

AGNIESZKA ŚWIĘTOSŁAWSKA¹

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki
ORCID 0000-0001-8488-4365

BARWNE MEANDRY EKFRAZY. KWESTIA KOLORYSTYKI W OPISIE I OCENIE KRYTYCZNEJ OBRAZÓW W POLSKOJĘZYCZNEJ PRASIE LWOWSKIEJ POŁOWY XIX WIEKU

The colourful meanders of ekphrasis: The issue of colour in the description and critical evaluation of paintings in the Polish-language Lviv press in the mid-19th century
Abstract

The article is an attempt to analyse selected examples of critical ekphrasis. The survey examined art critical writings, published both in the daily press as well as in literary and cultural journals, from the period since 1837 (the first public exhibition in Lviv) to 1870 (the opening of the Lubomirski Museum for the public). The aim of the article was to indicate common terms, phrases and methods of describing the colour structure of paintings. A separate part is devoted to the analysis of notes on the individual predispositions in terms of colours of several artists, whose artistic work was particularly often commented on in the press: Jan Piotr Łuczyński, Marcin Jabłoński, Alojzy Rejchan and Antoni Lange.

Keywords: Lviv painting, art criticism, colours, ekphrasis, intersemiotism

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę analizy wybranych przykładów ekfrazy krytycznej. Badania objęły teksty krytyczne, publikowane zarówno w prasie codziennej, jak i czasopismach o profilu literacko-kulturalnym z okresu od 1837 r. (pierwsza publiczna wystawa we Lwowie) do 1870 r. (otwarcie Muzeum Lubomirskich dla publiczności). Celem artykułu jest wskazanie typowych terminów, fraz i sposobów opisywania struktury barwnej obrazów. Osobna część poświęcona została analizie uwag dotyczących indywidualnych predyspozycji w zakresie kolorystyki kilku artystów, których twórczość była szczególnie często komentowana na łamach prasy: Jana Piotra Łuczyńskiego, Marcina Jabłońskiego, Alojzego Rejchana i Antoniego Langego.

¹ Agnieszka Świętosławska, historyczka sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorką książki poświęconej polskiemu malarstwu rodzajowemu pierwszej połowy XIX wieku oraz kilkunastu artykułów dotyczących zagadnień nowożytnej i nowoczesnej sztuki polskiej. W ostatnich latach jej zainteresowania badawcze skupiają się na lwowskim życiu artystycznym I połowy XIX wieku. E-mail: agnieszka.swietoslawska@uni.lodz.pl.

Słowa kluczowe: malarstwo lwowskie, krytyka artystyczna, kolorystyka, ekfrazja, intersemiotyczność

W ostatnich latach w badaniach humanistycznych zaznacza się wyraźne zainteresowanie relacjami werbalno-wizualnymi, w tym zjawiskiem ekfrazy, czy zbliżonych do niej kwestii przekładu intersemiotycznego lub hypotyzy, które wchodzą w zakres pojęcia intermedialności. Złożoność zależności dwóch obszarów twórczej aktywności, językowej i obrazowej, przyczynia się do komplikacji związanych z niejasnym statusem terminologicznym pojęcia ekfrazy². W odróżnieniu od tradycyjnej genologii literaturoznawczej, w której zakorzenione jest definiowanie ekfrazy jako gatunku literackiego („utworu poetyckiego będącego opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”³), zyskujące w ostatnim czasie popularność alternatywne ujęcia oferują, nawiązując do antycznej genezy tej formy (gr. *Ēkfrasis* – „dokładny opis”), rozumienie poprzez nią wszelkich formuł deskrypcji wizualnych artefaktów. Jednym z pionierów tak znacznego poszerzenia pola badawczego był Claus Clüver, który zaproponował definicję ekfrazy jako „werbalnej reprezentacji tekstu w niewerbalnym systemie znaków”⁴. Interpretowane w tym duchu pojęcie otworzyło drogę do badań nie tylko utworów *stricte* literackich, ale i figur ekfrastycznych w tekstach naukowych, eseistycznych czy użytkowych⁵. Na gruncie polskich rozważań Rozalia Słodczyk, idąc za przykładem Michaela Riffaterre’a, zaproponowała nową typologię, w której, obok tradycyjnej ekfrazy literackiej, wyróżniła także kategorię ekfrazy krytycznej, uwzględniając tym samym teksty z zakresu krytyki artystycznej. Te ostatnie określa jako: „użytkowe, dydaktyczne, opisowe i wyjaśniająco-komentatorskie”, podkreślając istotną rolę aspektu imitacyjno-informacyjnego⁶. Od swych początków sięgających XVIII wieku nowoczesna krytyka artystyczna opierała się na opisie dzieła sztuki. Niejednokrotnie umotywowane było to przyczynami czysto pragmatycznymi: zamieszczane w prasie relacje bądź recenzje z wystaw, wobec niewielkiego rozpowszechnienia reprodukcji dzieł sztuki, często stanowiły jedyny sposób kontaktu z nią. Jednym z celów opisów było więc umożliwienie czytelnikowi „zwizualizowania” omawianych prac. Z punktu widzenia historyka sztuki ekfrastyczne właściwości tekstów krytycznych stanowią źródło do analizy dziejów twórczości artystycznej. Informacje przekazywane poprzez tego rodzaju „werbalne pośrednictwo” szczególnie cenne mogą być w przypadku badań nad malarstwem XIX w. w środowisku lwowskim, którego dorobek uległ znacznemu rozproszeniu w wyniku wydarzeń dziejowych zeszłego stulecia.

² Przegląd dyskusji dotyczącej tego zagadnienia przedstawia: P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, 2004, nr 3/4, s. 137-152; R. Słodczyk, *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych: ekfrazja a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikonizacja*, „Porównania”, 22/2018, nr 1, s. 107-125.

³ J. Sławiński, *Ekfraza*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, Wrocław 1998, s. 122.

⁴ C. Clüver, *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-verbal Texts*, w: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth, Amsterdam-Atlanta 1997, s. 26.

⁵ Przykładem może być analiza opisów zabytków w przewodnikach turystycznych: B. Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie”, 2009, nr 1/2, s. 105-126.

⁶ R. Słodczyk, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie”, 2018, nr 5, s. 352-371.

Życie artystyczne we Lwowie I połowy XIX wieku w świetle prasy

Pod koniec lat trzydziestych, a przede wszystkim w latach czterdziestych XIX w. w lwowskim życiu kulturalno-artystycznym odnotować można pewne ożywienie⁷. Mieczysław Opalek nie bez przyczyny pisał o „zaścianku sztuki”⁸ – miejscu wprawdzie nie pozbawionym artystów, jednak nie oferującym im możliwości rozwoju. Miasto, posiadające prężnie działające Towarzystwo Muzyczne, a także dwa teatry (niemiecki i polski), jednocześnie nie miało ani uczelni artystycznej, ani stowarzyszenia wspierającego twórców, ani przestrzeni wystawienniczej. Ostatnią lukę miał zapełnić Zakład Ossolińskich. Jednak mimo datujących się od lat dwudziestych planów udostępnienia przechowywanej w nim kolekcji Lubomirskich, ze względu na konflikt z władzami austriackimi dopiero w 1870 r. pierwsze publiczne muzeum zostało oficjalnie otwarte dla publiczności⁹. Sposobem wyjścia z tego stanu marazmu stały się publiczne wystawy sztuk pięknych¹⁰. Pierwszą, o przełomowym znaczeniu, była ekspozycja zorganizowana w 1837 r. przez Wilhelma Schultza, nauczyciela miejscowego zakładu dla głuchych¹¹. W późniejszych latach, choć nieregularnie, miały miejsce kolejne, większe i mniejsze ekspozycje. To właśnie publiczne wystawy sztuk pięknych przyczyniły się do wzrostu zainteresowania kwestiami twórczości artystycznej we Lwowie, a pośrednio także – do rozwinięcia się w lwowskim środowisku piśmiennictwa o sztuce.

Podobnie jak w przypadku życia artystycznego, tak i w dziedzinie prasy lata trzydzieste i czterdzieste przyniosły znaczny rozkwit, objawiający się ukonstytuowaniem nowoczesnych sposobów funkcjonowania redakcji, wprowadzaniem nowych formatów periodyków oraz budowaniem podstaw zawodu dziennikarskiego¹². Głównym polskojęzycznym dziennikiem informacyjnym w tym okresie była „Gazeta Lwowska”, stanowiła właściwie organ władzy państwowej. Pomimo swego politycznego charakteru odgrywała kluczową rolę w kształtowaniu się życia umysłowego w Galicji, publikując, obok doniesień dotyczących wydarzeń zagranicznych i krajowych oraz rządowych obwieszczeń, także informacje gospodarcze, społeczne czy kulturalne. Ostatnie te zagadnienia szczególne miejsce zajmowały na łamach powstających w tym czasie pism literackich, takich jak czasopisma wydawane przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich, „Dziennik Mód Paryskich”, a w latach pięćdziesiątych – „Dziennik Literacki”. Zaznaczyć dodatkowo należy, że w całym omawianym okresie wydawanych było we Lwowie bardzo wiele efemerycznych periodyków o profilu kulturalnym.

Kwerenda w kilkunastu ważniejszych polskojęzycznych czasopismach lwowskich (obejmująca roczniki od lat trzydziestych do sześćdziesiątych) przyniosła ponad 500 tekstów dotyczących artystów i sztuki. Mają one różną formę i charakter: od krótkich wzmianek po wyczerpujące artykuły zajmujące kilka kolejnych numerów pisma, a nawet wieloczęściowe

⁷ J.K. Ostrowski, *Lwów. Dzieje i sztuka*, Kraków 2000, s. 65.

⁸ M. Opalek, *Zapomniane palety*, Lwów 1932, s. 3.

⁹ Wcześniej, jak się wydaje, obrazy rozlokowane w salach gmachu instytutu prezentowane były jedynie wybranym gościom, co siłą rzeczy nie realizowało potrzeb lokalnej społeczności. B. Długajczyk, L. Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823-1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019, s. 178-191, 228-253.

¹⁰ I. Röska-Rydel, *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches. Die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen in Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993, s. 325-332.

¹¹ „Mnemosyne”, 1837, nr 78, s. 311-312; „Rozmaitości”, 1837, nr 29, s. 5; M. Opalek, op. cit., s. 1-7.

¹² J. Szczerbiński, *Środowisko dziennikarzy lwowskich 1831-1863. Narodziny zawodu*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 24/1985-1986, nr 2, s. 25-45; J. Jarowiecki, *Lwowska prasa przed powstaniem styczniowym*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia”, 3/2005, s. 73-74.

cykle¹³. Co znamienne, w przeważającej części ukierunkowane są one na zagadnienia ściśle lokalne; dotyczą osiągnięć miejscowych artystów, ewentualnie dzieł malarzy obcych prezentowanych akurat we Lwowie. Do nielicznych wyjątków należą relacje z wystaw organizowanych w innych miastach (głównie w Warszawie) czy pojedyncze doniesienia z zagranicznych ośrodków przekazywane przez korespondentów (np. studiujących w Wiedniu miejscowych malarzy Jana Tysiewicza czy Kornela Szległa). Większość z publikacji nosiła charakter *stricte* informacyjny – była kroniką życia artystycznego w stolicy Galicji, na którą składały się wzmianki o wyjazdach lub przyjazdach artystów do miasta, zawiadomienia o nowych dziełach, czasem ogłoszenia reklamujące usługi artystyczne bądź wiadomości odnotowujące sukcesy (nieliczne) miejscowych artystów. Wśród pozostałej mniejszości, jaką stanowiły artykuły o charakterze krytycznym (głównie recenzje z wystaw i relacje z pracowni miejscowych malarzy), udało się zidentyfikować kilkadziesiąt, które w jakikolwiek sposób odnoszą się do kolorystyki bądź poszczególnych dzieł, bądź jako elementu charakterystycznego stylu wybranych artystów.

W rozwijanych od dziesięcioleci badaniach nad polską myślą teoretyczną i krytyczną XIX w. dorobek środowiska lwowskiego nie zyskał dotychczas wyczerpującego omówienia. W opracowaniach przekrojowych reprezentanci tego ośrodka przywoływani są stosunkowo rzadko, ustępując miejsca (niewątpliwie bardziej wpływowym i rozpoznawalnym) przedstawicielom środowisk warszawskiego, krakowskiego, a nawet poznańskiego. Osobną uwagę tekstom powstałym w stolicy Królestwa Galicji i Lodomerii poświęcili jedynie Jerzy Malinowski oraz Jurij Biriulow, skupiając się jednak wyłącznie na okresie ostatniej ćwierci i przełomu XIX i XX w., który był tak dla miejscowej twórczości artystycznej, jak i refleksji o niej, czasem rozkwitu i przełomu związanego z narodzinami tendencji modernistycznych¹⁴. Dotychczasowe publikacje poświęcone polskiej myśli o sztuce eksplorowały przede wszystkim te zagadnienia, które w szczególny sposób odcisnęły na niej piętno: problematykę stylu narodowego, patriotycznych powinności artysty, stosunku do historii czy uwarunkowań społecznych. Kwestie formy i poszczególnych elementów struktury dzieła artystycznego pozostawały na marginesie tych dyskusji; o podejściu do kolorystyki nie wspomniano niemal wcale¹⁵. Tematykę tę prześledziła tylko Maria Rzepińska w artykule będącym skrótem planowanej, ale nigdy nie opublikowanej obszerniejszej pracy¹⁶. Pomimo szeroko określonych w tytule ram chronologicznych, badaczka zasadniczo rozważania swoje poświęciła ostatniej ćwierci XIX stulecia, jak również postaciom związanym głównie z Warszawą i Krakowem. Tym niemniej, prekursorskie ujęcie Rzepińskiej otwiera grunt dla dalszych poszukiwań,

¹³ Rekord stanowi opracowanie Felicjana Łobeskiego *Opis obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa*, publikowane w „Dodatku Tygodniowym przy Gazecie Lwowskiej” od 1852 do 1855 roku, w sumie obejmując 61 „odcinków”.

¹⁴ J. Malinowski, *Lwowska teoria i krytyka sztuki lat siedemdziesiątych XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37/1975, nr 2, s. 186-188; J. Biriulow, *Lwowska teoria i krytyka sztuki o nowych prądach artystycznych w latach 1880-1918*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 167-189.

¹⁵ Jako przykłady wymienić tu można skądinąd wyczerpujące i klasyczne już pozycje: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, opr. E. Grabska, S. Morawski, Warszawa 1961; J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987; W. Okoń, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.

¹⁶ M. Rzepińska, *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, w: *Myśl o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 175-185.

które od blisko półwiecza nie zostały podjęte, a na opracowanie wciąż czekają m.in. materiały dotyczące innych niż tylko dwa dominujące ośrodki polskiej kultury okresu zaborów.

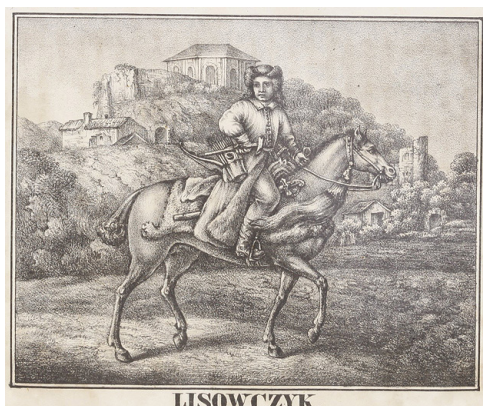
Kwestia kolorystyki w lwowskich tekstach krytyczno-artystycznych

W przypadku opisów dzieł malarskich jednym z ważnych aspektów było określenie koloru poszczególnych elementów kompozycji. Wiele z tekstów zawiera deskryptywne ujęcie, najczęściej wykorzystujące nazwy kolorów bądź przymiotniki od nich pochodzące (np. czerwień sukni, niebieskie niebo). O ile nie stanowiły one elementu szerszego i bardziej szczegółowego opisu, takie fragmenty nie były uwzględnione w tej analizie. Najczęściej podobne określenia pojawiały się pojedynczo, nie wnosząc wiele do opisu dzieła i nie pozwalając na określenie ogólnej kolorystyki kompozycji.

Do ciekawych wyjątków należy opis *Lisowczyka (Jeźdźca polskiego)* Rembrandta, podówczas znajdującego się w zbiorach Tarnowskich w pałacu w Dzikowie: „tło co do ziemi, wzgórzów i budowli ciemno-orzechowe, drzewa ciemno brudno-zielone. Lisowczyk w czapce lisiej z czerwonym wierzchem, w kożuszkach brudno-zielonym, czerwonych spodniach, żółtych butach, ma łuk brudno-żółtawy, sajdak ciemno-popielaty z żółtą na nim leliwą, w nim brudno-żółtawe strzały. Pochwa od szabli brudno-żółtawa, rękojeść stalowa, kón siwy wytartym rysim czaprakiem pokryty, trzęzle u munsztuka brudno-czerwone. U karku konia ozdoba z końskiego ogona na rzemiennym brudno-żółtawym pasie”¹⁷. Autor opisu podjął próbę określenia barwy niemal każdego elementu kompozycji, a jego dążenie do precyzji przejawia się w stosowaniu przymiotników złożonych (przy czym charakterystyczna tonacja tego malarza podkreślona została częstym użyciem dookreślających fraz „brudny” i „ciemny”). Wszystkie wymienione cechy sprawiają, że powyższy tekst znacząco wyróżnia się złożonością na tle większości standardowych opisów kolorystyki. Sytuacja jednak też była nietypowa – otóż, co bardzo rzadkie w lwowskiej prasie tego czasu, artykuł, z którego pochodzi powyższy cytat, opatrzony jest reprodukcją omawianego obrazu (il. 1). Autor tekst wyraźnie zaznaczył, że jego celem było za pomocą słów uzupełnić to, „co niedostaje rycinie” (dwutonowemu drzeworytowi).

Zasadniczo omówienie kolorystyki stanowiło jednak jeden z „obowiązkowych” punktów opisu dzieła, zwłaszcza w tekstach będących relacjami z wystaw lub wizyt w pracowniach miejscowych mistrzów. W takich wypadkach autorzy artykułów często powielali schemat, uwzględniając w swych komentarzach uwagi dotyczące (zazwyczaj w tej kolejności): tematu, kompozycji, rysunku, ekspresji, na koniec zaś kolorystyki. Sposoby określenia tej ostatniej właściwości też zwykle pozostawały schematyczne i konwencjonalne, sprowadzając się do jednego bądź co najwyżej kilku słów. Porównując liczne wypowiedzi dziennikarskie bardzo łatwo dostrzec wyraźną powtarzalność tych określeń – spektrum stosowanych słów było raczej ograniczone. Pojawiały się wśród nich leksemy jednoznacznie wartościujące, których funkcja sprowadza się wyłącznie do przekazania oceny, nie niosąc żadnej informacji opisującej. I tak koloryt mógł być „miły”, „świetny”, „doskonały”, „bogaty” bądź z jeszcze silniejszym ładunkiem emocjonalnym, „cudny”. Częściej jeszcze stosowane były określenia opisowe (choć interpretowane w kontekście nabierały zazwyczaj także cech oceny

¹⁷ M.D., *Wizerunek Lisowczyka, obraz olejny Rembrandta*, „Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich”, 1843, t. 8, s. 157.



Il. 1. *Lisowczyk*, drzeworyt wg obrazu Rembrandta, „Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich”, 1843, t. 8, s. 157

ważną było to cechą, dowodzić może fragment recenzji Seweryna Celarskiego, w którym autor w zaledwie kilku zdaniach poświęconych obrazom Kornela Szlegla aż trzykrotnie się do harmonii odwołuje: „Najlepszy z jego portretów jest: panny w fioletowej szacie [...] pęzel gładki, koloryt harmonijny, tylko na twarzy nieco za ciemny. W portrecie młodziana z zacienionymi oczyma [...] same ciemne kolory widać, jasność na małej tylko częście twarzy. U Rembr[andta] cienie nawet są jasne i przezroczyste. U S. zaś ciemne i za mocno odgraniczone, ztąd koloryt tego obrazu nie ma harmonii. Przeciwnie zaś wiele harmonii znajdujemy w kolorycie pięknej Turczynki”¹⁹.

Znaczące w tym kontekście, choć nie odnoszące się literalnie do „harmonii”, są dwa niezależne komentarze dotyczące *Portretu metropolity Lewickiego* Alojzego Rejchana, w których autorzy chwalili talent malarza do osiągnięcia „zgody” tudzież „zjednoczenia farb” w sytuacji, gdy tonacja była narzucona jaskrawym strojem modela²⁰. Warunkiem równowagi efektów chromatycznych, jak widać wysoko cenionej, nie musiało być bowiem ograniczenie palety do stonowanych odcieni.

Dowodzi tego chętnie stosowanie kolejnego wyrażenia – bezdyskusyjnie najczęściej powracającym w odniesieniu do kolorystyki słowem w badanych tekstach było „żywy”. Przy czym można wyróżnić dwa znaczenia, w jakich było ono używane, co niestety czasem prowadzi do jednoznaczności, jeśli z kontekstu nie wynika, która jest właściwa. Czasami dochodziło do tak karkołomnych i niezrozumiałych konstrukcji jak zachwyty anonimowego krytyka nad nowym dziełem Jana Maszkowskiego, którym był „pyszny obrazek Sobieskiego,

aksjologicznej), zapożyczone z potocznego języka, sugestywne i intuicyjne, zrozumiałe nawet dla niewyrobionego estetycznie czytelnika, ale też bardzo ogólnikowe: np. „świeży”, „lekki”, „wdzięczny”.

Wśród nich na szczególną uwagę zasługują dwa określenia, które były obficie używane w ówczesnym piśmiennictwie o sztuce. Wielokrotnie powraca w recenzjach słowo „harmonijny”, wraz z wszelkimi jego wariantami, wyraźnie zyskując znaczenie wręcz normatywne. Osiągnięcie harmonii barwnej, którą rozumiano jako wrażenie spójności całej kompozycji, pozbawionej silnych kontrastów czy wyrazistych akcentów, traktowane było jako osiągnięcie; odejście od niej – uznawano za wadę¹⁸. Jak

¹⁸ Nadmienić tu można, że popularność określenia „harmonia” wiązała się z szerszym zagadnieniem wykorzystywania do opisów dzieł plastycznych terminologii muzycznej, praktyki, która miała długie tradycje w europejskim piśmiennictwie o sztuce i objawiała się także na gruncie polskim. Szerzej na ten temat: A. Krężalek, *Terminologia muzyczna w polskiej krytyce artystycznej ok. 1900 roku*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 151-166.

¹⁹ S. Celarski, *Wystawa obrazów we Lwowie 1847*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1847, nr 14, s. 146.

²⁰ Dr. S. P., *Portret nowy w pracowni p. Rejchana*, „Dziennik Literacki”, 1854, nr 12, s. 96; „Nowiny” 1854, nr 26, s. 235. Niestety obraz ten znany jest obecnie jedynie za pośrednictwem dwutonowej litografii wykonanej w Wiedniu przez Józefa Bauera, zob.: M. Wójciak, *Alojzy Rejchan 1807-1860*, „Rocznik Sztuki Śląskiej”, 1/1959, s. 149.

jako hetmana jeszcze, pełen życia, rozlanego w kolorycie, w draperyjach, w twarzy młodej jeszcze i dorodnej”²¹.

W pierwszym znaczeniu żywy koloryt był synonimem barw nasyconych, niemal intensywnych. Zasadniczo poczytywane było to za istotną zaletę, o ile tylko malarz potrafił zachować umiar. Ideałem było osiągnięcie „kolorytu żywego, a nie rażącego”²². Na tej granicy balansował zdaje się Jan Piotr Łuczyński, o którym pisano, że kolorystyka jego prac jest „tak żywa, że nawet czasem w jaskrawość wpada”²³. Jako antytetyczne znaczenia stosowano określenia „słaby” lub „blady”, które jednak nie zawsze były konotowane jednoznacznie negatywnie, skoro obraz Michała Stachowicza określony został w jednej recenzji jako „blady ale przyjemny”²⁴. W tym samym artykule Celarski, omawiając kopię *Madonny da Foligno* Rafaela autorstwa Szlegla, podkreśla, że partia pejzażu została wykonana „słabymi kolorami”. Co ciekawe, tłumaczy ten zabieg tym, by rzeczony fragment nie odwracał uwagi od głównej postaci kompozycji, a także faktem, że „słaby koloryt krajobrazu oznacza zdarzenie już przeszłe”²⁵. Jest to jeden z nielicznych przykładów interpretacji symbolicznej barw, jakie pojawiały się w badanych tekstach; tym smutniejszy, iż analiza recenzenta jest błędna: opisywany przez niego efekt, sądząc po oryginale, jest bowiem klasycznym przykładem renesansowej perspektywy powietrznej.

Drugie znaczenie określenia „żywy” dotyczyło mimetycznego charakteru przedstawienia, umiejętności wiernego naśladownictwa barw obserwowanych empirycznie w rzeczywistym świecie, a więc odtworzenia ich „jak żywych” – co najczęściej tyczyło się malarstwa pejzażowego. Z tym związane też były częste uwagi o „oddaniu z wielką prawdą” bądź „trafnym pochwyceniu”. Wiele pochwał w tym względzie przypadło zapomnianemu dziś pejzażyście lwowskiemu Edwardowi Drdackiemu, o którym Franciszek Ksawery Prek w swoim pamiętniku pisał, że jego obrazy „noszą piętno prawdziwego a znakomitego talentu, tak co do prawdy w oddaniu przyrody, jak i co do żywotności kolorytu”²⁶. Mimetyzm, a wręcz iluzjonistyczna ułuda w oddawaniu zwłaszcza struktur i faktur różnych materiałów były jedną z bardzo poszukiwanych cech w malarstwie biedermeieru, która mogła być jeszcze wzmocniona poprzez umiejętne użycie barw. Stąd Jaworski w relacji z wystawy wiedeńskiej entuzjastycznie pisał, że „kostium emira z Libanu, z rzadką wykonany zręcznością, jest szczytnym wzorem malarskiej techniki. Na pęzlu Borsosa żółty kolor przybiera postać złota, a biały szkli się blaskiem srebra. Omamienie jest tu posunięte do najwyższego stopnia”²⁷.

Nie zawsze jednak opis kolorystyki był w lwowskich tekstach krytycznych tak lakoniczny i właściwie stereotypowy, jak wskazywały na to powyższe przykłady. Zdarzały się fragmenty wnikliwsze i sugestywne, pisane językiem niemal poetycznym z pełną świadomością roli barwy w budowaniu kompozycji lub w wywoływaniu wrażeń właściwych dla chwilowych efektów atmosferycznych. Przykładem mogą być słowa anonimowego dziennikarza „Gazety Lwowskiej” o *Widoku tumu w Mediolanie* pędzla Franza Xavera Knappa, austriackiego

²¹ „Gazeta Lwowska”, 1844, nr 123, s. 806.

²² „Gazeta Lwowska”, 1843, nr 111, s. 734.

²³ „Gazeta Lwowska”, 1847, nr 66, s. 385-387.

²⁴ S. Celarski, op. cit., „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 14, s. 147.

²⁵ Ibidem, s. 146.

²⁶ F.K. Prek, *Czasy i ludzie*, opr. H. Barycz, Wrocław 1959, s. 311.

²⁷ F.X. Jaworski, *Kilka słów o wiedeńskiej wystawie obrazów*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1843, nr 16, s. 125.

malarza pejzażysty działającego w Czerniowcach: „W środku wielkiego, ożywionego placu, wznosi się wspaniała świątynia z cmiąco-białego, spodem nieco ciemniej oddanego marmuru [...] Nad świątynią wznosi się niebo włoskie i podnosi wyraz murów świecących białością. Budowle sąsiednie na prawo widza z wychodzącą z pomiędzy nich ulicą, odbijają w półcieniu bardzo szczęśliwie od ciemniejszego nieba. [...] Koloryt wszędzie że tak powiemy, oddycha ciepłem”²⁸. Przy tym krytyk podkreśla zasługi malarza, wyjaśniając, że omawiane dzieło jest kopią czarno-białej ryciny, a dobór kolorów był autorskim pomysłem kopisty wykonanym bez znajomości oryginału. Pejzaże, a zwłaszcza te wykorzystujące nieoczywiste efekty świetlne, zwiększały oczekiwania odbiorców w zakresie kolorystyki, lecz te nie zawsze były spełniane. Dlatego ze znacznym rozczarowaniem pisano np. o nokturnie Alfreda Schouppé, że koloryt jego jest zbyt „ołowiany i bezbarwny, co przy świetle księżycy tak pięknie odbijającym się w Wiśle, niezupełnie jest stosownem”²⁹.

Jest pewną zasadą, że opisy były bardziej zindywidualizowane i szczegółowe, gdy opinia krytyka o dziele była negatywna, jakby wyartykułowanie zarzutów było łatwiejsze niż pochwał. Różne aspekty kolorystyki mogły przyczynić się do złej opinii. Czasem problemem były kwestie związane ściśle z właściwościami malarskimi. Bardziej pogłębiona, niż w przypadku większości tekstów, analiza wewnętrznych relacji barwnych w kompozycji, pojawia się w odniesieniu do sceny rodzajowej z życia szlachty Aleksandra Raczyńskiego – w tym wypadku za mankament uznany został zbyt silny kontrast pomiędzy neutralnym szarym tłem a „przejaskrawionymi” kontuszami niektórych postaci. Ale już pendant do niego, *Izba czeladna* (il. 2), raził krytyka zbytnią szarością (co kładł na karb monochromatyczności ubiorów ludowych, które nie mogły być pretekstem do wprowadzenia jaskrawszych akordów)³⁰. Dążenie do spójności i harmonii było, jak już to zostało zaznaczone, cechą charakterystyczną estetyki tego czasu. W tym wypadku jednak autor cytowanego artykułu musiał być na tym punkcie szczególnie czuły, gdyż podobną uwagę sformułował w odniesieniu do dzieła Szlegla³¹.

Były również, i to niejednokrotnie, sytuacje, gdy krytyka zastosowanej w obrazie kolorystyki nie była oparta na wymogach związanych z kwestiami warsztatowymi bądź stylistycznymi, lecz wynikała z poczucia niewłaściwego doboru koloru np. w odniesieniu do respektowania realiów historycznych. Znamowicie należącym do dziedziny innej niż historia sztuki wykazał się choćby komentator dwóch obrazów Jana Tysiewicza przedstawiających św.św. Piotra i Pawła: „Suknia ś. Pawła niema prostoty potrzebnej. Niepotrzebnie zrobił ją malarz w pasy, białe z niebieskiem. Najpierw jasny kolor niebieski z białym nie przypada do charakteru apostoła wojownika, powtóre jest w tem anachronizm, bo wtedy wełniane suknie w całych jedynie farbowano sztukach, przecie jest w tem rodzaj pretensyi. Nierównie więcej efektu sprawia ś. Piotr w tunice białej zupełnie, w płaszczu ciemnoczerwonym”³².

Osobną kategorią są teksty pisane przez malarzy, co do zasady znamionujące większą wrażliwość na kwestie barwy, świadomość tendencji i reguł malarskich, ale też wyczucie sytuacji, gdy warto je łamać. I tak choćby Korneli Szlegel, pisząc o obrazie przypisywanym

²⁸ *Dagerotypia i malarstwo we Lwowie*, „Gazeta Lwowska”, 1842, nr 111, s. 723.

²⁹ S. P., *Z wystawy obrazów we Lwowie 1860*, „Kółko Rodzinne”, 1860, nr 22, s. 331.

³⁰ *O malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski”, 1850, nr 25, s. 207.

³¹ *Ibidem*, „Tygodnik Lwowski”, 1850, nr 26, s. 216.

³² *Wystawa obrazów urządzona przez Tysiewicza*, „Nowiny”, 1855, nr 6, s. 51.



Il. 2. Aleksander Raczyński, *W izbie czeladnej*, 1849, Muzeum Narodowe w Warszawie

Parisowi Bordone, zwracał uwagę na silnie kontrastowe zestawienie dwóch dużych plam koloru niebieskiego i czerwieni: „zdaje się, że dzikość tego akordu, niby kwinta malarska, przytłumia świeżość ciała”³³. Bynajmniej nie poczytywał tego za wadę kompozycji, gdyż uznał, że w obrazie przedstawiającym Lota z córkami odwrócenie uwagi oglądających od nagości kobiet jest słuszne dla zachowania stosowności. Również na relacjach barwnych skupił się Jan Tysiewicz, donosząc z Wiednia na łamach „Rozmaitości” o pracach nad ołtarzem do kościoła w Krzeszowicach ufundowanym przez Arturówą Potocką: „Całkowity obraz koloru perłowego, ze złotem i ozdobami [...] Spodnia część nie pozostawia nic do żądania, u wierzchu ozdoby w kręgach i łukach z aksamitu czerwonego użyte, zbyt jaskrawe i niszczące zupełnie główny afekt obrazu, zamienione będą na złote matt”³⁴. Wypowiedzi artystów dotyczące kolorystyki były zazwyczaj bardziej rzeczowe – opisy ich były bogatsze w szczegóły, rzadziej ograniczali się wyłącznie do określeń wartościujących, stosowali natomiast fachowe wyrażenia i terminologię.

Pojedynczo rozpatrywane przywoływane tu przykłady opisów kolorystyki, wobec ich częstej lakoniczności, niewiele mówią o ogólnym obrazie lwowskiego malarstwa około połowy XIX wieku. Szczególnie interesujące jest w tym względzie zestawienie uwag i komentarzy dotyczących twórczości wybranych malarzy. Działo bowiem w owym czasie we Lwowie kilku twórców, których dzieła szczególnie często omawiane były na łamach prasy. Artystą, któremu przypisywano bardzo indywidualny styl w zakresie kolorystyki, był dyktant Jan Piotr Łuczyński. Jego paleta określana była jako jasna, jaskrawa, o pełnej gamie barwnej, a także do pewnego stopnia antynaturalistyczna. Część opinii była dla tego aspektu jego sztuki niezwykle pochlebna. Choćby Szczyński Morawski z emfazą pisał: „zachwyca

³³ K. Szlegel, *O starych obrazach wystawy lwowskiej r. 1847*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1847, nr 13, s. 130.

³⁴ J. Tysiewicz, *List z Wiednia*, „Rozmaitości”, 1843, nr 32, s. 253-254.

idealnym, żebym powiedział, tęczowem barwnem. – Zdaje się, że człowiek widzi raj, lub zaczarowaną jaką okolicę patrząc na jego widoki, a widząc architekturę że błąka po pałacach zaklętych, o przezroczystych kolumnach, i oświeceni bęgalskiego ognia, jakie tylko arabska fantazyja pod czystem swoim niebem wymyślić mogła³⁵. Według innych ów „magiczny koloryt, niepodobający się w ziemskich przedmiotach” stosowny był do fantastycznych motywów, które czasem artysta podejmował w swych kompozycjach³⁶. Unikatowy, „srebrzysty, powabny świeżością swą i uderzający” koloryt Łuczyńskiego wskazany został nawet jako jedna z najbardziej charakterystycznych cech jego stylu w *Słowniku malarzów polskich* Rastawieckiego, w biogramie, który powstał na podstawie notatek lwowianina Felicjana Łobeskiego³⁷. Bogactwo efektów kolorystycznych, ale i świetlnych, potwierdzają nieliczne niestety zachowane obrazy tego artysty, zwłaszcza martwe natury z tenebrystycznymi tłami, z wydobytymi silnym światłem pojedynczymi obiektami pierwszego planu, utrzymane często w zdecydowanie chłodnej lub odwrotnie – wyraźnie cieplej – tonacji (il. 3). Odchodzenie (nawet nieznaczące) od rzeczywistych barw natury stanowiło podstawę zarzutu manier-



Il. 3. Jan Piotr Łuczyński, *Martwa natura z kwiatami*, ok. 1850, Muzeum Narodowe w Warszawie

ryczności: „Takiemi kolorami stosownie użytemi możnaby bardzo wiele zdziałać. Ale pan Łuczyński przeładowuje wszystko temi kolorami, ztąd nieraz fałszywe manierowane barwy”³⁸. W recenzji wystawy w 1856 r., otwartej w niespełna pół roku po śmierci malarza, pomimo zasadniczo wysokiej oceny jego dorobku, anonimowy publicysta „Przewodnika do Dziennika Literackiego” pisał: „Koloryt jego obrazów jest błady, chorobliwy, jak było życie jego, któremu ludzie nie dali ożywczego poparcia”³⁹. Z jednej strony zdaje się to stać w zaskakującej sprzeczności z przytoczonymi wyżej opiniami, z drugiej – jest doskonałym *exemplum* stylu XIX-wiecznego piśmiennictwa o sztuce opartego nie na merytorycznych podstawach i specjalistycznej terminologii, lecz na obrazowej metaforze, a w tym wypadku także odwołaniu się do biograficznych faktów, które zapewne były powszechnie znane i szeroko komentowane w lwowskim środowisku.

³⁵ Sz. Morawski, *Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847*, „Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich”, 2/1847, z. 2, s. 221-222.

³⁶ S. Celarski, op. cit., „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 12, s. 123.

³⁷ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 313.

³⁸ S. Celarski, op. cit., „Dziennik Mód Paryskich”, 1847, nr 12, s. 122.

³⁹ *Wystawa obrazów*, „Przewodnik do Dziennika Literackiego”, 1856, nr 3, s. 1.

Jednym z twórców, których działalność szczególnie często komentowana była na łamach prasy, był Marcin Jabłoński. Wpływ na to miała zapewne jego legendarna wręcz płodność artystyczna, ale też realizowanie wielu zamówień kościelnych, co sprzyjało rozpoznawalności bardziej niż wykonywanie obiektów do zamkniętych prywatnych kolekcji⁴⁰. Dość powiedzieć, że w niektórych latach gazety nawet kilkukrotnie donosiły o ukończeniu kolejnego obrazu ołtarzowego lub portretu, niemal zawsze wylewnie chwając nowe dzieło. W wielu przypadkach relacje i recenzje podkreślają, jako jeden z głównych atutów stylu malarza, jego talent kolorysty. Aspekt ten jednak opisują, stosując określenia, które są wprawdzie nacechowane pozytywnym wartościowaniem, ale też bardzo lakoniczne. Jabłoński jest właśnie tym malarzem, którego obrazy pod względem kolorystyki określane były jako „żywe”, ewentualnie „świetne” lub „świeże”⁴¹. Wskazuje to, że choć właściwości barwne obrazów Jabłońskiego były dla komentatorów trudno przekładalne na język pisany, to w powszechnej opinii w pełni odpowiadały gustowi epoki i oczekiwaniom odbiorców. Odstępstwem od tej reguły jest tylko jedna mniej panegiryczna w tym względzie wzmianka, w której nieznany niestety autor określa obrazy Jabłońskiego pejoratywnym neologizmem jako „portrety regułkowe”, uważając, iż „są tylko niewolniczym kopiowaniem natury i mają wszystkie jednakowy wapienny surowy koloryt”⁴². Taka sama była jego opinia o obrazach ołtarzowych, więc w ostatecznych konkluzjach wskazał, że malarz „przywłaszczył [sobie] jedną paletę którą do wszystkich prac swoich stosuje”⁴².

Za najwybitniejszego kolorystę swoich czasów, według lwowskiej krytyki artystycznej, bezdyskusyjnie uchodził Alojzy Rejchan: „koloryt cudny! Taki lekki, świeży, ciepły!”⁴³. Jasna tonacja, subtelność czy też „wdzięczność” zestawień barwnych, w końcu przejrzystość plam koloru stanowiły o popularności dzieł malarza wśród miejscowej publiczności⁴⁴, do tego stopnia, że niektórzy komentatorzy widzieli w nich nie tyle indywidualne predyspozycje artysty, lecz uleganie presji „przypodobania się salonom”⁴⁵. Cech tych doszukać się można przede wszystkim w akwarelowych portretach, które często tworzył, charakteryzujących się miękkimi przejściami tonalnymi, ograniczeniem palety do stonowanych, stłumionych odcieni oraz częstym wykorzystywaniem efektu rozmycia partii stroju bądź tła malowanych szerokimi pociągnięciami pędzla, bardzo cienką warstwą farby, przez którą przebija się odcień papieru. W portretach kobiecych, jak zauważył już monografista artysty Marian Wójcik, preferował tonację jasną i raczej chłodną, w męskich zaś – zdecydowanie ciemniejszą, opartą na neutralnych brązach i czerni⁴⁶. Wpisuje się to w typową tendencję wiedeńskiego biedermeieru, stylu który Rejchan przyswoił podczas studiów w tamtejszej akademii. W obrazach olejnych, portretach czy scenach religijnych, stosował barwy czystsze

⁴⁰ Twórczość Jabłońskiego z zakresu malarstwa religijnego nie była niestety dotychczas przedmiotem szerszych studiów; powstało wyłącznie opracowanie zachowanych przykładów jego sakralnego malarstwa ściennego: А. Мулик, *Настінний живопис Мартіна Яблонського в храмах Львівщини в контексті його творчого доробку*, „Народознавчі зошити”, 2018, nr 6 (144), s. 1623-1630.

⁴¹ Np. „Gazeta Lwowska”, 1839, nr 153, s. 952; „Gazeta Lwowska”, 1840, nr 31, s. 188; „Gazeta Lwowska”, 1846, nr 34, s. 196; „Gazeta Lwowska”, 1841, nr 112, s. 724; „Gazeta Lwowska”, 1847, nr 66, s. 385-387.

⁴² *O malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski”, 1850, nr 27, s. 222.

⁴³ Ibidem, „Tygodnik Lwowski”, 1850, nr 24, s. 199.

⁴⁴ S. Celarski, op. cit., „Dziennik Mód Paryskich”, 1847, nr 13, s. 133.

⁴⁵ Sz. Morawski [z zachowanych notatek rękopiśmiennych], *Malarze i rytownicy lwowscy w roku 1849*, „Tygodnik Illustrowany”, 1913, nr 47, s. 924-925.

⁴⁶ M. Wójcik, op. cit., s. 146-149.

i bardziej nasycone, sprawnie operując kolorem lokalnym na wzór mistrzów włoskiego renesansu, którymi się inspirował. To również spotykało się z aprobatą krytyków. O jedynym znanym obrazie rodzajowym Rejchana *Scena przy studni* (il. 4) Szczęsny Morawski pisał jako o najlepszym pod względem kolorystyki dziele na wystawie w 1847 r.: „Niebał się p. Rajchan ani barw ani pędzla. Barwy czyste a zgodne z naturą ciała i szat tak w cieniach jak w światłach i przechodach; jest i ciepło, jak i śmiałość, a to wszystko łączy naturalność karnacyi, i nie jeden obraz w porównaniu wyda się, że chory to na żółtaczkę, to na blednicę, na sinicę, plamy i t.d.”⁴⁷.



Il. 4. Alojzy Rejchan, *Scena przy studni*, 1847, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

tysty, tłumacząc np. „pośepność” jego palety prozaicznym faktem używania tanich, szybko płowiejących farb⁵¹. Z drugiej strony podkreślano również, że stosowana przez niego gama barwna wynikała z obserwacji i zrozumienia charakteru okolicznej przyrody: „Wszystkie nasze okolice górskie mają w naturze chłodny koloryt i zimne oświecenie. Te mgły przy ciemnych skałach, bładem niebie, czarnych lasach i sinych górach, mają coś dziwnie ponurego

Najbardziej zantagonizowane opinie w lwowskim piśmiennictwie o sztuce wzbudzał natomiast Antoni Lange, artysta reprezentujący starsze pokolenie (zmarły w 1842 r.). Podkreślić należy, że abstrahując od kwestii kolorystyki, cieszył się olbrzymim autorytetem ojca lokalnego malarstwa krajobrazowego, przede wszystkim ze względu na swoje pionierskie zainteresowania galicyjskim pejzażem, którego szczególnie malownicze fragmenty uwieczniał w obrazach i litografiach⁴⁸. Tematyka ta zjednywała mu uznanie lwowskich miłośników sztuki, ale już aspekty malarskie wzbudzały silne dyskusje. Jeden z obozów stał na stanowisku, które najlepiej podsumowuje fragment anonimowej recenzji wystawy z 1847 r.: „z przyjemnością widzimy w tym salonie znane nam doskonale krajobrazy Langa, które byłyby niezawodnie arcydziełami, gdyby koloryt wyrównywał rysunkowi”⁴⁹. Zarzucano im, że są zbyt blade, „szaro trzymane”⁵⁰. Inni bronili ar-

⁴⁷ Sz. Morawski, *Uwagi nad wystawą...*, op. cit., s. 207-208.

⁴⁸ A. Świętosławska, *W orbicie Wiednia. Antoniego Langego i Jana Nepomucena Głowackiego widoki Galicji*, w: *Sztuka pograniczy. Studia z historii sztuki*, red. L. Lameński, E. Blotnicka-Mazur, M. Pastwa, Lublin 2018, s. 331-349.

⁴⁹ „Gazeta Lwowska”, 1847, nr 66, s. 386.

⁵⁰ Sz. Morawski, *Uwagi nad wystawą...*, op. cit., s. 221.

⁵¹ *Wystawa obrazów*, op. cit.

w sobie”⁵². Siła jego talentu kolorystycznego leżeć miała w tym, że potrafił wyzyskać malowniczy efekt widoków natury, wybierając najbardziej korzystny moment. W cytowanym artykule przytoczona jest wypowiedź artysty, który ponoć radził, że: „Ptaki nasze trza robić w barwie godowej na wiosnę, a okolice nasze w szacie godowej, to jest w jesiennym kolorycie, kiedy się liść mieni; bo to jest wiosna malarza”⁵³. Z dzisiejszej perspektywy klarowne jest jednak to, iż specyficzna jego paleta nie była ani konsekwencją kwestii technologicznych, ani wierności galicyjskiej przyrodzie, lecz implikowana została jego artystyczną formacją. Jak zwrócił już uwagę Andrzej Pieńkos, pochodzący z Wiednia Lange był nieodrodnym synem sentymentalno-malowniczego stylu niemieckiego krajobrazu idealnego, dla którego charakterystyczne było zastosowanie srebrzysto-szarej poświaty (il. 5)⁵⁴.

Podsumowanie

Rodząca się około połowy XIX w. lwowska krytyka artystyczna była odpowiedzią na ożywienie życia artystycznego tego ośrodka i będące jego konsekwencją rosnące zainteresowanie odbiorców kwestiami sztuk plastycznych. Reakcją na to zapotrzebowanie było znaczne zwiększenie na łamach prasy (zarówno gazet codziennych, jak i czasopism społeczno-kulturalnych) liczby artykułów poświęconych zagadnieniom twórczości artystycznej – wcześniej pojawiających się raczej incydentalnie. Omawiany okres stanowił czas kształtowania się nowoczesnych formatów piśmiennictwa o sztuki, w tym relacji i recenzji, które posiadały dwojaki charakter, zawierając zarówno elementy informacyjne, jak i opiniotwórcze. Właściwie niezależnie od tytułu, w którym dany tekst się ukazał, powszechnie stosowany był schemat wypowiedzi krytycznej obejmującej szeroki i możliwie wyczerpujący opis dzieła sztuki, opatrzonego komentarzem krytycznym. Schemat klasycznego rozbioru krytycznego obejmował analizę treści i formy dzieł, przy czym oba te elementy nie były równorzędne. W badanych tekstach zdecydowanie dominował aspekt opisu, interpretacji oraz osądu tematu i zawartości treściowej prac malarskich; uwagi dotyczące aspektów formalnych stanowiły margines wypowiedzi. Jest to zresztą typowe nie tylko dla lwowskiej, ale ogólnie dla polskiej krytyki artystycznej około połowy XIX w.⁵⁵ Przyczyną tego stanu był narracyjny charakter ówczesnego malarstwa, ale również trudności, jakie sprawiać mogła analiza formalna, wymagająca znacznie większej świadomości artystycznej i estetycznej. Dodatkowo wciąż widoczny jest wpływ akademickiej teorii sztuki, za sprawą której kwestie kompozycji i rysunku stawiano wyżej niż koloryt.

Wszystko to sprawiało, że w ówczesnym lwowskim piśmiennictwie o sztuce wzmianki dotyczące struktury barwnej, choć dość często uwzględniane w całościowym opisie dzieł, były najczęściej lakoniczne i ogólnikowe, a często wręcz stereotypowe. Bazowały na subiektywnych sądach wyrażanych frazami o wyłącznie wartościującym, nie informacyjnym charakterze. Choć programowe badania nad językiem XIX-wiecznych recenzji prasowych

⁵² [W. Pol], *Uwagi z powodu widoków Galicyi wydanych przez Stęczyńskiego*, „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich”, 1847, t. 1, z. 4, s. 434

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ A. Pieńkos, *Góry konwencjonalne w polskim malarstwie epoki romantyzmu*, w: *Góry polskie w malarstwie*, red. W. Wójcik, Kraków 1999, s. 13.

⁵⁵ *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, op. cit.; Z. Kruczkowska, *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki*, Kraków 2002, s. 9-16.



Il. 5. Antoni Lange, *Krajobraz z rybakami*, 1840, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki

w zakresie opisu kolorystyki nie były dotychczas podjęte, wiele wskazuje na to, że sytuacja w środowisku lwowskim nie była wyjątkiem na polskim gruncie. Częściowo problematykę tę w odniesieniu do pierwszej połowy stulecia poddała analizie Maria Rzepińska, jak się wydaje na podstawie publikacji dotyczących wystaw warszawskich. Konkluzje tego przeglądu podsumowuje, zauważając: „Używana terminologia obraca się w szczupłym kręgu przymiotników. Koloryt bywa: świeży, pewny, mocny, przyjemny, trafny, właściwy lub niewłaściwy, wierny, dokładny, delikatny, naturalny, efektowny, mierny (w znaczeniu «umiarkowany»), świetny, wrzaskliwy, przesadzony, idealny. Oto ówczesny zestaw określeń”⁵⁶. I mimo, iż obowiązujący w piśmiennictwie lwowskim „zestaw” był, jak wykazano, odmienny, to ogólna zasada ograniczania się do pojedynczych przymiotników pozostała jednakowa. Nawet dłuższe wypowiedzi stanowiły raczej poetyczne refleksje pełne enigmatycznych metafor niż cechujące się „znawstwem”, merytoryczne rozbiory dzieł. Jak zauważyła Rzepińska, na gruncie polskim zmiana poziomu dyskusji o kolorze w malarstwie przyszła wraz z połową stulecia. Początków przełomu badaczka dopatrzyła się we fragmentach wydanej w 1849 r. *Estetyki czyli umnictwa pięknego* Karola Libelta, luźno nawiązującej do teorii kolorów Johanna Wolfganga von Goethe. Jego eskalacja zaś nastąpiła w publikacjach Stanisława Witkiewicza i Henryka Struvego. W drugiej połowie XIX w. rozważania nad kwestią chromatyki zyskiwały wymiar naukowy, filozoficzny, estetyczny, stały się przedmiotem nie tylko krytycznych komentarzy, lecz również tekstów teoretycznych. Znacząco różniło je to od prostolinijnych, dyletanckich spostrzeżeń pojawiających się w recenzjach prasowych pierwszej połowy tego stulecia. Jednak te prekursorskie próby, pomimo braku wiedzy teoretycznej, znajomości terminologii i przebijającej się często naiwności osądów, stanowią interesujący przekaz pozwalający na odtworzenie nie tyle obrazu lwowskiej sztuki, co gustów epoki.

⁵⁶ M. Rzepińska, op. cit., s. 178.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Celarski S., *Wystawa obrazów we Lwowie 1847*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1847, nr 12, s. 122-123; nr 13, s. 132-133; nr 14, s. 145-147.
- Dagerotypia i malarstwo we Lwowie*, „Gazeta Lwowska”, 1842, nr 111, s. 723.
- „Gazeta Lwowska”, 1839, nr 153, s. 952; 1840, nr 31, s. 188; 1841, nr 112, s. 724; 1843, nr 111, s. 734, nr 151, s. 1001-1002; 1844, nr 123, s. 806; 1846, nr 34, s. 196; 1847, nr 66, s. 385-387.
- Jaworski F. X., *Kilka słów o wiedeńskiej wystawie obrazów*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1843, nr 16, s. 125.
- Lobeski F., *Opis obrazów znajdujących się w kościołach miasta*, „Dodatek Tygodniowy do Gazety Lwowskiej”, 1852, nr 27, s. 106-107; 1855, nr 24, s. 93-95.
- M.D., *Wizerunek Lisowczyka, obraz olejny Rembrandta*, „Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich”, 1843, t. 8, s. 157.
- Morawski Sz. [z zachowanych notatek rękopiśmiennych], *Malarze i rytownicy lwowscy w roku 1849*, „Tygodnik Illustrowany”, 1913, nr 47, s. 924-925.
- Morawski Sz., *Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847*, „Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich”, 2/1847, z. 2, s. 199-223.
- „Mnemosyne”, 1837, nr 78, s. 311-312.
- „Nowiny”, 1854, nr 26, s. 235.
- O malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski”, 1850, nr 24, s. 198-199; nr 25, s. 206-207; nr 26, s. 215-216; nr 27, s. 221-222.
- [Pol W.], *Uwagi z powodu widoków Galicyi wydanych przez Stęczyńskiego*, „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich”, 1847, t. 1, z. 4, s. 432-437.
- „Rozmaitości”, 1837, nr 29, s. 5.
- Dr. S. P., *Portret nowy w pracowni p. Rejchana*, „Dziennik Literacki”, 1854, nr 12, s. 96.
- S. P., *Z wystawy obrazów we Lwowie 1860*, „Kółko Rodzinne”, 1860, nr 22, s. 331.
- Tysiewicz J., *List z Wiednia*, „Rozmaitości”, 1843, nr 32, s. 253-254.
- Szlegel K., *O starych obrazach wystawy lwowskiej r. 1847*, „Dziennik Mód Paryskich”, 1847, nr 13, s. 130.
- Wystawa obrazów*, „Przewodnik do Dziennika Literackiego”, 1856, nr 3, s. 1.
- Wystawa obrazów urządzona przez Tysiewicza*, „Nowiny”, 1855, nr 6, s. 51.

Opracowania

- Biriulow J., *Lwowska teoria i krytyka sztuki o nowych prądach artystycznych w latach 1880-1918*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 167-189.
- Clüver C., *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-verbal Texts*, w: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.B. Lagerroth, Amsterdam-Atlanta 1997, s. 19-33.
- Długajczyk B., Machnik L., *Muzeum Lubomirskich 1823-1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, 2004, nr 3/4, s. 137-152.
- Jarowiecki J., *Lwowska prasa przed powstaniem styczniowym*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia”, 3/2005, s. 63-88.
- Krężałek A., *Terminologia muzyczna w polskiej krytyce artystycznej ok. 1900 roku*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 151-166.
- Kruczkowska Z., *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki*, Kraków 2002.
- Malinowski J., *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987.

- Malinowski J., *Lwowska teoria i krytyka sztuki lat siedemdziesiątych XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37/1975, nr 2, s. 186-188.
- Мулик А., *Настінний живопис Мартина Яблонського в храмах Львівщини в контексті його творчого доробку*, „Народознавчі зошити”, 2018, nr 6 (144), s. 1623-1630.
- Okoń W., *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.
- Opalek M., *Zapomniane palety*, Lwów 1932.
- Ostrowski J. K., *Lwów. Dzieje i sztuka*, Kraków 2000.
- Pieńkos A., *Góry konwencjonalne w polskim malarstwie epoki romantyzmu*, w: *Góry polskie w malarstwie*, red. W. Wójcik, Kraków 1999, s. 9-23.
- Prek F. K., *Czasy i ludzie*, opr. H. Barycz, Wrocław 1959, s. 311.
- Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857.
- Röskau-Rydel I., *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches. Die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen in Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993.
- Rzepińska M., *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, w: *Myśl o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 175-185.
- Słodczyk R., *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie”, 2018, nr 5, s. 352-371.
- Słodczyk R., *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych: ekfrazy a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikonizacja*, „Porównania”, 22/2018, nr 1, s. 107-125.
- Szczerbiński J., *Środowisko dziennikarzy lwowskich 1831-1863. Narodziny zawodu*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 24/1985-1986, nr 2, s. 25-45.
- Świętosławska A., *W orbicie Wiednia. Antoniego Langego i Jana Nepomucena Głowackiego widoki Galicji*, w: *Sztuka pograniczy. Studia z historii sztuki*, red. L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, M. Pastwa, Lublin 2018, s. 331-349.
- Witosz B., *Ekfrazy w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie”, 2009, nr 1/2, s. 105-126.
- Wójciak M., *Alojzy Rejchan 1807-1860*, „Rocznik Sztuki Śląskiej”, 1/1959, s. 140-152.
- Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, opr. E. Grabska, S. Morawski, Warszawa 1961.