

AGNIESZKA ŚWIĘTOŚŁAWSKA

Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki



ORCID ID: 0000-0001-8488-4365

ARS INSPIRATIO

STUDIA DEDYKOWANE

PROFESOR ELEONORZE

JEDLIŃSKIEJ

ISBN 978-83-8331-666-6

DOI:10.18778/8331-666-6.06

PERSPEKTYWY NA SALON ARTYŚCI ZE LWOWA A PARYŻ W PIERWSZEJ POŁOWIE XIX WIEKU

STRESZCZENIE

Niemal dokładnie w połowie XIX wieku, w 1852 roku, pochodzący ze Lwowa Henryk Rodakowski zdobył medal pierwszej klasy na paryskim Salonie. Choć był to sukces bezprecedensowy, to oczywiście nie był on pierwszym wywodzącym się ze stolicy Galicji artystą, który próbował swoich sił na francuskiej scenie artystycznej. Lwowskie środowisko twórcze od początku stulecia przeżywało okres wzrastającej aktywności, w dużym stopniu wynikający z silniejszych kontaktów z innymi ośrodkami europejskimi. Dominujący był jednak wpływ artystycznego centrum Cesarstwa Austrii, Wiednia. Paryż był miastem stosunkowo rzadko jeszcze w tym czasie odwiedzanym przez artystów lwowskich, jednak już te pierwsze, nieliczne kontakty były znaczące w kwestii transferu tendencji i świadomości kierunków rozwoju współczesnego malarstwa. Celem artykułu jest zestawienie, często szczątkowych i niepełnych, informacji dotyczących związków lwowskich artystów z Francją. Obszarem rozważań będą zarówno krótkoterminowe wizyty, jak i wieloletnie pobyty, ale przede wszystkim udział w Salonach, które, tak dla tego tekstu, jak i dla europejskiego życia artystycznego, pełniły funkcję konsolidacyjną i centralizującą wszelkie wysiłki artystyczne.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka lwowska, sztuka francuska, sztuka XIX wieku, emigracja artystyczna, kontakty artystyczne, Salony Paryskie

PERSPECTIVES ON THE SALON. ARTISTS FROM LVIV IN PARIS IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

In 1852, Henryk Rodakowski, a native of Lviv, was awarded a first prize at the Paris Salon, marking a significant achievement in the history of art. This was an unprecedented success; nevertheless, he was not the pioneering artist from Lviv to attempt to make a name for himself on the French art scene. The Lviv milieu had been experiencing a period of increasing activity since the beginning of this century, largely due to stronger contacts with other European centres. However, the dominant influence was that of the artistic centre of the Austrian Empire, Vienna. Paris was a city that was still relatively rarely visited by Lviv artists at that time. Nonetheless, these initial contacts were significant in terms of the transfer of trends and the awareness of the directions of development of contemporary painting. The objective of this article is to synthesise, often residual and incomplete, information on the interactions between artists from Lviv and the artistic milieu in France. The area of consideration will be both short-term visits and long-term stays, but above all this analysis will focus on the participation of these artists in the Salons, which, both for this text and for European artistic life, had a consolidating and centralising function for all artistic efforts.

KEYWORDS: Lviv art, French art, 19th century art, artistic emigration, artistic contacts, Paris Salons

Jednym z kluczowych impulsów dla formowania się nowoczesnego życia artystycznego były publiczne wystawy sztuki, które pociągnęły za sobą ukształtowanie się świadomej i „dyskursywnej” publiczności¹, mającej odtąd, w dobie upadku wielkich mecenatów państwowych i kościelnych, decydujący wpływ na samą twórczość. Organizowane regularnie już od połowy XVIII wieku, Salony paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby odegrały w tym procesie znaczącą rolę², przy okazji przyczyniając się do przyznania temu miastu na kolejne stulecie pozycji nieformalnej artystycznej stolicy Europy. Także artyści wywodzący się z ziem dawnej Rzeczypospolitej, w XIX wieku intensywnie odczuwali magnetyczne

¹ W. Ray, *Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen*, „Eighteenth-Century Studies” 2004, t. 37, nr 4, s. 527–552.

² Szczegółową analizę mechanizmu ich funkcjonowania i wpływu na życie artystyczne zawierają publikacje: R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, s. 11–39; T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven–London, 1985.

przyciąganie tego ośrodka³, zwłaszcza że, jak zauważyła Eleonora Jedlińska, dla nich „Francja często stawała się miejscem przeznaczenia, symbolem wolności duchowej i twórczej”⁴. Choć ten kuszący mit niewątpliwie obejmował swoją siłą oddziaływania także obszar Galicji Wschodniej, to jednak sytuacja we Lwowie była do pewnego stopnia specyficzna.

Lwowskie życie artystyczne pierwszej połowy XIX wieku nie należało do najbardziej ożywionych w Europie, z czego nieliczni miejscowi miłośnicy sztuki dość jednoznacznie zdawali sobie sprawę. Świadomość prowincjonalności oferty kulturalnej miasta przewija się w zapiskach pamiętnikarskich i lokalnych publikacjach publicystycznych tej epoki. Zwłaszcza w tych ostatnich powraca się do rozważań nad szansami i możliwościami ożywienia na tym polu. Wielokrotnie pojawiały się oczywiście próby aktywizacji lokalnego środowiska twórców i odbiorców sztuki, szczególnie w drugiej ćwierci stulecia, gdy zaczęto organizować zarówno publiczne zbiorowe ekspozycje dzieł sztuki, jak i niewielkie kameralne pokazy o charakterze komercyjnym. W październiku 1826 roku w prywatnym domu przy Krakowskim Przedmieściu 328 udostępniona została dla zwiedzających kolekcja obrazów zgromadzonych przez Józefa Reichana⁵. Jakkolwiek było to przedsięwzięcie prywatne, nastawione zapewne na zdobycie środków finansowych przez wdowę po malarzu⁶,

³ Współczesne badania nad udziałem Polaków w paryskim życiu artystycznym w pierwszej połowie XIX wieku rozpoczęły prace Denis Wrotnowskiej. Jej osiągnięcia na tym polu oraz późniejszy stan badań tego zagadnienia podsumowuje: E. Bobrowska, *Polska obecność artystyczna we Francji – próba oceny stanu badań*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2010, z. 1–2 (12–13), s. 175–186. Zawarte tam zestawienie warto uzupełnić m.in. o monografię Andrzeja Ryszkiewicza dotyczącą artystów polskich z kręgu Davida (A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967) czy prace Marka Zgórniaka (zwłaszcza: M. Zgórniak, *Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki M. Żmigrodzkiego*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz et al., Kraków 2001, s. 439–452; M. Zgórniak, *Sztuka w Paryżu w dobie Wielkiej Emigracji. Życie artystyczne i problemy malarstwa religijnego*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne” 2007/2008, nr 13/14, s. 263–295. Zasadniczo wcześniejszemu okresowi (lecz uwzględniając także początek XIX wieku) poświęcona jest także publikacja: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010.

⁴ E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015, s. 208.

⁵ „Rozmaitości” 1826, nr 43, s. 356.

⁶ S. Lub. Jaszowski, *O malarzach, którzy lub we Lwowie pracowali, lub których dzieła tu się znajdują*, „Rozmaitości” 1831, nr 11, s. 85.

stało się pierwszą prezentowaną publicznie ekspozycją sztuki w tym mieście. W kolejnych dekadach wprowadzie nieregularnie, lecz za to w dość monumentalnej skali obejmującej każdorazowo kilkaset obiektów, organizowane były we Lwowie wystawy dzieł sztuki dawnej i aktualnej. Zazwyczaj, tak jak miało to miejsce w przypadku dwóch najważniejszych tego typu wydarzeń czyli wystaw z 1837 i 1847 roku, łączyły one zamiar zaprezentowania najciekawszych obiektów sztuki powszechnej (dawnej i współczesnej) ze zbiorów prywatnych oraz prezentacji dokonań miejscowych malarzy, z celem charytatywnym, ponieważ dochód z biletów przeznaczany był dla potrzebujących. Pierwsze ambitne, ale też obarczone pewną nieśmiałością, zamiary aktywizacji życia wystawienniczego we Lwowie inspirowane były, czego dobitnie dowodzą przekazy, obserwacją podobnych wydarzeń w europejskich stolicach sztuki. Dla stolicy Galicji naturalny punkt odniesienia stanowił Wiedeń, którego codwuletnie wystawy organizowane przy tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych były właściwie każdorazowo anonsovane w lwowskiej prasie⁷, jednak relacji z nich raczej nie publikowano⁸ i wszystko wskazuje na to, że te wydarzenia artystyczne nie wzbudzały szerszego zainteresowania. Inaczej jednak się sprawa miała w przypadku Paryża, który nie był dla Lwówian tak dostępny jak stolica Monarchii Habsburskiej, a przy tym otoczony był nimbem światowej stolicy sztuki. Rozpalał zainteresowania kwestiami kulturalnymi i często nawet pozornie drobne doniesienia znajdowały przestrzeń publikacyjną w miejscowych gazetach. Lwowsko-paryskie kontakty artystyczne w pierwszej połowie XIX wieku nie należały do nasilonych i najczęściej miały wymiar jednokierunkowy; tym bardziej znamienne jest, że

⁷ Zawiadomienia o naborze dzieł na wiedeńskie wystawy zamieszczała, będąca organem rządowym „Gazeta Lwowska”: w dziale *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska” 1834, nr 24, s. 139; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska” 1835, nr 108, s. 650; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska” 1836, nr 93, s. 553; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska” 1840, nr 15, s. 87; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska” 1842, nr 20, s. 125; *Wiadomości krajowe*, „Gazeta Lwowska” 1843, nr 11, s. 67.

⁸ Krótkie podsumowanie będące właściwie wykazem statystyk opublikowano o wystawie z 1836 roku, nawet nie odnotowując udziału miejscowych twórców: *Wystawa sztuk pięknych w ces. aust. akademii w Wiedniu*, „Rozmaitości” 1836, nr 20, s. 159. Dłuższe omówienie wystawy z 1840 roku pojawiło się (ale dopiero trzy lata później!) na łamach „Dziennika Mód Paryskich”, napisane przez Franciszka Ksawerego Jaworskiego: F.X. Jaworski, *Kilka słów o wiedeńskiej wystawie obrazów*, „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 15, s. 119–120, nr 16, s. 124–126.

sukcesy artystów wyjeżdżających za granicę były z zaangażowaniem śledzone, a wszelkie relacje (zwłaszcza pierwszoosobowe świadectwa) z tamtejszego życia artystycznego stanowiły kuszący materiał dla lokalnych redakcji.

W ANTYSZAMBRZE

Z racji oczywistych relacji wynikających z sytuacji geopolitycznej, galicyjscy artyści pragnący rozwijać swoje umiejętności za granicą, jako cel swoich wyjazdów wybierali przede wszystkim właśnie Wiedeń. Paryż, choć już wówczas uchodził za światową stolicę sztuki, był opcją znacznie odleglejszą, nie tylko w sensie mierzonego w kilometrach dystansu. W porównaniu do dziesiątek pochodzących z Lwowa i okolic kandydatów na artystów, którzy w 1 poł. XIX wieku uzupełniali swoją edukację w wiedeńskiej akademii lub w prywatnych pracowniach tamtejszych mistrzów, do Francji dotarła zaledwie garstka. Zresztą, o ich pobycie tam i związanych z tym działaniach artystycznych często zachowały się niestety bardzo szczątkowe przekazy. Tak było choćby w przypadku Eustachego Choińskiego (1814–1836), który według ówczesnych relacji biograficznych miał uczyć się podstaw zawodu artystycznego właśnie w Paryżu, choć trafił tam nie z powodu świadomego wyboru ścieżki kariery, lecz właściwie z życiowego przypadku. Jako syn kamerdynera Franciszka Sapichy, Choiński od najmłodszych lat podróżował wraz z rodzicem i jego mocodawcą po Europie. We Francji miał odebrać pierwsze wykształcenie, a jego talent „już tam od nauczycieli uznany był za wielce obiecujący”⁹. Nie jest jednak pewne nie tylko u kogo, ale nawet i kiedy młodociany przyszedł artysta się uczył. Zapewne było to pod koniec lat 20., gdyż według biogramów, po francuskim etapie miał przenieść się do Wiednia, gdzie od 1829 do 1831 roku był notowany jako student Akademii¹⁰.

⁹ *Eustachi [sic!] Choiński* [wspomnienie pośmiertne], „Rozmaitości” 1837, nr 46, s. 367.

¹⁰ Archiwum Akademii der bildenden Künste, Wiedeń, *Protrokoll [sic!] der die k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. vom Jahre 1797 bis 1850*, s. 243; *Protocoll von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833. Historien-Malerei u. Zeichnung*, s. 4; *Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser*, s. 4.

Chociaż Galicji nie objęły w znacznym stopniu wydarzenia powstania listopadowego, to wśród jego uczestników szukających później schronienia we Francji były także postaci świata artystycznego przynajmniej tymczasowo związane ze środowiskiem lwowskim. Z Wielką Emigracją wiązą się wyjazdy Zygmunta Edwina Gordaszewskiego (1805–1862), Macieja Gaszyńskiego (ok. 1805–po 1868) czy Ferdynanda Chotomskiego (1797–1880). Po upadku narodowowyzwoleńczego zrywu, Gordaszewski początkowo schronił się właśnie w Galicji, gdzie poszukując źródeł utrzymania, po amatorsku zajmował się prawdopodobnie między innymi malowaniem portretowych miniatur. Tak wynika z adnotacji uczynionej przez Konstantego Słotwińskiego do zapisów w raporcie nabytków Ossolineum. Zakup trzech akwarelowych miniatur od artysty dyrektor zakładu tłumaczył nie tyle chęcią poszerzenia zbioru, lecz motywacją charytatywną – traktując to jako „wsparcie tułacza”¹¹. Po tym krótkim lwowskim epizodzie Gordaszewski wyjechał do Francji, gdzie osiadł już na stałe, mieszkając najpierw w Lyonie i Melun, a ostatecznie w Paryżu¹². Dokładnie odwrotnie miało to miejsce w przypadku Gaszyńskiego i Chotomskiego, o których wcześniejszych związkach ze Lwowem nic nie wiadomo, ale po powrocie z francuskiej emigracji obaj na dłuższy czas związali się z tym miastem: pierwszy z nich już od lat 40., drugi – dopiero w 70., po okresie swojej zawodowej i twórczej aktywności. Chotomski wprawdzie już wcześniej podejmował próby przyjazdu do Galicji, o czym świadczy list z 1848 roku kierowany prawdopodobnie do Gwalberta Pawlikowskiego z prośbą o protekcję w ubieganiu się o austriacki paszport¹³. Zamiarów tych nie udało się jednak wówczas zrealizować.

¹¹ Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 54 Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Dział I: Akta protokolowane, nr 15. Akta dotyczące działalności 1832, t. 1, k. 486; B. Długajczyk, L. Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019, s. 104.

¹² *Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1839*, Paryż 1839, s. 21; *Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1840*, Paryż 1840, s. 26; A. Krosnowski, *Almanach historique ou Souvenir de l'Emigration Polonaise*, Paris 1847, s. 122. Na wychodźstwie poświęcił się zresztą przede wszystkim działalności literackiej, choć nie porzucił całkowicie pracy artystycznej, której dowodem jest pięć miniaturowych wizerunków członków rodziny generała Macieja Rybińskiego, datowane na 1841 rok, należące do zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Zob. M. Radojewski, *Miniatury portretowe XVI–XX*, [w:] *Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 28–30.

¹³ Ferdynand Chotomski, List do NN, 1848, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 76: Zbiór rękopisów i archiwum Pawlikowskich, Część 2, nr 68.

Zdecydowany wzrost wyjazdów, tym razem motywowanych już głównie względami artystycznymi, nastąpił jednak dopiero w drugiej połowie lat 30., by osiągnąć szczyt w kolejnej dekadzie. W tym czasie wizytę w Paryżu spośród grona wschodniogalicyskich artystów odbyli m.in. Florian Lunda (1824–1888), Alojzy Rejchan (1807–1860), Fryderyk Pohlmann (1805–1870), Aleksander Titz (1814–1856), Jan Tysiewicz (1814–1891), August von Medvey (1812–1870), Henryk Rodakowski (1823–1894) czy Korneli Szlegel (1819–1870). Dla części z nich był to zaledwie krótki epizod, uzupełnienie odbytych już studiów (najczęściej wiedeńskich) czy przystanek w podróży po Europie. Paryż, pomiędzy krajami niemieckimi a Anglią, miał być jedną z destynacji wyjazdu mającego na celu zapoznanie się z najnowszymi odkryciami technicznymi (silnikami pneumatycznymi i oświetleniem gazowym), na który Stanisław Skarbek wysłał Johanna Salzmann (1807–1869), architekta i inżyniera wznoszonego wówczas gmachu teatru. W podróży tej, rozpoczętej w listopadzie 1839 roku, miał mu towarzyszyć Fryderyk Pohlmann, pochodzący z Berlina malarz teatralny zatrudniony jako dekorator i „maszynista” nowej instytucji¹⁴. Podróż nie należała do długich, gdyż już w marcu kolejnego roku lwowska prasa donosiła o przyjeździe do miasta Pohlmann, który miał się zająć „wewnętrznym urządzaniem teatru”¹⁵. Sam fakt wysłania w podobną zagraniczną delegację osoby odpowiedzialnej za przyszłą scenografię jest znamienny i świadczy o ambitnych aspiracjach możnego mecenas, co tym bardziej może zaskakiwać w obliczu przekazów o oszczędnej postawie Skarbka, którą naczelny plotkarz lwowskiego życia artystycznego, Stanisław Schnür-Pepłowski, określał wręcz jako skąpstwo¹⁶.

Medvey przyjechał do stolicy Francji podobno w celach edukacyjnych (mimo, iż nie wiadomo nic o jego dołączeniu do jakiegokolwiek pracowni) w roku 1848. Ale już rok później był z powrotem we Lwowie (gdzie wziął ślub), a w następnym roku wyjechał z rodzinnego miasta ponownie – tym razem na wschód, osiadając już na stałe w Rosji, gdzie rozwijał karierę portrecisty-miniaturzysty¹⁷. Krótki jego pobyt w Paryżu, o którym też nie zachowały się żadne szczegółowe przekazy, zapewne był związany z aktywnością artystyczną, czego dowodem jest zachowany w Muzeum Narodowym

¹⁴ W rubryce *Nowiny Lwowskie*, „Gazeta Lwowska” 1839, nr 135, s. 837.

¹⁵ W rubryce *Nowiny Lwowskie*, „Gazeta Lwowska” 1840, nr 39, s. 239.

¹⁶ S. Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie 1780–1881*, Lwów 1889, s. 174.

¹⁷ A. Hajdecki, *Der Miniaturist A. v. Medvey*, „Internationale Sammler-Zeitung” 1923, nr 13, s. 98.

w Krakowie wizerunek Laury z domu Guérin, żony Ludwika Wołowskiego, cenionego paryskiego prawnika i ekonomisty [il. 1]. We Francji przebywał także Aleksander Titz, najpierw aby uczyć się, później by nauczać innych. Według współczesnych mu doniesień prasowych i wczesnych opracowań miał być w latach 40. nauczycielem rysunku w Bordeaux, podobno nawet „z powodzeniem”¹⁸. Źródła jednak nie precyzują czy chodziło o zatrudnienie w jakiejś instytucji edukacyjnej, czy prywatne lekcje. Co istotne, zdobyte za granicą doświadczenie pedagogiczne wykorzystał po powrocie do Lwowa, gdzie od 1848 roku także zajmował się przede wszystkim dydaktyką. Wprowadził do nauki malarstwa nową na gruncie galicyjskim metodę, „która nie zaprawia ucznia do kopiowania martwych wzorów ale zostawiając wrodzonemu usposobieniu wszelką samodzielność stawia żywą przyrodę za wzór”¹⁹. To podejście, wynikające zapewne z obserwacji aktualnych zagranicznych tendencji, a innowacyjne dla prowincjonalnego Lwowa, pozbawionego instytucji zapewniających naukę sztuki na europejskim poziomie, zapewniło mu uznanie i wziętość w działalności pedagogicznej. Nie zdołał jednak ewentualnych francuskich wpływów na trwale zaszczyć wśród kolejnego pokolenia lwowskich artystów, gdyż zmarł w niespełna osiem lat od powrotu z Francji [il. 2].

Wiele z wyjazdów było jednak nie tylko znacząco dłuższych, ale również odciskających wyraźnie mocniejszy wpływ na poszukujących inspiracji artystach. Od 1837 roku mieszkał w Paryżu Alojzy Rejchan, który, choć uczęszczał do pracowni cenionego już wówczas batalisty Horacego Verneta²⁰, we francuskim okresie rozwijał się przede wszystkim na polu malarstwa portretowego, krystalizując charakterystyczną dla siebie i bardzo później cenioną manierę lekkich i jasnych w kolorystyce wizerunków akwarelowych [il. 3]. Natomiast w latach 40. do pracowni znanego ze swojego polonofilstwa Leona Cognieta dołączyli (obaj po pierwszych naukach pobranych w Wiedniu)

¹⁸ „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1856, nr 130, s. 2; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 427–428; J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, kat. wyst. Galeria Narodowa m. Lwowa, Lwów 1937, s. 24.

¹⁹ *O Malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski” 1850, nr 27, s. 222.

²⁰ Ten dosyć zaskakujący wybór mistrza Marian Wójciak usiłuje wytłumaczyć potencjalną znajomością obu artystów, która miała być nawiązana wcześniej w Rzymie. Na potwierdzenie tej tezy, poza samą zgodnością chronologiczną pobytów we Włoszech, nie ma jednak żadnych dowodów. Por. M. Wójciak, *Alojzy Rejchan*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1959, t. 1, s. 145.

Henryk Rodakowski i Florian Lunda, a później także Franciszek Tępa (1828–1889)²¹. To w liście do tego ostatniego Wojciech Gerson, który właśnie we Francji nawiązał długoletnią przyjaźń z Tępą, podsumował korzyści płynące z pobytu w Paryżu: „w tym kraju można się dużo nauczyć – a nade wszystko jak pracować i z młodych lat korzystać, póki służą, póki najmozolniejsze studiowanie jeszcze przyjemność sprawia”²². Wyrażał tu odczucia zapewne nie tylko swoje, lecz całego pokolenia. Atmosferę i stosunki wewnątrz polskiej, a w dużym stopniu właściwie lwowskiej, kolonii artystycznej w Paryżu ilustruje słynna akwarela Juliusza Kossaka przedstawiająca wnętrze pracowni Rodakowskiego, w której gospodarz, autor wizualnego dokumentu oraz Leon Kapliński łączą pracę artystyczną z życiem towarzyskim [il. 4].

NA SALONACH

Obok niewątpliwych korzyści wynikających z większych możliwości artystycznego kształcenia i zyskania szerszej świadomości aktualnych tendencji europejskiego malarstwa obserwowanych na żywo w jednej z ich ówczesnych kolebek, pobyt w stolicy Francji oferował twórcom także szansę na zaistnienie na najważniejszej międzynarodowej arenie życia artystycznego, czyli paryskim Salonie. Nie dziwi więc, że wielu z galicyjskich przybyszów, podobnie jak rzesze malarzy z całego świata, zgłaszało swoje prace na słynną wystawę, która mogła stać się trampoliną do prawdziwie wielkiej kariery. Zanim w 1852 roku ten spektakularny sukces i awans z nieznanego nikomu twórcy z austriackiej prowincji do malarza dostrzeżonego przez największe autorytety francuskiej sztuki stał się udziałem Henryka Rodakowskiego²³, także inni lwowianie podejmowali to samo wyzwanie z większym lub mniejszym powodzeniem.

²¹ M. Domański, *Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku. Franciszek Tomasz Tępa i jego krąg*, Lublin 1985, s. 117–146.

²² List Wojciecha Gersona do Franciszka Tępy, Warszawa, d. 21 grudnia 1860. Cytatza: M. Treter, *Fragmenty korespondencji artystów polskich z Franciszkiem Tępą*, „Lamus” 1910, z. 8, s. 498.

²³ Szerzej o recepcji *Portretu generała Dembińskiego* eksponowanego na Salonie 1852 roku, zarówno we Francji, jak i w macierzystym Lwowie, [w:] A. Król, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, Kraków 1994, s. 9, 20, 47–50. Tam także podana jest wcześniejsza literatura.

O pierwszym „ziomku”, który miał okazję zaprezentować swoje dzieła na słynnej paryskiej wystawie, we Lwowie chyba nawet się nie dowiedziano, choć ten musiał rodzinne miasto darzyć pewnym sentymentem, skoro przy zgłoszeniu przedstawił się jako „Pic de Leòpol” i tak też został zapisany w dokumentach z 1827 roku²⁴. Przyjęto wówczas dwie jego prace, czyli litografie przedstawiające śmierć Rolanda oraz walkę centaurów z Lipitami, obie według kompozycji Michallona²⁵. O nauce czy wczesnej działalności Andrzeja (posługującego się później formą imienia: Andreas) Pica w okresie lwowskim nic nie wiadomo. Pewnym jest, że do Paryża musiał przyjechać co najmniej kilka lat przed wystawą, ponieważ pierwsza z grafik wzmiankowana była (pochlebnie) w prasie francuskiej już w 1825 roku²⁶. Scena z Rolandem miała zostać wykonana jako forma hołdu dla przedwcześnie zmarłego francuskiego pejzażysty Achille’a Etny Michallona (1796–1822), prawdopodobnie według obrazu zamówionego przez króla Ludwika XVIII, a wystawianego na salonie w 1819 roku²⁷. W latach 20. Pic jeszcze przynajmniej kilkukrotnie wydawał w Paryżu swoje prace graficzne²⁸ i musiał chyba zwrócić uwagę swoimi umiejętnościami na tym polu, ponieważ otrzymał propozycję pracy w Królewskim Zakładzie Litograficznym w Madrycie. Wiosną 1829 roku, wraz z sześcioma innymi zatrudnionymi we Francji grafikami przeniósł się do Hiszpanii²⁹, gdzie brał udział w realizacji prestiżowych publikacji wykonanych na

²⁴ Registres des Salons (1795–1863), Registre des Ouvrages 1827, Archives des Musées nationaux, p. 50, poz. 1738, 1739. Za: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action;jsessionid=9D0674C9FF0F6E024D38044378E66554?irId=FRAN_IR_054675&udId=c-64n6pfr9u-o8icyl79ogl1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true (dostęp: 24.05.2024).

²⁵ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts*, Paris 1827, s. 196.

²⁶ *La Mort de Roland, Dessinée d'après le tableau de Michallon, par Pic de Léopol, figures de Weber*, „Le Corsaire” 1825, nr 871, s. 3–4.

²⁷ Obraz Michallona „Paysage. Mort de Roland” obecnie należy do zbiorów Luwru. Zob.: I. Compin, N. Reynaud, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, t. 1, *École française*, Paris 1972, s. 261.

²⁸ „Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique” 1826, t. 15, nr 93, s. 980; „Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique” 1828, t. 17, s. 95, 151; „Journal des artistes” 1827, s. 694.

²⁹ „El Correo: periódico literario y mercantile” 1829, nr 164, s. 3–4.

zamówienie dworu (grafiki z serii *Colección litográfica de los cuadros del rey de España* oraz *Coleccion de vistas de los Sitios Reales*) i ostatecznie pozostał już do końca życia, działając jako litograf specjalizujący się w widokach architektonicznych, publikowanych w albumach [il. 5] i prasie, wiążąc się już na stałe z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Według słów Manuela Ossorio y Bernarda, biografa XIX-wiecznych artystów hiszpańskich, Pic de Leopold (jak był tam znany) nigdy już nie powrócił ani do rodzinnego Lwowa, ani do Paryża³⁰. Uznanie i osiągnięcia jakie niewątpliwie zdobył w kręgach najpierw francuskim, a następnie hiszpańskim, nie zostały jednak, jak się wydaje, uświadomione i docenione w rodzinnym mieście. Żadne wzmianki o jego dokonaniach nie pojawiają się ani w źródłach, ani w opracowaniach lwowskiej sztuki.

Tymczasem w Paryżu kolejni przybywający z Galicji artyści poszukiwali swojego szczęścia. W 1838 roku, spośród trzech akwarelowych portretów zgłoszonych przez Alojzego Rejchana, dwa zostały przez jury przyjęte na ekspozycję: wizerunek baronowej Lepic z synem oraz pani Orillat (podobno „słynnej z rzadkiej piękności”, jak podkreślała lwowska prasa, uznając to za jedyną wartą wzmianki cechę tego dzieła)³¹. Rejchan, który w maju tegoż roku powrócił już ostatecznie do Lwowa, zapewne osobiście poinformował o tym niewątpliwie doniosłym wydarzeniu miejscowe redakcje – wówczas „Rozmaitości” opublikowały dwie notki o, jak to ujęto, „tej zasłudze”, jednakże obie lakoniczne, na przedostatnich stronach wydań, drobniejszym drukiem, w dziale rozmaitości *Ze Lwowa* – między doniesieniami o nowościach wydawniczych (np. publikacji dotyczącej nowej metody warzenia piwa), przestrogami przed przegrzewaniem pokoi czy uwagami o aberracjach pogodowych (wysokie temperatury w grudniu w Anglii spowodowały m.in. zakwitnięcie krzewów róż i złożenie jaj przez makolągwę w Salisbury)³². Wskazuje to na przeświadczenie, że informacja o artystycznych

³⁰ M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883–1884, s. 371–372.

³¹ *Registres des Salons (1795–1863)*, *Registre des Ouvrages 1838*, Archives des Musées nationaux, p. 79, poz. 2576–2578 [jako „Reichan” bez imienia]. Za: <https://france-archives.gouv.fr/en/facomponent/e6e3ab45d9554687b97725a1ddc4edc6f16b448b> (dostęp: 24.05.2024). Co ciekawe, odrzuconym obiektem był pendant do drugiej z wymienionych prac – portret pana Orillat. Prac Rejchana, być może ze względu na cudzoziemskie brzmienie nazwiska, nie uwzględnia słynny wykaz opublikowany w „Sztuce”, por. *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka” 1904, s. 400–415.

³² „Rozmaitości” 1838, nr 14, s. 111; „Rozmaitości” 1838, nr 20, s. 159.

jakby nie było sukcesach zagranicznych miejscowego malarza nie znajdzie wielkiego zainteresowania wśród czytelników gazety. Skądinąd zauważyć warto, że była to prawdopodobnie pierwsza wzmianka o paryskim Salonie, jaka ukazała się na łamach lwowskiej prasy.

Jak bardzo niewiele przywiązywano do tego wydarzenia wagi, dobitnie świadczy fakt, że gdy kilka miesięcy później w tej samej gazecie przedrukowywano wyimki z listu z Paryża, pióra pewnego X.B., w którym to mowa była o wystawie, dzieła Rejchana zostały całkowicie pominięte. Autor doniesień z francuskiej stolicy (zaraz po wyrażeniu dumy, iż wśród 52 absolwentów „szkoły robienia cukru z buraków” w Fouilleuse aż 16 było Polakami) zauważał, że na tegorocznej ekspozycji sztuki znajdowały się zaledwie dwa dzieła Polaków. Wymieniał pejzaż Gustawa Łosińskiego, studiującego podówczas w Düsseldorfie, oraz kompozycję *Sąd kani przez orła* (z bajki Niemcewicza) wspomnianego już Ferdynanda Chotomskiego. Podkreślał przy tym, że druga z prac zyskała pochwalną wzmiankę w „Journal des Artistes”³³. Ale o Rejchanie milczał, być może zmylony obco brzmiącym nazwiskiem, choć nie byłoby od rzeczy (nie wchodząc zaledwie w rozważania dotyczące tożsamości narodowej artysty) uwzględnienie malarza będącego przedstawicielem już trzeciego pokolenia tej rodziny, które żyło na ziemiach polskich. Redakcja także tego braku nie sprostowała.

Tendencja do posługiwania się kluczem narodowościowym przy publikacji doniesień o paryskich wystawach dała o sobie znać jeszcze w kolejnych latach. W 1841 roku wiadomość o Salonie opublikowana w prasie lwowskiej była dość skąpa. Brzmiała w całości: „Na wystawie tegorocznej w Luwrze (w Paryżu), chwalono dwa obrazy, jeden malowany przez pannę Błęszyńską [sic!], przedstawiający młodą dziewczynkę, drugi przez panią Domaradzkę [sic!], wyobrażający widok Łuknowa w Indyjach Wschodnich.”³⁴ Był to oczywiście zaledwie automatyczny przedruk notki z bazy prasowych doniesień³⁵. Przez większą część lat 40. ani artyści z Lwowa nie pokazywali na Salonie, ani lwowska prasa nie rozpisywała się o nim nadmiernie. Paryż pozostawał poza zasięgiem i możliwością, i zainteresowania.

³³ „Rozmaitości” 1838, nr 29, s. 231.

³⁴ „Rozmaitości” 1841, nr 28, s. 227.

³⁵ Nieco szerszy wariant tej wiadomości opublikował wcześniej polskojęzyczny paryski „Dziennik Narodowy” (1841, nr 6, s. 24); dokładnie ten sam (choć z poprawnie odmienionymi nazwiskami) nieco później ukazał się w warszawskiej „Gazecie Codziennej” (1841, nr 186, s. 4).

Kolejnym artystą, wywodzącym się ze Lwowa, który wystawiał na paryskiej wystawie był niejaki Auguste Sewski. W 1848 roku pokazał widok term nad Loarą³⁶. Z dokumentacji wynika, że ten 24-letni wówczas malarz studiujący u Charlesa Renoux, urodził się we Lwowie³⁷. Niestety, poza tymi skąpych przekazami, o postaci tej zupełnie nic nie wiadomo. Być może wytłumaczeniem tajemnicy jest błędny zapis danych osobowych w dokumentach wystawy, który utrudnia jego właściwe zidentyfikowanie. Argumentem na poparcie tej teorii jest fakt, że nazwisko w takim brzmieniu nie występowało ani na terytorium współczesnej Ukrainy, skąd miał pochodzić, ani na pozostałych ziemiach dawnej Rzeczypospolitej³⁸. Taka koncepcja nie zbliża jednak do odpowiedzi na pytanie kim mógł być artysta, którego kraj-obraz został wówczas uwzględniony w prezentacji.

Problemy z zapisem polskich nazwisk były realnym zagrożeniem, o czym najlepiej świadczy przypadek artysty wystawiającego rok później. W drukowanym katalogu autor pracy zatytułowanej *La liberte des anciens Germains. Victoire de Herman. Bataille dans la foret de Zenlobaire*, zamieszczonej pod numerem 1964, podany jest jako „Urzuynski (Antoni-Piotrus)”³⁹. W rękopiśmiennym rejestrze uczestniczących w ekspozycji artystów figuruje jako „Urzynski (Antoni Puch)”⁴⁰, ale w wykazie dzieł – już jako

³⁶ Kompozycja, nosząca w katalogu długi tytuł: *Vue des eaux thermales de Sailles-Chateau-Morand (Loire), prise du cote des anciens bains romains nouvellement restaures*, należała do doktora Desisles. Por. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre le 15 mars 1848*, Paris 1848, s. 305, poz. 4143. Zob. także: *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka” 1904, s. 403.

³⁷ *Registres des Salons (1795–1863)*, *Registre des artistes 1848*, Archives des Musées nationaux, p. 201. Za: <https://francearchives.gouv.fr/en/facomponent/e27d6a45031128addafb1e6c0964e82295afc0f> (dostęp: 23.05.2024).

³⁸ Cyfrowe bazy Polskiego Towarzystwa Genealogicznego odnotowują zaledwie trzy przypadki pojawienia się w księgach metrykalnych tego nazwiska, co też mogło być kwestią błędnego zapisu lub odczytania dokumentu. Zob. https://geneteka.genealodzy.pl/index.php?search_lastname=sewski&search_lastname2=&from_date=&to_date=&rp1=&bdm=&w=&op=se&lang=pol&exac=1 (dostęp: 23.05.2024).

³⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Tuileries le 15 juin 1849*, Paris 1849, s. 171. Zob. także: *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka” 1904, s. 403.

⁴⁰ *Registres des Salons (1795–1863)*, *Registre des artistes 1849*, Archives des Musées nationaux, p. 219. Za: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/recherche-consultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_054675&udId=c-61xlr5g56--1fw16volz4y1q&details=true (dostęp: 23.05.2024).

„Piotruszinski”⁴¹. W rzeczywistości chodzi o urodzonego we Lwowie Antoniego Piotruszyńskiego (1809–1885), który po udziale w Powstaniu Listopadowym wyemigrował do Francji, gdzie pozostał już do końca życia, uczestnicząc zresztą także w późniejszych latach w paryskich wystawach⁴². Co ciekawe, akces na ten sam salon 1849 roku zgłosiła także żona malarza – Anna z domu Fillon, której nazwisko w aktach wpisano jako „Piotruszynska”, ale nazwisko jej nauczyciela (czyli jak można się domyślać – męża) odnotowano jako „Piotrusjyuski”⁴³. Żadna z trzech zaproponowanych przez nią prac nie została jednak dopuszczona.

W katalogu tegoż Salonu, zaraz obok pracy Piotruszyńskiego, bo pod numerami 1962 i 1963 zamieszczone zostały dwa dzieła jeszcze jednego artysty związanego z Lwowem: Jana (Jeana) Tysiewicza. Były to odpowiednio: obraz *Św. Piotr* oraz akwarelowy *Portret de Madame Élise T.*⁴⁴ Artysta próbował swojego szczęścia już dwa lata wcześniej, ale wówczas jego dwie akwarele zostały odrzucone przez jury. Dopiero właśnie w 1849 roku udało mu się zadebiutować i to ze znacznym sukcesem, ponieważ zaprezentowany przez niego wizerunek apostoła został ostatecznie zakupiony przez rząd francuski dla gminy Cahors⁴⁵. Prasa lwowska z dumą cytowała fragmenty pochwalnych jego recenzji z gazet francuskich: według krytyka „L’Ordre” postać świętego miała „uderzać wielkością charakteru na pierwszy rzut oka, wzrok jego przepowiada pogodę duszy i to przekonanie wiary jakim tchnąć musiało serce wodza apostołów”, a „Le Temps” uznał obraz za „szczęśliwy pomysł i szczęśliwy wytwór”⁴⁶. Nie da się ukryć, że było to najbardziej dostrzeżone spośród

⁴¹ Registres des Salons (1795–1863), Registre des ouvres 1849, Archives des Musées nationaux, p. 66. Za: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/recherche-consultation/consultation/ir/consultationIR.action;jsessionid=1E03651A5DDF50BF-F090E80FA3F1E65B?irId=FRAN_IR_054675&udId=c-6i9saq5be-oebbuu8aunyy&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true (dostęp: 23.05.2024).

⁴² M. Biernacka, *Piotruszyński Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 232–233.

⁴³ <http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/artist/id/7145> (dostęp: 23.05.2024).

⁴⁴ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Tuileries le 15 juin 1849*, Paris 1849, s. 171. Zob. także: „Sztuka” 1904, s. 403.

⁴⁵ W dziale *Doniesienia literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1850, nr 12, s. 285–286.

⁴⁶ „Gazeta Lwowska” 1850, nr 150, s. 600.

dział artystów związanych z Lwowem i wystawianych w Paryżu w pierwszej połowie XIX wieku. Tysiewicz pozostał na stałe we Francji pracowicie budując swoją artystyczną karierę, której najważniejszym momentem stało się paryskie wydanie *Konrada Wallenroda* i *Grażyny* Adama Mickiewicza z jego ilustracjami. Cieszyło się sporym zainteresowaniem, zwłaszcza w kręgach polonijnych, w których artysta się obracał [il. 6].

Z WIDOKIEM NA SALON

W ostatnich dniach 1846 roku lwowska prasa donosiła o powrocie do miasta po kilkuletnim wyjeździe studyjnym Kornela Szlegla⁴⁷. Na trasie jego podróży znalazły się między innymi takie ważne ośrodki artystyczne jak Wiedeń, Monachium, Drezno, Rzym i ostatecznie Paryż. Wszędzie tam

czystym zapalem do sztuki wiedziony [...] z sumienną wytrwałością kształcił się na wzorach sławnych mistrzów przeszłości, których pozostałe arcydzieła, zebrane w znaczniejszych stolicach Europy, z niezmordowanym zgłębiał zapalem, by odgadnąć najskrytsze tajniki tej sztuki, pojawiające się nam po tylu wiekach w cudownej swej rozmaitości, rysunku, twórczej kompozycji i kolorytu⁴⁸.

Przy okazji swojego tam pobytu Szlegel sam wprawdzie nie wystąpił na Salonie, ale refleksje z wizyty na wystawie zawarł w obszernej recenzji nadesłanej do „Dziennika Mód Paryskich”⁴⁹. Jest to pierwsza relacja z paryskiej wystawy opublikowana w lwowskiej prasie, przy czym artysta swoje sądy krytyczne wypowiadał śmiało i bezpośrednio, bez nadmiernej unізoności wobec sztuki francuskiej, którą skądinąd cenił. Rozpoczynając od statystyk stanowiących, że spośród ponad 4700 nadesłanych dzieł, wybrano 2412, zaznaczył od razu, że w tej ostatniej grupie nadal było wiele „wierutnych bohomażów”. Wśród twórców, których utwory zdaniem jego zasługiwały na niejaki zainteresowanie wymienił Verneta, Dedreux, Winterhaltera, Bellangé’a,

⁴⁷ „Gazeta Lwowska” 1846, nr 151, s. 864–865.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 865.

⁴⁹ K. Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich” 1846, nr 25, s. 196–198; nr 26, s. 206–208.

Delacroixa czy Scheffera – i tym jednak nie szczędząc złośliwych przytyków. Za największy mankament wystawy uznał jednak dotkliwy dla niego – co może zaskakiwać u malarza, który sam wyspecjalizował się w malarstwie rodzajowym – brak wartościowych dzieł należących do kategorii malarstwa historycznego:

Zarzuci może kto: donosisz o smutnych psach, pobożnym lwie, o pijakach a nie o człowieku w wielkim czynie. Czy nie ma tam obrazów z dziejów dawnych, czy nie ma alegorii, czy nie ma kościelnych? O są i bardzo ich wiele, przeznaczone do kościołów na prowincję lub do różnych izb sądowych, ale to po większej części nie przechodzi marności⁵⁰.

Szlegel ubolewał nad mizernością motywów scen historycznych, gdy ironicznie komentował obraz Verneta ukazujący „bitwę, w której całą sławną zdobyczą był parasol marokańskiego wodza”⁵¹ czy nadmierną pompatyczność alegorii miłości wszechstronnej pędzla Lehmana⁵². Zresztą, podobne rozczarowanie współczesnym malarstwem narracyjnym przebija także z jego pisanych w Rzymie ponad rok wcześniej listów, opublikowanych w tej samej gazecie⁵³. Ostateczna alarmująca diagnoza postawiona przez artystę brzmiała: „brak myśli”. Za taki stan sztuki obwiniał i sytuację społeczną i błędne, jego zdaniem, decyzje estetyczne, zakładając, że wina leży

raczej w tem, że jedna część artystów zajęta dla dworu, druga może nie dość wykształcona sylabizuje bez zamięłowania i wiadomości w xięgach dziejów i poezji; trzecia zaś przewrotne wyobrażenia ma o umnictwie, starając się do już ubitych i przyjętych form zastosować, co przeciwnie być powinno... a co czyni sławny we Francji Ingres, gromadząc koło siebie mnóstwo pobałamuconych ludzi, których swoją szkołą nazywa⁵⁴.

⁵⁰ *Ibidem*, nr 26, s. 207.

⁵¹ *Ibidem*, nr 25, s. 197.

⁵² *Ibidem*, nr 26, s. 207.

⁵³ Wyjątek z listu Kornela Szlegla malarza, pisanego z Rzymu dnia 20 grudnia 1844, do przyjaciela, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 3, s. 21–22; List z Rzymu Kornela Szlegla, malarza, pisany 1 czerwca 1845, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 14, s. 109–110.

⁵⁴ K. Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich” 1846, nr 26 (17.12.), s. 208.

Wizja sztuki paryskiej nadesłana przez lwowskiego „wysłannika” nie tylko nie jest panegiryczna, lecz też sugeruje, że światowa stolica sztuki borykać się może do pewnego stopnia z podobnymi trudnościami, co prowincjonalne galicyjskie miasto. Czy taki przekaz mógł utrwalać mit Paryża jako artystycznej mekki rzesz artystów (w tym nikłej garstki Lwowian) czy raczej z taką wizją polemizować? Trudno dziś jednoznacznie określić, jak słowa Szlegla mogły zostać przez jego współczesnych odebrane. Podsumowując jednak ten okres, gdy Paryż widziany ze Lwowa majaczył gdzieś na horyzoncie artystycznego życia, mógł być wprawdzie tą artystyczną wyrocznią, która nieliczne wybrane dzieła dostrzega, docenia i promuje ich twórców, lecz dla większości mieszkańców miasta zdarzenia te były jedynie ciekawostką.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA I MATERIAŁY PRASOWE

Archiwum Akademie der bildenden Künste, Wiedeń

Protokoll (sic!) der die k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentierenden Schüler. vom Jahre 1797 bis 1850, s. 243;

Protocoll von Winterkurs 1823. bis Sommerkurs 1833. Historien-Malerei u. Zeichnung, s. 4;

Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834–1843. geführt von Professor Kupelwieser, s. 4.

Archives des Musées nationaux, Paryż

Registres des Salons (1795–1863)

Registre des Ouvrages.

Registre des artistes.

Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy

Oddział Rękopisów

Zespół (fond) 54 Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich,
Dział I: Akta protokolowane, nr 15. Akta dotyczące działalności 1832,
T. 1, k. 486.

- Zespół (fond) 76: Zbiór rękopisów i archiwum Pawlikowskich, Część 2, nr 68: Ferdynand Chotomski, List do NN, 1848.
- „Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique” 1826, t. XV, nr 93, s. 980.
- „Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique” 1828, t. XVII, s. 95, 151.
- „Dziennik Narodowy” 1841, nr 6, s. 24.
- „El Correo: periódico literario y mercantile” 1829, nr 164, s. 3–4.
- Eustachi [sic!] Choiński* [wspomnienie pośmiertne], „Rozmaitości” 1837, nr 46, s. 367.
- Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts*, Paris 1827.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre le 15 mars 1848*, Paris 1848.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Tuileries le 15 juin 1849*, Paris 1849.
- „Gazeta Codzienna” 1841, nr 186, s. 4.
- „Gazeta Lwowska” 1834, nr 24, s. 139; 1835, nr 108, s. 650; 1836, nr 93, s. 553; 1839, nr 135, s. 837; 1840, nr 15, s. 87; 1840, nr 39, s. 239; 1842, nr 20, s. 125; 1843, nr 11, s. 67; 1846, nr 151, s. 864–865; 1850, nr 150, s. 600.
- „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1856, nr 130, s. 2.
- Jaszowski Lubicz Stanisław, *O malarzach, którzy lub we Lwowie pracowali, lub których dzieła tu się znajdują*, „Rozmaitości” 1831, nr 11, s. 85.
- Jaworski F.X., *Kilka słów o wiedeńskiej wystawie obrazów*, „Dziennik Mód Paryskich” 1843, nr 15, s. 119–120; nr 16, s. 124–126.
- „Journal des artistes”, 1827, s. 694.
- Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1839*, Paryż 1839.
- Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1840*, Paryż 1840.
- Krosnowski A., *Almanach historique ou Souvenir de l'Emigration Polonaise*, Paris 1847.
- La Mort de Roland, Dessinée d'après le tableau de Michallon, par Pic de Léopol, figures de Weber*, „Le Corsaire” 1825, nr 871, s. 3–4.
- List z Rzymu Kornela Szlegla, malarza, pisany 1 czerwca 1845*, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 14, s. 109–110.
- O Malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski” 1850, nr 27, s. 222.

- „Pamiętnik Literacki” 1850, nr 12, s. 285–286.
- „Rozmaitości” 1826, nr 43, s. 356; 1838, nr 14, s. 111; „Rozmaitości” 1838, nr 20, s. 159; 1838, nr 29, s. 231; 1841, nr 28, s. 227.
- K. Szlegel, *Wystawa obrazów w Paryżu w roku 1846*, „Dziennik Mód Paryskich” 1846, nr 25, s. 196–198, nr 26, s. 206–208.
- Wyjątek z listu Kornela Szlegla malarza, pisanego z Rzymu dnia 20 grudnia 1844, do przyjaciela*, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 3, s. 21–22.
- Wystawa sztuk pięknych w ces. aust. akademii w Wiedniu*, „Rozmaitości” 1836, nr 20, s. 159.

OPRACOWANIA

- Biernacka Małgorzata, *Piotruszyński Antoni*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 232–233.
- Bobrowska Ewa, *Polska obecność artystyczna we Francji – próba oceny stanu badań*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2010, z. 1/2 (12/13), s. 175–186.
- Compin Isabelle, Reynaud Nicole, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, t. 1, *École française*, Paris 1972.
- Crow Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven–London 1985.
- Domański Michał, *Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku. Franciszek Tomasz Tepa i jego krąg*, Lublin 1985.
- Długajczyk Beata, Machnik Leszek, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.
- Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010.
- Güttler Jerzy, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790–1890*, kat. wyst. Galeria Narodowa m. Lwowa, Lwów 1937.
- Hajdecki Aleksander, *Der Miniaturist A. v. Medvey*, „Internationale Sammler-Zeitung” 1923, nr 13, s. 97–98; nr 14, s. 105–106.
- Jedlińska Eleonora, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015.
- Król Anna, *Henryk Rodakowski (1823–1894)*, Kraków 1994.
- Ossorio y Bernard Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883–1884.

- Peplowski Stanisław, *Teatr polski we Lwowie 1780–1881*, Lwów 1889.
- Ray William, *Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen*, „Eighteenth-Century Studies” 2004, t. 37, nr 4, s. 527–552.
- Radojewski Mieczysław, *Miniatury portretowe XVI–XX*, [w:] *Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Rastawiecki Edward, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857.
- Ryszkiewicz Andrzej, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967.
- Treter Mieczysław, *Fragmenty korespondencji artystów polskich z Franciszkiem Tępą*, „Lamus” 1910, z. 8, s. 485–515.
- Udział Polaków na wystawach paryskich w XIXym stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka” 1904, s. 400–415.
- Wójciak Marian, *Alojzy Rejchan*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1959, t. 1, s. 140–152.
- Wrigley Richard, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.
- Zgórniak Marek, *Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki M. Żmigrodzkiego*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Grylewicz *et al.*, Kraków 2001, s. 439–452.
- Zgórniak Marek, *Sztuka w Paryżu w dobie Wielkiej Emigracji. Życie artystyczne i problemy malarstwa religijnego*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne” 2007/2008, nr 13/14, s. 263–295.

ILUSTRACJE



1. August von Medvey, *Laura Wołowska*, 1848, Muzeum Narodowe w Krakowie



2. Aleksander Titz, *Krajobraz z Bretanii*, ok. 1838–1848, Muzeum Narodowe w Krakowie



3. Alojzy Rejchan, *Portret Agnieszki hr. Mierowej z Mierów*, 1848, Muzeum Narodowe w Warszawie



4. Juliusz Kossak, *Pracownia Henryka Rodakowskiego w Paryżu*, 1857, Muzeum Narodowe w Warszawie



5. Andreas Pic de Leopold, *Vista interior de el Alcázar*, [w:] Manuel de Assas, *Album artístico de Toledo*, Madrid 1848, litografia, Biblioteca Nacional de España



6. Jan Tysiewicz (rys.), Victor-Joseph Chevin (ryt.), Karta tytułowa publikacji *Konrad Wallenrod i Grażyna* Adama Mickiewicza, Paryż 1851, Biblioteka Narodowa w Warszawie