miłość do kraju. Czynił to w obrazach mogących być przestrożą, jak: w *Stanczyku na balu* (1862) - obdarzonym rysami samego malarza. Obraz ten Matejko nadesłał na wystawę Sztuk Pięknych w Krakowie, gdy w zaborze rosyjskim trwały jeszcze walki powstańców z carskim wojskiem. Obraz - oskarżenie, skierowane przeciw wszystkim, którzy nie myślą o przyszłości, o losach Polski. Także i przeciw tym, co wiodą spokojne życie w Krakowie, gdy po drugiej stronie granicy giną powstańcy.

Na dworze królowej Bony, małżonki Zygmunta Starego, jest bal. W głębi obrazu widać roztąnczone pary, jaskrawe światło sali. W pokoju obok sali balowej, za ciężką kotarą siedzi królewski błazen, Stańczyk. On jeden nie bawi się, porzucił towarzystwo; on dworski wesołek, ma twarz smutną, tragiczne spojrzenie szeroko otwartych oczu.

Na stole leży pismo, w którym doniesiono o upadku Smoleńska. Ktoś to pismo przeczytał, zostawił; bal toczy się dalej. I tylko Stańczyk rzucił

na podłogę swój kaduceusz z dzwoneczkami, przejął się tą wiadomością. Cóż stąd, że Polska Jagiellonów jest wciąż jeszcze potężna, jeśli widać już zapowiedzi przyszłej klęski, takiej właśnie jak upadek Smoleńska? Dwór królewski bawi się bez troski; jedynym, który myśli o przyszłości, jest mało znaczący królewski błazen.

Rzecz ciekawa – Stańczyk na tym obrazie ma twarz Matejki, podobnie jak będzie w późniejszym o kilka lat dziele, w *Hołdzie Pruskiej*, gdzie księżę Hohenzollern klęczy przed polskim królem, a Stańczyk siedzi na stopniach podium, pogrążony w pesymistycznych myślach. Matejko przestrzega, aby zbytnio nie wierzyć w trwałość owego, historycznego triumfu nad wrogiem Polski; znów tym, który myśli o przyszłości jest niepozorny, lecz mądry trefniś.

Dając Stańczykowi własną twarz artysta sam jakby postawił siebie na miejscu królewskiego błazna. Tak jak od Stańczyka ludzie chcieli krotchwili i wesołości, od Jana Matejki oczekują sztuki, przyjemnych dla oka i miłych sercu obrazów. On jednak, znowu jak Stańczyk, jest smutny, myśli o tragicznym losie Ojczyzny. Nie da więc ludziom uspokojenia. Będzie mówił o rzeczach smutnych i bolesnych. Będzie przypominał, że to nie tylko chciwość zaborców doprowadziła Polskę do upadku, lecz i lekkomyślność Polaków, samowola i bezprawie, warcholstwo i zdrada.



- POCZET KRÓLÓW I KSIĄŻĄT POLSKICH  
1890-92 (KAZIMIERZ WIELKI, 1890)  
ołówek, papier, wym. 36 x 21,2 cm, MNWr

W czerwcu 1869 r. podczas prac renowacyjnych w katedrze wawelskiej odkryto zwłoki Kazimierza Wielkiego. Matejko był świadkiem inwentaryzacji grobowca i naszkicował w Skarbczyku, jak wyjmowane były korona, berło, guzy, ostrogi, sprzączki miedziane i dziwnie dobrze zachowany aksamitny całun, wyciskany w kwiaty. Przede wszystkim rys-

wał jednak czaszkę króla, aby potem, przykładając pod światło kartkę do szyby, na odwrocie rysunku naszkicować domniemaną twarz Kazimierza Wielkiego.

Po upływie dwudziestu lat do wielkiego malarza zwrócił się wydawca z Wiednia, Maurycy Perles, który zaplanował wydanie historii Polski z ilustracjami Matejki. W wyniku dyskusji ukazała się seria obejmująca wizerunki królów polskich i ich życiorysy, napisane wg sugestii Matejki przez krakowskiego historyka, Stanisława Smolkę.

*Poczet* powstawał od lutego 1890 do 27 marca 1892. Wśród 44 rysunków przedstawiających władców polskich jest naturalnie Kazimierz Wielki. Prezentowana reprodukcja została wykonana z oryginalnej wersji ołówkowej, przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Na podstawie badań nad czaszką Matejko twierdził stanowczo, że głowa z sarkofagu wawelskiego nie była podobna do żyjącego wówczas króla. Rysując głowę Jadwigi, artysta będący w posiadaniu wymiarów jej czaszki oraz szkieletu podważał wyobrażenia tych, którzy sądzili, że królowa była niskiego wzrostu.

Praca nad *Pocztem królów* bardzo męczyła ciężko wtedy chorego Matejkę. Musiał bowiem jak sam mówił: *wtajemniczać się w naturę ducha każdego króla, w jego czyny, by potem na tej podstawie utworzyć rysy samej królewskiej osoby. Bardzo zmusnym było wykonywanie oprócz twarzy różnych jeszcze ozdób ubioru.* Tu bezcennym okazał się Skarbczyk, w którym jak wiemy artysta od dzieciństwa „notował” ryciny, nagrobki, medale, hełmy, broń, pieczęcie itd., z pasją studiowane w kościołach, muzeach i bibliotekach. Skarbczyk służył mu już w 1860 r., gdy przygotowywał rysunki do wspianiałego *Albumu ubiorów w Polsce*.

Królowie z *Pocztu* nie są lalkami, twarz każdego z nich opowiada inną historię... *Poczet* wydawany był wiele razy, często w wersjach kolorowanych przez innych malarzy. Zapłodniły one wyobraźnię Polaków tak, że do dziś przez ich pryzmat widzimy naszych władców, od Bolesława Chrobrego i Kazimierza Wielkiego, przez Władysława Łokietka, Jadwigę i Jana III Sobieskiego, po Stanisława Augusta Poniatowskiego.



• PORTRET ŻONY W ŚLUBNEJ SUKNI, 1879  
olej, płótno, wym. 130 x 106,5 cm, MNW

Obraz przedstawia Teodorę z Giebułtowskich, od 1864 r. żonę artysty, w stroju ślubnym – w atłasowej sukni (projektu Matejki) o kroju kontusza z rozciętymi na wyloty rękawami, z długim trenem, ozdobionej broszką z wizerunkiem Tadeusza Kościuszki. Złoto bransolet, medalionu i kolczyków dodaje ciężaru połyskliwej bieli sukni. Nie znamy oryginału tego portretu namalowanego tuż po ślubie Matejków w roku 1865. Jest to replika obrazu zniszczonego w 1876 r. (spalonego w przystępie szału) przez żonę, powodowaną nieuzasadnioną zazdrością o własną siostrzenicę, Stanisławę Serafińską i o jej portret (zaginiona *Kasztelanka*), wykonany przez Matejkę w tajemnicy przed rodziną. Dotychczasowa jedyna muza artysty (m. in. królewsko wyniosła Bona, miłośnicie wtulona w Zygmunta Augusta Barbara Radziwiłłówna, tragiczna Polonia), urażona Teodora grozi, że zniszczy inne obrazy; cały Kraków wyśmiewa się z jej ambicji, kaprysów i życia na książęcej stopie. Coraz trudniej jest w małżeństwie Matejki, nikt wtedy jeszcze nie przypuszcza, że inteligentna i wrażliwa pani Matejko, jeżdżąca do modnych kąpielisk, ucząca się śpiewu..., wkrótce znajdzie się w szpitalu dla obłąkanych.

Wizerunek Teodory ma charakter reprezentacyjny o akcentach patriotycznych (staropolski szlachecki strój, miniatura Kościuszki); zdumiewa mistrzostwem iluzyjnego niemal oddania faktury tkanin – zwiewności welonu, ciężkiej, połyskliwej materii atłasu. Dążenie artysty do uchwycenia wytworności gestu oraz dostojności młodej mężatki łączy się tu z przenikliwością charakterystyki psychologicznej kobiety o silnej osobowości, dumnej, pewnej siebie i świadomej swojej urody. Ta przecież najdroższa i najbardziej umiłowana na świecie jego Dora, Ośka, filutka, tutaj strojna w białe atłasy piękna kobieta o nieruchomej twarzy i szkla-

nych oczach bez krztyny radości, uśmiechu czy chociażby ożywienia; jakże dziwne to u młodej mężatki. Patrząc na ten obraz można łatwo zrozumieć, że biały kolor mógł być kiedyś oznaką żaloby. A Matejko lubił teatralny sztafaż.

- BITWA POD GRUNWALDEM, 1892  
olej, płótno, wym. 460 x 110 cm, MNW

Obrazem, który przyniósł *Matejce* największą sławę i uznanie była *Bitwa pod Grunwaldem*. Artysta długo i sumiennie przygotowywał się do pracy, czytał stare kroniki, studiował opisy średniowiecznych bitew, przynosił do pracowni hełmy, kusze, pancerze. Robił szkice koni i ludzi, odbył nawet podróż na pola Grunwaldu, zwiedził Malbork, Gdańsk i Toruń poszukując śladów Zakonu Krzyżackiego. Studia i przygotowania trwały dwa lata, kolejne trzy – praca nad obrazem. Na ogromnym płótnie – blisko dziesięć metrów długości na ponad cztery i pół metra wysokości wymalował kłębiące się postacie ludzkie, konie, sztandary. *Zderzał ze sobą wojowników, wywijał ich mieczami. Matejko nie lękał się tu błędów, nie myślał zbyt wiele o poprawności perspektywy. Chciał tutaj malując – krzyczeć, jak się krzyczy w bitwie*<sup>1</sup>. Społeczeństwo polskie przyjęło obraz z ogromnym uznaniem, artysta przypomniał światu zwycięstwo Polaków nad Prusakami, tak ważne dla narodu gnębionego kolejnymi restrykcjami przez zaborcę. Rada miasta Krakowa postanowiła uhonorować Matejkę pozłacanym berłem, zakupionym ze składek obywateli miasta; takiej nagrody nie otrzymał wcześniej żaden artysta.

---

<sup>1</sup> A. Osęka, *Siedmiu słynnych malarzy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1978



• AUTOPORTRET

zwany AUTOPORTRETEM Z RYNGRAFEM, 1892  
olej, płótno, wym. 160 x 110 cm, MNW

Obraz powstał na rok przed śmiercią artysty, namalowany na zamówienie Ignacego Korwin-Milewskiego do tworzonej przez niego galerii autoportretów malarzy polskich w majątku Gieranony na Wileńszczyźnie. Ta niezwykła galeria powstawała w latach od 1880 do ok. 1910 r. na specjalne zamówienie hrabiego Milewskiego, składane poszczególnym artystom. W ostatecznym kształcie obejmowała niemal 20 portretów. Kolekcjoner określił dokładnie ogólną kompozycję układu, przewidując dla wszystkich malarzy identyczną pozę i ten sam format obrazu. W ten sposób zgromadził kilkanaście naturalnej wielkości wizerunków, postaci ujętych do kolan, stojących frontalnie, z paletą w ręku. Jedyne Jan Matejko nie podporządkował się ustalonym normom i sportretował siebie siedzącego w fotelu.

Ascetyczny obraz jest jednym z najpiękniejszych dzieł Matejki, ukazując człowieka wyczerpanego tytaniczną pracą, przedwcześnie postarzałego, o twarzy naznaczonej smutkiem i goryczą. W okresie tym artysta rozczulony na społeczeństwo Krakowa, obojętny wobec przemian zachodzących w sztuce polskiej, usunął się we własny świat malarskich wizji narodowej przeszłości (symbolizowane w obrazie przez grube tomy ksiąg, na których spoczywa paleta z pędzłami). Ten wizerunek własny wyróżnia się na tle innych portretów Matejkowskich ogromną prostotą i oszczędnością środków malarskich. Wychudła twarz, żywy blask oczu i spracowane, szczupłe dłonie podkreślają ekspresję dzieła i głębię jego psychologicznej prawdy.

Warto przytoczyć słowa Ferdynanda Hoesicka, widującego wówczas malarza codziennie na krakowskich Plantach: *Niskiego wzrostu, chudy, o zapadłej piersi, ubrany niepozornie (...) o cerze zwiędłej, nosie garba-*



*tym i krzywym, w złotych okularach, spoza których wyglądała para czarnych oczu o dziwnie głębokim, przenikliwym spojrzeniu. (...) Była to twarz, której nie mogę sobie wyobrazić uśmiechniętej lub śmiejącej się – twarz pełna dziwnej powagi choć łagodna w wyrazie, bez cienia surowości, niezmiernie charakterystyczna, a tak uduchowiona, że kto nie widział Matejki, ten nie ma pojęcia jak wygląda geniusz. Wyrażając się językiem malarskim, była to nadzwyczaj piękna głowa. Co do mnie nie zdarzyło mi się widzieć piękniejszej.*

### **JÓZEF MEHOFFER (1869-1946)**



❖ **AUTOPORTRET, 1944**  
olej, płótno, wym. 99 x 62,5 cm, MPŚ M/680

Autoportret prezentowany na wystawie to dzieło 75-letniego artysty, namalowany na dwa lata przed śmiercią (zmarł w Wadowicach koło Krakowa). Wizerunki własne Mehoffera, powstałe w różnych okresach jego długiej drogi twórczej, łączy jedna wspólna cecha – swoista asceza kompozycyjna i kolorystyczna. Artysta rozmiłowany w bogactwie efektów dekoracyjnych i mnogości akcesoriów, w swych autoportretach wprowadzał jedynie atrybuty własnej pracy twórczej – paletę i pędzle. Stosował powściągliwą, stonowaną gamę barwną, spokojną kompozycję podkreślającą naturalność ujęcia oraz często neutralne tło (wszystkie te cechy znajdziemy w należącem do najlepszych *Autoportrecie* z 1898 r.), rzadziej pejzaż. Ten zaś autowizerunek, powstały jeszcze w czasie II wojny światowej usytuował artysta na rozświetlonym tle fragmentu miasta, widzianego z okna pracowni. Emanuje zeń spokój, skupienie, nie ma wręcz żadnych oznak wojennego dramatu; w kronikarski sposób odtworzone zostały przez artystę oznaki upływającego czasu, jego starości. Obraz przedstawia mężczyznę w starszym wieku, znajdującego się na tarasie,

tło stanowią las i niebo nad zabudowaniami miejskimi. Artysta jest w trakcie pracy, ma paletę i pędzle, prawa dłoń zawieszona w wyważonym geście na chwilę przed nałożeniem farby na płótno. Stonowane kolory, kompozycja bez zbędnych detali, wyprostowana postawa i zdecydowany wzrok postaci emanują dostojnością.

Nie tyle z samych autoportretów malarza, co z jego stosunku do artystycznej profesji i osiągniętych sukcesów i profitów można Mehoffera podać jako wzór osobowy. Dowodzi tego m in. jego relacja do pewnie największego i spektakularnego sukcesu twórcy w 1895 r., wygranej w konkursie na witraże (w sumie cykl 13 witraży) do katedry św. Mikołaja w szwajcarskim Fryburgu. To monumentalne dzieło realizowane niemal 40 lat (1896-1936) było przez samego artystę oceniane z niezwykłą skromnością: *Projekt, który posłałem, był zrobiony z rutyny na mocy zwykłej wprawy i (...) studiów z natury. Toteż była to robota pewna, świadoma efektu, do którego ostatecznie doszło. Ludzie tego nie wiedzą i imponuje im zyskanie konkursu na obczyźnie*



• DZIWNY OGRÓD, 1902-03  
olej, płótno, wym. 217 x 208 cm, MNW

Józef Mehoffer w malarstwie olejnym przeszedł kolejno fazę realizmu, widoczną w formule portretów (także w *Autoportrecie* z 1898 r.), przez łączenie koloru ze światłem (*Portret K. Laszczki* 1894), by przejść do rozwiązań dekoracyjnych i zdecydowanych oraz nasyconych barw. Stosował np. wzorzyste tła (*Śpiewaczka - portret W. Janakowskiej* 1896, *Estreicherowej* 1904, *Axentowiczowej* 1907). Najbardziej charakterystyczne są liczne wizerunki żony, różnorodne w nastroju i wyrazie psychologicznym, w prostym lub wyszukany stroju i wnętrzu, przez niego zresztą zaprojektowanym.

W wielu obrazach artysta wprowadzał elementy symbolizmu, przykładem tego są: *Wąwóz* (1897), *Muza* (1897), *Dziwny ogród* (1903) – jeden z najpiękniejszych jego obrazów, jarzący się kolorami i światłem słonecznym, *Portret żony na tle Pegaza* (1913). Czynił to również w grafice, jak np. *Zuchwały ogrodnik* (1912).

Malując *Dziwny ogród*, Mehoffer pisał do żony: *Teraz jesteś dla mnie prawie synonimem szafirowego koloru i tuląc się, choć przez taką przestrzeń do Ciebie – w tym kolorze się nurzę*. Ten wspaniały obraz, to jeden z najpiękniejszych i najbardziej zagadkowych portretów żony (Jadwigi z Janakowskich, poślubionej w 1899 r.) występującej w towarzystwie małego synka i jego wiejskiej piastunki. Tło stanowi istotnie dziwny, skąpany w słońcu, spowity w girlandy sad, imponujący bujną roślinnością, oddaną przez malarza z miniaturską precyzją. Dla samego Mehoffera treść i nastrój dzieła były odzwierciedleniem rodzinnego szczęścia. Do przedstawionego w nim ogrodu nie mają wstępu troski, smutek i niszczący wszystko czas. Strzeże go ogromna złota ważka, którą artysta określał jako symbol słońca.

Pod koniec 1902 r. autor zaprezentował obraz publiczności w Wiedniu. Jednak niezadowolony z końcowego efektu, już w następnym roku zabrał go ze sobą na wakacje, w przeświadczeniu, że „jeszcze dużo jest do zrobienia”. Wówczas wprowadził w partię jednolicie potraktowanej zieleni motyw drobnych, polnych kwiatów oraz przemałował fartuch piastunki. Uzupełnienia te miały na celu, jak sam mówił, bardziej wyraziste zaakcentowanie odświeżonego, radosnego nastroju kompozycji. Obraz był trzykrotnie nagradzany złotymi medalami – na wystawach w St. Louis i Chicago w 1904 oraz w Monachium w 1905 roku.



- SŁOŃCE MAJOWE, 1911  
olej, płótno, wym. 95 x 78 cm, MNW

Józef Mehoffer, znany głównie ze znakomitych realizacji witraży malował pejzaże i wnętrza oraz liczne widoki z Włoch. Obraz zatytułowany *Słońce majowe* przedstawia werandę domu Mehofferów w Jankówce koło Krakowa, który artysta przekształcił w rodzaj „idealnej rezydencji”. Zaprojektował nie tylko urządzenie willi, lecz również jej najbliższe otoczenie, m. in. wspaniały ogród obfitujący w bogate malarskie efekty. Scenerię tego miejsca utrwalił w obrazie, umieszczając w głębi sylwetkę strojnej damy – żony. Każdy szczegół w tym obrazie wyraża emocjonalny stosunek Mehoffera do uroków życia rodzinnego, stanowi pochwałę domu. Artysta manifestuje tu swoją radość odtwarzania „rzeczy bliskich”, pragnąc wyrazić, jak pisał *ideę życia, rozkoszy, uciechy, światła, słońca i ciepła*.

#### TADEUSZ PRUSZKOWSKI (1888-1942)



- ❖ STUDIUM DZIEWCZYNY  
(PORTRET ZENI), ok.. 1926-1930  
płótno, olej, wym. 77 x 72 cm, MPŚ-M/526

*Portret Zeni* różni się od innych, bardziej znanych prac Pruszkowskiego, jest wyraźnie kubizujący, płaski, uwagę przyciągają nienaturalnie

wydłużone ręce, duże dłonie. Podobnie jak w całej twórczości tu też artysta stosuje wnikliwą obserwację psychologiczną modela, ilustruje jego smutki i radości. Zenia dziewczyna o delikatnej urodzie, z melancholijnie opartą głową na skrzyżowanych dłoniach leżących na brzegu stołu, z opadającymi pasmami włosów, otoczona aurą tonów szarości i błękitów, z pojawiającym się gdzieś brązem. Letnia sukienka w groszki podkreśla dziewczęcość Zeni i jej spokojne usposobienie. Postać jest obwiedziona konturem, który bardziej jeszcze uwydatnia geometryzację w sensie uproszczenia i płaskości ujęcia.



• MELANCHOLIA, 1925  
olej, płótno, wym. 80,5 x 62 cm, MNW

Tadeusz Pruszkowski to malarz o wyjątkowej osobowości, związany z kręgiem „Rytmu” i wybitny pedagog oraz animator życia artystycznego, który zyskał uznanie przede wszystkim jako znakomity portrecista. Artysta malował głównie portrety pięknych kobiet (*Melancholia* 1925, *Hiszpanka* 1927) i znanych osobistości świata polityki i kultury, m.in.: G. Narutowicza, J. Piłsudskiego, S. Wojciechowskiego, I. Mościckiego, S. Żeromskiego i S. Jaracza oraz autoportrety. Szczególnie lubił malować wizerunki swojej żony, wydobywając jej wyjątkowy wdzięk. Osoby portretowane często ukazywał w oryginalnym, ciekawym stroju i pozie. Jego obrazy odznaczają się umiarem i wyszukaniem w używaniu koloru, pewną stylizacją dekoracyjną oraz gładką, lśniącą fakturą i perfekcją techniczną.

Stosował wnikliwą obserwację psychologiczną modela, ilustrując jego smutki i radości, widoczne m. in. w utrzymanym w sentymentalnym nastroju portrecie młodej dziewczyny, zamyślanej nad skrzypcami, smyczkiem, nutami i piórem, w modnym, fantastycznym kapeluszu. W obrazie tym zatytułowanym *Melancholia*, namalowanym z łatwością i brawurą,

Pruszkowski połączył szerokość duktu pędzla z efektownym lśnieniem powierzchni obrazu. Zastosował wysmakowaną gamę kolorystyczną, o przewadze fioletów, różów i subtelných szarości.

Tadeusz Pruszkowski od 1922 r. był członkiem ugrupowania „Rytm” (aczkolwiek twórczością wyraźnie odbiegał od programu tego ugrupowania) oraz powstałego w 1925 r. z jego inicjatywy „Bractwa św. Łukasza”. Właśnie „Bractwo” najpełniej wyrażało założenia programowe jego systemu nauczania, ze szczególnym zainteresowaniem dotyczącym kolorystyki; wręcz skłaniające się ku koloryzmowi. Jako pedagog wywarł znaczący wpływ na kilka roczników swych uczniów, którym zalecał wzorowanie się na dawnych Mistrzach (najbardziej fascynował go Diego Velázquez i Frans Hals), bezbłędne opanowanie rysunku i tajników warsztatu malarzkiego. Jego malarstwo cieszyło się dużym uznaniem.

#### JAN RUBCZAK (1882 LUB 1884-1942)



❖ PEJZAŻ PROWANSALSKI, ok. 1908-1910  
olej, karton, wym. 39,5 x 53 cm, MPŚ-M/463

*Pejzaż prowansalski* z charakterystycznymi ciemnoliściastymi drzewami, ubitą, odgradzoną wysokim poboczem drogą i zarysem miasteczka przyległego do pagórka jest namalowany szybkimi, krótkimi ruchami pędzla przez co powstała wyraźna, wypukła faktura gęstych impastów. Bogactwo kolorystyczne bezpośrednio sąsiadujących ze sobą nasyconych zieleni i żółci oddaje koloryt mocno nasłonecznionych powierzchni. Obraz typowy i charakterystyczny dla twórczości w konwencji postimpresjonizmu, którą J. Rubczak przejął i uprawiał.



- W PEŁNYM SŁOŃCU, 1914-15  
olej, płótno, MŚK

Kariera malarza i znakomitego grafika, jakim był Jan Rubczak rozpoczęła się w okresie Młodej Polski, kiedy to studiował w Krakowie, m.in. u F. Cynka i J. Pankiewicza (którego wpływy widać w jego twórczości), w Akademii Sztuk Graficznych w Lipsku i Académie Colarossi w Paryżu. Tam związał się z kręgiem artystów zwanych „École Polonaise”. Osiadł na kilkanaście lat we Francji, pomimo wieloletnich związków opornie poddawał się presji postimpresjonizmu, ożywiając swoją paletę dopiero pod wpływem słońca prowansalskiego, co widać w obrazie z lat 1914-15: *W pełnym słońcu*, rozbrzmiewającym feerią kolorów – czerwieni, zieleni, żółci i błękitów, ukazujących poprzez grupę drzew pierwszego planu – rozległy śródziemnomorski krajobraz. Wzajemnie przenikające się plamy kładzione są z rozmachem i pewną ręką.

### **HENRYK SIEMIRADZKI (1843-1902)**



- ❖ STUDIUM GŁOWY KOBIETY  
karton, olej, wym. 33 x 26,5 cm, MPŚ-M/985

Henryk Siemiradzki był wybitnym przedstawicielem akademizmu. Lubił przedstawiać utrzymane w beztroskiej konwencji sceny rodzajowe z życia starożytnych Rzymian, wątki z mitologii greckiej. Właśnie antyk

i jego umiłowanie idealnej harmonii i doskonałych proporcji był inspiracją dla warsztatowych poszukiwań Siemiradzkiego.

Prezentowana główka to etap przygotowawczy do innego obrazu; mamy szansę podpatrzenia trybu pracy artysty poszukującego najlepszych sposobów na ukazanie urody modelki. Studium zapewne było przydatne w budowaniu wielowątkowych, dopracowanych w szczegółach kompozycji, z których Siemiradzki słynął. Światło padające na skierowaną w głąb obrazu twarz ukazuje dopracowane delikatne rysy kobiety, jej lekko różowe policzki, ciemną oprawę oczu. Widoczna jest praca nad tłem, jasna karnacja skóry odcina się od ciemnego podłoża, natomiast gęste czarne upięte w rzymski kok włosy są zestawione z rozmytym brązem otoczenia. To jedno studium z kolekcji słupskiej jest przykładem twórczości, w której malarz szuka nie tylko piękna w ostatecznym kształcie dzieła, lecz w każdym niemal jego elemencie, również piękna samego modelu.



- DIRCE CHRZEŚCIJAŃSKA, 1897  
olej, płótno, wym. 263 x 530 cm, MNW

Henryk Siemiradzki – to wybitny przedstawiciel stylu akademickiego w malarstwie, który zdobył międzynarodową sławę i otrzymał wiele odznaczeń, m. in. złoty medal i Legię Honorową na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1878 r., a ponadto był członkiem wielu europejskich Akademii Sztuk Pięknych i jako jedyny z Polaków, po Matejce, w najsłynniejszej wówczas paryskiej ASP; także Akademia w Petersburgu mianowała go profesorem.

Wątki antyczne bywały przez artystę czerpane ze starożytnego Rzymu i mitologii greckiej (*Sąd Parysa*, 1892 i *Dirce chrześcijańska*, 1897). O tym drugim, późnym obrazie H. Siemiradzkiego, który objechał wiele miast europejskich, wszędzie wzbudzając ogromne zainteresowanie publiczności i równocześnie pewne zastrzeżenia krytyki, warto wiedzieć, że tytułowa Dirce, żona Likosa, króla Teb za jakiegoś przewinienia została zamordowana w podobny sposób, w jaki ginęli męczeńską śmiercią



chrześcijanie za cesarza Nerona w I w. n. e. Dlatego temat obrazu wiązano z treścią powieści H. Sienkiewicza „*Quo vadis*” (1896), czemu sam Siemiradzki zaprzeczał, powołując się na dzieło francuskiego filozofa Josepha-Ernesta Renana „*Antechrist*” (1873) jako źródło inspiracji. W tym czasie wyobrażenia męczeństw pierwszych chrześcijan cieszyły się ogromną popularnością, a Siemiradzki był niezrównanym mistrzem tego rodzaju przedstawień. *Dirce chrześcijańska* i równie znany obraz - *Pochodnie Nerona (Świeczniki chrześcijaństwa)*, dzięki doskonałemu warsztatowi uwydatniały cesarski przepych połączony z krwawym okrucieństwem. Podkreślmy, że ogromne płótno *Pochodnie Nerona* zwane też *Świecznikami chrześcijaństwa*, w patriotycznym geście ofiarowane przez Siemiradzkiego pierwszej galerii narodowej w Sukiennicach, stało się załączkiem Muzeum Narodowego w Krakowie.

Teatralnie zaaranżowana scena męczeństwa młodej chrześcijanki potraktowana została po akademicku – chłodno, bez zbytnej ekspresji. Artysta większą wagę przywiązywał do pięknej formy niż do psychicznego wyrazu postaci. To właśnie zarzucała malarzowi ówczesna krytyka – brak dramatycznego napięcia. Okrutna śmierć jest tu przedstawiona w sposób łagodny, wyciszony, akcentujący walory dekoracyjne tej sceny. Zmarła dziewczyna fascynuje pięknem nagiego ciała, wokół jej postaci rozrzucono kwiaty. Obojętnie przygląda się jej cesarz Neron ze swą świtą. Tragedia rozgrywa się w pełnej przepychu scenerii antycznego świata – lśnią marmury łoża, złote lektyki i stroje, dominuje monumentalna architektura, a wszystko odtworzone z wielką znajomością realiów epoki.

Obraz powstał, gdy Siemiradzki pracował nad monumentalną, alegoryczną kurtyną do Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, która przyniosła mu wielką popularność (wraz z wcześniej namalowaną kurtyną do Teatru Miejskiego we Lwowie).



- **SIELANKA RZYMSKA-PRZED KĄPIELĄ**  
ok. 1885-89, olej, płótno, wym. 153 x 81 cm  
MNW

Wcieleniem doskonałości i źródłem tematów malarskich był dla Siemiradzkiego antyk i wypływający z niego świat idealnej natury, idealnych istot ludzkich i architektury. Ulubionym tematem artysty były sceny rodzajowe z życia Rzymian, przedstawianych zazwyczaj w konwencji pogodnych, beztroskich sielanek, często umiejscowionych pod gołym niebem, w letnim, przesyconym światłem pejzażu. Właśnie w tych idyllicznych scenach, prześwieتلonych słońcem wpadającym przez liście, rozgrywających się w południowym krajobrazie odznaczył się wpływ pleneryzmu (*Rzymianki przy studni, Przed kąpielą, Sielanka rzymska – Przed kąpielą 1885, Nad brzegiem zatoki morskiej, Przy źródle 1899, Wazon czy kobieta 1878, Za przykładem bogów 1879, Taniec wśród mieczów 1880*) i w pełnych słońca czystych pejzażach (*Widok zatoki morskiej, Krajobraz morski z osiołkiem*).

Obraz *Sielanka rzymska – Przed kąpielą*, przedstawiający beztroską zabawę w wodzie młodych, pięknych kobiet i dziewcząt, należy do najlepszych dzieł tego gatunku.

### **JÓZEF SIMMLER (1823-1868)**



- ❖ **RYCERZ**, ok. 1854  
olej, blacha cynkowa, 37 x 30 cm, MPŚ-M/507

Simmler malował kompozycje religijne i historyczne, portrety burżuazji, ziemiaństwa i arystokracji. Jego obrazy cechowało staranne opraco-

wanie rąk, twarzy, kunszt w przedstawianiu materii i faktur, detali wystroju wnętrza, szczegółów stroju i rekwizytów.

*Rycerz* – niewielki obrazek typu ilustracyjnego, czasami uprawianego przez artystę, nie ukazuje skali wielkiego talentu tego znakomitego portrecisty i malarza słynącego z doskonałych warsztatowo, przy tym bardzo sugestywnych w przekazie monumentalnych dzieł, jak: *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* czy *Przysięga królowej Jadwigi*. Wizerunek rycerza w hełmie i kirysie, opartego o kolumnę cechuje fotograficzny sposób odwzorowywania, dokładność w każdym szczególe. Łagodne oświetlenie uwydatnia fałdy ubioru i połysk zbroi, który nie rozprasza półmroku otoczenia lecz stwarza nastrój powagi.



• ŚMIERĆ BARBARY RADZIWIŁŁÓWNY  
1860, olej, płótno, wym. 205 x 234 cm, MNW

Józef Simmler malował kompozycje historyczno-rodzajowe pod wpływem Delaroche'a (*Katarzyna Jagiellonka w więzieniu w Gripsholmie* 1859, *Wychowanie Zygmunta Augusta* 1861, *Przysięga królowej Jadwigi* 1867), z których największą popularność (był bowiem wielokrotnie kopiowany, reprodukowany, litografowany i powtarzany w technice drzeworytu, trafiając do wielu polskich domów) zdobył obraz *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, który uświetnił pierwszą wystawę Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie w 1860 r., budząc powszechny zachwyty. To on ugruntował sławę artysty – mistrza gatunku „sztuki złotego środka”

Najgłośniejszy obraz artysty, po prezentacji na Wystawie Krajowej został zakupiony z dobrowolnych składek miłośników sztuki jako pierwszy do zbiorów publicznych nowopowołanego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstał na zamówienie kolekcjonera Leopolda Burczak Abramowicza, dla którego artysta namalował zmniejszoną replikę. Simmlera zainspirował dramat historyczny „Barbara Radziwiłłówna”, napisany w 1811 r. przez Alojzego Felińskiego. Obraz przed-

stawia śmierć drugiej żony Zygmunta II Augusta, ostatniego króla z dynastii Jagiellonów. Dramatyczne dzieje tego królewskiego małżeństwa utrwaliły się wyjątkowo mocno w polskiej historii i kulturze. Na masową wyobraźnię oddziaływały romans i potajemne małżeństwo następcy tronu z młodą wdową ze znanego, ale tylko szlacheckiego rodu litewskiego; potem nieustępliwa, długa walka Zygmunta o uznanie związku sprzecznego z polską racją stanu, a po śmierci ojca zmagania młodego króla z opozycją sejmową o koronację Barbary; wreszcie tragiczny finał – śmierć młodej królowej wkrótce po koronacji.

Mistrzowskie wystudiowanie kompozycji, dyskretny umiar w przedstawieniu dramatu z wyważeniem akcentów tragedii oraz dbałość o każdy szczegół obrazu zadecydowały o jego niepowtarzalnym sukcesie w historii malarstwa polskiego.



• SZLACHCIC Z PAPUGĄ, 1858  
olej, płótno, MNK

Józef Simmler był jednak, przede wszystkim cenionym portrecistą warszawskiej burżuazji, ziemiaństwa i arystokracji. Do najciekawszych należą portrety: *W. Troszla* (1847), *Deotymy jako wieszczki* (1855), *M. Wenerowej* (1858), *K. Pochorskiego* (1858), aktorki *E. Ciemskiej-Ziemieńskiej* (ok. 1860), *Julii Bock* (1861), *Zofii Reszke* (1863), pułkownika *K. Fiszer*, *Żony*, (1863), *E. Włodkowskiej* (1865), *R. Sobańskiej* (ok. 1867) oraz alegoryczny portret *Szlachcica z papugą* (1858). Tak jak inne dzieła Simmlera oparte na solidnym warsztacie, wszystkie portrety odznaczają się starannym opracowaniem rąk i twarzy, przy pewnej idealizacji modelu. Znamionuje je nieraz dosadna charakterystyka i jednocześnie mistrzostwo w oddaniu materii tkanin, koronek, biżuterii, włosów, szczegółów stroju i rekwizytów. Nadto wyróżniają się powściągliwą elegancją i nastrojem powagi.

Autor nastrojowych konterfektów, najczęściej rodziny i przyjaciół jest autorem cieszącego się zasłużoną sławą wśród portretów rodzinnych, niewielkiego rozmiarem wizerunku najmłodszego brata artysty – Juliana Erharda Simmlera, jako *Szlachcica z papugą*. Nonszalancki - strojny w przepasany pasem słuckim, polski strój – młodzieniec, mający w swoim tle leżącą na stole mandolinę i wpatrujący się w pstrą papugę, stał się komentarzem do gorzkich słów Juliusza Słowackiego:

*Polsko! Lecz Ciebie błyskotkami ludzą;  
Pawiem narodów byłaś i papugą  
A teraz jesteś służebnicą cudzą.*

/J. Słowacki, *Grób Agamemnona*/

Portret ten zdający się być wnikliwym studium psychologicznym, otrzymał lśniąca powierzchnię obrazu, efektowną, wyszukaną kolorystykę o ściśnionej tonacji barwnej, łagodne, a zarazem najprostsze oświetlenie miękko modelujące twarz portretowanego; wyraźna jest też troska o precyzję w rejestrowaniu szczegółów wytwornego stroju, drobiazgowość w odtworzeniu detali i precyzja wykończenia – owego malarskiego *fini*.

### PIOTR STACHIEWICZ (1858-1938)



❖ POCHÓD NA SYBIR, 1888  
olej, płótno, wym. 66 x 144,5 cm  
MPŚ-M/14

Twórczość Piotra Stachewicza jest mało znana, nie ma zbyt wielu informacji o artyście, a w albumach malarstwa polskiego nie ma reprodukcji jego prac. Tematem jego dzieł były sceny rodzajowe i religijne oraz portrety kobiet i głowy dziewcząt. Stachewicz to artysta – erudyta, najpełniej obrazuje to zaprojektowana przez niego do krakowskiej bazyliki mozaika, przedstawiająca hołd narodu polskiego Najświętszemu Sercu Pana Jezusa.

Podobnie zdumiewa wyobraźnią przestrzenną i wiedzą twórcy nie mający końca pochód, kroczący w nieznaną przez jednorodną, mroźną scenerię, w której nie ma można odróżnić nieba od ziemi. W panoramicznym przedstawieniu przytłaczającego syberyjskiego krajobrazu uchwycone są rysy cierpiących, jednak pełnych godności twarzy postaci pierwszoplanowych. Poprzez pojedyncze zamierzone ruchy pędzla jest też uwidocznione cierpienie postaci umieszczonych głębiej. Twarze zesłańców różnią się od okrągłych, bezrozumnie uśmiechniętych twarzy oprawców. Można wyodrębnić poszczególne głowy przykryte czapkami. Wiernie oddane są ubiory, mundury zesłańców i strażników, okrycia głowy, chusty mające chronić przed zimnem. Z fotograficzną dokładnością jest ukazany wygląd zewnętrzny i kondycja duchowa przedstawionych osób.



• NATCHNIENIE

pastel, papier, wym. 45 x 61 cm, wł. prywatna

Tematem prac P. Stachewicza były znane, bo często reprodukowane w krajowych czasopismach w dwudziestoleciu międzywojennym sceny rodzajowe i religijne oraz kobiece portrety i główki młodych dziewcząt, którymi artysta zasłynął. Chętnie malował kobiety w strojach regionalnych oraz wytworne damy z towarzystwa. Ulubiony przez artystę typ urody kobiecej wyróżniał się subtelnością rysów oraz ciemnymi, bardzo wyrazistymi oczyma



• **HOLD NARODU POLSKIEGO NAJŚWIĘSZEMU SERCU PANA JEZUSA, 1913**

mozaika, wym. 200 x 300 cm, Bazylika NSPJ w Krakowie

Piotr Stachewicz był popularnym ilustratorem literatury m.in. "Trylogii" i "Quo vadis" Sienkiewicza, także utworów Mickiewicza. Największy rozgłos przyniósł mu monochromatyczny cykl gwaszy *Legenda o Matce Boskiej* (1892-93), celnie trafiający w gust ówczesnej mieszczańskiej klienteli. Stosował technikę olejną i pastel.

Zaprojektował mozaikę w Bazylice Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie, przedstawiającą hold narodu polskiego Najświęszemu Sercu Pana Jezusa. Projekt z 1913 r. wykonała firma Angelo Gianese w Wenecji. W 1921 r. mozaikę przywieziono i umieszczono na ścianie w apsydzie i prezbiterium kościoła Jezuitów. Oto opis tego monumentalnego dzieła.

Środek zajmuje stojąca postać Chrystusa w błękitnym płaszczu, otoczona złotymi promieniami. Po prawej stronie Chrystusa - święci i błogosławieni Polacy, po lewej - przedstawiciele poszczególnych stanów naszego narodu. Pochód świętych prowadzi św. Stanisław, biskup i męczennik. Za nim klęczy św. Wojciech, trzymający w rękach krzyż i wiosło. Postać w czerwonym płaszczu z gronostajowym kołnierzem to św. Kazimierz królewicz. Za nim klęczy św. Jozafat Kuncewicz, biskup i męczennik. Obok, jakby wsparty na jego ramieniu, stoi bł. Wincenty Kadłubek, biskup krakowski, a potem cysters, autor "Kroniki polskiej". Grupę klarysek prowadzi św. Kinga, księżna krakowska, niosąca w rękach duży kryształ soli (legenda przypisuje jej odkrycie pokładów soli w Bochni). Obok niej dwie inne klaryski: bł. Salomea i bł. Jolanta, a między nimi św. Jadwiga, księżna śląska, trzymająca tacę z chlebem (znana była z uczynków miłosierdzia). Grupie polskich jezuitów przewodzi św. Stanisław Kostka z laską wędrowca, która przypomina jego pieszą wędrówkę z Wiednia do Rzymu. Za nim św. Andrzej Bobola i św. Melchior Grodziecki z palmami w rękach. Dalej dominikanie: św. Jacek Odrowąż

z monstrancją i figurą Matki Bożej, bł. Czesław patron Wrocławia, oraz bł. Bronisława, norbertanka z klasztoru na Zwierzyńcu w Krakowie. Następna grupa to trzej wybitni kaznodzieje franciszkańscy z XV wieku: św. Jan z Dukli, bł. Szymon z Lipnicy i bł. Władysław z Gielniowa. Za nim stoi profesor Akademii Krakowskiej, św. Jan Kanty, obejmujący ramieniem studenta Akademii. Nieco w głębi klęczą pierwsi polscy pustelnicy i męczennicy, którzy ponieśli śmierć za wiarę na początku XI wieku, święci : Benedykt, Jan, Mateusz, Izaak i Krystyn. Ostatnia postać to bł. Jakub Strzemie, franciszkanin, arcybiskup halicki, doradca Władysława Jagiełły.

Po lewej stronie Chrystusa - św. królowa Jadwiga z królem Władysławem Jagiełłą, polska husaria, kard. Stanisław Hozjusz (sprowadził jezuitów do Polski), za nim hetman i kanclerz, ks. Piotr Skarga SJ, słynny kaznodzieja królewski i założyciel Bractwa Miłosierdzia, grupa mieszczan. Dalej idą przedstawiciele ludu: chłop krakowski i góral, szarytka z sierotami, wreszcie żołnierze: ułan napoleoński, powstańcy z 1831 i 1863 r., na końcu Sybirak.

Powyższy opis jednego z dzieł P. Stachiewcza został przytoczony głównie po to, aby uświadomić i podkreślić wiedzę, w jaką musieli być wyposażeni ówcześni artyści, realizujący dzieła o rozbudowanej narracji. Wiedzy niezbędnej również do obrazów zawierających jakies ważne przesłanie, często zakamuflowane, ze względu na cenzurę zaborców. To nie tylko w wielkich scenach historycznych Matejki czy monumentalnych kompozycjach antykizujących Siemiradzkiego, ale w większości scen historycznych, batalistycznych i wszelkich tematach rodzajowych polscy artyści XIX i początku XX w. wykazują się ogromną erudycją i starannym opracowaniem treści „ubranej” w adekwatną do niej formę malarską.



## JAN STANISŁAWSKI (1860-1907)



❖ KRAJOBRAZ Z WIATRAKIEM, 1900-1907  
olej, dykta, wym. 20,5 x 26,5 cm, MPŚ-M/463

Prezentowany obraz należy do kręgu charakterystycznych dla Stanisławskiego małoformatowych pejzaży, w których jeden element krajobrazu podporządkowuje sobie pozostałą część kompozycji. Tutaj taką dominantę stanowi wiejski wiatrak, górujący nad polami, drogą, stogami siana, nawet biało-szara plama chmur sprawia wrażenie przedłużenia jego skrzydeł. Namalowany z rozmachem, niemal szkicowymi pociągnięciami pędzla obraz przyciąga uwagę siłą barw, uwydatnioną przez impastowo nakładaną farbę. Duże ciemne syntetyczne plamy pól, drogi i wiatraka lekko zachodzące na siebie, rozświetla zróżnicowane kolorystycznie, błękitne, miejscami bladoniebieskie niebo.



*Stanisław Wyspiański*

• PORTRET JANA STANISŁAWSKIEGO, 1904  
pastel, papier, wym. 93 x 61 cm, MNW

Jan Stanisławski (1860-1907) był człowiekiem ogromnym, tęgim; śmiał się sam z siebie, że obok swych małych obrazków wygląda jak słoń trzymający trąbą pomarańczę. Wrażenie to potęgowało szare, wiecznie pogniecione i obwisłe ubranie. „Wuj Jan”, choć sam nie miał własnych dzieci, był niezwykle lubiany przez swoje małe kuzynki, nie wahał się odgrywać w zabawach roli słonia lub konia, na którym z ogromną uciechą podróżowały dziewczynki. Potężna postać, grzmiący głos, okrzyki i żarty

– cały dom tętnił życiem. A kiedy odwiedzał swoją rodzinę, kucharka otrzymywała polecenie przygotowania na obiad większej ilości kotletów, takiej na cztery osoby. Lubił jeść, lubił malować, lubił swoich bliskich, choć często złościł się i fukał. Wszyscy mu mówili, że ma złote serce, ale temperament choleryczny. *Ten olbrzym, gruby jak piec... malował maleńkie obrazki – małe cudowności* – pisał o Stanisławskim Boy-Żeleński.

Należał do niezwykle popularnych postaci Krakowa na przełomie wieków i odgrywał wielką rolę w jego życiu artystycznym (m in. w kręgu kabaretu *Zielony Balonik*). Liczono się z jego zdaniem, a jego takt połączony z poczuciem humoru i jędrnością słowa sprzyjał łagodzeniu konfliktów, jakich nigdy nie brak w środowisku artystycznym. W założonym przez niego Towarzystwie Artystów Polskich „Sztuka” (1897), gdzie przez pewien czas był jego prezesem, skupiali się najwybitniejsi malarze krakowscy.



- BODIAKI, ok. 1885  
olej, tektura, wym. 35 x 26 cm, wł. prywatna

Jan Stanisławski w malarstwie zajmował się jedynym tematem – krajobrazem, malowanym niezwykle emocjonalnie, w sposób wyrażający pełną afirmację i uwielbienie artysty dla piękna i bogactwa natury. Obdarzony niezwykle wrażliwością na kolor i umiejętnością oddawania oświetlenia, znakomicie wykorzystywał te umiejętności w malowanych pejzażach, traktowanych syntetycznie, malowanych na poczekaniu, szybko, impastowo, z rozmachem, na coraz mniejszych formatach (często na miniaturowych deseczkach wielkości 20 x 30 cm). W dojrzałym okresie twórczości upodobanie do małych form doprowadził do skrajności, np. w *Zaroślach* i *Bojarce pod Kijowem* (1905). Umieszczał na nich małe wycinki obserwowanej natury, np. niebo z obłokami, unikając postaci ludzkich, a całą uwagę zwracając na jakiś szczegół wyrwany z całości.

Stawał się on pierwszoplanowy, nawet gdy był nim badył, kwitnący oset, parę kłosów, dachy chałup, lśniące kopułki cerkwi, czy wiatrak. Nabierał on czasem znaczenia i sensu symbolicznego. Wedle słów Miriama, Stanisławski posiadał zdolność *zamykania w pojedynczym szczególe przeczucia całej natury, a jego drobne obrazki są wielkimi oknami na przyrodę.*

W prezentowanym obrazie *Bodiaki*, widać jak kwietny motyw ostu, niepozornej wątłej rośliny – „bohatera” wielu jego kompozycji – potrafił dostarczyć artyście interesujących rozwiązań formalnych. Umieszczona na pierwszym planie, fragmentarycznie ujęta roślina, która zmieniała się jakby w narratora pejzażu malowana była zwykle pod słońce. Dawalo to ogromne możliwości wręcz impresjonistycznego zarejestrowania, np. białych, przekwitających kwiatów w skwarnym powietrzu upalnego lata. Ujęty „indywidualnie” tytułowy element w owej bliskiej przestrzeni pierwszego planu, urastał do wymiaru symbolicznej metafory, skupiając w sobie całą istotę bytowania natury w blasku słońca.



- CERKIEW MICHAJŁOWSKA  
W KIJOWIE, 1903  
olej, tektura, wym. 10 x 20 cm, MNW

Pobyty na Ukrainie i w Kijowie zaowocowały kilkom a wersjami widoków na klasztor Michajłowski i cerkiew Sofijską z dzwonniami, malowanymi w latach 1898-1903, w których Stanisławski skoncentrował się na problemach formalnych, na fakturowych, malowanych szeroko plamach kolorów o przewadze bieli i żółci oraz na fascynacji złotem połyskujących w słońcu kopułach. Dla uzyskania nastroju w tym obrazie Stanisławski użył rozmachu w prowadzeniu pędzla, szerokich, fakturowo kładzionych plam koloru; widoczna jest też pewna stylizacja kształtów.



- **ULE NA UKRAINIE, 1895**  
olej, płótno, wym. 19 x 29 cm, MNK

Po fazie młodzieńczego realizmu artysty trwał siedmioletni pobyt w Paryżu do roku 1895, który był czasem fascynacji światłem z tak zwanego po francusku „plein-air” - pleneru i przejściem przez twórczość bliską impresjonizmowi, z drobną, niemal pointylistyczną plamą. Dopiero jako trzydziestolatek zarzucił ją na rzecz własnego realizmu, charakteryzującego się płaskością obłej plamy o postrzępionym konturze. W Paryżu zaprzyjaźnił się z Józefem Chełmońskim, ulegając jego żarliwej miłości do rodzimej przyrody. Tam też odnosił pierwsze sukcesy, o których pisał T. Boy Żeleński: *Maciupieńkie pejzaże, które przywoził z Ukrainy, zaczęły zwracać na niego w Paryżu uwagę. Nie mając pieniędzy na ramy, przyczepił kilkanaście obrazków do wielkiego płótna i posłał je na salon, zainteresował członków jury tak, że sami złożyli się na ramy.*

Spośród nielicznych, zachowanych z okresu fascynacji pointyлизmem prac, klasycznym przykładem programowego impresjonizmu, jest kompozycja *Ule na Ukrainie*. Scena malowana pod słońce i ukazująca skąpany w słońcu pejzaż z ciemnobłękitnymi cieniami, w którym przy pomocy faktury malarskiej stosującej drobne uderzenia pędzla, uzyskane zostało wrażenie wibracji świetlnej i kolorystycznej.

### **STRYJEŃSKA ZOFIA (1894-1976)**



- ❖ **ZBÓJNICKIE OGNISKO**  
gwasz, akwarela, papier, wym. 61 x 78 cm  
MPŚ - M/1286

Bardzo typowy i utrwalony w świadomości społecznej obraz polskiej artystki – Z. Stryjeńskiej, bowiem tego typu sceny rodzajowe o tematyce

ludowej spopularyzowano w wielkonakładowych pocztówkach już w dwudziestoleciu międzywojennym i po wojnie (w „robotniczo-chłopskim” PRL-u tę tematykę szczególnie preferowano). Widzimy więc typową ilustracyjnie ujętą w stylu „art-deco” stylizowaną scenę z folkloru polskiego, góralskiego, szczególnie barwnego i żywiolowego. Autorka, jak zwykle nie kopiuje wiernie stroju i przedmiotów (dzban, ciupaga, kubek), lecz jedynie czerpiąc z nich inspirację, bierze z nich pewne motywy, podkreślając ich estetyczne walory. Jest tu więc owa uproszczona dekoracyjna forma postaci i elementów górskiego krajobrazu w tle, wyciętych konturowym rysunkiem. Także romantyzm wizji i młodopolska stylizacja przy pełnym temperamencie dynamizmie sceny.



• SPOTKANIE Z SYNEM  
Z CYKLU PASCHA, 1917-18  
gwasz, akwarela, papier, MNW

Dziela Z. Stryjeńskiej znamionuje uproszczona forma, romantyzm wizji, dynamizm ujęcia i młodopolska stylizacja. Kompozycje są wielobarwne, płaskie i zawsze podporządkowane płaszczyźnie obrazu. Te zwłaszcza podejmujące tematykę polskiego folkloru, często żywiolowe i pełne temperamentu zyskały jej ogromną popularność powielane masowo na pocztówkach. Pierwsza dama polskiego malarstwa międzywojnia, malarka i ilustratorka, plakacistka, scenografka, znana była z kontrowersyjnego i nonkonformistycznego, pełnego fantazji stylu bycia. Ukoronowaniem wyjątkowej pozycji Z. Stryjeńskiej w polskiej sztuce, był jej udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925), kiedy w hollu polskiego pawilonu, projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, zrealizowała sześć monumentalnych paneaux dekoracyjnych, ilustrujących pory roku i związane z nimi prace rolne oraz obrzędy ludowe, za co została uhonorowana Grand Prix.

Z lat 1917-18 pochodzi cykl *Pascha*, w którym dostrzec można pewną inspirację, bądź dalekie powinowactwo z twórczością S. Wyspiańskiego. Jednym z niezwykle oryginalnych i najbarwniejszym w nim jest *Spotka-*

nie z *Synem* (1917-18), ilustrujące moment spotkania Maryi z Chrystusem, których Stryjeńska przedstawiła ubranych w olśniewające bogactwem, stylizowane polskie stroje ludowe. W tej kompozycji pozostałe postacie, ich kolorowe stroje oraz kwiaty stanowiły integralną część barwnego ornamentu. W setkach jej gwaszy i akwarel spotkamy podobnie pokazane chłopskie dzieci, szlacheckich opojów, mnichów, tancerzy i weselników.

### SUCHODOLSKI JANUARY (1797-1875)



❖ FARYS, 1842  
olej, płótno, wym. 61 x 78 cm, MPŚ - M/15

Obraz Januarego Suchodolskiego z kolekcji słupskiej jest najstarszym z dzieł prezentowanych na wystawie w Galerii im Słędzińskich na „*Letniej lekcji malarstwa polskiego ...*”; powstał 102 lata przed „*Autoportretem*” J. Mehoffera – obrazem „najmłodszym” na tej wystawie. Jest ilustracją popularnego utworu A. Mickiewicza z 1828 r., rodzaju ody, będącej owocem jego zainteresowań Orientem, utworu tłumaczonego na wiele języków, chętnie przez poetę osobiście recytowanego, a później przetransponowanego na prozatorską wersję w języku francuskim. Jego pełny tytuł brzmiał: *Farys. Kasyda<sup>2</sup> na cześć Emira Tadż-Ul-Fehra ułożona, Janowi Kozłow<sup>3</sup> na pamiątkę przypisana*, a według A. E. Odyńca utwór ten powstał w następujących okolicznościach:

<sup>2</sup> *Farys* - jeździec, rycerz arabski, w in. znaczeniu: zapaleniec, śmiałek nie liczący się z przeciwnościami i niebezpieczeństwami. *Kasyda* – w klasycznej przedmużmańskiej poezji arabskiej wiersz panegiryczno-liryczny podobny do ody, w którym rymują się tylko dwa pierwsze wiersze, a z następnych tylko parzyste[*wg.*] *Słownik wyrazów obcych PWN wydanie nowe*, PWN, Warszawa, 1995, s. 326 i 536

<sup>3</sup> Jan (właściwie Iwan) Kozłow – rosyjski literat i tłumacz wierszy, m. in. *Sonetów Krymskich* oraz wielbiciel twórczości A. Mickiewicza.[*wg.*] Z Sudolski, *Mickiewicz*, Wydawnictwo Ancher, Warszawa, 1995

Raz wyszedł (Mickiewicz) z proszonego obiadu w Petersburgu(...), spostrzegł, że burza nadchodzi. Dopadł więc drązek i kazał pośpieszać. Zwoszczyk pędził, co koń mógł wyskoczyć, a ten pęd, turkot, świst wiatru, huk grzmotu, chęć pośpiechu i obawa ulewy obudziły w nim samym sensację Farysa, który nagle przyszedł mu na myśl. Przez noc wiersz był już gotów<sup>4</sup>.

Widzimy tu typową dla Januarego Suchodolskiego romantyczno – sentymentalną kompozycję obrazu, z centralnym usytuowaniem tytułowego bohatera – legendarnej postaci romantyzmu polskiego utrwalonej w utworze nie tylko Mickiewicza, a także Słowackiego i W. Pola. Bowiem konny rycerz arabski w rozwianym nakryciu głowy to postać realna, to Rzewuski Wacław, Polak (ok. 1785-1831), syn Seweryna, podróżnik, orientalista, jeden z przywódców konfederacji targowickiej. Zafascynowany Orientem dzięki wujowi, Janowi Potockiemu (autorowi *Rękopisu znalezionemu w Saragossie*), przebywając w latach 1817-20 w Turcji i krajach arabskich opanował język turecki i arabski oraz przyjął imię Emir Tadz ul- Fehr, tj. „Wieniec sławy”. Następnie zamieszkał wśród Kozaków w Sawraniu na Podolu i z własnym oddziałem brał udział w powstaniu listopadowym. Zginął bez śladu po bitwie pod Daszowem 14 maja 1831 r<sup>5</sup>.

Obraz stał się okazją do opisu autora w ukazaniu jeźdźca, konia i sępa w dramatycznej interakcji i gwałtownym ruchu. Smągły, z czarnym zarostem, zda się azjatycki wojownik atakowany przez sępa, wyjmując z kołczanu strzałę do trzymanego nad głową łuku, równocześnie pędząc na czarnym rumaku o wysoko zadartych tylnych kończynach.

Wyrazista, skontrastowana kolorystycznie grupa na przecięciu przekątnych obrazu (kierunek sylwety konia skrzyżowanego z ukośnym wałem piaskowo-skalnego nadbrzeża) umieszczona została w jasno perłowym otoczeniu krajobrazowym, z zamglonym, gładkim lustrem wody przeciętym od lewej skalistymi górami półwyspu, z mglistym pochmurnym niebem; tło utrzymane w tonacji ugrów (plan pierwszy) i łamanych szarością różów. Malowany „twardo” błyszczący, hebanowo czarny, koń z siedzącym na nim smągłym wojownikiem oraz spadający nań z góry ciemno ugrowy sęp z rozczapierzonymi szponami i skrzydłami to jedyne

<sup>4</sup> tamże, s. 220

<sup>5</sup> na podst.: *Encyklopedia Popularna PWN wydanie 26*, PWN, Warszawa, 1996, s. 746

dynamiczne elementy dzieła, występujące na tle niemal martwego krajobrazu (jedyne zwalone drzewo palmy leży ukośnie zwalone na pierwszym planie, lecz unoszące się mgły i jakby wulkaniczne opary sugerują miejsce pozbawione życia). Dostrzec można dwa źródła światła w obrazie, jedno padające z góry (cień konia i jeźdźca) oraz różowiejące na horyzoncie, sugerujące poświatę brzasku. Wszystkie wymienione elementy potęgują wrażenie niepokoju i tajemniczości.

W typowy dla malarza - piewcy konia – sposób, nie tylko ów „arabski” rycerz, ale także wierzchowiec zostali z wielką pieczołowitością sportretowani. Dostrzeżemy też charakterystyczne łączenie wyrazistego kolorytu z linearno-dekoracyjnymi walorami rysunku postaci. Istotnie, analizując anatomię konia można częściowo przychylić się do krytycznych uwag historyków sztuki zarzucających Suchodolskiemu niedociągnięcia w zakresie proporcji czy anatomii i określających jego twórczość mianem dyletanckiej, sztywnej w formie. W żadnym razie nie umniejsza to wielkiej roli tego malarza w kształtowaniu gustu i potrzeb artystycznych polskiego społeczeństwa pierwszej połowy XIX wieku.



• WJAZD GEN. HENRYKA DĄBROWSKIEGO  
NA CZELE LEGIONÓW DO RZYMU, 1850  
olej, płótno, wym. 73,5 x 61 cm, MNW

January Suchodolski był głównie malarzem historycznym, którego naiwno - sentymentalna sztuka powstała w orbicie malarstwa Horacego Verneta (nazywany polskim Vernetem, kopiował często jego obrazy), na długo przed J. Matejką kształtowała swymi historyczno-batalistycznymi obrazami wyobraźnię Polaków. Sam żołnierz, wyrosły w kulcie Napoleona i legionów, chętnie te czasy przywoływał w treści swoich, zazwyczaj idealizowanych obrazów. Wybierając wielkie bitwy lub epizody związane z czynami bohaterów, wpisał się w rodzimą, sentymentalną odmianę romantyzmu. Nieodległe wydarzenia historyczne, np. scenę wjazdu do



Rzymu w maju 1798 r. gen. Henryka Dąbrowskiego na czele Legii, po zwycięskich bojach w wojnie neapolitańskiej ujął w konwencji wywodzącej się ze starożytności; tak jak Rzymianie, którzy zwycięstwa militarne i ich bohaterów fetowali uroczystymi, triumfalnymi wjazdami. W popularnym, dzięki licznym kopiom obrazie Suchodolskiego z 1850 r. *Wjazd generała Henryka Dąbrowskiego do Rzymu* (MNW) znajdujemy rozwiązanie kameralne, ograniczające wielki moment do pokazania wodza na paradnym koniu – arabie, w chwili przejazdu pod arkadą bramy.



• ODWRÓT SPOD MOSKWY, 1844  
olej, płótno, MNK

Prologiem do malarstwa historycznego drugiej połowy XIX wieku była twórczość „polskiego Verneta”, uczestnika powstania listopadowego, Januarego Suchodolskiego. Dzieła malarza, jednego z pierwszych polskich batalistów usiłują pogodzić prawdę historyczną z tradycyjnym schematem tego rodzaju malarstwa, gdzie bohater wydarzenia musiał być postacią pierwszoplanową. Tak jest w odwołującej się do epepei napoleońskiej kompozycji, ukazującej jeden z ostatnich epizodów powrotu armii napoleońskiej spod Moskwy w 1812 roku. Wydarzenie rozgrywa się w szerokim zaśnieżonym pejzażu, ukazując potyczkę z cesarzem. Namalowana została sztywno, płasko, bez widocznych relacji pomiędzy poszczególnymi uczestnikami tej sceny. Najistotniejsza bowiem, nadrzędna była bowiem dla Suchodolskiego apoteoza Napoleona – temat, który wciąż budził zainteresowanie wśród odbiorców. Autor, w jakiejś mierze malarski pół-amator, posiadający znaczną klientelę, w pełni odpowiadał na duchowe potrzeby społeczne ówczesnych Polaków.

W większości jego wielopostaciowych obrazów występują konie, malowane przez artystę ze szczególnym zamiłowaniem. Żywo uczestniczące w batalistyczno-historycznych i rodzajowych scenach, nie zawsze są idealne pod względem proporcji i perspektywy, zwłaszcza wtedy, gdy autor wzorując się na malarstwie angielskim maluje je twardo, np. na torze wy-

ścigowym; w obrazach Suchodolskiego stają się składnikiem wartościowego dokumentu obyczajowego i kostiumologicznego epoki.

### WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854-1918)



❖ BRZEG MORZA Z GRZYWIASTĄ FALĄ  
ok. 1911, olej, płótno, wym. 54 X 77,5 cm  
MPŚ-M/1319

Władysław Ślewiński podczas studiów we Francji, w 1889 roku wyjechał do Bretanii. Tam artysta po raz pierwszy w życiu ujrzał morze, które stało się jego namiętnością malarską; malował je spokojne, znane z *Brzegu morskiego* (z ok. 1911 r.), szmaragdowe lub błękitne, łączące się nad horyzontem z błękitem nieba; niekiedy zaś burzliwe, o falach rozbiających się o skaliste, groźne wybrzeże, z zawieszonym nad nim dramatycznym niebem. Po pobycie w Polsce w latach 1905-1910 Ślewiński na zawsze wrócił do Bretanii. W Doëlan, małym rybackim porcie kupił położony na wzgórzu malowniczy dom, nazywany „zameczkiem”, gdzie wiódł samotnicze życie. Głęboka cisza, która niegdyś tylko czasem emanowała z marynistycznych obrazów, teraz dominuje w większości jego widoków morskich. Te „mariny” są nostalgiczne i melancholijne. Znakomicie odzwierciedlają zarówno potęgę natury, jak i groźne klimaty nadmorskie, zmieniające się w zależności od pory roku, a także specyficzną aurę i rodzaj powietrza.

Wśród morskich pejzaży Ślewińskiego można wyróżnić dwie zasadnicze grupy. Obrazy wcześniejsze przedstawiają wodę z jej groźnym, niszczycielskim obliczem, natomiast pejzaże powstałe później są już znacznie bardziej wyciszone. I właśnie do tych późniejszych należy prezentowany obraz. Jest w nim dramatyczne, lecz jakże harmonijne zestawienie trzech żywiołów: ziemi – pierwszoplanowego wysokiego brzegu z występami skalnymi, wody – niebieskiej na odległej tafli morza i bielejącej jako miarowo gnane wiatrem fale, powietrza – utrzymującego ciemniejące chmury i wypełniającego głębię aż po wysoko podniesioną linię

horyzontu. Tak jak bezpośrednio, osobiste zetknięcie się człowieka z morzem zachęca do długotrwałej kontemplacji, kojąc i przynosząc radość z trwania w kontakcie z bezkresem natury, podobnie jest z percepcją tej maryny.



• SIEROTA Z PORONINA  
olej, płótno, wym. 77 x 50 cm, MNW

Mieszkając we Francji Ślewiński tęsknił za Polską. W 1905 r. po siedemnastu latach nieobecności przyjechał tu z zamiarem osiedlenia się na stałe. Zamieszkał w Krakowie następnie w Poroninie. Tam powstały liczne studia górali i góralek, w których pobrzmiewa echo uroku atmosfery, jaka urzekła go w bretońskim folklorze. Z sentymentem malował dzieci.

W obrazie *Sierota z Poronina* nuta osobistego wzruszenia artysty brzmi szczególnie mocno. Jakaś niezwykła wręcz prostota, maksymalne zawężenie „ubogiej”, zgaszonej, opartej na szarościach skali koloru, skierowanie uwagi widza na smutne, ufne choć załęknione oczy góralskiego chłopczyka sprawiają, że odbieramy ten wizerunek jako ponadczasowy, uniwersalistyczny symbol samotności i sieroctwa. Poeta i malarz Tytus Czyżewski napisał: *Chłopiec ten jest arcydziełem jego sztuki (...) w tym obrazie koncentruje się wszystko, co Ślewiński umiał jako malarz.*

W czasie pobytu w Polsce państwo Ślewińscy: artysta myślący tylko o sztuce i jego słabego zdrowia żona, poszukiwali kobiety do prowadzenia domu. Zgłosiła się do nich młoda góralka z Poronina z małym dzieckiem, przedwcześnie owdowiała. Padła do nóg państwa prosząc o pracę i ratunek dla ich dwojga. Wzruszeni jej płaczem, państwo Ślewińscy wzięli ją ze sobą do Francji, choć była mała i chuda i nie wiadomo czy poradziłyby sobie z robotą. Jagusia okazała się doskonałą gospodynią, powierniczką, nawet przyjacielem domu. Prowadziła gospodarstwo, uprawiała ogród, hodowała świnki i drób. Zimą, kiedy państwo Ślewińscy przebywali

w mieście, sprzedawała warzywa, wyhodowane przez siebie, posyłała państwu pieniądze na życie. Władysław Ślewiński radził się Jagusi we wszystkich sprawach. Pytał ją nawet o zdanie o swych obrazach. To jej syn, Jędrzek został przez artystę sportretowany na obrazie *Sierota z Poronina*, w góralskim kapelusiku jak grzybek.



• CZESZĄCA SIĘ, 1897  
olej, płótno, wym. 64 x 91 cm, MNK

Ślewińskiego interesowało odtwarzanie naturalności w malowanych scenach i szukanie prawdy. Widać to szczególnie w znakomitych, dwóch nastrojowych scenach rodzajowych *Śpiącej kobiety z kotem* i *Czeszącej się*, do których pozowała żona artysty, rosyjska malarka Eugenia Szewcow. W obu tych intymnych i zdać by się mogło „banalnych” wizerunkach malarz wprowadził podobną kompozycję, opartą na ukazaniu pewnego wycinka, jakby zbliżeniu rozgrywającej się sceny, zamkniętej we fragmencie owalu, w japońskiej perspektywie (malarza – obserwatora patrzącego na scenę ukosem z góry). Zastosowane zostały przez niego miękkie linie obrysu, szczególnie efektownie wyrażone w szlachetności linii pleców i rąk modelki oraz koloryt o przewadze plam czerwono-brązowych włosów, biało-żółcistej karnacji ciała kobiety i ciemnej zieleni tkaniny kanapy. Przejęty przez Ślewińskiego syntetyzm, wyrażony został w tej kompozycji przez syntezę formy i treści, przez eliminowanie nieistotnych szczegółów i wprowadzanie do obrazu płaskich płaszczyzn barwnych, obwiedzionych konturem.



• DWIE BRETONKI Z KOSZEM JABŁEK  
1897  
olej, płótno, wym. 82 x 116 cm, MNW

Do roku 1905 Ślewiński mieszkał na przemian w Paryżu i Bretanii. Zaprzyjaźnił się z Paulem Gauguinem i z nim wyjeżdżał do Bretanii; był nim zafascynowany, stał się jego uczniem i naśladowcą. W 1896-1905 mieszkał w Le Pouldu, utrzymując kontakt z malarzami grupy Pont-Aven, której charyzmatycznym przywódcą był właśnie Gauguin. Pobytu w Bretanii sprawiły, że artysta zafascynowany tym skalistym półwyspem i surową urodą morskiego krajobrazu, a także malowniczymi typami Bretończyków wraz z niepowtarzalnością ich strojów – uznał Bretanię za swoją drugą ojczyznę. Spędził tu później większość życia, a motywy bretońskie stały się jednym z najważniejszych wątków jego malarstwa.

Obraz *Dwie Bretonki z koszem jabłek* nie jest zwykłą sceną rodzajową. Panuje tu właściwy dziełom Ślewińskiego specyficzny nastrój melancholii i smętku. Znamiennym jest fakt umieszczenia dziewcząt na tle tego samego pejzażu, który namalował Gauguin w obrazie *Walka Jakuba z Aniołem (Wizja po kazaniu)*. Było to sztandarowe dzieło-manifest „syntetystów”, artystów związanych ze szkołą Pont-Aven\*.

Pierwiastek symboliczny najsilniej przejawiał się w widokach z wybrzeży Bretanii, ukazujących zmienność i wieczne trwanie natury. Symbolizm czysty, malarski, lansowany w warszawskiej *Chimerze* przez jego redaktora Zenona Przesmyckiego-Miriama, sztuce przyznawał moc podobną religii, metafizyce czy mistyce nazywając ją *oknem ku nieskończoności (...)* zamykającym w ograniczonych, zmysłowych kształtach i formach (...) tego, co nie da się wyrazić. To przekonanie współbrzmiało z modernistycznym poglądem o duchowo-materialnej jedności natury, wywodzącym się z pozytywistycznej metafizyki, romantycznego panteizmu i transcendentnego, chrześcijańskiego stosunku do empirycznej

---

\* Na wystawie reprodukcja tego dzieła P. Gauguina była udostępniona zwiedzającym

rzeczywistości. Ta właśnie symboliczna wizja natury leży u podstaw większości dzieł malarstwa pejzażowego okresu modernizmu, począwszy od realistycznych w formie, a mistycznych w wyrazie pejzaży Józefa Chełmońskiego, kolorystycznie bujnych i zmysłowych notatek pejzażowych Stanisławskiego oraz pełnych napiętej ciszy normandzkich widoków Władysława Ślewińskiego.

- ASTRY, ok. 1900,  
olej, płótno, wym. 59,5 x 46 cm, wł. prywatna

Dla Ślewińskiego podobnie jak dla Cézanne'a, nie istniała hierarchia tematów. Portret, akt, pejzaż czy jabłko na obrusie – były to równorzędne obiekty naturalne, na których rozwiązywał swe malarskie problemy, tzn. przenosił na swój sposób prawdę natury w sferę prawdy malarskiej. Zasadą Ślewińskiego jest wprowadzenie do polskiego malarstwa „martwej natury” na zasadzie tematu równouprawnionego z innymi. Ukształtował swój styl pod wpływem P. Gauguina i jego koncepcji symbolizmu syntetycznego. Malował typy bretońskie i podhalańskie, portrety i autoportrety, motywy figuralne, pejzaże morskie, krajobrazy znad Wisły i z Tatr oraz martwe natury z owocami i kwiatami w glinianych dzbankach.

Właściwie nieodłącznym motywem większości jego martwych natur były kwiaty, które traktował emocjonalnie, jako wyjątkowe lecz krótkotrwałe, piękne zjawisko. Kwiaty te czasem występowały w zestawieniu z innymi przedmiotami, częściej jako główni bohaterowie. Ustawione frontalnie w centrum kompozycji „pozowały” artyście, nie tyle dla samej ich urody, co dla ujawnienia cichego, utajonego życia, które wiodą. Efekt ten Ślewiński uzyskiwał za pomocą melodyjnych linii wyrazistego konturu i gamy barwnej. Wszystkie jego dzieła cechowała prostota kompozycji, szeroka, płaska plama barwna, często obwiedziona płynnym konturem, delikatna faktura cienko kładzonej farby, stonowana paleta barwna, niekiedy z akcentami intensywnej czerwieni, jednak szczególnie wyrafinowana w martwych naturach. Poeta, Maksymilian Wołoszyn w 1907 r. tak o nich pisał: *cóż mogą powiedzieć dwa jabłka, cebulkowa roślina, bretoński garnuszek, żółty tomik francuskiej powieści, gipsowa maska, półka z książkami? A w martwych naturach Ślewińskiego każdy z tych przedmiotów mówi głosem głębokim i tajemniczym, muzycznym jak wieczna*

pieśń, przejmującym jak tęsknota za ojczyzną. Posiada on dar, dzięki któremu każda rzecz, której się tknie, dźwięczy smętną skargą.

### WITKIEWICZ STANISŁAW (1851-1915)



❖ NOCNY JEŹDZIEC, 1879  
olej, płótno, wym. 43 x 75 cm, MPŚ - M/1292

Ta nokturnowa scena rodzajowa Stanisława Witkiewicza znana jest pod kilkoma tytułami. *Nocny jeździec* - obraz tajemniczego mężczyzny na białym rumaku z parą zapasowych czarnych koni, którego twarz rozjaśnia blask żarzącej się fajki czy papierosa – nazywany jest również *Postojem w nocy*, *Kurierką z czasów powstania 1863* oraz *Świtem*. Nie tyle chodzi tu o dokładne ustalenie treści dzieła, jest ono raczej drugoplanowe. Najważniejsze wydaje się to, w czym celował malarz, mianowicie niesłychany realizm sceny zanotowanej jak przez aparat fotograficzny. Sceny widocznej tylko przez krótki moment zaciągania się dymem przez odpoczywającego jeźdźca w mroźnym, zimowym otoczeniu (widoczna jasny obłok wilgotnego dymu ulatujący z jego ust). Obraz ten powstał w czasie szczególnego zainteresowania propagowaną wśród młodzieży artystycznej tematyką powstańczą. Również wtedy, gdy artysta przebywając w Monachium związał się ze „sztabem” nowej myśli o sztuce, gdzie urzekł go realizm, głównie w wydaniu obu braci Gierymskich, będący kontrą przeciw konwencjonalnemu malarstwu historycznemu, na korzyść malowania scen obserwowanych *hic et nunc* – tu i teraz

To dzieło, podobnie jak *Ranny powstaniec* - obraz najbardziej spopularyzowany z serii sześciu wówczas powstałych na powstańczy temat, to kompozycja o podobnie wielkich, czysto malarskich zaletach koloru i formy, spełniająca wszystkie wymogi realizmu, w każdym szczególe opracowana starannie i z wielką precyzją. Jest w nim również „Stimmung”, ów gęsty, tajemniczy nastrój, w którego umiejętność nasycania malowanych płócien byli wyposażeni, jak nikt inny, właśnie malarze związani ze środowiskiem monachijskim.



- WIATR HALNY, 1895  
olej, płótno, wym. 93 x 132 cm, MNK

Wśród widoków tatrzańskich jednym z ciekawszych jest *Pejzaż zimy z Tatr* (po 1890), który zwraca uwagę już samym motywem – zwaliskiem nagich, ośnieżonych skał z podkreśleniem kontrastu między strefą światła i cienia, skał jaśniejących w błękitnym blasku księżyca i z granatowymi ich fragmentami w mroku; ujęciem owego kontrastu jakby niewiarygodnego w swej gwałtowności.

Artysta tworzył także obrazy o tematyce podhalańskiej, z których najlepszym, wzbudzającym zachwyt krytyków, a także pisarzy był namalowany w 1895 r. *Wiatr halny*, nokturn rozświetlony blaskiem księżyca rozległej ośnieżonej hali tatrzańskiej, z szarpanymi gwałtownym wiatrem dwoma świerkami. Ta kompozycja zbudowana przede wszystkim światłem i cieniem może być subtelnym przykładem znanego monachijskiego „Stimmungu”. W tym samym roku co *Wiatr halny* powstała również *Noc ukraińska*, wyraźnie inspirowana obrazem M. Gierymskiego *Wieś nocą*. Witkiewicza jednak najbardziej intrygowała rozległa przestrzeń i nastrój, ów wspomniany „Stimmung”, zgodnie z dewizą autora: *Trzeba dążyć do tego, żeby każdy motyw, który się maluje, wypowiadał się malarzowi do ostatka*.

- RANNY POWSTANIEC, 1881  
olej, płótno, wym. 59,5 x 122,5 cm, MNW

W Monachium Stanisław Witkiewicz związał się ze „sztabem”, ogniskiem nowej myśli o sztuce. Tam właśnie go urzekł realizm (wg Maxa Buchona: *szczerłość i prostota umysłu*) oraz program przeciwstawienia się konwencjonalnemu malarstwu historycznemu, na korzyść malowania scen obserwowanych *hic et nunc* – tu i teraz. Zainteresowany propagowaną wśród młodzieży artystycznej tematyką powstańczą, podjął temat bliski mu także z rodzinnych względów, malując w czasie drugiego pobytu



w Monachium sześć płócien nawiązujących do walk powstańczych z 1863 roku.

Jeden z nich odtwarzający z pamięci epizod, to obraz o wielkich, czy- sto malarskich zaletach koloru i formy, spełniający wszystkie wymogi realizmu, w każdym szczególe opracowany starannie i z wielką precyzją. Jest nim obraz z 1881 r. *Ranny powstaniec* o rozmiarach 59,5 na 122,5 cm, z rozgrywającą się - w szarym pejzażu, na błotnistej wiejskiej drodze w ponury wilgotny dzień, z ledwie widocznym tytułowym bohaterem - sceną. Owa pełna ruchu i emocji sytuacja wnoszenia do wiejskiej chaty lub karczmy rannego powstańca i wyprawiania w drogę dwóch pozosta- łych tworzą realia zapożyczone z rzeczywistości. Ten zapis codziennego trudu żołnierza - epizod pozbawiony patosu i zakomponowany z uwzglę- dzeniem naturalnej przypadkowości układu postaci został przedstawiony w zamierzonym przez autora celu, zasadzie uprawdopodobnienia, „zupel- nego złudzenia prawdy”. Ta właśnie zasada była przedmiotem wielu teo- retycznych rozpraw artysty i jego kampanii w latach 1884-90 na łamach „*Wędrowca*” o uznanie takiego właśnie malarstwa. Witkiewicz należał także do najgorętszych rzeczników hasła - *nie „co”, ale „jak”*.

### LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852-1936)



❖ PORTRET KOBIETY, 1898  
pastel, papier na płótnie, wym. 68 x 96 cm  
MPŚ-M/793

Leon Wyczółkowski, który w swym długim życiu przechodził różne okresy pracy twórczej, poddając się coraz to nowym inspiracjom, zmieniając środki wyrazu artystycznego, tematy ujmowane w cykle, techniki twórcze, a nawet programy, nad którymi się skupiał. Kolejno interesował się np. intymnymi scenami buduarowymi, analizą światła w ukraińskich plenerach, tatrzańskimi skałami czy grobami wawelskimi. Malował pejza- że, portrety, sceny rodzajowe, martwe natury. Posługiwał się różnymi technikami malarskimi, np. Tatry malował farbami olejnymi, ale też pa- stelami. Ze znakomitym rezultatem podejmował różne próby graficzne.

*Portret kobiety* pochodzi z okresu przejściowego pomiędzy symbolizmem, ukazanym w cyklu kompozycji „wawelskich” (z najśłynniejszymi, jak: *Otwarcie grobu Kazimierza Wielkiego*, *Krucyfiks wawelski*, *Relikwiarz św. Stanisława* i cykl *Sarkofagi*), a podjęciem tematyki krajobrazu tatrzańskiego, która dominowała w jego twórczości po roku 1898.

Siłą tego niekonwencjonalnego bo poziomo zakomponowanego portretu, są uważnie wodzące za widzem oczy starszej kobiety. Wysoko upięte włosy, twarz z prawie niewidocznym rumieńcem i zastygłym wyrazem warg, namalowane długimi smugami bufiaste rękawy ciemnej sukni są otoczone płaskim jasnozielonym tłem. Spokojny nastrój kobiety udziela się oglądającym dzieło.



• PORTRET FELIKSA JASIEŃSKIEGO, 1911  
pastel, papier, wym. 82 x 96 cm, MNK

Feliks Jasiński, przezywany „Mangha” od tytułu swej francuskiej książki o sztuce (monumentalne dzieło *Mangha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées* – było zbiorem błyskotliwych esejów, komentarzy oraz uwag estetycznych F. Jasińskiego). Był on przyjacielem malarzy, słynnym kolekcjonerem i znawcą sztuki. Odegrał ważną rolę w krakowskim życiu intelektualnym. Zbieracz sztuki zarówno Dalekiego Wschodu (przede wszystkim japońskiej; posiadał w swym gigantycznym zbiorze m. in.: 5000 drzeworytów, udostępnianych artystom) oraz sztuki współczesnej. Był równocześnie krytykiem artystycznym, wydawcą, bywalcem salonów i wernisaży, koncertów i pracowni plastycznych, animatorem życia kulturalnego i mistrzem intryg. Jego wspaniałe zbiory obrazów (m. in. *Szał W. Podkowińskiego*), w tym wiele jego portretów malowanych przez różnych artystów (J. Pankiewicza, S. Wyspiańskiego, O. Boznańską, czy karykatury – przez K. Sichulskiego), ogromnie wzbogaciły zasoby Muzeum Narodowego w Krakowie. To on namówił umierającego S. Wyspiańskiego do rysowania widoków z okna mieszkania na Kopiec Kościuszki.



- RYBACY BRODZĄCY, 1891  
olej, płótno, wym. 131 x 146 cm, MNW

Leon Wyczółkowski, malarz i grafik to obok Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza pierwszy artysta, który wprowadził do sztuki polskiej nową problematykę malarską, opartą na doświadczeniach francuskich impresjonistów. W jego jednak przypadku nie należy przeceniać paryskich wpływów, wprowadził on bowiem swoisty impresjonizm.

We wcześniejszym obrazie Leona Wyczółkowskiego *Ujrzałem raz* (1884), z młodą roześmianą parą śpiewającą przy fortepianie udekorowanym ogromnym bukietem kwiatów, o szkicowej fakturze lekko kładzionych zestawień barwnych zaznaczających światło, dostrzec można zapowiedź przełomu w jego twórczości, który nastąpił podczas pierwszego pobytu artysty na Ukrainie.

*Ukraina (...) przełom dla mnie. Tam odnowiłem i zrzuciłem z siebie wpływy akademii(...) szalenie kolorowy kraj. Gaje, pasieki, typowe: kilkadziesiąt uli (...) cudowne obrazy jak z bajki.* – słowa artysty wyjaśniają trwające około sześć lat poszukiwania twórcze bliskie impresjonizmowi, których owocem były tak znaczące obrazy, jak: *Rybacy brodzący*, 1891; cykl *Kopanie buraków* z lat 1892-1911; *Orka na Ukrainie*, 1892. Obrazów tych Wyczółkowski nigdy nie łączył z malarstwem francuskim, choć wiadomo, że znał tę twórczość, z Claudem Monetem na czele. Podkreślał to w słowach: *Plener mój pochodzi ze wsi, Ukrainy, nie Paryża.* To była własna, wypracowana przez malarza, swoista wersja postimpresjonizmu, w której łączył zasadniczo realistyczne podejście do formy z wielką wrażliwością na ulotne wartości waloru i barwy, zarówno w luministycznych efektach jak i w kolorycie. Cechowała je bogata faktura malarska nałożona z rozmachem, szerokimi pociągnięciami pędzla oraz zestawianie tonów ciepłych i zimnych o wyraźnej dominancie żółci, potęgujące kontrast; obrazy wręcz płonące światłem słonecznym.



• MORSKIE OKO Z CZARNEGO STAWU  
1905  
pastel, papier, MNP

Po 1898 roku Wyczółkowski znowu zmienia swe zainteresowania, skierowując je ku Tatrom, a zwłaszcza ku niedostępnym skałom, żlebom i piargom, przepaściom i stawom odbijającym w tafli wody wznoszące się nad nimi potężne góry. Powstały wówczas olejne przedstawienia *Giewontu*, *Morskiego Oka* i *Widoku na Murań*. Kilka lat później, gdy artysta tworzył wyłącznie w technice pastelu powstał cykl 28 pasteli: *Legendy tatrzańskie*, z których najpiękniejszy jest zatytułowany: *U wrót Chałubińskiego* z 1905 r. Owe widoki powstające w różnorodnych warunkach atmosferycznych i przy różnym oświetleniu zapowiadają ewolucję malarstwa Wyczółkowskiego w kierunku abstrakcji. Dostrzec to można również w reprodukowanym dziele.

### STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869-1907)



❖ PEJZAŻ Z DROGĄ  
pastel, karton; wym. 40 x 30 cm, MPŚ-M/143

Jeden z późnych obrazów (choć nie datowany), powstały na krótko przed śmiercią artysty, nękanego długotrwałą chorobą. W tym czasie Wyspiańskiemu bardzo dokuczala zalecona przez lekarzy konieczność stałego przebywania w domu. Feliks Jasiński namówił malarza do rysowania widoków z okna jego krakowskiego mieszkania. Tak powstał cykl

widoków na Kopiec Kościuszki, w których prawdziwym bohaterem stała się droga - we wschodniej duchowości symbol trwania.

Pastelowy pejzaż przedstawia wijącą się zakolami drogę, ukazaną poprzez smugi miętko przenikających się brązów w różnych odcieniach, przetykanych pojedynczymi błękitnymi pociągnięciami kredki. Tytułowa droga nie jest ubitym traktem, przypomina rzekę o nieuregulowanym nurcie, w której zdarzają się wiry. Pobocze jest uwidocznione za pomocą ciemniejszych, równie, długich secesyjnych kresek. Droga - rzeka nie ma początku - na pierwszym planie przedstawiony jest jej szeroki nurt. Nie ma też końca - wysoko podniesiona linia horyzontu, z różowo-żółtym niebem po zachodzie słońca, daje poczucie nieosiągalnej głębi. Przedstawione jest ciągłe trwanie, któremu towarzyszy spokojny, potoczny nastrój.



- WIDOK NA KOPIEC KOŚCIUSZKI, 1905  
pastel, papier, wym. 90 x 59,5 cm, MNW

Stanisław Wyspiański zaliczany do panteonu narodowych wieszczów niemal całe swoje życie spędził w Krakowie, mieście zajmującym istotne miejsce w jego twórczości. Wśród najbardziej znanych prac Wyspiańskiego znajdują się również jego widoki krakowskie (*Planty o świcie* 1894, *Chocholy* 1898-99 i *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki* 1904-05). Cykl impresjonistycznych widoków na Kopiec Kościuszki został nagrodzony prestiżową nagrodą im. Barczewskiego, przyznaną przez Akademię Umiejętności w Krakowie. Kiedy z polecenia lekarzy zimą 1904/05 malarz spędzał w domu, mimo choroby nieprzerwanie pracował i dużo pisał. Namówiony przez F. Jasińskiego stworzył w tym czasie unikalną serię kilkunastu *Kopców*, pastelów widzianych z okien mieszkania, w których prawdziwym bohaterem stała się droga - we wschodniej duchowości symbol trwania (w deszcz, śnieg, pogodę, bez początku i końca, z rytmem drzew w szpalerze i słupów telegraficznych

odmierzających monotonnie, jak mantra nieubłagalny upływ czasu). *Możesz poznać świat/ Nie wychodząc z domu – Możesz ujrzeć swoją drogę/ Wyglądając przez okno./ Im dalej pójdziesz/ Tym mniej będziesz rozumiał./* słowa mistrza Lao-Tsy z poematu *Droga*.

• BÓG OJCIEC – STAŃ SIĘ!, 1897-1904

witraż, wym. 846 x 390 cm, Kościół OO. Franciszkanów, Kraków

Portrety i pejzaż, które Wyspiański uprawiał wskutek pogarszającego się zdrowia nie mogły i nie były w stanie zastąpić jego wizyjnych, monumentalnych planów; był więc u schyłku życia malarzem poniekąd niespełnionym. Feliks Jasiołkowski tak to ujmował: *Wielki talent dekoracyjny, któremu potrzeba kościołów, pałaców, gmachów publicznych, by się mógł wypowiedzieć...Przestrzeni! Naród związał malarzowi ręce, co artysta uzupełniał wymownie: Mogliśmy być mieć witraże w katedrze wawelskiej, polichromię kościoła na Jasnej Górze, polichromię w sali w archiwum miejskiego i tyle, tyle innych rzeczy... pozostał jeno wstyd i smutek.* Gdy Wyspiański umarł jego pogrzeb stał się wielką, narodową manifestacją. W ostatniej drodze, z kościoła Mariackiego przez Wawel na Skalkę, towarzyszyło mu kilkadziesiąt tysięcy osób przy wtórze bicia dzwonu Zygmunta. Zmarł bowiem artysta, który wedle słów Estreichera: *ideał sztuki dźwignął tak wysoko, że dla patrzących nań współcześnie zdawał się on nieraz szybować w mgłach i ciemnościach. Późniejsi dopiero rozumieją, że płynął w słońce.*



• MACIERZYŃSTWO, 1905

pastel, papier, wym. 58,5 x 91 cm, MNK

Autor niezwykle wzruszających przedstawień „Macierzyństwa” miał smutne wspomnienia ze swojego dzieciństwa. Był synem Marii i Franciszka Wyspiańskich (Franciszek udzielał pomocy powstańcom styczniowym); ojciec - rzeźbiarz (obdarzony talentem i wykształceniem, mający na swym koncie kilka artystycznych sukcesów), w trudnych momentach

bytowych przejawiał brak silnej woli, a frustrację spowodowaną obniżeniem poziomu uprawianej twórczości leczył alkoholem. Dzieciństwo małego Stanisława w Domu Długosza przy ul. Kanonicznej, w bezpośrednim sąsiedztwie Zamku i katedry, wśród rzeźb w pracowni ojca było niełatwe. Po śmierci brata i matki (zwłaszcza odejście matki dla siedmioletniego chłopca było ciosem), pogrążony w depresji ojciec nie umiał mu zapewnić właściwej opieki. Dlatego chłopiec w 1880 r. przeniósł się do domu matki chrzestnej, słynnej cioci Stankiewiczowej i jej wspaniałego męża, Kazimierza, otoczonego nimbem bohaterskiej przeszłości z powodu odcierpianych lat więzienia za udział w zamachu na agenta carskiego. To właśnie wuj przejął rolę ojca i zadbał o wykształcenie Wyspiańskiego, a po jego śmierci w 1895 r. ciotka całe uczucie skupiła na ukochanym siostrzeńcu, a jej wierna miłość okazała się zbawienna, zwłaszcza przy pielęgnacji śmiertelnie chorego artysty.

Pod koniec życia Wyspiański zrezygnował z monumentalnych projektów na rzecz niewielkich, intymnych pastelów. Dwa lata przed śmiercią namalował *Macierzyństwo*, kolejną wersję tematu matki z dzieckiem, a zarazem portret najbliższej rodziny. Na obrazie – dwie dziewczynki przyglądające się jak młoda kobieta karmi piersią niemowlę. Scena prosta, a efekt bardzo dekoracyjny, bogaty. Postaci narysowane są wyraźną, krętą linią, zamykającą płynnym konturem kształty i kolory. Wszystko składa się na ozdobny ornament obrazu: deseń kaftanu matki, zawile sploty kokard, wzorzyste sukienki. Stylizowane liście i kwiaty pelargonii pokryły mozaiką drobnych form tło przedstawienia. Namalowana grupa jest zwarta, skupiona. Zwrócone ku sobie, schylone nad dzieckiem postaci nie widzą świata, wpatrzone w cud życia. Cała uwaga kieruje się ku dziecku: czuły gest dłoni, uśmiech matki, pomieszana z lękiem tkliwość dziewcząt.

Obraz ten, mający „charakter mistycznego obrzędu”, jest niezwykle ciekawy pod względem formalnym. Zawiera w sobie znaczące zwielokrotnienie, i to na kilku planach. Obraz żony karmiącej najmłodszego Stasia – przerysował Wyspiański z wcześniejszego o trzy lata pastelu. W dodatku wybrał do pracy papier z zacętym już motywem kwiatowym. Ale najciekawszy jest zabieg zdublowania drugiej postaci, dziewczynki z żółtą wstążką we włosach. To podwójny portret Helenki, najstarszej córki artysty.



- **DZIEWCZYNIKA Z WAZONEM Z KWIATAMI**  
1902, pastel, papier, wym. 47,5 x 62,8 cm, MNWr

Warte podkreślenia jest szczęśliwe uniknięcie przez Wyspiańskiego banalnej, lukrowanej konwencji i rzewnego sentymentalizmu, przy bardzo ryzykownym temacie, mianowicie przy portretach dzieci. Jest on jednym z nielicznych, którzy ustrzegli się tu pretensjonalności. Ukazał twarz dziecka autentycznego, nieupozowanego, często śpiącego, twarz bez maski, lecz z pewną dozą tajemnicy. Dzieci Wyspiańskiego należą jakby do innego porządku rzeczywistości, do którego dorośli nie mają dostępu. Buzie z wyrazem skupionej powagi, nawet smutku w szeroko otwartych oczach, w nastroju zadumy, zdziwienia.

Rysował zdecydowaną mocną, wibrującą kreską, nie przywiązując specjalnej wagi do barwy. Wypracował własny styl łączący silne tendencje ekspresyjne z płaską, secesyjną formą, w której wielką rolę odgrywała właśnie ta nerwowa, kaligraficzna linia. Najczęściej posługiwał się pastelami, tworząc np. wizerunki dzieci (*Dziewczynka z dzbankiem*, 1902; *Śpiący Staś*, 1902; *Dziewczynka w płaskim kapeluszu*, 1905), z którymi korespondują prace poświęcone macierzyństwu, fascynującemu artyście (*Macierzyństwo* 1905). Ten mistrz malarstwa monumentalnego był doskonałym portrecistą, zwłaszcza w kameralnych ujęciach bliskich mu osób – żony (Teodory Teofili Pytko, chłopki z Konar koło Żabna), dzieci własnych i znajomych (*Dziewczynka z dzbankiem*, kilka wariantów *Śpiącego Stasia*, *Mietka i Helenki*, a także dzieci wkomponowanych, w subtelnie rysowane falistymi liniami warianty *Macierzyństwa*).

Artysta patrzy wnikliwie, rysuje to, co widzi: dziecko rozczochrane i wytrącone ze snu, dziewczynkę wspiętą na palce ponad blatem stołu. Realizm obserwacji, oryginalne kadrowanie, lecz nade wszystko uchwycenie tej szczególnej chwili, gdy rodzi się myśl, budzi świadomość, boli pierwsza gorycz poznania.



Oto czas stanął. Jest chwila, która trwa, i w tej chwili te twarze nie-samowicie pięknieją (...) nie twierdzą, że tych ludzi dotknęła melancholia, lecz melancholia dotyka wtedy nas.

Pytamy – po co? Jaki to ma sens? Popatrz jak piękna twarz dziecka; ale za jakiś czas ta twarz zniknie.(...) Żal nam spojrzenia oczu, które za-błyły raz w ciągu wieczności. (...) Kiedy oglądam twarze Wyspiańskiego, mam najgłębsze przekonanie, że to musi gdzieś kiedyś zmartwychwstać. – pisał jeden z krytyków.



- AUTOPORTRET, 1902  
pastel, papier, wym. 35 x 35 cm, MNW

Największa indywidualność Młodej Polski, swoją wszechstronnością przypominający mistrzów renesansu, rewolucyjny dramaturg, nowator w malarstwie, odnowiciel sztuk dekoracyjnych, zwłaszcza sztuki książki i grafiki oraz rzemiosła artystycznego, którego malarskie i poetyckie dzieło także dziś jest dla nas wyzwaniem i wciąż pełni rolę narodowego rachunku sumienia – Stanisław Wyspiański, artysta, którego życie ma wymiar antycznej tragedii. To właśnie on, wizjoner sztuki – musiał patrzeć na upadek swych artystycznych projektów; wyrafinowany intelektualista – ożenił się z prostą chłopką; subtelny poeta – umarł w wieku 38 lat na wstydliwą chorobę weneryczną. Przyjaciele mówili o nim: *rajski ptak uwięziony w klatce, orzeł zamknięty w kojcu dla kur*.

Najbardziej znany spośród portretów własnych S. Wyspiańskiego, rozbudowany o tło wypełnione splątana winoroślą, namalował artysta w roku 1902, mając za sobą głośny skandal i sukces *Wesela*, gdy uznano go za narodowego wieszczą. Wprowadzenie motywu więdnących liści nie było jedynie zabiegiem dekoracyjnym. Wyspiański wysnuł delikatną aluzję do stanu swego zdrowia zagrożonego postępującą chorobą – powolnego obumierania. Choć rysy twarzy są już wyostrome chorobą i bólem, oczy nadal patrzą badawczo. Wielu piszących o artyście upatrywało jego krótkim życiu, naznaczonym ciężką i długotrwałą chorobą weneryczną,

znamion greckiej tragedii. Wyspiański niemal do końca walczył ze słabością, nadal pisał, niekiedy rysował ołówkiem przymocowanym deszczułka do bezsilnych palców. Już kwietniu 1905 r. pisał: *Czy (Panu) w oczy kiedyś śmierć zjrzała? / Mnie ona w oczy patrzy co dzień, / Z wszystkiego jej przegląda chwała (...)*.

Wybór tekstów i opracowanie: *Anna Hendzel-Andreew*

#### **Bibliografia:**

1. J. Buszyński, A. Osęka, *100 najsztywniejszych obrazów*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1990
2. E. Charazińska, E. Micke-Broniarek, A. Tyczyńska, *Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku*, Dom Aukcyjny „Agra”, Warszawa, 1995
3. *Encyklopedia Sztuki Polskiej*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków, 2001
4. *Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik. Muzeum Narodowe w Warszawie*, MNW, Warszawa, 1994
5. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków, 2000
6. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Różne kolory. Opowiadania o malarzach polskich*, Nasza Księgarnia, Warszawa, 1965
7. A. Osęka, *Siedmiu słynnych malarzy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1978
8. A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa, 1988
9. M. Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego*, Arkady, Warszawa, 1997
10. J. Stępieniowa, *Krajobraz z tęczą. Sylwetki artystów od Wita Stwosza do Dunikowskiego*, Książka i Wiedza, Warszawa, 1976
11. *Sztuka świata*, t. 8-9, Arkady, Warszawa, 1994, 1999
12. *Sztuka świata. Leksykon*, t. 12-13, Arkady, Warszawa, 1998, 1999, 2000
13. *Wielcy Malarze ich życie, inspiracje i dzieło*, nr: 15, 24, 27, 30, 92, 111, 156, 160, Eagle Moss Polska, Warszawa, 2002

#### **Wykaz używanych skrótów:**

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie  
MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie  
MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu  
MPŚ – Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku  
MŚK – Muzeum Śląskie w Katowicach  
MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu  
MŚL – Muzeum Sztuki w Łodzi  
ASP – Akademia Sztuk Pięknych  
TPSP – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych  
UJ – Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Kalendarium Galerii im. Sleńdzińskich

### październik 2004

**14 października** – *Czwartek Literacki Młodych*. Tym razem w ramach obchodów Dni Kultury Chrześcijańskiej Jerzy Binkowski przygotował spotkanie, na którym w formie zabawy quizowej uczestnicy rozpoznawali autorów wierszy wpisanych do antologii polskiej poezji religijnej.



Zwycięzcy zabawy quizowej zostali obdarowani czerwonymi różami

### listopad 2004

**4 listopada** – „*Poczta Literacka Radia Białystok*” w Galerii - spotkanie z Wiesławem Szymańskim, poetą i dziennikarzem Radia Białystok. Część artystyczną zatytułowaną „*Wiersze z gitarą*” przygotował aktor Białostockiego Teatru Lalek – Paweł S. Szymański.

**12 listopada** – *Wyjątkowi goście*. Niezwykłą wizytę świętowano w Białymstoku 11 i 12 listopada. Do Białegostoku przybył jego Honorowy Obywatel – Ryszard Kaczorowski, ostatni prezydent Rzeczypospolitej na Uchodźstwie, aby uczestniczyć w obchodach osiemdziesiątej piątej rocznicy swych urodzin. Dostojny jubilat wraz z żoną Karoliną zwiedził Galerię im. Sleńdzińskich oraz wysłuchał recitalu klawesynowego w wykonaniu Anny Krzysztofik-Buczyńskiej.



Karolina i Ryszard Kaczorowscy w towarzystwie dyrektora Galerii Stanisławy Gryncewicz zwiedzają nasze muzeum

**25 listopada** – Teatralno – muzycznie – poetyckie peregrynacje Pawła Sławomira Szymańskiego, aktora i muzyka Białostockiego Teatru Lalek. Spotkanie zatytułowane „*A spektakl trwa ...*” było retrospektywą muzyczną, w której znalazły się utwory m. in. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Wiesława Kazaneckiego, Stanisława Witkacego, Jana Leończuka, Wojciecha Młynarskiego i Wiesława Szymańskiego.

grudzień 2004

**16 grudnia** – *Mickiewicz w Wilnie* z cyklu „Urodziny Adama Mickiewicza”. Prowadzenie - dr Jarosław Ławski. Oprawę muzyczną przygotował zespół kameralny w składzie: Emilia Czczyło - klawesyn II rok AMFC Filia w Białymstoku w klasie ad. Lilianny Stawarz, Magdalena Kuźmińska - skrzypce IV rok AMFC Filia w Białymstoku w klasie ad. dr Ewy Kowar-Mikołajczyk i Grzegorz Vytłacil - wiolonczela IV rok AMFC Filia w Białymstoku w klasie prof. Andrzeja Zielińskiego.

## Kalendarium Galerii im. Sleńdzińskich

### październik 2004

**14 października** – *Czwartek Literacki Młodych*. Tym razem w ramach obchodów Dni Kultury Chrześcijańskiej Jerzy Binkowski przygotował spotkanie, na którym w formie zabawy quizowej uczestnicy rozpoznawali autorów wierszy wpisanych do antologii polskiej poezji religijnej.



Zwycięzcy zabawy quizowej zostali obdarowani czerwonymi różami

### listopad 2004

**4 listopada** – „Pocztą Literacką Radia Białystok” w Galerii - spotkanie z Wiesławem Szymańskim, poetą i dziennikarzem Radia Białystok. Część artystyczną zatytułowaną „Wiersze z gitarą” przygotował aktor Białostockiego Teatru Lalek – Paweł S. Szymański.

**12 listopada** – *Wyjątkowi goście*. Niezwykłą wizytę świętowano w Białymstoku 11 i 12 listopada. Do Białegostoku przybył jego Honorowy Obywatel – Ryszard Kaczorowski, ostatni prezydent Rzeczypospolitej na Uchodźstwie, aby uczestniczyć w obchodach osiemdziesiątej piątej rocznicy swych urodzin. Dostojny jubilat wraz z żoną Karoliną zwiedził Galerię im. Sleńdzińskich oraz wysłuchał recitalu klawesynowego w wykonaniu Anny Krzysztofik-Buczyńskiej.



Karolina i Ryszard Kaczorowscy w towarzystwie dyrektora Galerii Stanisławy Gryniewicz zwiedzają nasze muzeum

**25 listopada** – Teatralno – muzycznie – poetyckie peregrynacje Pawła Sławomira Szymańskiego, aktora i muzyka Białostockiego Teatru Lalek. Spotkanie zatytułowane „*A spektakl trwa ...*” było retrospektywą muzyczną, w której znalazły się utwory m. in. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Wiesława Kazaneckiego, Stanisława Witkacego, Jana Leończuka, Wojciecha Młynarskiego i Wiesława Szymańskiego.

grudzień 2004

**16 grudnia** – *Mickiewicz w Wilnie* z cyklu „Urodziny Adama Mickiewicza”. Prowadzenie - dr Jarosław Ławski. Oprawę muzyczną przygotował zespół kameralny w składzie: Emilia Czyczyło - klawesyn II rok AMFC Filia w Białymstoku w klasie ad. Lilianny Stawarz, Magdalena Kuźmińska - skrzypce IV rok AMFC Filia w Białymstoku w klasie ad. dr Ewy Kowar-Mikołajczyk i Grzegorz Vytłacil - wiolonczela IV rok AMFC Filia w Białymstoku w klasie prof. Andrzeja Zielińskiego.

okładka – kompozycja złożona z fragm. obrazów S. Witkiewicza *Nocny jeździec*,  
P. Stachewicza *Pochód na Sybir* i W. Maleckiego *Pejzaż przedwieczorny*

s. 58 - fot. M. Kostro

s. 59 - fot. K. Hryszko

Biuletyn Galerii im. Słędzińskich

Redaguje zespół w składzie: Anna Hendzel-Andreew, Katarzyna R. Hryszko  
(red. odpowiedzialny), Izabela Suchocka, Mariusz Kostro

Korekta Zespół

Skład: K.R. Hryszko, M. Kostro

Adres redakcji:

15-461 Białystok, ul. Waryńskiego 24a

tel. (85) 651 76 70

tel/fax (85) 652 32 77

e-mail: slendzinski@neostrada.pl