

Jurij Biriulow
Akademia Sztuk Pięknych we Lwowie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Lwowska krytyka artystyczna przełomu XIX i XX wieku o impresjonizmie

W końcu XIX wieku, poczynając od roku 1880, we Lwowie nastąpił rozwój krytyki artystycznej i myśli o sztuce. Było to związane z ożywieniem środowiska artystycznego, systematyczną działalnością TPSP i zwiększeniem liczby czasopism, w których zamieszczano artykuły o sztuce. Przeciwwagą dla dominujących w latach 70. XIX w. wypowiedzi przychylnych dla klasycyzującego akademizmu, a także realizmu i naturalizmu, stało się od lat 80. zainteresowanie nowymi prądami sztuki, w tym impresjonizmem.

Ekspozowane na wystawach lwowskiego TPSP w latach 1880–1881 i pozostałe jeszcze w pracowniach, pierwsze zbliżone do impresjonizmu obrazy Leona Wyczółkowskiego (malowane pod wpływem dzieł Claude'a Moneta *Dziewczynki zbierające kwiaty na łące*, dziś w zbiorach prywatnych oraz *Maki i bławatki polne*, 1880) i rzeźby Stefana Jarzymowskiego (*Lunatyk*, 1880) spotkały się z pozytywną oceną Platona Kosteckiego w artykułach zamieszczonych na stronach „Gazety Narodowej”¹ oraz anonimowych recenzentów „Strażnicy Polskiej”² i „Dziennika Polskiego”³.

W ekspozowanej na XIII wystawie lwowskiego TPSP w 1880 roku gipsowej rzeźbie *Lunatyk* Jarzymowski przedstawił młodzieńca, który wspiąwszy się na sygnaturkę kościoła, zaplątał się w sznury już poruszającego się dzwonu. *Lunatyk* (inny tytuł *Dzwonnik*) zdumiewał wszystkich odbiorców oryginalną treścią, żywą fakturą, niezwykłą ekspresją ostrych i lakonicznie ciętych linii⁴.

Oprócz tego dzieła Jarzymowski w swoim małym pokoju przy jednej z odludnych ulic lwowskich lepił w glinie bardzo oryginalne dla tego czasu rzeźby, charakteryzujące się śmiałą techniką, uchwyceniem dynamicznej akcji i z dziwną symboliką: *Czarna niedziela*, *Wjazd ponurego gościa*, *Robotnik*

*odgrająjący się*⁵, *Projekt pomnika dla króla Wiktora Emanuela II*, *Czarownica*, *Sfinks*, *Ojczyzna*, *Grajek*, *Los artyści* i inne dzieła, zniszczone później przez samego rzeźbiarza w paroksyzmie rozpaczy. Były to, zdaniem krytyków, prawdziwe „arcydzieła nieznanne”, dostępne tylko dla najbliższych przyjaciół⁶. Jarzymowski dążył do malarstwa w kształtowaniu rzeźb. Z kolei pomysły Jarzymowskiego stawały się natchnieniem dla malarzy, tworzących we Lwowie w latach 80. XIX wieku swoją wersję protoimpresjonizmu lub wczesnego symbolizmu, jak *Alina* Leona Wyczółkowskiego (1880, dziś własność prywatna) i obrazów Adama Chmielowskiego. Był to rodzaj współdziałania sztuk. Wyczółkowski według szkicu Jarzymowskiego chciał namalować obraz *Adam i Ewa odchodzący z raju w czasie zawiei śnieżnej*⁷.

Pierwsze obrazy zapowiadające impresjonizm, które zobaczyli lwowianie w miejscowym Salonie TPSP we wrześniu–październiku 1883 – *Portret Teodora Axentowicza* pędzla Wacława Szymanowskiego, krajobraz z postacią kobiety *Nad morzem* Teodora Axentowicza (obecnie w zbiorach prywatnych) – wywołały wśród krytyków artystycznych rozmaite i czasami przeciwstawne zdania – mówiono m.in. o nienaturalności, pretensjonalności, wstrętnych kolorach. Jednak Bolesław Spausta pochwalił zwolenników nowego kierunku za „śmiałość pędzla”⁸.

W latach 1887–1892 we Lwowie pojawiło się więcej obrazów bliskich impresjonistycznym lub plenerowym z wpływami impresjonizmu, które zostały następnie wystawione. Wśród tych dzieł malarzy lwowskich były m.in. obrazy *Chłopiec z okolic Mikuliczyna* (inny tytuł *Młody hucul*, 1889–1890), *Fragment z przedmieścia*, 1890–1892 („wielkie

¹ Kostecki 1880.

² Ze świata artystycznego 1880; Lwowska wystawa 1880.

³ Przegląd artystyczny 1881.

⁴ B. [Biernacki] 1880.

⁵ Błotnicki 1905.

⁶ Woynarowski 1890; [Wiśniowiecki] 1890.

⁷ Wyczółkowski 1960.

⁸ [Spausta] 1883.

dzieło, studium z natury, malowane w słońcu⁹), *Pejzaż jesienny* i *Na łące* (1892) Stanisława Dębickiego, *Hucuł (Autoportret, 1888)* i *Hucułka (Studium dziewczyny wiejskiej)* T. Axentowicza (1891), niewielkie liryczne widoki Brunona Tepy (1888–1889), malowane plamami o zamglonych konturach lub przy różnym oświetleniu obrazy Anieli Pająkówny (*Arab, 1889; Zachód słońca, 1891; Brzeg jeziora*¹⁰; *W moim pokoju, 1892*), cykl gwaszy Zefiryna Ćwiklińskiego (1892). Te dzieła zazwyczaj budziły wśród stałych bywalców wystaw i krytyków lwowskich wystaw zdziwienie, wrogość i gorące dyskusje.

W przeciwieństwie do nich Stanisław Roman Lewandowski, a także recenzent „Gazety Lwowskiej” Jan Zdora (Zengteller)¹¹ zwracali szczególną uwagę właśnie na dzieła nowatorskie i okazywali im poparcie. Analizując obraz Dębickiego *Chłopak idący drogą przez pola*, Lewandowski w 1891 roku pisał:

Młody ten artysta jest prawie pierwszym z galicyjskich „imprejonistów” i odznacza się trochę ekscentrycznym, chociaż wielkim talentem. Prace jego owiane są pewnym mistycyzmem i melancholią, a malowane w pełnym świetle, ciekawie odznaczają się od zawieszonych¹².

Oryginalność dzieł Dębickiego podkreślał i w innym artykule:

Tak, jak on, nie maluje nikt drugi we Lwowie – a we Lwowie obrazy te się nie podobają! Jest to największa pochwała dla artystów...¹³

Najbardziej znany impresjonistyczny obraz Dębickiego *Kąpiące się kobiety* (1887, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) przypuszczalnie nigdy (przynajmniej pod tym tytułem) nie był eksponowany i oceniony we Lwowie.

W grudniu 1891 roku we lwowskim Kole Literacko-Artystycznym Lewandowski wygłosił odczyt „O formie w sztuce”. Opowiedział się za kierunkiem akademicko-naturalistycznym, opartym na studiowaniu natury, lecz jednocześnie scharakteryzował jako nowe nurty idące z Francji impresjonizm i symbolizm¹⁴.

Z dużym zainteresowaniem Lewandowski i Jan Zdora (Zengteller) oglądali w grudniu 1891 – lutym 1892 na wystawie lwowskiego TPSP wybitne dzieło wczesnego polskiego impresjonizmu – płótno Wyczółkowskiego *Rybacy* (1891, Muzeum Narodowe w Warszawie). Według Lewandowskiego:

[...] obraz genialnie i oryginalnie stworzony, [...] wyróżnia się znakomitym rysunkiem i ogromną brawurą we władaniu pędzlem. Artysta kładzie każdy kolor na płótno tak, jak go widzi w naturze przy pewnym oznaczonym świetle. Kolorów tych nie tonuje, tylko lokalnie zostawia we własnych barwach bez zatracania konturów¹⁵. Zachęcając lwowian do obejrzenia dzieła, Lewandowski zgłębiał zasady impresjonizmu.

Jan Zdora (Zengteller) w impresjonizmie widział przede wszystkim przewagę rozwiązań formalnych, takich składników obrazu, jak kolor, oświetlenie, linia, pociągnięcia pędzla nad treścią i fabułą:

Artysta siłą barwy, siłą różnych natężeń światła stara się obraz uczynić zajmującym nie przez to, *co* maluje, lecz *jak* maluje¹⁶.

Analizując obraz Axentowicza *Studium dziewczyny wiejskiej, łuszczącej kukurydzę* (inny tytuł *Hucułka, 1891*), Zdora wskazał na wpływ impresjonizmu francuskiego. „Bije od tego płótna jakiś czar prawdy, urok świeżości – tchnienie wolnego powietrza”¹⁷. W związku z dużym zainteresowaniem publiczności lwowskiej impresjonizmem w malarstwie w 1891 roku Zdora scharakteryzował podstawy tego prądu artystycznego na przykładzie twórczości Edouarda Maneta¹⁸. Podkreślając wielkie znaczenie subiektywnego przełamania kanonów akademicko-naturalistycznego malarstwa drugiej połowy XIX wieku, pisał m.in.:

Ponieważ zaś – twierdzą impresjoniści – gdy rzucimy okiem czy to na pewną scenę w naturze, czy na pejzaż, nie spostrzegamy na razie nic więcej, tylko tak lub owak zabarwione płaszczyzny, takie lub inne plamy barwne – więc szybko a nader wiernie utrwalamy pędzlem to przemijające wrażenie, w takiej formie, w jakiej otrzymaliśmy je od natury, nie myśląc o tem, co

⁹ Z salonu sztuki 1892.

¹⁰ „Gra światła, scharakteryzowana kilku pociągnięciami pędzla” – Zdora 1893.

¹¹ Zdora 1890.

¹² Lewandowski 1891 (9).

¹³ Lewandowski 1892 (310).

¹⁴ Lewandowski 1891 (345).

¹⁵ Lewandowski 1892 (59).

¹⁶ Zdora 1892 (280).

¹⁷ Zdora 1892 (10).

¹⁸ Zdora 1891 (216, 217).

przedstawiamy, konia czy płot, chmurę czy orła, kwiaty czy kobiety, i nie troskając się o modelację i plastykę, bo ta jest już dziełem głębszej obserwacji [...] Chwywanie nie samych rzeczy i przedmiotów, lecz wrażeń barwnych, jakie od nich otrzymujemy – oto impresjonizm¹⁹.

Zdora jednocześnie lekceważąco oceniał pierwsze płótna impresjonizmu szkoły warszawskiej:

Nie sądzimy o właściwym impresjonizmie francuskim według *Gry w bilard* p. Podkowińskiego, nasz bowiem specyficznie nadwiślańsko-polski impresjonizm nie wyszedł jeszcze z epoki krzemiennej i dopiero oczekuje na swego Maneta²⁰.

Obraz *Gra w bilard (Damy przy bilardzie, zaginiony)*, wystawiony wówczas, jesienią 1891 we Lwowie, został wyśmiany przez Wojciecha Dzieduszyckiego:

Impresjonista maluje tylko reflex, który na przedmioty pada. Kobiety są przeto na pół żółte, a na pół szafrowe, i przypominają dzikich ludzi, którzy się na dwa kolory pomalowali; taki tatuaż jest jednak niezgodny z resztą otoczenia i z sukniami, na których mienią się znowu jaskrawoniebieskie, żółte i czerwone plamy²¹.

Wszystko robi wrażenie heraldycznego pomysłu jakiejś dziwnej i nieudolnej sztuki, wszystko przypomina mało-widła wyspiarzy Oceanii albo dawnych Meksykańczyków i jest niegodnym imienia sztuki²².

Dzieduszycki jako opozycję impresjonizmu wskazał powściągliwe malarstwo plenerowe.

1894 roku w przeglądzie wystawy TPSP we Lwowie Jan Zdora ponownie akcentował znaczenie subiektywizmu i przewagi formy w malarstwie impresjonizmu.

W sztuce współczesnej spostrzegamy coraz większe ulatnianie się z obrazów wszelkiej idei, treści, t.z. tendencji... „Idea” dla wielu dzisiejszych malarzy jest prawda wrażeń wzrokowych – barwa, kolor²³.

Od 1894 roku, zwłaszcza po Powszechnej Wystawie Krajowej, impresjonizm zaakceptowała już większa grupa

krytyków lwowskich. Oprócz Zdory pojawił się w ich gronie wspomniany krytyk Podkowińskiego Wojciech Dzieduszycki, który teraz do impresjonistycznych dzieł zaliczył pokazane na Lwowskiej Wystawie Krajowej obrazy Juliana Fałata (*Z własnych wspomnień myśliwskich i Łoś żerujący*), Witolda Pruszkowskiego (*Pochód na Sybir*, ok. 1893, wersja pastelowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu) i Jana Stanisławskiego (*Wieczór, Grobla i Krajobraz*)²⁴. Michał Lityński rozmyślał o zasadach tego nurtu w związku z oglądanymi w kwietniu 1895 na wystawie lwowskiego TPSP krajobrazami Jana Stanisławskiego, Józefa Mehoffera i Zygmunta Rozwadowskiego, broniąc ich nowoczesności:

Nie można i nie powinno się zdaniem mojem potępiać całego kierunku i przybierać śmiesznej naprawdę powagę obrońcy „normalnych wrażeń wzrokowych” [...] Czyż zwykłe sposoby malarskie wystarczą artyście do oddania owego nieustannego ruchu natury, owego nieskończonego falowania promieni świetlnych, ożywiających nieruchome kształty, owej złądy, miotającej potokami przelotnych zjawisk?²⁵

Lityński także analizował technikę głośnego pointylistycznego obrazu Paula Signaca *Au temps d'harmonie (Czas harmonii, 1893–1895, Hôtel de Ville de Montreuil)*, pokazanego wiosną 1895 w paryskim Salonie Niezależnych²⁶.

Stanisław Rossowski entuzjastycznie pisał o genezie impresjonizmu we Francji i Polsce oraz o wystawionych we Lwowie (w ramach wystawy pośmiertnej, maj 1895) czterech krajobrazach Władysława Podkowińskiego.

Impresjonizm, drwiąc z realnego życia, nie kładąc sobie bynajmniej za cel, aby przedstawiony przedmiot z całą wypukłością wyzierał z płótna [...] począł posługiwać się metodą – możnaby powiedzieć – mozaikową. Z bliska przypatrzysz się obrazowi impresjonistycznemu zobaczymy niezrozumiałe plamy barwne w najdziwniejszych, zazwyczaj jaskrawych kombinacjach [...] Cztery pejzaże, doprowadzające impresjonizm do egzageracji, w zdumienie wprowadzają zrazu widza. Stoimy jak przed zagadką wobec jaskrawych widoków, gdzie drzewa o pniu fioletowym dźwigają złote korony, a łany różowią się jak twarzyczka zawstydzonego

¹⁹ Zdora 1891 (217).

²⁰ Zdora 1891 (217).

²¹ Dzieduszycki 1891 (246).

²² Dzieduszycki 1891 (247).

²³ Zdora 1894.

²⁴ Dzieduszycki 1894.

²⁵ Lityński 1895 (280).

²⁶ Lityński 1895 (100).

dziewczęcia [...] W imię prawdy i słuszności jedno przyznać musi każdy temu kierunkowi: impresjonizm jest estetycznym. Pobudza on fantazję i zmusza do falowania gładką powierzchnię uczuć, czego nigdy nie uda się osiągnąć płaskiemu realizmowi²⁷.

Wśród tych krajobrazów, opisanych m.in. jako „dwa widoki, przedstawiające wnętrze lasu w słońcu” i *Widok na łąki*²⁸ przypuszczalnie dziś możemy zidentyfikować płótno *Pejzaż leśny w Chrzęsnem* (1892, Muzeum Narodowe w Poznaniu).

Lucjan Rydel w lutym 1896 opublikował we lwowskim „Przeglądzie” obszerny artykuł o impresjonizmie we francuskim i polskim malarstwie. Skupił się głównie na ewolucji od malarstwa plenerowego do impresjonizmu i na zagadnieniu odbioru obrazów prekursorskich przez widzów. Zaznaczył m.in.:

Jeśli dziś, popychany pośmiechem publiczności impresjonizm w nowatorskim zapale i „na złość filistrom” posuwa się zadaleko i dochodzi nieraz do dziwactw i zbroceń, to niegodzi się mimo to potępiać go bezwzględnie i odsądzać jego adeptów od sensu i talentu. Prawda, że nie mają oni słuszności, malując „zielone nosy, pomarańczowe włosy i fioletowe drzewa”, ale będą mieli zupełną słuszność, upatrując w umiarkowanym impresjonizmie nowych dróg dla nowej, szczerzej i głębiej odczutej sztuki²⁹.

Na ogół pozytywne oceny, szczególnie u Michała Lityńskiego i Stanisława Womeli wywołały pośmiertne lwowskie wystawy Podkowińskiego (1895)³⁰ i Pruszkowskiego (1897), na której były eksponowane m.in. pejzaże pastelowe *Po zachodzie słońca*, *Wianki na Wiśle* (Lwowska Narodowa Galeria Sztuki)³¹. W krajobrazach Pruszkowskiego, zdaniem Womeli, „najwięcej frapuje niesłychane zharmonizowanie wszystkiego, aż do jakichś nieuchwytnych metafizycznych granic”³², co świadczyło o przejściu malarza od impresjonizmu do symbolizmu.

Wśród impresjonistycznych (umiarkowanej wersji tego kierunku) obrazów malarzy lwowskich z lat 90. XIX wieku krytycy wyróżniali m.in. pejzaże zapomnianego dziś Stanisława

Szczepańskiego – *O zachodzie*, *Wschód księżyca* (1895–1896), *Brzozy* (1897), *Widok z placu wystawy na Zofiówkę* (1898). „Szczepański jest obserwatorem przejawów świetlnych w naturze w szkicach z okolic Lwowa lub w obrazkach o ponurym nastroju nocy”³³.

Znany malarz i krytyk Iwan Trusz w 1898 roku opublikował pierwszy we lwowskiej prasie ukraińskiej artykuł o zasadach impresjonizmu w sztuce. Pisał m.in., że podstawą tego kierunku jest bezzwłoczne przekazywanie błyskawicznych wrażeń. W jego opinii osiągnąć to mogą tylko artyści wyjątkowego talentu. „Wymaga to wielkiego wycucia koloru, szerokiej interpretacji lub spojrzenia, werwy i lekkiej myśli, które pozwalają artyście połączyć dziesiątki osób w jedną płamę barwną, pozwalają zapomnieć o rysowaniu linią i odtworzyć rzeczywistość uderzając w płótno nasączonym farbą pędzlem”³⁴. W 1899 w większym artykule *Nowsze kierunki w malarstwie* Trusz tak określił główny cel impresjonizmu:

Uchwycić na płótnie chwilę wrażenia, jakie odniesiemy podziwiając scenę z życia lub pejzaż, powstrzymać jakieś krótkotrwałe zjawisko świetlne – to jest cel impresjonizmu³⁵.

Samego siebie Trusz nie zaliczał do impresjonistów, lecz recenzenci lwowskiej ekspozycji jego dzieł w listopadzie 1899 myśleli inaczej. „Okno jego posiada subtelną wrażliwość na barwy [...] jest trochę barbarzyństwa nawet w rzutach jego pędzla”³⁶. Typowym przedstawicielem impresjonizmu również nazwał Trusza w 1899 ukraiński malarz i krytyk artystyczny Julian Pankewycz³⁷.

Po 1900 roku lwowska krytyka artystyczna dalej zastanawiała się nad założeniami impresjonizmu i ich praktycznymi wdrożeniami w sztuce miasta nad Pełtwią.

Wybitny historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, zwolennik nowych prądów, Jan Bołoz Antoniewicz w 1902 roku rozprawił o znaczeniu impresjonizmu w wygłoszonym we lwowskim Związku Literacko-Naukowym wykładzie „Sztuki plastyczne i muzyka w XIX wieku”³⁸. W malarstwie wyróżnił jako postacie kluczowe

²⁷ Rossowski 1895.

²⁸ Z lwowskiego salonu sztuki 1895.

²⁹ Rydel 1896.

³⁰ Lityński 1895 (119).

³¹ Lityński 1897.

³² Womela 1897.

³³ Bursa 1898.

³⁴ Труш 1898.

³⁵ Труш 1899.

³⁶ Col. 1899.

³⁷ Панькевич 1899.

³⁸ Antoniewicz 1902.

E. Maneta, K. Moneta i A. Renoira; o A. Rodinie mówił jak o twórcy nowej rzeźby impresjonistycznej.

Lwowska krytyka artystyczna i nauka o sztuce początku XX wieku odznaczała się oryginalną metodyką, zwłaszcza w stosunku do systemu zabiegów formalnych i psychologicznego aspektu twórczości – pisali o tym Stanisław Womela, Władysław Witwicki, Marian Olszewski, Artur Schroeder, Mieczysław Treter, Alfred Wysocki, Władysław Kozicki, Witold Bunikiewicz i inni. Stanisław Womela opierał analizę dzieła sztuki na obiektywnym studium formy artystycznej, jednocześnie twierdził, że postrzeganie dzieła jest niezwykle skomplikowanym procesem psychologicznym, w którym czynnik subiektywny odgrywa wielką rolę³⁹. Podobne poglądy miał Marian Olszewski. Uważał, że nauka o sztuce winna opierać się na pełnej wiedzy teoretycznej o technice wykonania i o treści dzieła oraz uwzględniać w znacznym stopniu indywidualność autora, korzystając z praw psychologii i fizjologii. W artykułach krytycznych, wykładach w Towarzystwie Filozoficznym i w nieukończonych pracach „Metoda naukowa krytyki malarskiej”, „Dzieje malarstwa, jako przedmiot nauki” (1905–1908) zwracał uwagę przede wszystkim na system zabiegów formalnych stosowanych przez artystę (przeważnie z arsenału nowych kierunków, w tym impresjonizmu), następnie ustalał prawidłowości w uzewnętrznianiu się wizji autora, przestrzegając związku formy i treści⁴⁰.

Womela w 1902 roku stwierdził, że w malarstwie lwowskim w ciągu ostatnich 20 lat odbyły się wielkie transformacje i sposoby impresjonistyczne stały się zwykłymi.

W miarę zrozumienia intencji tych, którzy wprowadzili w obraz pełne światło rozumiano jego potrzebę, ujemna „jaskrawość” zamieniła się w dodatnią „światłość” a obraz namalowany dawną modą wydaje się dziś już ciemnym, nieprawdziwym [...] Dwadzieścia lat upłynęło od pierwszych plenerów, impresjonizmów, wibryzmów, a jakie już szalone zmiany⁴¹.

Olszewski wniknął w postulaty impresjonizmu w wykładzie „O impresjonizmie”, wygłoszonym w Towarzystwie Naukowo-Literackim we Lwowie 6 czerwca 1907 roku⁴² oraz w swoich studiach o twórczości Stanisławskiego⁴³

i Podkowińskiego⁴⁴ (pozostała w rękopisie monografia z 1908, Biblioteka Narodowa w Warszawie). Udobitniał m.in. proces twórczy malarzy impresjonistów jako intuicyjny przejaw osobowości artystów w poszukiwaniu indywidualnej optycznej wizji świata.

Gdy u klasyków ruch ręki podobny był do gładzenia czegoś, ruch impresjonistów porównałyby można chyba do przeskakiwania iskry elektrycznej z bieguna na biegun. Obrazy ich grają staccato. Dążeniem ich natura, bryłowatość, ale nie tylko ciał stałych, lecz i trójwymiarowość powietrza, jest w nich horror vacui. Rozwiązują kontur, mimo to bryłowatość i dekoratywność u nich większa. Treść zaś zupełnie potoczna... Dość im było, by ich motyw optycznie zainteresował⁴⁵.

Olszewski wiele pisał o współczesnych mu rzeźbiarzach, entuzjastycznie witał nowe kształty, inspirowane dziełami Auguste’a Rodina. Tak oceniając rzeźby lwowskie Stanisława Kazimierza Ostrowskiego, Olszewski podkreślał dążenie artysty do zaostrego wyrazu stanów psychicznych i modelunku „w guście Rodina”⁴⁶. W dwóch długich artykułach o twórczości Ostrowskiego (1905, 1906) Olszewski, odrzucając kanony akademizmu i naturalizmu, sformułował postulaty modernizmu w rzeźbie. Pisał m.in.:

Thorvaldsen i rzeźba, to dla nas dzisiejszych dwa krańce, wykluczające się [...] Poczucie bryły i czynnik malarski dadzą się pogodzić – nigdy poczucie bryły i linia [...] Dwa są możliwe traktowania rzeźby: Klinger i Medardo Rosso. Klinger za cel stawia sobie dokładne, doskonałe naśladowanie natury; Rosso upraszcza, pomija wiele płaszczyzn, daje rzecz tak, jak ją widzi w przelocie [...] Ostrowski również stylizuje, jak Rodin i Rosso upraszcza, pomija, tworzy sylwetę, maluje, lecz nie jak Rosso, w sposób rozwiany, mglisty; Ostrowski akcentuje silnie i stanowczo⁴⁷.

Według przekonania Olszewskiego, artyści epoki spod znaku Rodina powinni wychodzić z właściwego po rzeźbiarsku założenia: bryły, sylwetki i plam cieniów. Olszewski wyodrębnił modernistyczne cechy twórczości Ostrowskiego:

³⁹ Womela 1908.

⁴⁰ Olszewski 1907, 1909.

⁴¹ Womela 1902.

⁴² Olszewski 1907.

⁴³ Olszewski 1908.

⁴⁴ Olszewski 1905 (310); Olszewski 1908 (III, 8–9).

⁴⁵ Olszewski 1907.

⁴⁶ Olszewski 1904 (274); Olszewski 1904 (330).

⁴⁷ Olszewski 1905 (112).

Dzieło sztuki nie jest dla niego wierną kopią rzeczywistości, lecz transpozycją rzeczywistości w materiał rzeźbiarski – jest stworzeniem innej rzeczywistości, nieruchomej, kamiennej⁴⁸.

Zdaniem Olszewskiego Ostrowski wcielał w kamieniu i brązie aktualne dla ówczesnej rzeźby lwowskiej idee impresjonizmu malarskiego:

Padające światło rzuca mu plamy światła i cienia i wydatnia kształt postaci. Ma się wówczas wrażenie takich plam, jakie w malarstwo wprowadzili Manet, Cézanne, ale tylko nie tak ostrych, lecz łagodnych. Ostrowski pojmuje rzeźbę po malarsku⁴⁹.

Jednocześnie Olszewski na przykładzie dzieł Ostrowskiego stwierdzał współdziałanie środków wyrazu impresjonizmu i secesji.

Krytyka artystyczna początku XX wieku żywiołowo penetrowała dzieła młodego rzeźbiarza lwowskiego Jana Góralczyka, który tworzył luministyczne kompozycje z różnymi zwierzętami, świetnie przekazujące nastrój i ruch. Chwiejna, atektoniczna masa jego dzieł, mających często ulubioną wydłużoną poziomą formę i rozluźnioną kompozycję, posiadała typowo impresjonistyczne cechy. Ugniatając powierzchnię modelu woskowego lub glinianego, Góralczyk i w patynowanych odlewach gipsowych pozostawiał ślady impresyjnej obróbki jeszcze nie zastygłych warstw szpachlą, nożami i łopatką.

W latach 1903–1906 Góralczyk miał we Lwowie wystawy indywidualne, które spotkały się z dużym zainteresowaniem licznych zwiedzających i uznaniem ze strony krytyków artystycznych. Olszewski pisał:

Rzeźby zwierząt są robione z pewną brawurą, z nonszalancją dla szczegółów [...] Góralczyk w uświadomionej swej technice daje charakter poszarpania, szorstkości [...] Rzeźbiarz oryginalny, stojący na zupełnie europejskiej wyżynie⁵⁰.

Koncepcję impresjonistyczną dzieł Góralczyka podkreślał też Alfred Wysocki:

Te zwierzęta są jakby jakimś specjalnym aparatem mi-gawkowym pochwycone i zakłete w glinę lub odlew

gipsowy [...] Cały sposób traktowania bardzo szeroki i zamaszysty tych drobnych rzeźb jest nad wyraz oryginalny⁵¹.

O szczególnym znaczeniu Rodinowskiego przewrotu estetycznego, w tym wprowadzeniu impresjonizmu, mówiono i pisano we Lwowie przez cały okres 1900–1914. Ukraiński historyk sztuki Mykoła Hołubeć poświęcił Rodinowi wielki artykuł w 1913 roku⁵², a popularyzacji Rodinowskich poglądów na rzeźbę sprzyjało wydanie w 1909 roku we Lwowie książki warszawskiego znawcy sztuki francuskiej Czesława Poznańskiego⁵³.

Bibliografia

- Antoniewicz 1902 = Jan Bołoz Antoniewicz, *Sztuki plastyczne i muzyka w XIX w.*, „Kurier Lwowski” 1902, 73: 6–7
- B. [Biernacki] 1880 = B. [Mikołaj?] Biernacki, *Z wystawy sztuk pięknych*, „Tydzień Polski” 1880, 43: 681
- Błotnicki 1905 = Tadeusz Błotnicki, *Parys Filippi*, „Słowo Polskie” 1905, 90: 2
- Bursa 1898 = ...sa [Bursa, Stanisław?], *Z salonu (III)*, „Wiadomości Artystyczne” 1898, 4: 31
- Col. 1899 = Col., *Z wystawy TPSP*, „Słowo Polskie” 1899, 275: 3–4
- Dzieduszycki 1891 (246, 247) = Wojciech Dzieduszycki, *Wystawa nieustająca dzieł sztuki we Lwowie*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1891, 246: 1; 247: 1
- Dzieduszycki 1894 = Wojciech Dzieduszycki, *Sztuka polska na wystawie krajowej we Lwowie w roku 1894 (VI)*, „Dziennik Polski” 1894, 339: 1; 340: 1
- Justus 1906 = Justus [Alfred Wysocki], *Z wystawy obrazów*, „Gazeta Lwowska” 1906, 5: 1
- Kostecki 1880 = Platon Kostecki, *Wystawa lwowskiego TPSP*, „Gazeta Narodowa” 1880, 156: 2; 174: 2
- Lewandowski 1891 (9) = Stanisław Roman Lewandowski, *Wystawa obrazów*, „Kurier Lwowski” 1891, 9: 1 (dodatek literacki)
- Lewandowski 1891 (345) = Stanisław Roman Lewandowski, *O formie w sztuce* (odczyt w Kole Literacko-Artystycznym z 11 grudnia 1891 r.), „Kurier Lwowski” 1891, 345: 4
- Lewandowski 1892 (59) = Stanisław Roman Lewandowski, *Z wystawy sztuki*, „Dziennik Polski” 1892, 59: 1
- Lewandowski 1892 (310) = Stanisław Roman Lewandowski, *Z wystawy sztuki*, „Dziennik Polski” 1892, 310: 2

⁴⁸ Olszewski 1906 (14).

⁴⁹ Olszewski 1906 (14).

⁵⁰ Olszewski 1904 (602); Olszewski 1905 (477); Olszewski 1906 (21).

⁵¹ Justus 1906.

⁵² Голубець 1913.

⁵³ Poznański 1909.

- Lityński 1895 (100) = [Michał Lityński], *Kronika sztuk plastycznych*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1895, 100: 3
- Lityński 1895 (119) = [Michał Lityński], *Z lwowskiego salonu sztuki*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1895, 119: 2
- Lityński 1895 (280) = Michał Lityński, *Przechadzka po naszym salonie (II)*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1895, 280: 1–2
- Lityński 1897 = Michał Lityński, *Wystawa dzieł ś.p. W. Pruszkowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1897, 85: 4
- Lwowska wystawa 1880 = *Lwowska wystawa s. p. w auli Politechniki (VII)*, „Strażnica Polska” 1880, 15: 121
- Olszewski 1904 (274) = Marian Olszewski, *Wystawa dzieł sztuki*, „Słowo Polskie” 1904, 274: 2
- Olszewski 1904 (330) = Marian Olszewski, *Wystawa projektów nagrobka Piotra Chmielowskiego*, „Słowo Polskie” 1904, 330: 3
- Olszewski 1904 (602) = Marian Olszewski, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1904, 602: 4
- Olszewski 1905 (112) = Marian Olszewski, *Rzeźba Ostrowskiego*, „Słowo Polskie” 1905, 112: 1
- Olszewski 1905 (310) = Marian Olszewski, *Władysław Podkowiński*, „Słowo Polskie” 1905, 310: 1
- Olszewski 1905 (477) = Marian Olszewski, *Rzeźby Góralczyka*, „Słowo Polskie” 1905, 477: 1
- Olszewski 1906 (14) = Marian Olszewski, *Stanisław Ostrowski*, „Świat” 1906, 14: 7
- Olszewski 1906 (21) = Marian Olszewski, *Jan Góralczyk*, „Świat” 1906, 21: 7–8
- Olszewski 1907, 1909 = Marian Olszewski, *Z psychofizjologii malarstwa*, „Przegląd Filozoficzny” 1907, X: 575–577; 1909, XII: 561–563
- Olszewski 1907 = Marian Olszewski, *O impresjonizmie*, „Słowo Polskie” 1907, 260: 6
- Olszewski 1908 (III, 4) = Marian Olszewski, *Sprostowanie*, „Nasz Kraj” 1908, III, 4: 64–65
- Olszewski 1908 (III, 8–9) = Marian Olszewski, *Impresjonizm (fragment monografii „Władysław Podkowiński”)*, „Nasz Kraj” 1908, III, 8: 123–126; 9: 137–140
- Olszewski 1908 = Marian Olszewski, *Jan Stanisławski*, Lwów 1908
- Poznański 1909 = Czesław Poznański, *Rzeźba francuska XIX i XX wieku*, Lwów 1909
- Przegląd artystyczny 1881 = *Przegląd artystyczny: XIV wystawa TPSP*, „Dziennik Polski” 1881, 227: 1
- Rydel 1896 = Lucjan Rydel, *Impresjonizm*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1896, 39: 1–2
- Rossowski 1895 = St. R. [Stanisław Rossowski], *Impresjonizm na naszej wystawie (Obrazy Wł. Podkowińskiego)*, „Dziennik Polski” 1895, 145: 2–3
- [Spausta] 1883 = [Bolesław Spausta], *Przegląd artystyczny*, „Dziennik Polski” 1883, 221: 1
- [Wiśniowiecki] 1890 = [Tadeusz Wiśniowiecki ?], *Stefan Jarzymowski*, „Gazeta Narodowa” 1890, 176: 2
- Womela 1897 = Stanisław Womela, *Witold Pruszkowski*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1897, 86: 1–2
- Womela 1902 = Stanisław Womela, *Z wystawy obrazów*, „Kurier Lwowski” 1902, 85: 3
- Womela 1908 = Stanisław Womela, *Po wystawie jesiennej*, „Nasz Kraj” 1908, V: 2–3
- Woynarowski 1890 = Stanisław Woynarowski, *Stefan Jarzymowski (Maska pośmiertna)*, „Dziennik Polski” 1890, 209: 3
- Wyczółkowski 1960 = Leon Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia*, Wrocław, 1960: 210
- Z lwowskiego salonu sztuki 1895 = *Z lwowskiego salonu sztuki*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1895, 119: 2
- Z salonu sztuki 1892 = *Z salonu sztuki*, „Gazeta Narodowa” 1892, 243: 2
- Zdora 1890 = Jan Zdora [Jan Zengteller], *Wrażenia z Wystawy TPSP we Lwowie*, „Gazeta Lwowska” 1890, 229: 1–2; 230: 1–2
- Zdora 1891 (216, 217) = Jan Zdora [Jan Zengteller], *Impresjonizm i jego twórca Edward Manet*, „Gazeta Lwowska” 1891, 216: 4; 217: 4–5
- Zdora 1892 (10) = Jan Zdora [Jan Zengteller], *Z „Salonu” lwowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1892, 10: 4–5
- Zdora 1892 (280) = Jan Zdora [Jan Zengteller], *Z „Salonu” lwowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1892, 280: 4
- Zdora 1893 = Jan Zdora [Jan Zengteller], *Z „Salonu” lwowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1893, 134: 4
- Zdora 1894 = Jan Zdora [Jan Zengteller], *Z „Salonu” lwowskiego*, „Gazeta Lwowska” 1894, 41: 1
- Ze świata artystycznego 1880 = *Ze świata artystycznego* [Pracownia Leona Wyczółkowskiego we Lwowie], „Strażnica Polska” 1880, 23: 195–196
- Голубець 1913 = Микола Голубець, *Август Роден*, „Ілюстрована Україна” 1913, 6: 7–8
- Панькевич 1899 = Юліан Панькевич, *Руска выставка штуки а европейска критика (До фейлетонов Ів. Труша)*, „Дело” 1899, 6: 2–3
- Труш 1898 = Іван Труш, *З нагоди русскої выставки штуки (II)*, „Дело” 1898, 246: 1
- Труш 1899 = Іван Труш, *Нові напрями в малярстві*, „Літературно-науковий вісник” 1899, 3: 145

Summary

Lwów art criticism of Impressionism at the turn of the 19th and 20th centuries

The article discusses Lwów / Lemberg / Lviv publications from the years 1880–1914, in which the opinions of art critics about Impressionism were expressed. Critics analysed the general principles of Impressionism, and individual works of painting and sculpture, by French, Polish and Ukrainian artists. If the views of critics

fluctuated between approval and categorical rejection during the period 1880-1900, then after 1900 Impressionism had come to be regarded as an approved and significant artistic direction, which provided the impetus for the development of the avant-garde.