

Agnieszka Świętosławska

Uniwersytet Łódzki

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Początki krytyki artystycznej we Lwowie (1837–1847)

Lwowskie życie intelektualno-artystyczne I połowy XIX wieku

Pod koniec lat 30., a przede wszystkim w latach 40. XIX wieku w lwowskim życiu kulturalno-artystycznym można odnotować pewne ożywienie. Choć właściwie lepiej chyba określić tę sytuację przełamywaniem kryzysu, jaki to światło w czasach nowożytnych środowisko przeżywało od przełomu stuleci¹. Miał pewną słuszną rolę Mieczysław Opałek, pisząc o ówczesnym Lwowie jako „zaścianku sztuki”² – mieście o znacznej liczbie artystów, którym jednak nie oferowało możliwości rozwoju. Brak uczelni artystycznej, stowarzyszenia wspierającego twórców czy stałej przestrzeni wystawienniczej w istotny sposób zabijały potencjał lokalnych twórców. Pewien dostęp do dzieł sztuki chciał zapewnić Zakład Narodowy im. Ossolińskich poprzez otwarcie dla publiczności przechowywanej w nim kolekcji Lubomirskich. Jednak próby te, podejmowane od lat 20., ze względu na konflikt z władzami austriackimi dopiero w 1870 roku zakończyły się sukcesem³. Wprawdzie w 1852 roku pojawiły się pierwsze głosy o konieczności założenia stowarzyszenia miłośników sztuki⁴, jednak musiało minąć kilkanaście lat, zanim udało się ten zamiar zrealizować i utworzyć towarzystwo, którego celem statutowym było „podniesienie w kraju sztuk pięknych i obudzenie do nich zamiłowania” oraz „moralne i materialne wspieranie artystów krajowych, mianowicie malarzy, rzeźbiarzy i architektów”⁵. Co więcej, w środowisku tym właściwie problem sztuk plastycznych długo nie stanowił przedmiotu publicznej dyskusji, mimo iż w tym samym czasie miejscowi intelektualiści żywo debatowali nad kwestią muzyki (komentując aktywność prężnie

działającego Towarzystwa Muzycznego) czy teatru (omawiając repertuar obu działających w mieście scen, polskiej i niemieckiej).

Przełamanie tego kryzysu przyniosły publiczne wystawy sztuk pięknych⁶, z których pierwsza została zorganizowana w 1837 roku na korzyść miejscowego Zakładu Głuchoniemych⁷. Pomimo bardzo wysokiej frekwencji i pozytywnych reakcji publiczności⁸ w kolejnych latach działalność wystawiennicza nie znalazła kontynuacji. Dopiero w 1844 roku doszło do znacznie mniejszej ekspozycji, będącej prywatną inicjatywą Juliusza Wysłobockiego⁹. W następnych dekadach podobne wydarzenia odbywały się już z większą regularnością. Czasem były to wielkie wydarzenia, jak wystawa charytatywna z 1847 roku, licząca blisko 760 dzieł¹⁰; częściej raczej kameralne pokazy (np. wystawa Jana Tysiewicza z 1855 roku, stworzona przez samego artystę, grupująca jego własne dzieła oraz prace innych autorów pochodzące z jego zbiorów¹¹). Publiczne wystawy były głównym czynnikiem wzrostu zainteresowania kwestiami sztuki we Lwowie, przyczyniając się pośrednio także do rozwinięcia się w tym środowisku krytyki artystycznej.

Lata 30. i 40. XIX wieku to równocześnie okres znacznego rozwoju miejscowej prasy; wówczas ukształtowały się nowoczesne sposoby funkcjonowania redakcji, wprowadzono nowe formaty periodyków oraz ukonstytuowano podstawy zawodu dziennikarskiego¹². Głównym polskojęzycznym dziennikiem informacyjnym w tym okresie była „Gazeta Lwowska”. Założona przez austriackich urzędników, braci Kratterów,

¹ Ostrowski 2000: 65.

² Opałek 1932: 3.

³ Wcześniej, jak się wydaje, obrazy rozlokowane w salach gmachu instytutu były prezentowane jedynie wybranym gościom, co siłą rzeczy nie zaspokajało potrzeb lokalnej społeczności. Długajczyk, Machnik 2019: 178–191, 228–253.

⁴ Projekt spółki 1852: 41.

⁵ Statut Towarzystwa TPSP 1868: 3.

⁶ Röska-Rydel 1993: 325–332.

⁷ „Mnemosyne” 1837, 78: 311–312; „Rozmaitości” 1837, 29: 5; Opałek 1932: 1–7.

⁸ Podobno w ciągu sześciu tygodni jej trwania odwiedziło ją około 3 tysięcy widzów. Opałek 1932: 6.

⁹ „Gazeta Lwowska” 1843, 151: 1001–1002.

¹⁰ Spis obrazów 1847.

¹¹ „Nowiny” 1855, 4: 31; 5: 44; 6: 51.

¹² Szczerbiński 1985–1986.

stanowiła właściwie organ władzy państwowej, a w 1847 roku została oficjalnie przejęta przez rząd. 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 zagadnienia szczególne miejsce zajęły na łamach dodatków do „Gazety Lwowskiej”: wydawanych raz w tygodniu „Rozmaitości”, a później także w „Dodatku Tygodniowym przy Gazecie Lwowskiej”¹³.

Swobodniejsza atmosfera polityczna w latach 40. sprawiła, że zaczęło pojawiać się bardzo wiele nowych tytułów. Jerzy Jarowiecki zauważa, że specyfiką środowiska lwowskiego była wyjątkowo duża (porównując np. do Krakowa) liczba periodyków sprofilowanych na zagadnienia związane z kwestiami gospodarczymi, handlowymi i rolniczo-przemysłowymi¹⁴. Nie oznacza to jednak, że nie istniały równocześnie tytuły o charakterze literacko-kulturalnym. Wśród nich do najważniejszych należały czasopisma wydawane przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich, który, zwłaszcza w okresie bezpośrednio następującym po powstaniu listopadowym, skupiał polski ruch intelektualny w Galicji Wschodniej¹⁵. W 1840 roku został założony przez miejscowego krawca, Tomasza Kulczyckiego, działający do Wiosny Ludów „Dziennik Mód Paryskich”. Pod oficjalnym formatem pisma kobiecego krył się magazyn społeczno-kulturalny o bardzo progresywnym, jak na owe czasy, profilu, który dzięki bliskiej współpracy z lwowskimi literatami stał się jednym z najbardziej opiniotwórczych, a jednocześnie popularnych miejscowych periodyków¹⁶. Zainteresowania kulturalne jego redaktorów przede wszystkich skupiały się na zagadnieniach literackich, ale okazjonalnie na jego łamach były również publikowane teksty o sztuce. Po wydarzeniach Wiosny Ludów rolę głównego czasopisma o profilu kulturalnym przejął „Dziennik Literacki” Karola Szajnochy, Augusta Bielowskiego i Stanisława Przyłęckiego. Należy jednak podkreślić, że w całym omawianym okresie było we Lwowie wydawanych bardzo wiele pism literackich, mniej lub

bardziej efemerycznych, by wymienić choćby „Haliczanina”, „Ziewonię”, „Sławianina”, „Lwówianina”, „Dniestrzanekę”, „Pamiętnik Literacki”, „Nowiny”.

Zarówno w prasie codziennej, jak i w czasopiśmie kulturalnych, piśmiennictwo o sztuce rozwijało się powoli. Z zagadnień związanych z działalnością twórczą zdecydowanie dominowały sprawy dotyczące literatury, także kwestie muzyki czy teatru intensywniej zajmowały publicystów niż malarstwo czy grafika. Właściwie dopiero pod koniec lat 30. doniesienia o tej tematyce zaczęły pojawiać się regularnie. Większość z publikacji nosiła jednak 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. Zdecydowanie rzadziej pojawiały się artykuły opiniotwórcze, komentujące nie tylko wydarzenia, ale również poziom twórczości artystycznej w mieście. Można w tej kategorii wyróżnić dwa podstawowe typy tekstów: recenzje z publicznych wystaw, a nawet mniejszych pokazów pojedynczych dzieł, oraz relacje z pracowni miejscowych malarzy, omawiające aktualnie powstające prace.

Początki lwowskiej publicystyki artystycznej

Co ciekawe, pierwsze recenzje wystaw, które zostały opublikowane w prasie lwowskiej jeszcze w pierwszej ćwierci XIX wieku dotyczyły ekspozycji warszawskich¹⁷. Ze względu na ówczesny zwyczaj niepodpisywania artykułów trudno ustalić, czy teksty te były autorstwa warszawskich korespondentów czy dziennikarzy ze Lwowa, na pewno jednak w okresie przedpowstaniowym podobne publikacje pojawiały się właściwie incydentalnie.

Niezwykle rzadkie też były okazje, by komentarzowi krytycznemu poddać dzieło miejscowe, w owym czasie bowiem były one prezentowane publicznie rzadko. Tym ciekawiej więc jawi się *casus* wizerunku św. Cecylii (il. 1) malowanej przez Józefa Engertha (1770?-1830/1831?), który to obraz w 1827 roku został wystawiony w księgarni Kuhna i Millikowskiego. Dłuższy, półstronicowy „rozbiór” tego dzieła zamieścił w „Rozmaitościach” Wincenty de Thullie (1789–1868), stał się współpracownikiem gazety, specjalizujący się jednak, jako dramaturg, w kwestiach związanych z teatrem. O sztukach

¹³ Bruchnański 1911–1912; Tyrowicz 1979. Zob. także: Bruchnański 1912.

¹⁴ Jarowiecki 2005: 73–74.

¹⁵ Były to kolejno: „Czasopismo Naukowy Księgozbioru Publicznego im. Ossolińskich” (1828–1831), „Czasopismo Naukowe od Zakładu Naukowego im. Ossolińskich Wydawane” (1831–1834), „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” (1842–1844, 1847–1848), „Biblioteka Ossolińskich” (1862–1869).

¹⁶ Warto zaznaczyć, że jego nakład dochodził do 1000 egzemplarzy, co równało się wynikom „Gazety Lwowskiej”. Zob. Sokół 2003, Tłuczek 2003.

¹⁷ Wystawy sztuk nadobnych 1819: 469; „Rozmaitości” 1823, 62: 8.



Il. 1. Antoni Lange, wg Józefa Engertha, *Św. Cecylia*, litografia, Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka

plastycznych raczej się nie wypowiadał, w tym jednak przypadku, biorąc pod uwagę rangę cenionego w środowisku lwowskim malarza oraz rzadkość okazji do podziwiania tej klasy dzieł, postanowił zrobić wyjątek¹⁸. Jego wypowiedź utrzymana jest w tonie zasadniczo pochwalnym – w podsumowaniu zaznaczał, że omawiany obraz cechują „śmiałość pędzla, obfita kompozycja i znakomity stopień doskonałości autora”. Pomimo tego wypunktował kilka dostrzeżonych mankamentów w rysunku (w partii postaci, głównie prawej ręki) czy kolorystyki (karnacja twarzy). Przede wszystkim jednak skrytykował anachronizm w ujęciu świętej, której rysy uznał za „nie starożytne”, a ubiór zanadto zbliżony do współczesnej mody. Niedługo później ten sam periodyk zamieścił odpowiedź autora obrazu, który z pokorą przyjął „sąd świątłych znawców”, jednocześnie starając się odeprzeć główne zarzuty¹⁹. W kwestii wytkniętych błędów zaznaczył, że część postanowił poprawić, a część składał na karb złego

oświetlenia w miejscu ekspozycji. Najistotniejsze wydają się jego tłumaczenia dotyczące ostatniej poruszonej przez krytyka kwestii. Engerth tłumaczył:

Co się tyczy starożytnego wyrazu w twarzy, wyznać muszę, iż mniej na to uważałem, starając się ją uczynić wyrazistą w ogólności [. . .] Starożytną głowę łatwo jest skreślić; mnóstwo bowiem do tego mamy wzorów: lecz czyliż zawsze kształt starożytny wyrazi to uczucie, które wyrazić chcemy? Starożytność (*antique*) oznacza tylko kształt pewny, ale nie duch i wyraz. Odstąpiłem więc od starożytnego kształtu, dając jej jednak wyraz, jaki na Rzymiankę przystoi.

Wypowiedź ta jest jednym z nielicznych bezpośrednich przekazów dotyczących postaw artystów lwowskich wobec kategorii klasycyzmu (do której, skądinąd, Engerth nawiązuje i wyraźnie aspiruje). Kwestia archeologicznej zgodności realiów i stosowności kostiumu do epoki była w tym wypadku drugorzędna wobec ogólnego wrażenia wzniosłości i patosu.

Refleksje, także bardziej ogólne, nad sztuką współczesną pojawiały się również w nadsyłanych z zagranicy listach, głównie pisanych przez studiujących na europejskich akademiach młodych lwowskich adeptów sztuki. Stanowiły one okazję nie tylko do przekazania nowinek dotyczących życia artystycznego w centrach rozwoju sztuki, ale również bardziej uniwersalnych refleksji nad kondycją współczesnej twórczości, dzięki którym do Lwowa przenikały aktualne tendencje stylistyczne, ale również filozoficzno-estetyczne. Z Wiednia pisał dla „Rozmaitości” Jan Tysiewicz (właściwie Władysław Niewiarowicz, 1814–1891), donosząc o najnowszych dziełach tamtejszych artystów i opisując *Machabeuszy* Wojciecha Statlera, których miał okazję zobaczyć, przejeżdżając przez Kraków²⁰. Pomędzy tymi spostrzeżeniami zawarł także swoje przemyślenia nad stanem sztuki ojczystej, podkreślając konieczność edukacji estetycznej społeczeństwa. Malarz wystosował apel dotyczący walki z tym, co określił „gustem cerkiewnym”, niemającym jednak bezpośredniego związku ze sztuką sakralną Kościoła wschodniego, lecz definiowanym przez niego jako zamiłowanie do zbyt krzykliwych efektów (np. przesadnie jaskrawej kolorystyki). Za „zepsucie” smaku społeczeństwa polskiego obwinał „Bohomazistów”, czyli malarzy rzemieślników. Natomiast Korneli Szlegel (1819–1870)

¹⁸ Thullie 1827: 52.

¹⁹ Engerth 1827: 68.

²⁰ Tysiewicz 1843: 253–255.

w korespondencji z Rzymu²¹, obok aktualności z tamtejszego życia artystycznego, zawarł wykładnię podstaw własnej filozofii sztuki. Ów monachijski wychowanek Juliusa Schnorra von Carolsfelda, zdeklarowany zwolennik założeń sztuki „nazareńczyków”²², jawi się w publikowanych fragmentach listu jako apologeta idealizmu, głoszący wyższość tematyki sakralnej i historycznej nad wszelkimi innymi gatunkami. Szczególnie ostro wypowiada się w kwestii antynomii efektywności formy i głębi treści dzieła. Iluzjonistyczny mimetyzm, którego popularność we współczesnej sztuce dostrzega, może – jego zdaniem – przynosić widzowi przyjemność i satysfakcję, jednak tylko chwilowe i ulotne. Nad „techotliwość ułudy” przedkłada więc trudniejsze, ale i wznioślejsze „czucie”, przejawiające się poprzez prawdę poetyczną, łączącą się z pojęciami piękna i dobra.

Warto zaznaczyć, że w prasie lwowskiej I połowy XIX wieku właściwie nie były poruszane zagadnienia teorii sztuki i estetyki. Do wyjątków należy zaliczyć artykuł Jana Szlachtowskiego (1816–1871), literaturoznawcy i historyka, kustosa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich i późniejszego profesora literatury polskiej na lwowskim uniwersytecie²³. Jego rozprawa²⁴ nie nosi znamion większej oryginalności myśli estetycznej, gdyż stanowi właściwie wykładnię filozofii heglowskiej, zapewne przyswojonej przez autora za sprawą pism Józefa Kremera. Głównym przedmiotem rozważań jest relacja sztuki i natury. Autor zakładał, że ta druga stanowi ważny punkt odniesienia dla twórczości artystycznej, będąc zasobem form i kształtów dla malarzy, „wzorem do naśladowania”. Nie propagował jednak czysto mimetycznego podejścia ani wprowadzenia realizmu, zaznaczając, że istotą sztuki nie jest czyste naśladowanie rzeczywistości, lecz wyrażanie ducha, idei:

[...] celem sztuki jako czynu człowieka nie jest naśladowanie kształtów natury ani nawet obrazowanie prawidłowości działania sił natury, lecz obrazowanie prawd nadzmysłowych²⁵. Już w obrazowaniu natury kształty są tylko środkiem, nie celem, znakiem czegoś wyższego, ogólnego²⁶.

Idąc śladem swoich dwóch wielkich poprzedników, którzy go niewątpliwie inspirowali, przeprowadził także Szlachtowski, co zasadniczo nie było typowe dla jego epoki, apologię tematyki rodzajowej. W scenach z życia codziennego, zarówno dawnych mistrzów holenderskich, jak i artystów współczesnych, dostrzegał możliwość zawarcia prawd o stanie aktualnego życia społecznego, zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym. Myśli jego nie spotkały się jednak w środowisku lwowskim z jakąkolwiek kontynuacją ani nawet wyraźną reakcją.

Recenzje wystaw lwowskich

Pretekstem do podjęcia pierwszych szerszych prób na polu miejscowej krytyki artystycznej stała się jednak dopiero pierwsza we Lwowie publiczna wystawa malarstwa, urządzona w 1837 roku przez „kilku przyjaciół ludzkości” z inicjatywy Wilhelma Schultza, nauczyciela miejscowego Instytutu Głuchoniemych. Zorganizowana w miejskim ratuszu ekspozycja, trwająca od czerwca do lipca tego roku, obejmowała 631 prac zebranych spośród zbiorów prywatnych. Były wśród nich dzieła sztuki dawnej, prace artystów miejscowych, a także wytwory dyletantów²⁷.

Miejscowa prasa donosiła zarówno o przygotowaniach do tego wydarzenia²⁸, jak i zamieszczała relacje z niego, które uznać można za pierwsze na gruncie lwowskim recenzje artystyczne. Pierwszeństwo w tym osiągnięciu należy do niemieckojęzycznego dziennika „Mnemosyne”, który 11 lipca opublikował, niestety anonimowy, artykuł podsumowujący kończącą się wystawę i wskazujący jej najważniejsze (zdaniem autora) obiekty²⁹. Natomiast szersza relacja w języku polskim (nie licząc zapowiedzi i krótkich komunikatów informacyjnych) ukazała się w „Rozmaitościach”, dodatku tygodniowym do „Gazety Lwowskiej”, dopiero 22 lipca, czyli w ostatnim dniu trwania ekspozycji³⁰. Co znamienne, tekst ten, co zresztą zostało zaznaczone we wstępie, był swobodnym tłumaczeniem publikacji z łamów „Mnemosyne”, a nie niezależnym artykułem. Oba teksty mają więc jednakową strukturę: po krótkim wprowadzeniu przywołującym po raz kolejny szczegóły związane z organizacją ekspozycji następuje część poświęcona wybranym artystom lokalnym, następnie

²¹ Szlegel 1845: 21–22, 109–110.

²² Stępień 1990: 121–123.

²³ Estreicher 1872: 57–58.

²⁴ Szlachtowski 1847.

²⁵ Do których zaliczał pojęcia Boga, sprawiedliwości, cnoty itp.

²⁶ Szlachtowski 1847: 174.

²⁷ Katalog der von mehreren 1837.

²⁸ „Gazeta Lwowska” 1837, 65: 385; 71: 421; 91: 541; „Mnemosyne” 1837, 56: 224; 62: 248; „Rozmaitości” 1837, 23: 183; 25: 199.

²⁹ Die Gemälde-Ausstellung (1837: 311–312).

³⁰ Jeszcze słów kilka (1837: 229–230).

zaś – dziełom artystów zagranicznych, głównie dawnych mistrzów, wypożyczonych przeważnie z prywatnych kolekcji lwowskich. Charakteryzując wytwory lokalnych artystów, autorzy artykułu i jego przekładu zamieszczali niekiedy lakonicznie sformułowane opinie o charakterze krytycznym. Wskazują one na obiekty cieszące się znacznym uznaniem publiczności (np. portret dwóch chłopców Marcina Jabłońskiego określony został jako „powszechnie chwalony”). Raz tylko pojawia się w tekście próba scharakteryzowania walorów artystycznych omawianego dzieła, a właściwie cyklu prac: obrazy Karola Schweikarta, co nietypowe dla tego portrecisty, podejmujące tematykę mitologiczną nawiązującą do opowieści o Amorze i Psyche, zostały opisane w „Mnemosyne” słowami: „gelungene Kopien nach Kupferstichen, schönes Kolorit und weiche Incarnation”³¹. Natomiast w przypadku Antoniego Langego, uznanego za znakomitego pejzażystę (il. 2), uwagi dotyczą nie tyle wystawionych prac, co ubolewania nad sytuacją artysty pozbawionego należnego mu uznania w miejscowym środowisku. Część poświęcona sztuce obcej stanowi już wyłącznie wyliczenie tytułów i nazwisk autorów co bardziej znaczących dzieł, pozbawione choćby tak krótkiego komentarza. Oba artykuły, choć więc mogą być uznane za pierwsze recenzje zamieszczone w prasie lwowskiej, niewiele wnoszą do rozważań o poglądach estetycznych we Lwowie, świadcząc przede wszystkim, jak się wydaje, o trudach mierzenia się z dłuższą i pozainformacyjną wypowiedzią poświęconą nowemu w tym ośrodku tematowi sztuk plastycznych.

Po pierwszej publicznej ekspozycji obrazów lwowskie życie artystyczne niestety ponownie zamarło, a marazm ten przerywały tylko skromne wydarzenia, prezentacje pojedynczych obrazów organizowane przez artystów w witrynach sklepowych czy ewentualnie niewielkie wystawy prywatne, np. otwarta w styczniu 1844 roku w domu pana Bacha staraniem Juliusza Wysłobockiego. Pomimo znacznie mniejszej skali wystawy w porównaniu do 1837 roku kilka lat różnicy przyniosło wyraźny postęp w publicystyce o sztuce – objawiający się zdecydowanie większą swobodą w pisaniu o malarstwie, ale też wzrostem świadomości aktualnych prądów filozoficzno-estetycznych. W anonimowej recenzji, skupiającej się szczególnie na głównej atrakcji wystawy, jaką była *Madonna* Alojzego Rejhana, redaktor „Gazety Lwowskiej” przywołał Friedricha Schillera i Gottholda Ephraima Lessinga

³¹ W polskojęzycznym artykule z „Rozmaitości” fragment ten przybiera brzmienie: „dobre kopije według miedziorytów, koloryt piękny, inkarnacja stosowna”.



Il. 2. Antoni Lange, *Pejzaż z rybakami*, 1833, olej na płótnie, własność prywatna, fot. Marcin Koniak/ Desa Unicum

oraz porównał omawiany obraz do dzieł dawnych mistrzów (grupowanie figur na miarę Rafaela, a wyraz twarzy Marii jak w berlińskiej *Madonnie van Dycka*). Jednocześnie poruszył kwestie bardzo przyziemne, zwracając uwagę, że zbyt niska sala tymczasowo wykorzystywana na ekspozycję nie pozwoliła w pełni docenić walorów dużego, przeznaczonego do kościelnego wnętrza obrazu³².

Dopiero druga publiczna wystawa obrazów, otwarta w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich 1 czerwca 1847 roku, stała się przyczynkiem do powstania liczniejszych prasowych publikacji o charakterze krytycznym i znacząco przyczyniła się do rozwinięcia dyskusji o cechach, funkcji i wartości sztuk plastycznych, a także (co stanowiło istotny wątek wielu wypowiedzi) wyzwaniach lokalnego życia artystycznego. Wystawa zaskakiwała lwowską publikę niespotykanym dotychczas rozmachem (ponad 750 dzieł) i ambitnym konceptem, którego podstawowym założeniem było zastawienie dwóch działów: jednego poświęconego obrazom artystów obcych (dawnych i współczesnych), głównie wypożyczonym z prywatnych kolekcji, oraz tak zwanego Salonu Lwowskiego, zbierającego prace miejscowych autorów.

³² „Gazeta Lwowska” 1844, 14: 95.

To właśnie wydarzenie, bezprecedensowe pod względem skali realizacji, dało impuls do szerszego zaangażowania się publicystów w kwestie sztuki, a równoległa publikacja w różnych miejscowych periodykach kilku tekstów, niejednokrotnie wchodzącym między sobą w dialog, może się jawić jako właściwy początek systematycznej lwowskiej krytyki artystycznej.

Przy tym należy zaznaczyć, że poszczególne artykuły dotyczące tej wystawy znacznie różniły się między sobą nie tylko co do poglądów estetycznych i oceny dzieł, ale również pod względem formy, struktury, a nawet kompetencji autorów. Najpoczytniejsza wówczas gazeta codzienna, „Gazeta Lwowska”, zamieściła (oprócz licznych komunikatów informacyjnych) duży artykuł anonimowego autora, wykorzystujący tradycyjny typ obszernej relacji o charakterze przede wszystkim opisowym³³. Od tekstów czasów pierwszej publicznej wystawy obrazów w środowisku lwowskim relacja różniła się obszernością, a dzięki temu szczegółowością i sugestywnością uwag dotyczących poszczególnych prac. Przy tak znacznej liczbie dzieł, jaka została zaprezentowana w 1847 roku, niemożliwością było oczywiście choćby wymienienie ich wszystkich. Stąd autor skupiał się na tym, „co żywsze i dobitniejsze”. Wyróżnione dzieła zostały omówione, przy wykorzystaniu narzędzia ekfrazy krytycznej³⁴ ze szczególnym uwzględnieniem aspektu treści, ale niekiedy również były poruszone (najczęściej pokrótce) kwestie kompozycji, rysunku czy walorów chromatycznych. Zasadniczo kwestie aksjologiczne, odniesienia do współczesnych poglądów estetycznych czy ogólne wnioski dotyczące teorii sztuki, jeśli się pojawiały, to wyłącznie na marginesie i były ograniczone do minimum. Wśród powracających spostrzeżeń teoretycznych wyróżniało się jedno: imperatyw „prawdy i życia” jako immanentnych cech malarstwa, przywoływany zwłaszcza w przypadku dzieł malowanych „z natury” (choćby w przypadku *Przy studni* Alojzego Rejchana, il. 3). Wielokrotnie powtarzanego komunikatu nie należało jednak rozumieć jako zachęty do realizmu – z kontekstu wypowiedzi wynikało bowiem, że dążenie do autentyczności przedstawienia nie stało w sprzeczności z oczekiwaniem stosownej idealizacji, a autor tekstu prezentował



Il. 3. Alojzy Rejchan, *Przy studni*, 1847, olej na płótnie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie)

charakterystyczną dla swoich czasów postawę preferującą kompromisowe łączenie obu tych formuł.

Natomiast „Dziennik Mód Paryskich”, pismo (wbrew tytułowi) o ambicjach opiniotwórczych w odniesieniu do szeroko pojętej kultury, zamieścił na swoich łamach aż dwa omówienia wystawy, napisane przez dwóch różnych autorów. Sytuację tę wyjaśnił jeden z nich, Korneli Szlegel, we wstępie do swojego tekstu. Ujawnił, że poproszony został przez redakcję o przygotowanie artykułu dotyczącego całości ekspozycji, ale, jak szczerze wyznał, nie czuł się „bynajmniej powołanym nie tylko do nagany współzawodników, ale nawet i do zasłużonych pochwał, bo i tem rości sobie chwalący w nieprzyzwoitym sposobie jakąś wyższość”³⁵. Ostatecznie więc zamieścił w czasopiśmie swoje refleksje dotyczące sztuki dawnej zaprezentowanej na wystawie. Tymczasem Salon Lwowski, który bezdyskusyjnie wzbudzał największe zainteresowanie publiczności, omówiony został przez Seweryna Celarskiego (1822 – po 1850)³⁶. Trudno się oprzeć przypuszczeniu, że ten wybór drugiego autora wynikał raczej z braku innych opcji niż z rzeczywistych kompetencji recenzenta. Celarski był młodym

³³ „Gazeta Lwowska” 1847, 64, 66, 68, 70, 71, 73.

³⁴ Pojęcie to zostało wprowadzone na gruncie polskim przez Rozalię Słodczyk za Michaelem Riffaterre’em. Obejmuje ono teksty z zakresu krytyki artystycznej, które autorka charakteryzuje jako „użytkowe, dydaktyczne, opisowe i wyjaśniająco-komentatorskie”, podkreślając istotną rolę aspektu imitacyjno-informacyjnego. Słodczyk (2018).

³⁵ Szlegel 1847.

³⁶ Celarski 1847.



Il. 4. Edward Drdacki, *Pejzaż wiejski*, 1877, olej na desce, Muzeum Narodowe w Warszawie

prawnikiem, w późniejszym okresie silnie zaangażowanym w sprawy narodowe, zwłaszcza w okresie Wiosny Ludów. W jego biogramie w *Polskim słowniku biograficznym* jest wprawdzie informacja, że „pisywał artykuły z zakresu sztuki”³⁷, ale wzmiankowana recenzja jest jedynym znanym jego tekstem o tej tematyce, co utrudnia określenie poziomu jego wiedzy i świadomości w sprawach twórczości artystycznej. Faktem jest, że jego recenzja jest tekstem pisany z pozycji dyletanckiego miłośnika, nie znawcy. Celarski nie stosował specjalistycznej terminologii, nie rozwijał pogłębionych analiz ani nie zamieszczał zbyt wielu uwag o charakterze merytorycznym, skupiając się wyłącznie na opisie wybranych obiektów i subiektywnej o nich opinii. Spośród wszystkich artykułów poświęconych wystawie z 1847 roku, ten niewątpliwie wyróżnia się właśnie najsilniejszym ładunkiem emocjonalnym. Autor, pozbawiony obiekcji, jakie odczuwał Szlegel, zarówno swoje pochwały, jak i przygany wyrażał śmiało i bezpośrednio, językiem przystępnym nawet dla czytelnika niewyrobionego w temacie malarstwa. Dla przykładu o obrazach Edwarda Drdackiego, dziś nieco zapomnianego pejzażyisty lwowskiego (il. 4), pisał z uznaniem, uważając jego prace za najlepsze na wystawie: „Krajobrazy te tchną świeżością i prawdziwością;

nie mały też ich zaletą, że wielką przestrzeń pokazują”³⁸. W swoich sądach był niezależny, odważnie krytykując choćby portret Alojzego Rejchana, najbardziej chwalony przez innych komentatorów. Celarski, skądinąd doceniając potencjał młodego malarza, zarzucał wystawionym pracom brak starannego wykończenia i pośpieszne wykonanie, którego skutkiem miały być dostrzeżone przez recenzenta mankamenty warsztatowe:

U damy w niebieskiej sukni w rękach zupełnie chybiony rysunek, prawa za długa, lewa za cienka. Cień ceglasty na palcach lewej ręki przeszkadza pięknemu kolorystowi³⁹.

Natomiast Korneli Szlegel, dokonując przeglądu dzieł dawnych mistrzów (lub też ich mniej czy bardziej udanych kopii), patrzył na nie z perspektywy malarza praktyka. Artykuł jego dowodzi wysokiej wrażliwości na efekty kolorystyczne i „subtelność pędzla”, aspekty związane z samym warsztatem malarskim. Jednocześnie właściwie pozbawiony jest uwag o charakterze ogólnym i elementów wykładni estetyki czy teorii sztuki. Jest to poniekąd specyficzne, gdyż Szlegel był już znany w środowisku lwowskim ze swoich innych wypowiedzi

³⁷ Wisłocki iPSB.

³⁸ Celarski 1847: 121.

³⁹ Celarski 1847: 133.

o sztuce zamieszczanych na łamach prasy, w których jasno ujawniał swoje poglądy. Nawet w (zbliżonej pod względem konstrukcji) relacji z wystawy paryskiej z 1846 roku, wprowadził na marginesie, w dygresji końcowej, ale zamieścił swoją opinię dotyczącą stosownej tematyki współczesnego malarstwa, ubolewając nad niechęcią francuskich twórców do tematyki historycznej, narodowej⁴⁰. Najbardziej bezpośrednio zaś swoją idealistyczną wizję sztuki zawarł we wspomnianych już listach z Rzymu. W przypadku recenzji z wystawy lwowskiej z niejasnych względów powstrzymał się od tego typu uwag, pozostając przy dość suchym opisie.

Na tle wspomnianych recenzji wystawy z 1847 roku wyróżniała się rozprawka Szczęsnego Morawskiego (1818–1898), wówczas malarza, a później historyka regionalisty⁴¹, opublikowana w czasopiśmie wydawanym przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich, którego był pracownikiem⁴². Specyficzna była już sama forma literacka zastosowana przez autora, który zerwał z obowiązującą w lwowskiej prasie niepisana konwencją omawiania kolejnych „numerów katalogowych”, w zamian proponując tekst będący bardzo swobodnie poprowadzoną narracją, łączącą rozbiór krytyczny wybranych obrazów, informacje biograficzne (często dość osobiste szczegóły życia rodzinnego) dotyczące niektórych autorów, wyimki teorii estetycznych i filozofii sztuki, spostrzeżenia na temat dzieł malarstwa, a w końcu refleksje nad współczesnymi problemami społecznymi i ich wpływem na kulturę galicyjską. Wątki się przeplatały, wywód był dygresyjny aż nieraz do chaotywności, ale miał walor bardzo subiektywnego spojrzenia nie tylko na prezentowane na wystawie dzieła, ale szerzej: na dotychczasowe osiągnięcia i perspektywy rozwoju sztuki plastycznych we Lwowie.

Ze słów Morawskiego przebijała żarliwa pasja, zaangażowanie i niezwykła troska o dobro malarstwa. Krytycznie ocenił zastaną sytuację, kilkakrotnie powracając do utyskiwań na brak wsparcia i zainteresowania ze strony publiczności, które doprowadzają do trudności finansowych i upadku morale artystów. Jednocześnie ganił też swych kolegów od pędzla za uleganie „niedorzecznej modzie” i naciskom zleceniodawców, przez co zamiast tworzyć rzeczy istotne, sami doprowadzają się do stanu „rzemieślników i szarlatanów”. W całkowitej zmianie myślenia zarówno twórców, jak i odbiorców kultury

widział sens swoich uwag, o czym wprost pisał w podsumowaniu artykułu:

Pisałem nie w chęci popisania się sądem moim, – lecz z przekonania, że tylko szczerza, słuszna i sprawiedliwa krytyka może publiczność z obojętności, a nas z odrętwienia wyprowadzić⁴³.

Obok słów przygany Morawski zawarł w swoim tekście szereg rad i wskazówek, nadając mu charakter programowego wystąpienia.

Podstawową ideą, na której Morawski budował swoją wizję sztuki, było przekonanie o nadrzędnej roli treści w malarstwie. Choć będąc sam malarzem, w pełni doceniał kwestie estetyki i warsztatu malarskiego, to jednak uznawał formę jedynie za narzędzie do osiągnięcia wyższego celu, jakim było ucieleśnienie założonego przekazu. Pisał:

Myśl jest duszą, wykonanie ciałem obrazu. Pojęcie przedmiotu pięknego, czyli pomysł stanowi treść myśli w obrazie, nakreślenie i ubarwienie są wykonaniem jej⁴⁴.

Konsekwencją tej zasady było uznanie przez niego malarstwa historycznego za najwznioślejszą dziedzinę sztuki, gdyż, jak zakładał, w nim najznacześniejsze idee mogą znaleźć swój plastyczny wyraz. Dlatego też docenił szczególnie jedyńą na wystawie próbę zmierzenia się z motywem historycznym, czyli płótno Jana Maszkowskiego ukazujące Bolesława Chrobrego przed Złotą Bramą w Kijowie, mimo iż sam pomysł obrazu nie przypadł mu do gustu. Innych artystów, u których dostrzegł talent, zachęcał, by szukali inspiracji do swych dzieł w bogatych dziejach krajowych. Tę myśl rozwijał później w dalszych swych publikacjach teoretycznych⁴⁵.

Choć podobny postulat nie został w tej recenzji wyrażony bezpośrednio, wyraźna jest predylekcja Morawskiego do tematyki swojskiej. Zdecydowanie wyróżniał wszelkie obrazy, w których pojawiają się wątki narodowe: np. *Przy studni* Alojzego Rejchana za autentyzm ludowej obyczajowości, sceny Jana Maszkowskiego o motywach nawiązujących do tradycji szlachty kontuszowej czy nawet charakteryzujący się karykaturalnym, ale trafnym, jego zdaniem, uchwyceniem typów postaci obraz tegoż ostatniego *Lichwiarze* (il. 5). W ten

⁴⁰ Szlegel 1846: 208.

⁴¹ Barycz 1963.

⁴² Morawski 1847.

⁴³ Morawski 1847: 222.

⁴⁴ Morawski 1847: 199.

⁴⁵ Morawski 1860.



Il. 5. Jan Maszkowski, *Lichwiarze [W lombardzie]*, ok. 1847, olej na płótnie na tekturze, własność prywatna, fot. Aspire Auctions, Cleveland

sposób Morawski włączył się w rozpoczynającą się wówczas na łamach polskiej prasy dyskusję dotyczącą racji istnienia polskiej sztuki narodowej, jej form i podstaw, a także stawianych zadań i celów⁴⁶. Nie był oczywiście Morawski pierwszym, który propagował ideę sztuki o przekazie patriotycznym. Takie myśli były też zapewne dobrze znane w środowisku lwowskim, gdzie przebywał w owym czasie Wincenty Pol, autor jednego z najważniejszych manifestów narodowych treści w malarstwie. Jednak to właśnie Szczęśny Morawski jako pierwszy autor w tym kręgu myśli te ubrał w słowa i ogłosił w artykule.

Artykuł Morawskiego był jedynym z przytaczanych tutaj, który zyskał sobie szerszą recepcję, przekraczając wąskie ramy środowiska lwowskiego. Obszerne fragmenty recenzji dotyczące pejzaży i scen rodzajowych przedrukował (choć bez podania nazwiska autora) Michał Grabowski w tomie swych *Artykułów literackich, krytycznych, artystycznych*⁴⁷. Przede wszystkim jednak należy docenić rolę Morawskiego w lokalnej społeczności – nie tylko bowiem był we Lwowie

pionierem krytyki i teorii artystycznej, lecz także aktywnie starał się wcielać swoje ideały w życie poprzez własną twórczość.

Wystawie w 1847 roku towarzyszyło szczególne ożywienie na polu piśmiennictwa o sztuce. Według wspomnień Władysława Zawadzkiego, niewątpliwym sukcesem frekwencyjnym i wizerunkowym tego wydarzenia był skutkiem zintensyfikowanych działań dziennikarzy, którzy skorzystali „z tej sposobności, aby podnieść cywilizacyjne znaczenie sztuki i rozwijać poczucie estetyczne, uszlachetniające ducha i tak blisko literackim pokrewne zamiłowaniami”⁴⁸. Tym samym moment ten można uznać za przełomowy dla lwowskiej krytyki artystycznej. W drugiej połowie stulecia rozwija się ona żywiej, włączając się w dyskusje obejmujące swym zasięgiem ziemie polskie wszystkich zaborów. Ten etap omówili już Jerzy Malinowski⁴⁹ oraz Jurij Biriulow⁵⁰, skupiając się na okresie ostatniej ćwierci i przełomu XIX i XX wieku, który był tak dla miejscowej twórczości artystycznej, jak i refleksji o niej czasem największego rozkwitu.

Bibliografia

- Barycz 1963 = Henryk Barycz, *Szczęśny Morawski regionalista sądecki*, w: Henryk Barycz, *Wśród gawędziarzy, pamiętnikarzy i uczonych Galicyjskich*, Kraków 1963: 318–378.
- Biriulow 2009 = Jurij Biriulow, *Lwowska teoria i krytyka sztuki o nowych prądach artystycznych w latach 1880–1918*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Warszawa 2009: 167–189.
- Bruchnalski 1911–1912 = Wilhelm Bruchnalski (red.), *Stulecie „Gazety Lwowskiej” 1811–1911*, Lwów 1911–1912, t. 1.
- Bruchnalski 1912 = Wilhelm Bruchnalski, *Historia „Rozmaitości” – pisma dodatkowego do „Gazety Lwowskiej” 1811–1911*, Lwów 1912.
- Celarski 1847 = Seweryn Celarski, *Wystawa obrazów we Lwowie 1847 / Wystawa obrazów malarzów naszych*, „Dziennik Mód Paryskich” 1847, 12: 120–123; 13: 132–134; 14: 145–148.
- Die Gemälde-Ausstellung 1837 = *Die Gemälde-Ausstellung in Lemberg*, „Mnemosyne” 1837, 78: 311–312.
- Długajczyk, Machnik 2019 = Beata Długajczyk, Leszek Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.
- Engerth 1827 = Józef Engerth, w dziale „Ze Lwowa”, „Rozmaitości”, 1827, 8: 68.

⁴⁶ Jakimowicz 1951.

⁴⁷ Grabowski 1849: 175–177, 242–253.

⁴⁸ Zawadzki 1878: 155.

⁴⁹ Malinowski 1975.

⁵⁰ Biriulow 2009.

- Estreicher 1872 = Karol Estreicher, *Jan Kanty Szlachtowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, 214: 57–58.
- Grabowski 1849 = Michał Gr.[abowski], *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, Warszawa 1849.
- Jakimowicz 1951 = Irena Jakimowicz, *Z dziejów sporu o rację bytu polskiej sztuki narodowej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, 1951, 6: 84–117.
- Jarowiecki 2005 = Jerzy Jarowiecki, *Lwowska prasa przed powstaniem stycznym*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scentiam Pertinentia” 2005, 3: 63–88.
- Jeszcze słów kilka 1837 = *Jeszcze słów kilka o wystawie obrazów we Lwowie*, „Rozmaitości” 1837, 29: 229–230.
- Katalog der von mehreren 1837 = *Katalog der von mehreren Menschenfreunden zum Vortheile des Taubstummen-Institutes im Nordflügel des Rathhausgebäudes zusammengestellten Gemähde*, Lemberg 1837.
- Malinowski 1975 = Jerzy Malinowski, *Lwowska teoria i krytyka sztuki lat siedemdziesiątych XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, 37/2: 186–188.
- Morawski 1847 = Szczęśny Morawski, *Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847*, „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” 1847, 2: 199–223.
- Morawski 1860 = Szczęśny Morawski, *Malarstwo dziejowe polskie*, „Czas. Dodatek Miesięczny” 1860, 18/54: 502–528.
- Opątek 1932 = Mieczysław Opątek, *Zapomniane palety*, Lwów 1932.
- Ostrowski 2000 = Jan K. Ostrowski, *Lwów. Dzieje i sztuka*, Kraków 2000.
- Projekt spółki 1852 = *Projekt spółki miłośników malarstwa*, „Dziennik Literacki” 1852, 6: 41–42.
- Röskau-Rydel 1993 = Isabel Röskau-Rydel, *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches. Die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen in Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993.
- Ślódzcyk 2018 = Rozalia Ślódzcyk, *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie” 2018, 5: 352–371.
- Sokół 2003 = Zofia Sokół, „Dziennik Mód Paryskich” (1840–1848). *Lwowski magazyn kulturalny*, w: *Kraków–Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, t. VI, Kraków 2003: 60–78.
- Spis obrazów 1847 = *Spis obrazów zebranych na wystawę publiczną przez przyjaciół ludzkości na korzyść Instytutu Ubogich*, Lwów 1847.
- Statut Towarzystwa TPSP (1868) = *Statut Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, Lwów 1868.
- Stępień 1990 = Halina Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1855*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990.
- Szczerbiński 1985–1986 = Jacek Szczerbiński, *Środowisko dziennikarzy lwowskich 1831–1863. Narodziny zawodu*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1985–1986, 24/2: 25–45.
- Szlachtowski 1847 = Jan Szlachtowski, *Uwagi nad pytaniem jakie jest sztuk pięknych zadanie, a w szczególności czyli sztuki piękne powinny naśladować naturę*, „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” 1847, 2/6: 158–179.
- Szlegel 1845 = Korneli Szlegel, *Wyjątek z listu Kornela Szlegla malarza, pisanego z Rzymu dnia 20 grudnia 1844 roku, do przyjaciela*, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, 3: 21–22; 14: 109–110.
- Szlegel 1846 = Korneli Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich” 1846, 26: 207–208.
- Szlegel 1847 = Korneli Szlegel, *O starych obrazach wystawy lwowskiej r. 1847*, „Dziennik Mód Paryskich” 1847, 13: 129–130; 14: 144–145.
- Thullie 1827 = Wincenty de Thullie, W dziale „Ze Lwowa”, „Rozmaitości” 1827, 6: 52.
- Źłuczek 2003 = Ewa Źłuczek, „Dziennik Mód Paryskich” – próba analizy wartości, w: *Kraków–Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, t. VI, Kraków 2003: 79–88.
- Tyrowicz 1979 = Mieczysław Tyrowicz, *Prasa Galicji i Rzeczypospolitej Krakowskiej*, Kraków 1979.
- Tysiewicz 1843 = Jan Tysiewicz, *List z Wiednia*, „Rozmaitości” 1843, 32: 253–255.
- Wiśłocki iPSB = Władysław T. Wiśłocki, *Celarski Seweryn*, w: *Internetowy Polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/seweryn-celarski> (dostęp: 14.10.2021).
- Wystawy sztuk nadobnych 1819 = *Wystawy sztuk nadobnych w Warszawie*, „Rozmaitości”, 1819, 118: 469.
- Zawadzki 1878 = Władysław Zawadzki, *Literatura w Galicji 1772–1848. Ustęp z pamiętników*, Lwów 1878.

Summary

The beginnings of art criticism in Lwów (1837-1847)

The aim of the article is to present the first period of formation of art criticism in Lwów / Lemberg / Lviv. Despite the flourishing of musical and theatrical life during the first quarter of the 19th century, the development of artistic creativity was hampered by the lack of an art academy and any permanent exhibition space within this milieu. As a result, journalism regarding the fine arts in Lwów was almost non-existent. As has been established, the first reviews published in the Lwów press were concerned with exhibitions in Warsaw (1819, 1823). These were, however, reprints of articles from the Warsaw press. Newspapers occasionally published critical articles devoted to individual works exhibited in public, letters from artists reporting on artistic life in Western Europe, and theoretical texts (the only exception is an article by Jan Szlachtowski from 1847). The organisation of public exhibitions of the fine arts

in Lwów effected a change in the field of local art criticism. In 1837 the first such exhibition became the subject of the earliest review in the Lwów press, published in the German-language journal "Mnemosyne". Its almost exact translation was published in "Rozmaitości", a weekly supplement to "Gazeta Lwowska". It was, however, the exhibition in 1847 that contributed most significantly to the development of discussion about art in Lwów. This was accompanied by numerous critical publications written by both art amateurs and the artists themselves. It was this exhibition that provided an impulse for journalists to become more involved in issues concerning art. The simultaneous publication of several texts in various local periodicals, often entering into a dialogue with each other, may be regarded as the true beginning of systematic art criticism in Lwów.