

# Michałowski, Janusz Maciej

---

## Dmitrij [Dmytro] Szelest, "Lwowska Galeria Obrazów : malarstwo polskie", Warszawa 1990 : [recenzja]

---

Muzealnictwo 35, 118-123

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Dmitrij [Dmytro] Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*. Przekład z rosyjskiego — Janusz Derwojed. Wersję polską katalogu opracowali: Halina Andrzejewska i Janusz Derwojed. Oficyna Wydawnicza Auriga, WAiF. Warszawa 1990 ss. 52, il. wielobarwnych 208.**

Zbiory malarstwa polskiego w Lwowskiej Galerii Obrazów to jedna z tych kolekcji, bez poznania której nie można mówić o pełnej znajomości naszej sztuki. Dotyczy to zwłaszcza malarstwa czasów Stanisława Augusta, schyłku XVIII stulecia, wieku XIX a także malarstwa do wybuchu drugiej wojny światowej. Jest rzeczą zrozumiałą, że w Galerii szczególnie bogato reprezentowane jest miejscowe, lwowskie środowisko, ale całkowicie myliłby się ten, kto by sądził, że zbiory Galerii mają jedynie wąskie, regionalne znaczenie! Bo przecież lwowskie zbiory muzealne i kolekcje prywatne gromadziły zawsze dzieła należące do ogólnopolskiego dziedzictwa kulturalnego, a także zawsze, obok prac artystów polskich i w Polsce pracujących, kolekcjonowano tu dzieła sztuki europejskiej, światowej.

Z uznaniem należy więc powitać inicjatywę wydania w Polsce albumu prezentującego wybór ponad dwustu dzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Galerii. Mimo, że ukazują się bogato ilustrowane albumy ukazujące zbiory najważniejszych muzeów polskich, to jednak obejmują one ich całokształt, a więc również malarstwo szkół obcych, rzeźbę i grafikę, a także rzemiosło artystyczne. Żaden więc z tych wartościowych albumów (wydawanych przez warszawskie „Arkady”) nie przedstawia malarstwa polskiego równie bogato.

Prace nad przekładem i redakcją albumu komplikowała sytuacja po 13 grudnia 1981 r. — praktycznie uniemożliwiła ona kontakt z mieszkającym w Lwowie Autorem. Niemożność porozumienia się z nim, w sposób zrozumiały utrudniała prace prowadzone nad tekstem.

Lwowska Galeria Obrazów powstała po zajęciu miasta przez Armię Czerwoną we wrześniu 1939 r. i włączeniu południowo-wschodnich województw II Rzeczypospolitej do Ukraińskiej SRR. Nastąpiła wówczas mało korzystna dla zbiorów „przeprowadzka” Galerii Narodowej miasta Lwowa z dawnego gmachu muzealnego, położonego nie opodal Teatru Wielkiego, do kamienicy Władysława Łozińskiego przy ul. Ossolińskich 3 (obecnie ul. Wasyla Stefanyka), zakupionej jeszcze w 1914 r. przez miasto, wraz ze zbiorami Wł. Łozińskiego i mieszczącej część zbiorów galerii i Zbiory Bolesława Orzechowicza (dar tego kolekcjonera z roku 1921).

Rok powstania Miejskiej Galerii Obrazów — 1907 — kiedy to wystawiono zakupioną na Podolu kolekcję Jana Jakowicza, zainaugurował działalność miejskich zbiorów sztuki. *Dzieje zbiorów polskiego malarstwa w Lwowskiej Galerii Obrazów* — to tytuł wstępu do recenzowanego albumu. Autor, Dymitr Szelest, pracownik naukowy Galerii, zabity w 1992 r. w czasie napadu rabunkowego na galerię, stwierdza, że

*zbiory polskiego malarstwa z czasów od XVI wieku do początku drugiej wojny światowej są prawdziwą chlubą tego muzeum. Informuje, że dział polski Galerii należy w niej do najważniejszych i liczy około dwóch tysięcy płócien. Dzieje zbioru rozpoczyna od przypomnienia artykułu malarza Kornelego Szegla, który w 1861 r. przedstawił na łamach „Dziennika Literackiego” projekt założenia galerii we Lwowie, co uważał za warunek przynależności do świata cywilizowanego. Decyzja magistratu o utworzeniu galerii we Lwowie (1897) i wyasygnowanie w roku 1902 z budżetu miasta środków na zakup dzieł sztuki to posunięcie, rozpoczynające dzieje przyszłej Galerii Narodowej miasta Lwowa. Czy jednak również Lwowskiej Galerii Obrazów? To proste nawiązanie do istniejącej przed 1939 r. instytucji municypalnej wydaje się być zabiegiem sztucznym.*

Powstała w 1939 r. Lwowska Obwodowa Galeria Obrazów (ukr.: Lwiwska Oblasna Kartynna Halereja) wchłonęła co prawda zbiory Galerii Narodowej miasta Lwowa, ale *de iure* i *de facto* była instytucją zupełnie innego charakteru. Dawniej związana z samorządem miejskim Lwowa, była galeria zgodnie z charakterem miasta placówką polską. Dodajmy, że swoje zbiory muzealne miały i inne, poza Polakami, grupy narodowościowe mieszkające w mieście: Żydzi, Ukraińcy, Ormianie. Lwowska Obwodowa Galeria Obrazów powstała jako agenda nowej władzy — Ukraińskiej SRR — sowiecka placówka państwowa (bo samorząd miejski w systemie rad — sowieków nie istniał).

W dziedzinie muzealnictwa nowa władza nie nawiązywała do zastanych struktur, wprost przeciwnie, bezceremonialnie likwidowała poszczególne placówki muzealne, rozdzielając pomiędzy nowo powstałe muzea USRR ukształtowane w ciągu dziesięcioleci kolekcje. Akcję tę prowadził i nadzorował personel sprowadzony z Zbrucza, ludzie nie zorientowani w specyficznych tradycjach miejscowych zbiorów, a także nie działający w interesie polskiej kultury, lecz realizujący dyrektywy Kijowa i Moskwy.

Jeśli więc wysuwać daty, od których należy liczyć dzieje istniejącej dziś Lwowskiej Galerii Obrazów, to można wymienić dwie: — jedna, to data powstania muzeum w ramach państwa sowieckiego (USRR); — druga, to data powstania najstarszego ze zbiorów muzealnych, którego kolekcje w dużej części wpłynęły do nowo utworzonej w 1939 r. Galerii Obrazów. A więc rok 1939 lub rok 1823. Data pierwsza komentarzy nie wymaga. Druga — to rok formalnego powołania lwowskiego Muzeum Lubomirskich, nieodłącznej części składowej Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

W I tomie rocznika „Czasopism Księgozbioru Publicznego im. Ossolińskich” (1828 r.) zamieszczony został artykuł ks. Franciszka Siarczyńskiego, w którym, ów pierwszy dyrektor Ossolineum opisuje zbiory Museum Lubomirianum. Jak się okazuje już wówczas w zbiorach tego muzeum znajdowały się obrazy polskie i obce, które w roku 1939/1940 przeszły do Lwowskiej Galerii Obrazów, wobec zarządzanej przez nową władzę likwidacji zbiorów muzealnych, istniejących w ramach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Dotyczy to zarówno obiektów przekazanych później, po wojnie do Polski jak np. *Wjazd pośła Jerzego Ossolińskiego do Rzymu* pędzla Bernarda Bellotta zw. Canalettem (obecnie we wrocławskim Muzeum Narodowym), jak i obrazów pozostałych we Lwowie (ks. F. Siarczyński wymienia reprodukowany w omawianym tu albumie jako il. 51 i 52 Józefa Brodowskiego *Wewnętrzny widok bożnicy żydowskiej w nocy dnia sądnego*). Jeśli więc w ustaleniu daty początków istnienia galerii obrazów odwoływać się mamy do tradycji, to nie należy ograniczać jej do dziejów Galerii Narodowej miasta Lwowa. To ważny, ale nie jedyny „składnik” zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów. Odwołajmy się do roku powołania Muzeum im. Lubomirskich, czy nawet do roku 1817, kiedy to powstało Ossolineum i kiedy w zbiorach nowoutworzonego Zakładu Narodowego razem z rękopisami i księgozbiorem znalazły się pierwsze muzealia artystyczne z kolekcji prywatnej założyciela zakładu.

Album prezentujący wybór dzieł malarstwa polskiego w 208 reprodukcjach wielobarwnych stanowi przegląd dziejów malarstwa polskiego widzianych poprzez lwowską kolekcję. Choć to tylko wybór, pozwala on wyrobić sobie pogląd na znaczenie lwowskiego muzeum dla badań nad sztuką polską, a także rolę jaką spełnia galeria w popularyzacji polskiej kultury artystycznej. Mówią o niej nie tylko prace artystów działających w Polsce — Polaków i przybyszów z innych krajów, lecz również zbiory sztuki europejskiej, gromadzone w kolekcjach o charakterze publicznym (z Muzeum im. Lubomirskich i Galerią Narodową miasta Lwowa na czele) i w zbiorach prywatnych, które różnymi drogami trafiły do Lwowskiej Galerii Obrazów, część już w zimie 1939/1940, część w latach powojennych. Z racji tematu niniejszego omówienia nie można tej kwestii szerzej tu rozwijać, należy ograniczyć się więc do stwierdzenia, że dziejów kolekcjonerstwa polskiego nie można poznać, jeśli się nie uwzględni zbiorów sztuki zachodnioeuropejskiej we Lwowie, a także, że lwowskie obrazy figurują w wielu opracowaniach prezentujących najwybitniejsze dzieła sztuki europejskiej w zbiorach b. ZSRR, obok obiektów z Ermitażu i moskiewskiego Muzeum Sztuk Plastycznych im. A.S. Puszkina.

Jeśli idzie o malarstwo polskie w zbiorach i w ekspozycji Lwowskiej Galerii Obrazów to warto na marginesie omówienia albumu opracowanego przez Dy-

mitra Szelesta wspomnieć o pewnych istotnych przemianach, jakie przeżywało lwowskie muzeum w ciągu ostatniego półwiecza. Dokumentują je wydawnictwa galerii obrazów, przede wszystkim stale wznawiane przewodniki po stałej ekspozycji muzeum i wydany w 1955 r. (a więc już w znacznym stopniu zdezaktualizowany!) katalog.

Jeżeli został przywołany tu ten katalog, sprzed lat prawie czterdziestu, to dlatego, że dokumentuje on punkt wyjścia — stan zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów w pierwszym okresie powojennym, jeszcze przed przeprowadzonymi w ciągu lat następnych zmianami. W tym pierwszym okresie Lwowska Galeria była przede wszystkim muzeum sztuki polskiej i muzeum polskiego kolekcjonerstwa. A więc muzeum polskiej kultury artystycznej, gdyż na zbiory galerii składały się dzieła malarstwa polskiego, z tak bogatych w tej dziedzinie zbiorów publicznych Lwowa, i kolekcji prywatnych, które różnymi drogami (często poprzez Zakład Narodowy im. Ossolińskich) wpłynęły do galerii. Takie samo było pochodzenie zbiorów sztuki obcej, zachodnioeuropejskiej (tu że zbiorów publicznych na czoło wysuwało się Muzeum im. Lubomirskich). W stosunku do stanu zbiorów galerii z okresu 1939/1940 — czerwca 1941, czasu okupacji niemieckiej i, ponownie od 27 VII 1944 r., okresu sowieckiego, nastąpiły zmiany w zasobach sztuki polskiej: w 1946 r. rząd Ukraińskiej SRR przekazał Polsce część lwowskich i kijowskich zbiorów malarstwa polskiego, które stały się załącznikiem polskich zbiorów ówczesnego Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, z tym że już w 1967 r. nowe nabytki muzeum wrocławskiego (zakupy dokonane po 1948 r.) znacznie przekroczyły liczbę 304 obrazów uzyskanych „w podarunku” od USRR.

Taki stan rzeczy w Lwowskiej Galerii Obrazów nie mógł zadawała władz sowieckiego Lwowa: zbyt silnie przypominał polski dorobek kulturalny i fakt, że zwłaszcza w wieku XIX, Lwów stał się jednym z głównych ośrodków polskiego życia narodowego i kulturalnego. Rozpoczęła się przebudowa struktury zbiorów galerii. We wstępie do wydanego w 1960 r. katalogu sztuki rosyjskiej (tej sprzed 1917 r. i sztuki sowieckiej) pisano: *Lwowska Państwowa Galeria Obrazów od czasu zjednoczenia wszystkich ziem ukraińskich w jedno socjalistyczne państwo przekształciła się w jedno z największych muzeów artystycznych Sowietkiej Ukrainy. Państwo przekazało Galerii szereg zbiorów; muzea Moskwy, Leningradu, Kijowa i innych miast Związku Sowieckiego udzieliły jej bogatej pomocy. W rezultacie, Lwowska Galeria Obrazów posiada obecnie ponad 10 tysięcy obrazów, rzeźb i prac graficznych artystów sowieckich, twórców krajów demokracji ludowej, a także artystów rosyjskich okresu przedrewolucyjnego i zachodnioeuropejskiego.*

Katalog dokumentuje pochodzenie i rok pozyskania poszczególnych obiektów. W związku z czym można stwierdzić, że podstawowy zespół prac artys-



tów rosyjskich i w Rosji pracujących wpłynął do zbiorów Lwowskiej Galerii po 1950 r. Jeśli idzie o sztukę okresu po roku 1917, to zauważyć należy, że obok artystów narodowości rosyjskiej, uzyskano pojedyncze prace współczesnych artystów sowieckich innych, niż rosyjska narodowość, a jedynie brzmienie imienia, nazwiska i miejsce zamieszkania określa tu przynależność narodową twórcy...

Ta dygresja z pozoru tylko nie jest związana z zasadniczym tematem niniejszych rozważań.

Stworzenie działu sztuki rosyjskiej i sztuki sowieckiej zmierzało do nadania Lwowskiej Galerii Obrazów cech wspólnych z innymi muzeami ZSRR. Do działu sztuki rosyjskiej uzyskano wiele prac wartościowych, są wśród nich, też polonica. Są to obrazy artystów polskiego pochodzenia, którzy wrosli w rosyjskie środowisko i nie ma powodu kwestionowania ich rosyjskości z wyboru (czy konieczności). Do takich należy przybyś z Wilna do St. Petersburga, Ignacy Szczodrowski (1815? — 1871), skromny malarz i rysownik (a także litograf), odtwarzający typy uliczne i sceny rodzajowe z życia rosyjskiej stolicy. Innym Rosjaninem z wyboru jest Witold Kajetanowicz Białynicki-Birula (1872-1957), z polskiej rodziny szlacheckiej z mińszczyzny. Z Wilna, ze środowiska żydowskiego wywodził się rzeźbiarz Marek Antokolski (1843-1902), ale tu nie ma powodu dopatrywania się jakichkolwiek polskich „korzeni”. Z rodziny zruszczonej pochodził Michał Wróbel (1856-1910). Syn Polaka, profesora filologii mongolskiej na Uniwersytecie w Kazaniu, filomaty zesłanego tam w 1824 roku, Paweł Kowalewski (1843-1903) znany rosyjski malarz-batalista, wychowanek i profesor Akademii Sztuk Pięknych w St. Petersburgu, który w czasie pobytu w Monachium i w Rzymie nawiązał przyjacielskie i koleżeńskie stosunki z tamtejszymi artystami polskimi, wprowadził się w mowę polską i płynnie nią władał. Również w czasie pobytu w Paryżu (1876-1877) najbliższe swoje stosunki zawiązał z kolonią artystów polskich — jak o tym zaświadcza Henryk Piątkowski. W prasie ówczesnej wymieniany jest wśród pracujących zagranicą Polaków. Między 1879 a 1881 r. artysta ten przejściowo mieszkał w Warszawie, sporadycznie wystawiał też w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Wszyscy ci artyści polsko-rosyjskiego „pogranicza”, zupełnie słusznie zaliczani są do sztuki rosyjskiej.

Należą do jej dzieł także artyści, którzy nigdy poczucia narodowego nie zatarli. W muzeach polskich zaliczani do Polaków, w zbiorach rosyjskich włączeni są bez żadnych zastrzeżeń do szkoły rosyjskiej. W lwowskim katalogu sztuki rosyjskiej w zbiorach galerii obrazów są to dzieła różnorodnego pochodzenia: obok prac pochodzących z dawnych zbiorów lwowskich (z Galerią Narodową na czele) są to własne zakupy galerii, a także obrazy i rysunki uzyskane na drodze tzw. wymiany.

Aleksandra Orłowskiego (1777-1832), przebywającego stale w Rosji od 1802 r., katalog lwowski z 1955 r. wymienia siedem prac (rysunki i pastele ze zbiorów Leona Pinińskiego), z tym, że niektóre rysunki (ze zbiorów Ernsta Lembergera) to prace nie A. Orłowskiego, lecz imitującego jego styl, a nawet sygnaturę w formie wiązanego monogramu, rosyjskiego artysty — Aleksieja S. Dobrowolskiego. Jako prace Dobrowolskiego figurowały w kolekcji Lembergera i w zbiorach Galerii Narodowej, fakt bezzasadnej zmiany atrybucji i umieszczenie tych prac w stałej ekspozycji działu rosyjskiego galerii trudno zrozumieć...

Padło tu już określenie wymiana.

Jedną z cech charakterystycznych dla muzealnictwa byłego ZSRR jest mobilność muzealnych obiektów. Łączy się to z wykorzenieniem dawnych pojęć o własności w skali całego państwa i w dziedzinach o wiele szerszych, niż muzea i inne instytucje kulturalne, ale właśnie w delikatnej i wrażliwej materii dóbr kultury owe wymiany mogą kryć w sobie wiele niebezpieczeństw. Ukształtowane w ciągu wielu dziesięcioleci kolekcje dzieł sztuki są w swej całości niepowtarzalnym, unikatowym dokumentem — świadectwem gustów epoki, zamiłowań ich twórców... Dlatego nie powinno rozbijać się historycznie ukształtowanych kolekcji.

Wspomniano tu o bezmyślnym i wysoce szkodliwym rozproszeniu Muzeum Lubomirskich podczas likwidacji tego muzeum w zimie 1939/1940 r. Jeśli idzie o zbiory Galerii Narodowej miasta Lwowa, to — naturalnie — tradycje te są znacznie świeższej daty, bo sięgają początków naszego — XX stulecia. Należałoby jednak ten zespół muzealnych eksponatów chronić, szanując intencje ofiarodawców wzbogacających zbiory artystyczne miasta, trud muzealników, pozyskujących nowe obiekty do zbiorów i wysiłek finansowy władz miasta, które finansowały zakupy. Niestety, samodzielność placówek kultury w systemie scentralizowanego biurokratyzmu sowieckiego jest zupełnie iluzoryczna, a najistotniejsze decyzje zapadały na wyższych szczeblach, poza Lwowem, a pewno i poza Kijowem. Tam więc należy szukać winnych decyzji powodujących rozproszenie lwowskich kolekcji w ramach tzw. wymian.

Tak więc ze zbiorów lwowskiej galerii wydzielono obrazy malarzy związanych ze środowiskiem wileńskim i przekazano je do Wilna. Wobec uznawania wszystkich artystów czynnych tam za „Litwinów”, owe lwowskie obrazy wzbogaciły zbiory sztuki litewskiej (czy może „zlituanizowanej”), a w katalogach, przewodnikach i innych wydawnictwach nazwiska ich występują w wersji litewskiej, również w tekstach tłumaczonych na język rosyjski i języki zachodnio-europejskie.

Stworzenie działu sztuki rosyjskiej w galerii zmierzało do upodobnienia lwowskiego zbioru do obowiązującego w ZSRR wzorca. Chodziło też o sprowadzenie do właściwych proporcji ekspozycji sztuki



polskiej... Po 1945 r., mimo szyldu w języku ukraińskim i rosyjskim lwowska galeria była ze względu na charakter zbiorów muzeum polskim. Tę polskość zbioru, narzucającą się każdemu widzowi, stopniowo zacierano, zmniejszając znacznie rozmiary stałej ekspozycji sztuki polskiej i tworząc nowe działy: obok działu sztuki rosyjskiej, powstał dział sztuki orientalnej, a także sztuki Węgier i Czechosłowacji. Ekspozyty pozyskane z Rusi Zakarpackiej, włączonej do Ukraińskiej SRR jako „Zakarpacka Oblast” z Užgorodem (Użhorodem) jako ośrodkiem władzy administracyjnej — siedzibą władz Obwodu (Oblasti). Wymienną wartością były muzealia ze Lwowa. Dział, czy raczej kącik sztuki polskiej w muzeum w Užgorodzie, zajmujący część jednej z sal tamtejszego muzeum (kilka obrazów i rzeźba Wojciecha Brzezi przedstawiająca górala tatrzańskiego) powstał pewnie na takiej drodze. Taki dział sztuki polskiej stanowi, oczywiście wątpliwą, przysługę dla popularyzacji naszej kultury artystycznej, podobnie jak karłowate i zupełnie niereprezentatywne działy sztuki węgierskiej, słowackiej i czeskiej we Lwowie dają słabe tylko pojęcie o sztuce tych krajów. W Muzeum Sztuk Plastycznych im. A.S. Puszkina miałem kiedyś okazję zobaczenia zespołu uzyskanych w ramach wymiany z Lwowską Galerią Obrazów prac malarzy polskich, które pewno nigdy nie wyjdą poza magazyn tego znakomitego muzeum, ze względu na swój trzeciorzędny poziom i przypadkowość przekazanego tam zespołu.

Innym środkiem, niż tworzenie w ekspozycji galerii działów, które mają konkurować z działem sztuki polskiej jest umieszczenie poza nim portretów polskich osobistości, malowanych przez malarzy obcych: te tak wybitne dzieła, jak np. Angeliki Kaufman *Portret Henryka Lubomirskiego, jako Kupidyna* (1786), Józefa Grassiego *Portret Teresy Lubomirskiej jako Hebe* (1807), Elisabeth Vigée-Lebrun *Portret Izabeli Lubomirskiej* (1793), François Gérarda *Portret Katarzyny Starzeńskiej* (1803) wchodzące odpowiednio w skład działów sztuki niemieckiej, austriackiej i francuskiej, przy czym muzealne wydawnictwa pomijają sprawę narodowej przynależności portretowanych osób.

Nie należy do działu sztuki polskiej, stałej ekspozycji lwowskiej galerii, malarstwo lwowskiego środowiska, które zostało pokazane w ramach działu zatytułowanego *Lwowski portret XVI-XVIII w.* Ekspozyty tu zgromadzone pochodzą głównie z Muzeum im. Lubomirskich, a także z innych dawnych muzeów i zbiorów polskich i ukraińskich. W 1965 r. urządzono w Lwowskiej Galerii Obrazów wystawę lwowskiego portretu XVI-XVIII w. z katalogiem opracowanym przez W. Owsijczuka. Trwałym śladem tej ekspozycji w nauce polskiej jest rozprawa prof. dra Mieczysława Gębarowicza *Portret XVI-XVIII w. we Lwowie*. Wystawa ta unaoczniała, czy może tylko przypomniiała, jak interesującym zjawiskiem było malarstwo środowiska lwowskiego. W 1988 r. portrety

lwowskie ze zbiorów galerii pokazano w muzeach Przemysła i Radomia.

Bardzo szkoda, że tylko w stopniu zupełnie niewystarczającym, tak interesujące zjawisko ukazano w albumie opracowanym przez D. Szelesta. Obok prac o najwyższej głębi wyrazu i artystycznej subtelności są to też „prymitywy” łączące nieporadność malarskich środków z dosadnością charakterystyki i ekspresją. Zapewne niechęć uznania malarstwa miejscowego na Rusi Czerwonej i we Lwowie za zjawisko związane również z polskimi tradycjami, sugerowanie jednorodności i ukraińskości tego zjawiska (w domyśle przeciwstawianej polskości), konieczność trzymania się kryteriów przyjętych w ekspozycji i publikacjach galerii — wszystko to zaciążyło w sposób negatywny na prezentacji malarstwa lwowskiego w pracy D. Szelesta.

Te uwagi, pozornie tylko odległe są od zasadniczego tematu rozważań — omówienia albumu zbiorów malarstwa polskiego w Lwowskiej Galerii. Trzeba było jednak, choć pokrótce, zająć się wojennymi i powojennymi losami tego muzeum, aby zrozumieć pewne zaskakujące dysproporcje w uwzględnieniu w albumie poszczególnych epok rozwoju malarstwa polskiego. Opuszczenia nie są rezultatem niewiedzy, czy złej woli Autora albumu, lecz niemożności wyłamania się z obowiązujących i uznanych za słuszne koncepcji, których źródeł należy szukać w pojmowaniu zadań nauk historycznych (i szerzej: humanistycznych) i ich służebnej roli wobec bieżącej polityki, koncepcji obowiązujących w nieistniejącym dziś ZSRR.

Przejdźmy więc do omówienia albumu, jego tekstowej i ilustracyjnej „zawartości”. Na podstawie zbiorów malarstwa polskiego w Lwowskiej Galerii Obrazów można by napisać jego historię. Dymitr Szelest zrezygnował z góry z takiego zamiaru, dając we wstępie do albumu jedynie zarys dziejów muzealnej kolekcji malarstwa polskiego. Pozostawia to uczucie pewnego niedosytu. Szkoda też, że Autor nie uzupełnił swego tekstu wyborem literatury dotyczącej lwowskiej galerii i jej zbiorów malarstwa polskiego.

Otwiera przegląd malarstwa polskiego w lwowskim muzeum Teofil Stancel — pochodzący prawdopodobnie z Bardiowa na Słowacji czynny w północnych Węgrzech, a po 1525 r. w Bieczu, Jaśle i Jarosławiu. Szkoda bardzo, że Autor albumu nie przytoczył żadnych danych na rzecz takowego właśnie określenia autora *Zaśnięcia Matki Boskiej* i dwóch skrzydeł ołtarzowych. Swego czasu malowidłom tym poświęcił osobne opracowanie krakowski badacz Andrzej Olszewski, wiążąc je ze szkołą krakowską (skądinąd wiadomo o działalności malarzy krakowskich na terenie Lwowa). Kto, kiedy, na jakiej podstawie wprowadził nowe określenie autorstwa? — Tego niestety nie można się dowiedzieć z albumu *Lwowskiej Galerii*...

Dalej napotykamy niepokojące i nieuzasadnione przemieszanie chronologii: obrazy z XVII w. i drugiej

połowy tego stulecia (il. 6) — *Portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego*, il. 7 — *Portret Marii Eleonory, Portret Jakuba Sobieskiego* (il. 8) z ok. 1646 r., il. 9 — *Portret Krzysztofa Zbaraskiego* z ok. 1627 i przypisywany (ze znakiem zapytania) Janowi Triciusowi *Portret Jakuba Sobieskiego* z Muzeum Lubomirskich (il. 10) umieszczono po pracy freskanta Stanisława Strońskiego (il. 3) żyjącego w latach 1719-1802 i *Pokłonie Trzech Króli* Szymona Czechowicza (1689-1775) reprodukowanym jako il. 4 i 5. W dodatku, po wymienionych obrazach z XVII w. umieszczono (il. 11) *Portret Jana Czapskiego* tegoż Czechowicza. Może chodziło tu o ukazanie osobno obrazów o tematyce sakralnej i osobno portretów. Dla czytelnika jednak to zakłócenie chronologicznego następstwa epok jest niezrozumiałe i utrudnia percepcję! Podobnym zakłóceniem okresów rozwoju malarstwa i następstwa indywidualności jest umieszczenie prac Józefa Oleszkiewicza i Aleksandra Orłowskiego (obaj urodzeni w roku 1777) przed Janem Bogumiłem Plerschem (1732-1817) i Janem Piotrem Norblinem (1745-1830). Inna sprawa to zasadność określenia autorstwa *Ułana na koniu* (il. 23) jako obrazu pędzla A. Orłowskiego, co budzić musi daleko idące zastrzeżenia. Jest to jedna z tych prac, do których bez podstaw (i bez zastanowienia!) doczepia się określenie „Aleksander Orłowski”, choć — wydawało by się, że po wielkiej wystawie monograficznej w Warszawie i Moskwie (1957/1958) nie brak dokumentacji prównawczej.

Przy pewnym udziale piszącego te słowa znalazła się w zbiorach lwowskiej galerii w roku 1964 para pięknych obrazów J.B. Plerscha (il. 24) pochodzących z Wiśniowca, a związanych z podróżą Stanisława Augusta do Kaniowa w 1787 r. Skorygować należało by jednak określenie płótna jako *Odjazd Katarzyny II z Kaniowa...* — sceny takiej po prostu nie było, Katarzyna II spotkała się ze Stanisławem Augustem na pokładzie jednego ze statków flotyli, którą płynęła Dnieprem wizytując ziemie „Południowej Rosji” przyłączone do imperium. Młoda kobieta w łodzi to niezawodnie Urszula Mniszech, obok niej król Stanisław August. Drugi obraz, nie eksponowany w galerii malarstwa polskiego lwowskiej galerii, ani — niestety — nie reprodukowany, przedstawia iluminację w Kaniowie na cześć Katarzyny II (to ciekawy przykład „dekoracji okolicznościowej” ostatniej ćwierci XVIII stulecia).

W stosunku do zbiorów muzealnych znajdujących się w obecnych granicach Polski, słabo jest we Lwowie reprezentowany Marcello Bacciattelli. *Portret Józefa Radziwińskiego...* (z Muzeum im. Lubomirskich) to przykład rzetelnego rzemiosła artysty — portrecisty. Natomiast *Portret Stanisława Augusta* już na wystawie monograficznej Bacciarellego budził wątpliwości. Ich rozwiązaniem jest pojawienie się w zasięgu badań portretu pędzla Bacciarellego w muzeum we Włocławku, który trzeba uznać za pierwowzór lwowskie-

go portretu króla, „detronizując” ten ostatni do rządu dość topornej warsztatowej kopii.

Najpełniej i w miarę wszechstronnie przedstawia się [w zbiorach Galerii] dorobek artystyczny z XVIII, XIX i z początku XX wieku — stwierdza D. Szelest w swym wstępie do albumu. Bogactwo zbiorów Lwowskiej Galerii sprawia, że mimo okazałej liczby ilustracji (208) każdy wybór, może być uznany za subiektywny. W albumie Szelesta widoczna jest dążność do możliwie bogatego i szerokiego ukazania miejscowego środowiska malarskiego, dążność całkowicie usprawiedliwiona i zrozumiała. Jednocześnie, starano się pokazać w wybranych przykładach twórczość najwybitniejszych artystów polskich, związanych z innymi ośrodkami. Wątpię, czy możliwe tu było w ogóle takie wyważenie proporcji obu tych grup, by zadowolić każdego znawcę i miłośnika sztuki polskiej. Nie ma dobrego rozwiązania dylematu: czy przedstawić w albumie dzieła najwybitniejsze, czy w sposób możliwie pełny ukazać lwowską kolekcję, na którą składają się też prace twórców mniej wybitnych. Jak sądzę pewnym wyjściem mogłoby tu być zróżnicowanie rozmiaru reprodukcji: umieszczenie np. czterech reprodukcji na jednej stronie, jeśli idzie o niektóre portrety, zwłaszcza z pierwszej połowy XIX w., pozwoliłoby to na przedstawienie wybitniejszych indywidualności, operowanie w szerszym zakresie fragmentami niektórych obrazów. Taka oszczędność miejsca umożliwiłaby też może uzupełnienie zespołu reprodukcji umieszczonych w albumie o tak ciekawe dzieła, jak wyliczone tylko we wstępie płótna batalistyczne: — *Bitwa pod Kłuszynem* przypisywana Szymonowi Boguszowiczowi, *Odsiecz Wiednia* i *Bitwa pod Parkanami* Marcina Altomonte, *Bitwa pod Chocimiem*, obraz na którym podczas konserwacji przeprowadzonej w 1985 r. w galerii odkryto sygnaturę gdańszczanina Andrzeja Stecha. Wszystkie te obrazy — monumentalne kompozycje batalistyczne zdobiące fałę w Żółtkwi, zawdzięczają swe ocalenie Lwowskiej Galerii, jej dyrektorowi i pracownikom, gdyż dalsze ich pozostawienie na miejscu byłoby równoznaczne z całkowitym zniszczeniem. Takie ratowanie dzieł sztuki to jeszcze jeden aspekt działalności galerii i tu jej rolę trudno przecenić (obecnie obrazy te eksponowane są w Zamku w Olesku — filii Lwowskiej Galerii Obrazów).

W swym wstępie D. Szelest sumarycznie wylicza artystów szczególnie bogato reprezentowanych w galerii: 68 obrazów Jacka Malczewskiego, 25 Jana Stanisławskiego, po 18 obrazów Witolda Pruszkowskiego i Stanisława Chlebowskiego, 16 Artura Grottgera, ponad 10 — Jana Matejki, Henryka Siemiradzkiego, Leopolda Loefflera, Aleksandra Kotsisa, 8 Józefa Czajkowskiego, po 7 Hipolita Lipińskiego, Alfreda Schouppe’a, Leona Wyczółkowskiego i Olgi Boznańskiej.

Uwzględnienie, poza obrazami olejnymi i pastelami również akwarel i rysunków pozwoliłoby tę listę rozszerzyć o wiele jeszcze nazwisk i wiele „pozycji



