



il. 1 J. Swoboda, *Portret Szczęsnego Morawskiego*, 1846, oł., 30 × 21; Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Fot. LNNBU

# Nieukończony obraz Szczęsnego Morawskiego *Przeproszenie Zebrzydowskiego* – między koncepcją malarstwa historycznego a trudami jej realizacji

Agnieszka Świątosławska

Uniwersytet Łódzki

**1** VI 1847 w gmachu Zakładu Naukowego im. Ossolińskich we Lwowie otwarta została publiczna wystawa sztuk pięknych. Nie było to pierwsze tego typu wydarzenie w tym mieście<sup>1</sup>, ale rozmach ekspozycji uczynił z niej epizod bezprecedensowy. Według katalogu prezentowała ona 763 prace, w tym blisko 300 dzieł tworzących tzw. salon lwowski, czyli zestawienie utworów artystów miejscowych – zarówno współczesnych, jak i dawniejszych<sup>2</sup>. Był to szczególny czas dla lwowskiego środowiska artystycznego, które po okresie kryzysu w początkach XIX w.<sup>3</sup> w drugiej ćwierci tego stulecia przeżywać zaczęło ponowny rozkwit. Główną jego przyczynę stanowiło przybycie do miasta, które pełniło ważną rolę w życiu polityczno-gospodarczym jako stolica Królestwa Galicji i Lodomerii, twórców zagranicznych, wywodzących się przede wszystkim z różnych ośrodków Cesarstwa Austrii: Wiednia, Pragi, a także Węgier. Intensywny udział tej grupy w życiu artystycznym, przenikanie się pierwiastków różnych narodowości i kultur sprawiły, iż w środowisku lwowskim wykształciła się sztuka o kosmopolitycznym charakterze, a dominującym nurtem stał się biedermeier, naznaczony silnymi wpływami twórczości kręgu wiedeńskiego<sup>4</sup>. Tendencja ta implikowała dominację „uniwersalnej” tematyki portretu i – w mniejszym stopniu – pejzażu. Konsekwencją rozwoju tych gatunków było jednak zahamowanie zainteresowania m.in. malarstwem historycznym, a środkowoeuropejski charakter lwowskiej sztuki tłumził poszukiwania elementów narodowych i „swojskich”<sup>5</sup>.

Właśnie wystawa z 1847 r. stała się to okazją do krytycznej refleksji nad stanem rozwoju sztuk pięknych w tym środowisku, również w zakresie prób odnalezienia pierwiastków narodowych. Obszerne relacje

---

<sup>1</sup> O pierwszych wystawach lwowskich szerzej w: I. Röska-Rydel, *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches. Die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen in Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993, s. 325-332.

<sup>2</sup> *Spis obrazów, zebranych na wystawę publiczną przez przyjaciół ludzkości na korzyść Instytutu Ubogich*, Lwów 1847.

<sup>3</sup> Zapaść ta spowodowana była brakiem instytucji wspierających rozwój plastyki po rozwiązaniu w 1780 r. cechu malarskiego. Zob. J. K. Ostrowski, *Lwów. Dzieje i sztuka*, Kraków 2000, s. 64.

<sup>4</sup> A. Rosales Rodríguez, *Romantyzm „udomowiony”. Biedermeier w malarstwie*, [w:] *Biedermeier* [kat. wystawy], red. A. Kozak, A. Rosales Rodríguez, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 41.

<sup>5</sup> Szerzej twórczość środowiska lwowskiego, także w kontekście wprowadzania rodzimej tematyki (na przykładzie motywów rodzajowych), analizuję w: A. Świątosławska, *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku*, Warszawa-Toruń 2015, s. 215-225, 409-439.

z ekspozycji opublikowały „Gazeta Lwowska”<sup>6</sup> i „Dziennik Mód Paryskich”<sup>7</sup>, a rozbiór krytyczny wybranych dzieł przedstawił w czasopiśmie „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” Szczęsny Morawski<sup>8</sup>. Jego rozprawka wyróżnia się na tle innych publikacji. Nie jest to ani sucha relacja opisująca po kolei co ważniejsze eksponaty, ani rozbiór krytyczny, ani nawet traktat teoretyczny stanowiący wykładnię pewnej ideologii. Na 25 niewielkich stronicach Morawski przeplata wszystkie te elementy, uzupełniając je jeszcze wykładem z dziejów malarstwa, patetycznymi urywkami dotyczącymi filozofii sztuki, uwagami (krytycznymi) o stosunkach społecznych ówczesnej Galicji i ich wpływie na rozwój kultury, a nawet bardzo osobistymi wtrętami dotyczącymi życia rodzinnego przywoływanych postaci. Chaotyczność formy, tendencja do gubienia myśli przewodniej i zagłębiania się w liczne dygresje, kwiecistość literackiego stylu – to wszystko pierwiastki, które później stanowiąc będą najbardziej typowe cechy pisarstwa Morawskiego: zarówno publicystyki, jak i tekstów badawczych i beletrystyki. Odrzucając czy raczej całkowicie ignorując współczesną konwencję prasowej krytyki artystycznej, autor uzyskał w swojej rozprawce nową jakość – w pełni bezpośredniego przekazu i niezwykle osobistego, subiektywnego oglądu nie tylko poszczególnych omawianych dzieł, ale też dotychczasowych osiągnięć i możliwości każdego z przywoływanych twórców, perspektyw rozwoju całego lwowskiego środowiska malarskiego, aż po rozważania o kierunku ewolucji sztuki w ogóle.

Główną ideą, jaka stała się u podstaw owej wizji, była nadrzędna rola treści. Choć rozpatrując konkretne prace, Morawski powracał do oceny ich strony estetycznej, chętnie chwalał walory malarskie, rysunek, kolorystykę czy umiejętności warsztatowe w końcu, to jednak zagadnienia te miały dla niego znaczenie drugorzędne, gdyż uważał, że prawdziwa istota sztuki leży w temacie, w przekazie: „Myśl jest duszą, wykonanie ciałem obrazu. Pojęcie przedmiotu pięknego, czyli pomysł, stanowi treść myśli w obrazie, nakreślenie i ubarwienie są wykonaniem jej”<sup>9</sup>. Konsekwencją tej zasady jest uznanie przez Morawskiego tradycyjnej akademickiej hierarchii gatunków, a więc przyznanie malarstwu historycznemu roli jednej z najwznioślejszych, zaraz po religijnym, dziedzin wypowiedzi plastycznej. Morawski nie ujął tego wprawdzie swoim w tekście *explicite*, jednak z luźno rzucanych stwierdzeń, napomknien i aluzji dotyczących słusznych – w oczach pisarza – tematów malarskich jasno wynika jego predylekcja do tematyki narodowej. Autor rozprawki dostrzega, podkreśla i chwali wszelkie przejawy motywów swojskich – wątków zaczerpniętych z dziejów Polski, odniesień do dawnych tradycji szlacheckich czy, już w kategorii scen rodzajowych, przedstawień obyczajowości i kultury ludowej. W ten sposób zabiera głos w – rozpoczynającej się w tamtym okresie na łamach polskiej prasy – dyskusji dotyczącej racji istnienia polskiej sztuki narodowej, jej form i fundamentów, a także stawianych przed nią zadań i celów<sup>10</sup>.

Najważniejszym dla autora polem dla rozwoju owej sztuki, co bardzo jednoznacznie wynika z jego emocjonalnych wywodów, była tematyka historyczna. Tymczasem z prawdziwym bólem odnotować musiał, iż na rzeczonej wystawie, wśród setek prac malarzy lwowskich, znalazł się dosłownie jeden obraz odnoszący się do przeszłości: Jana Maszkowskiego *Bolesław Chrobry przed Złotą Bramą w Kijowie*. Poszukując przyczyn takiego stanu rzeczy, Morawski formułował bezpośrednią i brutalną wręcz diagnozę: lenistwo innych twórców. W jego wyniku malarze zbyt łatwo ulegać mieli „niedorzecznej modzie”, a z niechęcią podchodzić do książek, „których się jak dzumy lękają” w przekonaniu, iż nadmierny багаż wiedzy zabija fantazję. Jednocześnie wszakże autor rozprawki usprawiedliwia przynajmniej częściowo swoich kolegów po fachu, przywołując kontrargumenty dotyczące czysto pragmatycznych kwestii:

<sup>6</sup> „Gazeta Lwowska” 1847, nr 66, s. 384–387.

<sup>7</sup> S. Celarski, *Wystawa obrazów we Lwowie 1847*, „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 12; K. Szlegiel, *O starych obrazach wystawy lwowskiej r. 1847*, „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 13–14.

<sup>8</sup> Sz. Morawski, *Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847*, „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” 1847, t. 2.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>10</sup> I. Jakimowicz, *Z dziejów sporu o rację bytu polskiej sztuki narodowej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1951, nr 6.



Starsi malarze uniewinniają się, że nie ma komu malować, mówiąc: „Panowie tylko w wyścigach konnych, ekwipażach, a przypuściwszy ostateczność, w muzyce lub śpiewie się kochają i nie żałują pieniędzy na to mimo ciężkich czasów, malarstwo zaś [historyczne – A.Ś.] wcale ich nie obchodzi”<sup>11</sup>.

Rozumiejąc częściowo ich obawy związane z brakiem zainteresowania obrazami historycznymi ze strony mecenasów, Morawski jednak właśnie artystów obarczył odpowiedzialnością za zmianę tej sytuacji, pisząc: „ktoś zacząć musi; ja myślę, że malarze, bo publiczność nie obowiązana unosić się nad niestworzonymi jeszcze rzeczami”<sup>12</sup>. Ostatnie te słowa, złośliwym zrzędzeniem losu, stały się niestety profetyczne w odniesieniu do własnej kariery artystycznej. Po wystawie 1847 r. zaangażował się on w trwającą kilka lat batalię o rozwój malarstwa historycznego we Lwowie – w walkę, w której sam poległ jako malarz.

Feliks Jan Szczęsny Morawski [il. 1] urodził się w 1818 r. w Rzeszowie jako syn, jak sam zanotował, „wielkiego cechmistrza [...] rzeźnickiego”<sup>13</sup>. W rodzinnym mieście ukończył szkołę podstawową i gimnazjum, po czym przyjechał do Lwowa, gdzie podjął studia prawnicze. Jednocześnie rozpoczął naukę rysunku w najslawniejszej – w owym okresie – lwowskiej pracowni: u wspomnianego już Maszkowskiego. Przyczyniło się to do zmiany planów życiowych Morawskiego. Porzuciwszy naukę na uniwersytecie, postanowił on poświęcić się wyłącznie sztuce i 11 XI 1839 zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, do klasy rysunków podług antyków prowadzonej przez Leopolda Kupelwiesera<sup>14</sup>. Prawdopodobnie to właśnie kontakt z malarzem związanym z Nazareńczykami wpłynął na rozwinięcie się u młodego Morawskiego zainteresowania historią, a także na idealistyczne podejście do niej, jakie prezentował on w swoich późniejszych tekstach. W uczelni plastycznej pozostał przez kolejne dwa lata, kończąc jeszcze semestr zimowy w roczniku 1841<sup>15</sup>.

Po powrocie do kraju szybko nawiązał kontakty z lwowskim środowiskiem literacko-artystycznym, a że według przekazów był osobą towarzyską i otwartą, łatwo zaprzyjaźnił się ze wszystkimi niemalże tamtejszymi reprezentantami kultury i nauki. Znał Kornela Ujejskiego i Wincentego Pola, bywał gościem Jana Gwalberta Pawlikowskiego w Medyce, a z Aleksandrem Batowskim nawiązał relację na tyle bliską, że w korespondencji używał w odniesieniu do niego żartobliwego przezwiska „Pan Batowiusz”<sup>16</sup>. Władysław Zawadzki, wspominając po latach wieczorki towarzyskie, jakie organizowane były w mieszkaniu pisarza Józefa Dzierzkowskiego, o Morawskim zanotował:

był gadułą – proszę nie przywiązywać do tego słowa złego znaczenia. Kiedy wpadł na opowiadania, nie było już temu końca ni miary. [...] Posiadał dużo ciekawych wiadomości, zwiedził wiele okolic, studiował obyczaje, zwyczaje i wyobrażenia miejscowe, miał nieprzebrany zapas szczegółów charakterystycznych, etnograficznych, historycznych i archeologicznych, mało komu wiadomych lub wcale nie znanych, które opowiadał z lubością i zamiłowaniem<sup>17</sup>.

Nawiązane w tym czasie kontakty towarzyskie zapewne mocno przyczyniły się do zdobycia przez Morawskiego w 1847 r. posady konserwatora zbiorów muzealnych w Zakładzie im. Ossolińskich – instytucji, która pomimo powracających prześladowań ze strony władz austriackich odegrała kluczową rolę w ożywieniu polskiego ruchu umysłowego w Galicji Wschodniej<sup>18</sup>. Morawski stanowisko to piastował przez kolejne

<sup>11</sup> Sz. Morawski, *op. cit.*, s. 203–204.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 205.

<sup>13</sup> *Idem*, *Malarze i rytownicy lwowscy w roku 1849*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 47, s. 925. Tekst na podstawie zachowanych notatek rękopiśmiennych.

<sup>14</sup> Zob. A. Hajdecki, *Z galerii zapomnianych malarzy polskich*, „Przegląd Powszechny” 1914, t. 123, s. 146–147.

<sup>15</sup> Na marginesie można dodać – co jako ciekawostkę podkreślał A. Hajdecki (*ibidem*) – że w tym semestrze Morawski uczęszczał także na kurs rzeźby, z którego otrzymał najwyższą, czyli pierwszą notę, z rysunku zaś – drugą.

<sup>16</sup> H. Barycz, *Z korespondencji Szczęsnego Morawskiego*, „Rocznik Sądecki” t. 15/16 (1974/1977), s. 341.

<sup>17</sup> W. Zawadzki, *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, przygot. do druku, wstęp, przypisy A. Knot, Kraków 1961, s. 170.

<sup>18</sup> A. Fischer, *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Zarys dziejów*, Lwów 1927, s. 39–44.



cztery lata, które stanowiły jeden z bardziej aktywnych okresów jego życia. Realizując się na polu zawodowym, debiutował także jako prozaik, publikując na łamach „Dziennika Mód Paryskich” opowiadanie *Małanka*, a jednocześnie rozwijał swoją działalność malarską<sup>19</sup>. W okresie Wiosny Ludów zaangażował się również w aktywność polityczną, wstępując do lwowskiej Gwardii Narodowej oraz współpracując z Centralną Radą Narodową.

Na wspomnianej wystawie lwowskiej Morawski sam nie przedstawił żadnego obrazu historycznego, a jedynie w sumie osiem bliżej nieokreślonych portretów, prawdopodobnie szkiców rysunkowych<sup>20</sup>. Natomiast z nieco późniejszych wzmianek i doniesień prasowych wynika, że pracował nad kilkoma kompozycjami o tej tematyce. Chronologicznie najstarszym przekazem jest notatka wykonana przez samego artystę: fragment z datowanego na 1849 r. i kierowanego do Józefa Ignacego Kraszewskiego listu zawierającego materiały dotyczące kilku artystów ze Lwowa<sup>21</sup>. Jako ukończone obrazy własne nadawca wymienił wówczas *Aleksandra Morsztyna, jak pod Chocimiem murzę tatarskiego na arkan złowił* oraz *Piotra Konaszewicza Sahajdacznego pod Szczepanowcami*. W połowie wykonany miał być obraz z przedstawieniem Mikołaja Zebrzydowskiego, a zaczęty – z Mikołajem Zienowiczem pod Chocimiem<sup>22</sup>.

W 1850 r. „Tygodnik Lwowski”, donosząc o aktualnej działalności miejscowych artystów, wymienił trzy obrazy, przedstawiające kolejno Zebrzydowskiego, Morsztyna i Konaszewicza, nie precyzując jednak stopnia ich ukończenia<sup>23</sup>. Szersze wiadomości o pięciu dziełach znajdujących się wówczas w pracowni malarza przekazał w 1852 r. „Dziennik Literacki”. Wszystkie wspomniane prace tematy czerpały z epizodów wojen Rzeczypospolitej z Turkami i Tatarami. Były to: wzmiankowane już obrazy *Zienowicz pod Chocimiem* i *Sahajdaczny pod Szczepanowicami*, dwie (jak zaznaczono: mniejsze) kompozycje z motywem czambułu tatarskiego oraz scena zatytułowana *Po Tatarach*. Treść tej ostatniej przywołana została ze szczegółami:

Rodzina zagonowej jak widać szlachty, znalazłszy za powrotem z ucieczki przed Tatarami zagrodę swoją w perzynie, boleje pod figurą męki pańskiej nad stratą mienia. Dziad w kożuchu i czapce baraniej, siedząc z opartą na rękę głową, w obojętnej prawie rezygnacji starości i oswojenia z podobnymi klęskami, zimno przed siebie patrzy. Przy nim żona jego, staruszka, drzemie na ziemi: ciało przemogło ducha. Nie tak młode pokolenie. Mąż pogorzelec oparty o krzyż, spogląda z boleścią na grób swej pracy, a kostur w rękę wróży żebractwo. Matka czerpie pociechę w widoku pobliskich dzieci, pacholęcia z dziewczynką, i z ufnością w przyszłość spogląda. Figura u góry nadpalona, w krzyżu dwie strzały, na ziemi kołczan tatarski, nad nim pies warczy. Z tyłu gruzy, zgliszcza, mogiły. Dwie brzozy obok figury zaokrąglają całość<sup>24</sup>.

Opis ów sugeruje, iż praca ta jest tożsama z obrazem należącym do zbiorów Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, znanego obecnie pod tytułem *Pogorzelnicy* [il. 2]. Choć porównanie deskrypcji do zachowanego dzieła może budzić pewne podejrzenia o dopuszczenie się nadinterpretacji przez XIX-wiecznego krytyka (trudno np. dostrzec „pociechę” i „ufność” w twarzy młodszej kobiety, zapatrzonej pustym wzrokiem raczej w dal, niż „w przyszłość”). Jest to wszakże jedyny znany obecnie obraz olejny Morawskiego

<sup>19</sup> Najważniejsze fakty dotyczące życia i działalności Sz. Morawskiego zestawiają jego biogramy: H. Barycz, *Morawski Szczęsny*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976; J. Polanowska, *Morawski Szczęsny (Feliks) Jan Nepomucen*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993 (tam także wykaz wcześniejszej literatury).

<sup>20</sup> Dzieła jego w katalogu figurują na pozycjach 730 (*Cztery portrety*) i 731 (*Cztery portrety*). Wszystkie oznaczone są jako należące do A. Batowskiego (*Spis obrazów, zebranych na wystawę...*, s. 37). Połączenie w jednej pozycji czterech wizerunków sugerować może ich mniejszy format. Wiadomo także, iż w zbiorach Batowskich znajdowały się liczne rysunki Morawskiego wykonane ołówkiem lub kredkami, przedstawiające wizerunki słynnych ówczesnych lwowian. Wszystko to wskazuje, że taki właśnie charakter miały prace zaprezentowane w 1847 roku.

<sup>21</sup> Zob. H. Barycz, *Z korespondencji...*, s. 338–339. Treść całej notatki przedrukowana została w: Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy...*, s. 925.

<sup>22</sup> Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy...*, s. 925.

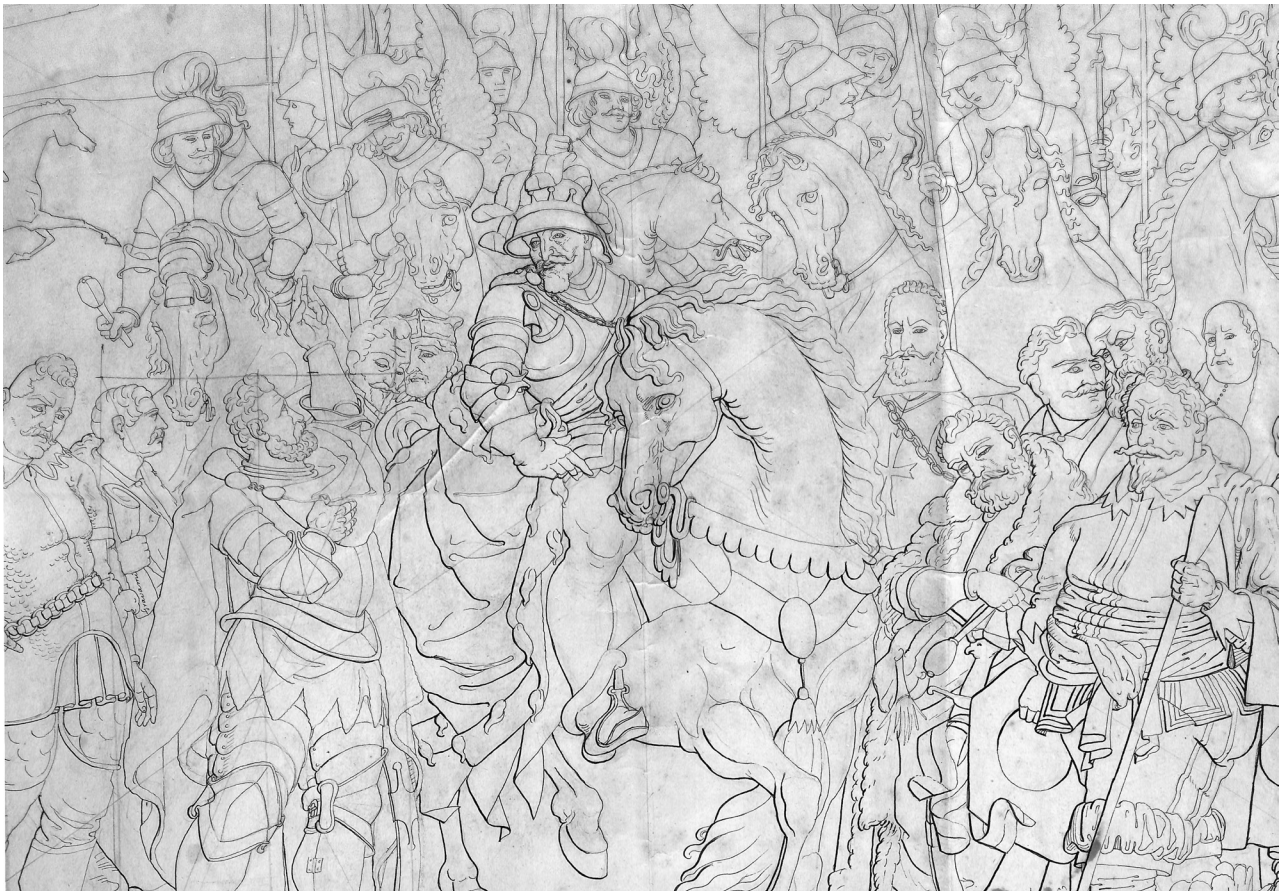
<sup>23</sup> *O malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski” 1850, nr 27, s. 222. Informacje te (z drobnymi zmianami stylistycznymi) przedrukowane były następnie w: W. G., *Ruch obecny malarstwa*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1850–1854; *O malarzach lwowskich*, „Biblioteka Warszawska” 1851, t. 2.

<sup>24</sup> *Prace p. Szczęsnego Morawskiego*, „Dziennik Literacki” 1852, nr 19, s. 152.



il. 2 Sz. Morawski, *Pogorzelnicy*, 1849, ol. pł., 99 × 74,5; Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.  
Fot. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku





il. 3 Sz. Morawski, *Przeproszenie Zebrzydowskiego* (szkic), 1846, oł., tusz, 41 × 58; Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka; fragment – część centralna: Zygmunt III Waza i Mikołaj Zebrzydowski. Fot. LNNBU

o tematyce historycznej – czy właściwie rodzajowo-historycznej, gdyż kostium XVII-wieczny został tu wykorzystany jedynie jako narzędzie narracyjne do ukazania ponadczasowego cierpienia ludzi doświadczających dotkliwej straty<sup>25</sup>.

Wśród malowanych przez Szczęsnego Morawskiego obrazów historycznych kilkakrotnie wzmiankowana była scena ukazująca spotkanie przywódcy rokoszu, Zebrzydowskiego, z królem Zygmuntem III w obozie pod Janowcem, znana pod tytułem *Przeproszenie Zebrzydowskiego*. Miało być to, jak można przypuszczać na podstawie owych przekazów, jeśli nie *opus magnum* artysty, to niewątpliwie ambitny projekt, w który wkładał on wiele zaangażowania. O powstawaniu tego dzieła pisał w swych wspomnieniach Zawadzki, znajomy malarza, mający okazję bywać w jego pracowni:

Obraz był tak wielkiego rozmiaru, iż zajmował całą izdebkę – niezbyt co prawda wielką – od podłogi do sufitu, od drzwi wchodowych do okna, wzdłuż całego pomieszczenia. W takich warunkach trudno było o światło stosowne i inne dogodności, które w tym razie zastąpić musiała gorliwość i natchnienie artystyczne. Jakoż pracował bardzo gorliwie i techniczne akcesoria z wielką archeologiczną sumiennością wykończył<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Przy czym należy na marginesie zauważyć, że bez znajomości pierwotnego kontekstu cyklu historycznego związanego z najezdami tatarskimi kompozycja ta może zostać całkowicie błędnie odczytana jako scena współczesna. Stało się tak w 1977 r., kiedy obraz zaprezentowano na wystawie w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie jako przedstawienie „grupy wieśniaków, [...] mających zwrócić uwagę na niedolę ludu” i potraktowano jako dowód postępowych poglądów Morawskiego. Zob. *Wieś i krajobraz w malarstwie polskim. Wystawa ze zbiorów Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Katalog*, oprac. J. Malinowska, Muzeum Okręgowy w Rzeszowie, Rzeszów 1977, s. 3, 9.

<sup>26</sup> W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 169-170.





il. 4 Sz. Morawski, *Przeproszenie Zebrzydowskiego* (szkic, 1846, oł., tusz, 41 × 58; Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka; fragment – postacie z pocztu Zebrzydowskiego. Wizerunki znanych malarza: 1. Aleksander Batowski, 2. Leszek Dunin-Borkowski, 3. August Bielawski, 4. autoportret artysty. Fot. LNNBU

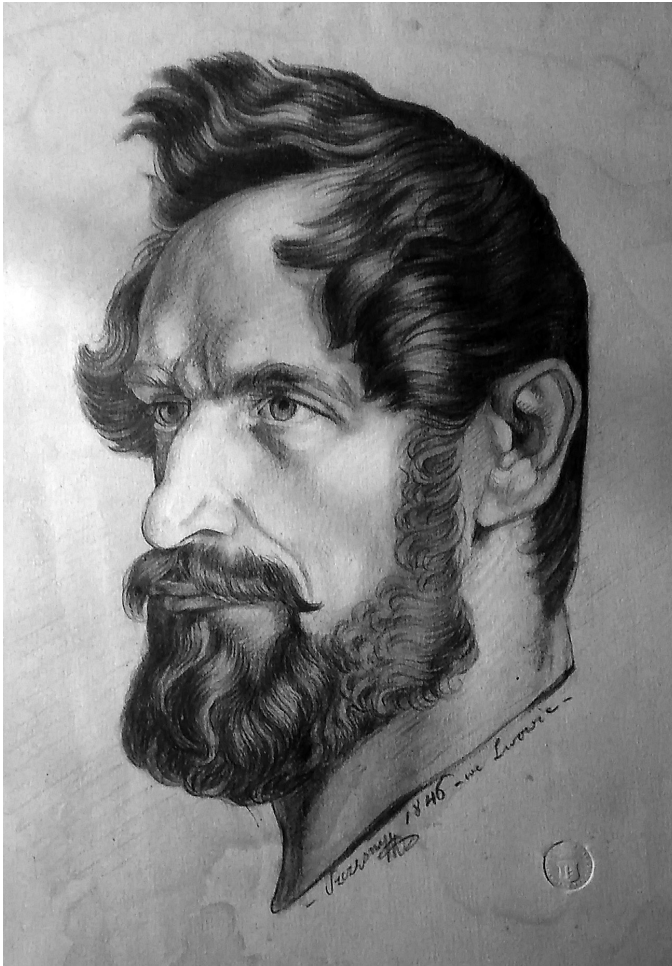
Sam autor podawał, że płótno to miało mieć „4 łokcie wzdłuż, 3 wszerz”, czyli ok. 240 × 180 cm<sup>27</sup>.

Niestety, nieznane są dalsze jego losy ani miejsce przechowywania, lecz w zbiorach Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. Wasyla Stefanyka przetrwały cztery szkice tej kompozycji z dawnej kolekcji Batowskiego. Dwa z rysunków (nr inw. 2123 i 2124) stanowią wstępne, szybkie szkice rozmieszczenia głównych postaci, będąc zapewne zapisem pierwotnej koncepcji (jeden z nich zawiera podpis: „pomysł rokoszu Zebrzyd.[owski]”) oraz próbą poszukiwania właściwego rozmieszczenia poszczególnych elementów układu. Natomiast dwa kolejne (nr. inw. 2125 i 2126) są już dopracowanymi kartonami ostatecznej kompozycji, bardzo do siebie zbliżonymi. Szczególnie ciekawy wydaje się obiekt o numerze 2125 – nie tylko dlatego, iż nosi dedykację od autora<sup>28</sup>. Jest on datowany na 1846 r., co dowodzi, że prace (przynajmniej koncepcyjne) nad tym dziełem trwały już dużo wcześniej, niż wynika ze źródeł prasowych. Co więcej, opatrzony został on swoistą odautorską legendą, która identyfikuje modeli do kilku przedstawionych postaci.

Cała wielopostaciowa scena rozgrywa się w pejzażu, na przedpolu zamku w Janowcu, gdzie zebrały się dwie strony konfliktu. Dokładnie w centrum kompozycji widnieje postać Zygmunta III Wazy konno, zwracającego głowę ku prawemu ramieniu i z góry patrzącego na mężczyznę w zbroi stojącego u jego boku [il. 3]. Jest to tytułowy Zebrzydowski, który składa prawą dłoń na piersi, a lewą rękę unosi w górę w geście przysięgi. Wokół rzędem (w układzie niemal izokefalicznym) ukazani są stojący mężczyźni, w zbrojach bądź kontuszach, z uwagą śledzący przebieg wydarzeń. Za królem, w tle dostrzec można jego orszak – konno, z chorągwami w dłoniach.

<sup>27</sup> Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy...*, s. 925.

<sup>28</sup> Napis ołówkiem w lewym dolnym rogu: „W Panu Alexandrowi / Batowskiemu, w dowód / wdzięczności, ten mój utwór składam / do zbioru rycin historycznych - / Szczęsny Morawski w Odnowie 1846”.



il. 5 Sz. Morawski, *Portret Leszka Dunin-Borkowskiego*, 1846, węgiel, 29 × 21; Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Fot. LNNBU

Postacie pierwszego i drugiego planu cechuje różnorodność drobiazgowo oddanych fizjonomii, traktowanych wręcz portretowo, z typowym dla autora talentem do trafnej, wyrazistej charakterystyki uwydatniającej najistotniejsze cechy oblicza i sylwetki. Wiadomo, że przynajmniej części z nich udzielili swoich rysów znajomi Morawskiego, a jednocześnie przedstawiciele elit intelektualnych Lwowa połowy XIX wieku. Cztery sylwetki w kartonie z biblioteki im. Stefanyka, umieszczone bezpośrednio za postacią Zebrzydowskiego, są oznaczone ołówkiem i opisane jako: 1) Aleksander Batowski (galicyjski działacz polityczny, bibliofil i mecenas autora), 2) Leszek Dunin-Borkowski (wówczas słynący jako publicysta i poeta, organizator życia kulturalnego we Lwowie), 3) August Bielawski (historyk związany z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich), 4) autoportret artysty [il. 4]. Niewątpliwie, wszystkie te osoby zostały przez malarza uwiecznione wcześniej w szkicach z natury, Morawski zresztą słynął jako autor wielu podobnych wizerunków składających się na galerię wybitnych lwowian XIX wieku<sup>29</sup>. Również w bibliotece im. Stefanyka zachował się m.in. rysunkowy szkic głowy Leszka Dunin-Borkowskiego (nr inw. 5858), sygnowany i oznaczony: „1846 we Lwowie”, czyli powstały w tym samym dokładnie czasie, kiedy artysta rozpoczął prace nad swoją sceną historyczną. Ukazuje on hrabiego w tym samym ujęciu trzy

czwarte w lewo, co w kartonie do Zebrzydowskiego [il. 5]. Nieznaczące korekty wynikają z innego ukierunkowania spojrzenia (w scenie historycznej – ku widzowi, a nie w bok) oraz z subtelnej zmiany mimiki, służącej temu, by nadać twarzy bardziej zacięty wyraz.

Z pewnością szkic portretowy wykorzystany został przez malarza jako studium do ostatecznej kompozycji. Natomiast trudno orzec czy Morawski prosił swoich znajomych o przyjęcie narzuconej pozycji, odpowiadającej założeniom odgórnego twórcy, czy też wręcz odwrotnie – artysta posiadane już przedstawienia portretowe wmontował do przygotowywanej partii obrazu. Zawadzki zanotował, pisząc o fazie powstawania tego dzieła, że malarz:

umieścił w obu orszakach różnych swoich znajomych, z natury portretowanych, tak iż znalazło się na tym płótnie pomieszczone całe gronko lwowskich literatów; [...]. Wszyscy wyglądali marsowo, po rycersku, w postawie odpowiedniej uroczystości chwili i duchowi zeszlowiecznego obyczaju<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Dziesiątki jego rysunków znajdowały się przed wojną w prywatnych i państwowych zbiorach lwowskich. Zapewne niepełną listę wymienia: *Zyciorys autora*, [w:] Sz. Morawski, *Arjanie polscy*, Lwów 1906, s. VIII-XI.

<sup>30</sup> W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 169-170.

Wskazuje to, z jednej strony, iż podobnych zakamuflowanych wizerunków może być w tej kompozycji znacznie więcej. Niestety, rozproszenie się większości rysunków artysty uniemożliwia przeprowadzenie badań porównawczych. Z drugiej zaś, przeciw tej, skądinąd kuszącej, teorii świadczy fakt, iż Morawski wskazał pod szkicem wyłącznie owe cztery postacie – gdyby uwiecznionych osób miało być więcej, zapewne przed ofiarowaniem pracy swemu opiekunowi uzupełniłby ich listę.

Zastanawiający jest już sam wybór tematu dzieła – epizod z rokoszu Zebrzydowskiego nie należał do „kanonu” najważniejszych wydarzeń z dziejów krajowych, lecz artyście, już wówczas słynącemu z zainteresowania historią i znajomości wielu publikacji z tej dziedziny, był on zapewne absolutnie nieobcy. Ponadto przecież właśnie oryginalność koncepcji dzieł była przez współczesnych uznawana za główny atut Morawskiego, wyróżniający go spośród innych malarzy<sup>31</sup>. Artysta czytał na pewno *Dzieje panowania Zygmunta III* Juliana Ursyna Niemcewicza, wspomina o nich bowiem w jednym z listów<sup>32</sup>. Scenę pozornego ukorzenia się pokonanego buntownika przed władcą historyk opisał:

jechali Rokoszu Wodzowie wśród wyżej wymienionych wysłanych do siebie Senatorów; ci w pewnym oddaleniu zsiadli z koni i wymogli przykładem swoim na Wojewodzie [Zebrzydowskim – A. Ś.], że toż uczynił, Król siedział na koniu otoczony Senatorami i Rycerstwem; zbliżywszy się na koniec piechotą do Króla, najprzód Wojewoda pocałował go w rękę i rzekł: „Tego Boga, przed którego strasznym sądem stanąć miałem, gdy się przed chwilą do boju gotowałem, biorę za świadka, że wszystko, com uczynił, czyniłem z chęci dobra publicznego, obiecuję wiarę, w silnej nadziei że W.K.M. do żądania narodu przychylić się raczysz”<sup>33</sup>.

Wiele z elementów relacji Niemcewicza znajduje swoje odwzorowanie w kompozycji Morawskiego – np. umiejscowienie geograficzne czy charakterystyczne skonstrastowanie konnego orszaku króla z pieszko idącą grupą rokoszan. Przytoczony opis tłumaczy również wykorzystany przez malarza gest przysięgi, a nie, co byłoby logiczne w scenie ukazującej akt przeprosin, ukorzenia przed monarchą.

Scena ta nie znajduje wielu analogii w sztuce polskiej XIX stulecia – nie tylko w odniesieniu do środowiska galicyjskiego, ale do wszystkich części kraju. Jednak wątek rokoszu pojawił się w pieśni poświęconej Zygmuntowi III w *Śpiewach historycznych* Niemcewicza, czym został silnie spopularyzowany, szczególnie wśród młodzieży, z myślą o której dzieło to powstało<sup>34</sup>. Ilustracja do tego fragmentu w pierwszej edycji książki, wykonana według rysunku Jana Zachariasza Freya, przedstawia właśnie „Zebrzydowskiego przepraszającego Zygmunta III” [il. 6]<sup>35</sup>. Podobieństwa pomiędzy obydwoma przedstawieniami są jednak bardzo ogólnej natury i wynikają raczej z podjęcia tej samej opowieści niż z bezpośrednich nawiązań. Dzieło Freya charakteryzuje, jak zauważył Mieczysław Porębski, „ton, w którym pseudohistoryczna malowniczość modnego wówczas genre’u *troubadour* łączy się z uformowanymi przez epokę sentymentalizmu uczuciowymi dyspozycjami”<sup>36</sup>. Natomiast w wersji Morawskiego romantyczny nastrój zastąpiony został przez próbę idealizującej monumentalizacji, a fantazyjną „niefrasobliwość” w podejściu do realiów epoki – solenna archeologiczna dokładność.

Pośród licznych wydań *Śpiewów historycznych*<sup>37</sup> warto jeszcze zwrócić uwagę na to, które ukazało się we Lwowie w 1849 r. nakładem księgarza Kajetana Jabłońskiego<sup>38</sup>, ilustrowane rycinami wykonanymi na podstawie rysunków Józefa Swobody, rysownika i litografa pochodzącego z Czech, ale osiadłego we Lwo-

<sup>31</sup> *O malarzach lwowskich* (1850), s. 222.

<sup>32</sup> **Sz. Morawski**, list do M. Pawlikowskiego, z 9 XII 1852, Biblioteka Ossolineum, rkps 12167; cyt. za: **H. Barycz**, *Z korespondencji...*, s. 347.

<sup>33</sup> **J. U. Niemcewicz**, *Dzieje panowania Zygmunta III, króla polskiego*, t. 2, Warszawa 1819, s. 103-104.

<sup>34</sup> Zob. **M. Witkowski**, *W kręgu „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, Poznań 1979.

<sup>35</sup> **J. U. Niemcewicz**, *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, Warszawa 1816, il. 24 po s. 266.

<sup>36</sup> **M. Porębski**, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962, s. 63.

<sup>37</sup> Zob. **H. Mateusiak**, *Historia w dziewiętnastowiecznym wydaniu – edytorskie losy „Śpiewów historycznych” Juliana Ursyna Niemcewicza*, „Sztuka Edycji” 2011, t. 1.

<sup>38</sup> **J. U. Niemcewicz**, *Śpiewy historyczne z muzyką, rycinami i krótkim dodatkiem zbioru historii polskiej*, Lwów 1849, il. po s. 172.





il. 6 Zebrzydowski przeprasza Zygmunta III, według rysunku J. Z. Freya. Fot. za: J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne: z muzyką i rycinami*, Warszawa 1816, il. 24, po s. 266



il. 7 Zebrzydowski przeprasza Zygmunta III, według rysunku J. Swobody. Fot. za: J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne: z muzyką, rycinami i krótkim dodatkiem zbioru historii polskiej*, Lwów 1849, il. po s. 172

wie<sup>39</sup>. Właściwa scena [il. 7] wykazuje, z jednej strony, wyraźne inspiracje pierwowzorem Freya w układzie głównych grup, z drugiej – szczególnie w partii centralnej i pozie przywódcy rokoszan – niepodważalne zależności od kompozycji Morawskiego. Pamiętając, iż prace nad swym obrazem rozpoczął on nie później niż w 1846 r., zakładać należy, że to Swoboda przejął odeń pewne rozwiązania, co jest tym bardziej prawdopodobne, że obaj artyści znali się osobiście<sup>40</sup>, więc ilustrator mógł obserwować postępy w pracach kolegi, odwiedzając jego pracownię.

Morawski malarstwu historycznemu stawiał wysokie wymagania, związane z adekwatnością realiów i ścisłym przestrzeganiem faktów przekazanych przez dawne kroniki. Najdobitniej swoje myśli w tej kwestii wyłożył w jednym z ostatnich tekstów poświęconych zagadnieniom sztuk plastycznych, czyli w rozprawie *Malarstwo dziejowe polskie*, opublikowanej na łamach dodatku miesięcznego do krakowskiego „Czasu” w 1860 roku. Rozbudowany wstęp tej rozprawy stanowić miał zapewne kolejną próbę stworzenia programu ideowego polskiego malarstwa historycznego. Tekst jednak, jeszcze bardziej chaotyczny i niejasny niż wcześniejsze publikacje Morawskiego, sprawia wrażenie raczej lapidarium luźnych myśli i refleksji niż przemyślanej redakcji wykładu podejmowanego zagadnienia. Autor, płynnie przechodząc od ogólnikowych myśli o Bogu, prawdzie, pięknie i epokach ewolucji cywilizacji ludzkiej, ostatecznie stawia tezę o konieczności stworzenia sztuki o charakterze krajowym, czyli wedle jego nomenklatury „umnictwa podniecającego narodową krewkość”. Podstawowym krokiem na tej drodze jest dla niego całkowite odrzucenie wzorów o obcych tradycjach, jako niezwiązanych z polską kulturą; wszelkie próby naśladownictwa są w jego oczach pozbawione wartości artystycznej: „Myśleć i czuć tylko na wrodzony sposób można: śpiewać z głębi serca i modlić się z głębi duszy tylko w ojczystej mowie, tylko na ojczystą nutę”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> M. Opałek, *Litografia lwowska 1822–1860*, Wrocław-Kraków 1958, s. 87–91.

<sup>40</sup> O niewątpliwiej zażyłości między nimi świadczy bezpośrednio charakterystyki Swobody zawarta w notatkach Morawskiego, który pisał o nim: „Gdyby go natura nie była tak hojnie w lenistwo i birbanterię uposażyła, wielkich by dokonał rzeczy” (Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy lwowscy...*, s. 925).

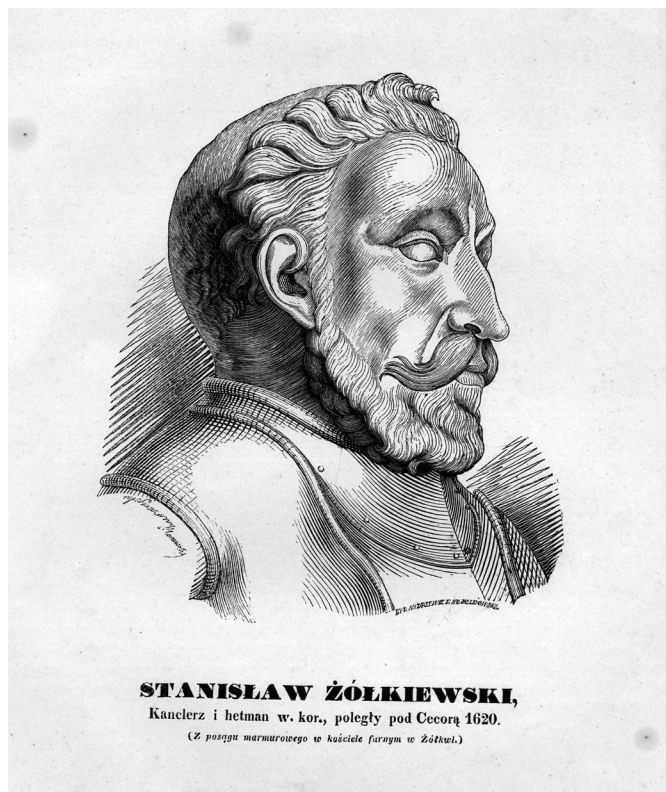
<sup>41</sup> Sz. Morawski, *Malarstwo dziejowe polskie*, „Czas. Dodatek Miesięczny” 1860, t. 18, s. 515.

Morawski, jakości sztuki szukający przede wszystkim w przekazywanych przez nią treściach, formułował więc postulat zbudowania ikonografii narodowej, której brak dotkliwie odczuwał. Widział potrzebę stworzenia polskiego malarstwa historycznego, opartego na mocnych podstawach wiedzy. Tym samym odrzucił wszystkie dotychczasowe wydawnictwa związane z tematyką historyczną, podważając ich poprawność archeologiczną i piętnując nagminne przedstawianie elementów strojów, ubiorów, przedmiotów, a nawet typów fizjonomicznych zapożyczanych z kultury innych krajów europejskich:

Po ilustracjach nowszymi czasy ogłaszanych figurują cudzoziemcy. Francuzi uzbrojeni, niemieckie ryttery i ich dziewice grają rolę Litwinów w Wallenrodzie ilustrowanym, pikielhauby rosyjskie noszą towarzysze Paska w ilustracji warszawskiej. – Tak wszędzie! Mistrz rytownictwa polskiego: Oleszczyński, pierwszy świętokradzką do powtarzania dziejów przyłożył rękę i nadał otuchy innym<sup>42</sup>.

W odróżnieniu od krytykowanych autorów, siebie Morawski postrzegał (czemu dał wyraz w cytowanej już nocie autobiograficznej), jako „dość dobrego archeologa polskiego [...], mianowicie co do twarzy i ubiorów wojennych staropolskich”<sup>43</sup>. Pracę nad swymi obrazami poszerzał o kwerendy źródłowe, badania zabytków i materiałów ikonograficznych. Jak wielu artystów połowy XIX w., zajmował się poszukiwaniami świadectw historii (pomników grobowych, malowideł kościelnych, wykopalisk, przedmiotów muzealnych) i ich odrysowywaniem na potrzeby własnych prac<sup>44</sup>. Znajdująca się przed wojną w zbiorach Muzeum Miejskiego we Lwowie teczka obejmowała ponad 200 podobnych szkiców, w tym studia „ołówkiem, piórkiem lub farbami do historii strojów w Polsce – zdjęte z malowideł klasztornych ze ścian kościoła Bernardynów we Lwowie i Rzeszowie – jako też z innych źródeł”, studia „dotyczące uzbrojenia wojsk polskich, ruskich, rosyjskich, tatarskich – z kościołów w Żółkwi, na Skałce w Krakowie, z Podhorzec”, oraz „studia nad częściami uzbrojenia, hełmy, pancerze, chorągwie, siodła, namioty – ze zbrojowni wiedeńskiej, podług Maszkowskiego – z kościoła katedralnego tarnowskiego i św. Katarzyny w Krakowie”<sup>45</sup>. W sumie tworzą one imponujący zbiór materiałów do wykorzystania w kompozycjach historycznych.

W latach 40. XIX w. Morawski miał także plan popularyzowania podobnych świadectw dawnych dziejów kraju: w 1847 r. wydał drzeworyt (ryty przez Franciszka Ksawerego Bełdowskiego) z wizerunkiem het-



**STANISŁAW ŻÓŁKIEWSKI,**  
Kancelarz i hetman w. kor., poległy pod Cecorą 1620.  
(Z posągu marmurowego w kościele farym w Żółkwi.)

il. 8 F. K. Bełdowski, *Stanisław Żółkiewski*, według rysunku Sz. Morawskiego, 1847, drzeworyt, 14,2 × 12,2; Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot. BNW

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 519–520.

<sup>43</sup> Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy...*, s. 925.

<sup>44</sup> Szerzej na ten temat: A. Straszewska, *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*, Warszawa 2012. Por. też M. Kaczanowska, Aleksander Lesser: *rysownik historii polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 9 (1965).

<sup>45</sup> *Życiorys autora*, [w:] Sz. Morawski, *Arjanie...*, s. VIII, przyp. 2.



mana Stanisława Żółkiewskiego zdjętym z posągu w kościele parafialnym w Żółkwi [il. 8]<sup>46</sup>. Praca owa miała otwierać większy projekt wizerunków bohaterów historycznych<sup>47</sup>. Drugą z grafik twórca zaplanował jako przedstawiającą hetmana Stefana Czarneckiego, jednak, jak się wydaje, żadna kolejna z tego cyklu nie została już nigdy zrealizowana. Jako konserwator zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich Morawski miał okazję wnikliwie poznać i przeszukiwać zebrane tam bogate zasoby materiałów ikonograficznych z dawnych wieków. Szczególnie, że mógł też korzystać z pomocy Jana Szlachetkowskiego, ówczesnego kustosa, z którym był zaprzyjaźniony i, jak żartobliwie pisał, stanowił „biedną ofiarę udręczeń” jego<sup>48</sup>. Ową znajomość dawnego uzbrojenia i strojów wykorzystał również zapewne w trakcie prac nad *Przeproszeniem Zebrzydowskiego* – w drobiazgowo i starannie oddanych detalach i właściwie z archeologicznego punktu widzenia dobranych akcesoriach. Pod względem praktyki warsztatowej taka pieczołowitość wobec szczegółów musiała być znacznym wyzwaniem, wymagającym dużych nakładów czasu i pracy. Nie dziwi więc fakt, iż doceniając te wysiłki Morawskiego, recenzent „Dziennika Literackiego” pochlebnie wypowiadał się o jego „pracowitej dążności do zadośćuczynienia wytkniętemu [...] przez autora celowi historycznemu”, stanowiącej przykład „szczerego mozołu i hartu w niezmordowanym dążeniu do pewnego idealnego celu”<sup>49</sup>.

Poprawność w tej kwestii była niejednokrotnie przywoływana przez współczesnych Morawskiemu krytyków jako jedna z największych zalet jego malarstwa, zasługująca na szczególne wyróżnienie. Podobnie pozytywna ocena nie była jednak zazwyczaj wystawiana jego umiejętnościom w tej dziedzinie. Sam zainteresowany w biograficznym szkicu skierowanym do Kraszewskiego odnotował: „komponuje nieźle, rysuje jako tako, ale co do malowania, to jeszcze babka na dwoje wróżyła”<sup>50</sup>. Czy jest to wyraz wyjątkowej zdolności do autokrytyki, czy też fałszywej skromności, trudno dziś stwierdzić. Z większą pewnością wypowiadali się inni komentatorzy, poczynawszy od publicyści „Tygodnika Lwowskiego”, zdaniem którego:

Morawski więcej posiada wiadomości historycznych potrzebnych do historycznego malarstwa niż artystycznego uzdolnienia i praktyki. Pomysły jego do obrazów historycznych są często bardzo dobre, jednakże wykonanie nie odpowiada niestety ani oryginalności pomysłów, ani obszernym wiadomościom jego. Gdyby który z biegłych artystów poprzerał obrazy Morawskiego pod względem rysunku, kolorytu i układu, mielibyśmy wiele szacownych dzieł<sup>51</sup>.

O samym obrazie przedstawiającym Zebrzydowskiego krytyk stwierdzał – chwając przy okazji ugrupowanie postaci: „byłby to obraz znakomitej wartości, gdyby ręka Morawskiego sprostowała jego pomysł”<sup>52</sup>. Później ostre słowa krytyczne dotyczące poziomu opanowania przez niego warsztatu powtórzone zostały w innych periodykach<sup>53</sup>, za nimi zaś podobne opinie wyrażał Jerzy Mycielski<sup>54</sup>, a następnie Tadeusz Dobrowolski<sup>55</sup>. W ostatecznym rozrachunku Morawski zapamiętany został jako artysta kiepski, pozbawiony talentu, o poziomie wręcz dyletanckim. Wobec braku zachowania się obiektu tych sądów trudno jest je podważyć lub potwierdzić. Pewien ogląd poziomu opanowania warsztatu przez ich autora dawać mogą jedyne trzy zachowane obrazy olejne Morawskiego. *Pogorzelnicy* istotnie dowodzą znacznych mankamentów stylu malarza dotyczących dość fundamentalnych kwestii, takich jak zachowanie właściwych proporcji postaci ludz-

<sup>46</sup> Jeden z egzemplarzy znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (nr inw. G.29143/I). Zob. *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, red. H. Widacka, t. 5, Warszawa 1995, poz. 6517. Rysunek Morawskiego w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (nr inw. g. 4907) – zob. *Zbiory Pawlikowskich. Katalog*, oprac. M. Grońska, M. Ochońska, Wrocław 1960, s. 146.

<sup>47</sup> „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 26, s. 272 (dział Nowości).

<sup>48</sup> Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy...*, s. 925.

<sup>49</sup> *Prace p. Szczęsnego Morawskiego...*, s. 151.

<sup>50</sup> Sz. Morawski, *Malarze i rytownicy...*, s. 925.

<sup>51</sup> *O malarzach lwowskich* (1850), nr 27, s. 222.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Zob. W. G., *op. cit.*, s. 172; *O malarzach lwowskich* (1851).

<sup>54</sup> J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1897, s. 635.

<sup>55</sup> T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 1, Wrocław–Kraków 1957, s. 298.





il. 9 Sz. Morawski, *Sahajdaczny pod Szczepanowcami* (szkic), pióro, tusz, 25,3 × 34,7; Muzeum Księżąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu. Fot. ZNiO

kich czy umiejętność zgodnego z anatomią przedstawienia ich sylwetek. Jednakże podobne trudności były udziałem wielu artystów polskich pierwszej połowy XIX w. – ze względu na ograniczony dostęp do edukacji artystycznej. Problemy te wyraźnie zaznaczały się w młodzieńczych dziełach (a do takich też należy zaliczyć obraz Morawskiego z Sanoka), w miarę upływu czasu i zdobywania doświadczenia stawały się mniej dotkliwe. Trudno wyrokować, czy podobny mechanizm mógł zadziałać także w przypadku Morawskiego – faktem jest, że niewiele później całkowicie porzucił on działalność malarską.

*Przeproszeniu Zebrzydowskiemu* poświęcił wszakże przynajmniej kilka lat pracy. Zainwestował w ten obraz wiele energii i zaangażowania: od prowadzenia badań historycznych i poszukiwania źródeł, przez namówienie znajomych do pozowania, aż po pracowanie w ciężkich warunkach, jak relacjonował Zawadzki. Tymczasem dzieło pozostawało nieukończone. W prasie wielokrotnie pojawiały się wzmianki o nim, co było typowe dla ówczesnej publicystyki, aktualizującej w ten sposób na potrzeby czytelników stan życia artystycznego w mieście. Podobne doniesienia dotyczyły oczywiście nie wszystkich, lecz wybranych, szczególnie oczekiwanych wytworów produkcji malarskiej. Praca Morawskiego – duża formatem, ambitna pod względem treści i wciąż na gruncie lwowskim nieposiadająca konkurencji w dziedzinie tematyki historycznej – zapewne mogła się do tej kategorii zaliczać. Pomimo jednak prasowych wzmianek, rozbudzających apetyty miejscowych miłośników sztuki, *Przeproszenie Zebrzydowskiego* nigdy nie zostało zaprezentowane szerokiej publiczności. Widzieć je mogli wyłącznie wybrańcy, którzy mieli dostęp do pracowni malarza – jak choćby wspomniany Zawadzki, też wszakże niepewny, czy praca nad obrazem została sfinalizowana:

Kiedy go [tj. obraz] widziałem, był on w wielu miejscach zaledwo podmalowany; niektóre postacie były dopiero węglem na płótnie naszkicowane. Prawdopodobnie został nie ukończony, gdyż nigdy później o nim nie słyszałem<sup>56</sup>.

Podobny los stał się zapewne udziałem nie tylko tego, ale także innych obrazów olejnych Morawskiego. Szkic biograficzny załączony do pośmiertnego wydania *Arian polskich*, ostatniej opracowanej przez niego rozprawy, wymienia zaledwie pięć znanych ukończonych płócien tego autora<sup>57</sup>. Większość podjętych przez niego pomysłów pozostała na etapie szkiców [il. 9], kartonów przygotowawczych, zaczętych jedynie obrazów<sup>58</sup>.

Pomimo wielu zachowanych przekazów z epoki, listów, własnych notatek, wspomnień osób z kręgu artysty, a także artykułów prasowych dokumentujących powstawanie tego i innych dzieł Morawskiego nie ma jednoznacznych wskazówek sugerujących przyczyny jego kolejnych niepowodzeń. Niewykluczone, iż malarz porzucił swe prace zniechęcony negatywną ich recepcją *in statu nascendi*. Może przyczyn należy szukać w trybie pracy autora – żmudnym, związanym z wieloma etapami przygotowawczymi mającymi na celu zapewnienie poszukiwanej przez niego całkowitej poprawności archeologicznej, a jednocześnie często przerywanymi, bo Morawski angażował się równolegle w wiele projektów, związanych także z jego aktywnością naukową, publicystyczną oraz literacką. Ostatecznie wszakże, jak można przypuszczać, kres działaniom malarskim przyniosły istotne zmiany, jakie w początku lat 50. XIX w. nastąpiły w życiu Morawskiego. W 1851 r. odszedł on z Ossolineum<sup>59</sup>, a rok później poważnie zachorował i wrócił do rodzinnego Rzeszowa. Po wyleczeniu podróżował przez parę miesięcy po Sądecczyźnie, by ostatecznie osiąść w majątku swego brata w Kamionce Wielkiej koło Nowego Sącza. W tym czasie rozluźnieniu uległy jego związki z lwowskim środowiskiem malarskim, coraz mniej też sam malował – choć z korespondencji wiadomo, że próbował jeszcze skończyć scenę z Zienowiczem<sup>60</sup>, a nawet przesłał ją na wystawę w Krakowie w 1857 roku<sup>61</sup>. Znany jest również jeden wykonany przez niego w latach 60. portret [il. 10]<sup>62</sup>.

Jako krytyk i teoretyk sztuki Morawski wpisywał się swym głosem do najgorętszej dyskusji w piśmiennictwie polskim okresu romantyzmu. Zagadnienie swojskich cech i narodowej funkcji sztuki uznawał za

<sup>56</sup> W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 169-170.

<sup>57</sup> Były to: *Święta Trójca* dla kościoła cmentarnego w Rzeszowie (z 1884, obecnie w kościele Świętej Trójcy w Rzeszowie), *Portret Jana III Sobieskiego* w pótpostaci, *Sahajdaczny pod Szczepanowicami*, *Morsztyn walczący z Tatarami* oraz, jedyny z tej listy zachowany do naszych czasów, *Po Tatarach*, czyli *Pogorzelcy* z muzeum w Sanoku (zob. *Życiorys...*, s. VII, przyp. 1). Spis ten, choć wykonany przez osobę z kręgu artysty, nie jest na pewno kompletny – brakuje w nim bowiem kameralnego rodzinnego portretu *Portret dzieci pochylonych nad książką* (zob. D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990, s. 28) oraz olejnego portretu A. Batowskiego w 1937 r., stanowiącego własność Muzeum im. ks. Lubomirskich we Lwowie (zob. J. Güttler, *Sto lat malarstwa lwowskiego 1790-1890* [kat. wystawy], Galeria Narodowa m. Lwowa, Lwów 1937, s. 27). Nawet biorąc poprawkę na te braki, wskazuje on, jak ostatecznie skromny był dorobek malarski Sz. Morawskiego.

<sup>58</sup> Do zachowanych prac zaliczających się do kategorii scen historycznych, oprócz wymienionych w tekście, zaliczają się wstępne szkice koncepcyjne z Zakładu Narodowego im. Ossolińskich: fragment do *Zienowicza pod Chocimiem* (nr inw. g. 4900), *Sahajdaczny pod Szczepanowicami* (nr inw. g. 4901) oraz *Utarczka Polaków z Tatarami* (być może przedstawiająca Żółkiewskiego pod Cecorą [nr inw. g. 4902]). Zob. *Zbiory Pawlikowskich...*, s. 145. Dawniej w kolekcjach miejskich Lwowa znajdowały się jeszcze szkice olejny *Bitwa z Turkami* (zob. *Katalog Galeryi Miejskiej. Dział II. Sztuka polska od początku XVIII w. po dzień dzisiejszy*, wyd. 2, Lwów 1908, s. 39) oraz *Napad Tatarów* (zob. J. Güttler, *Spisy obrazów i rzeźb Lwowskiej Galeryi Obrazów*, Lwów 1944, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 17117/II, k. 27, poz. 67).

<sup>59</sup> A. Fischer (*op. cit.*, s. 48) tłumaczył ten fakt pogarszającym się stanem zdrowia Morawskiego. Polemizuje z nim H. Barycz (*Szczęśny Morawski, regionalista sądecki*, [w:] *idem, Wśród gawędziarzy, pamiętnikarzy i uczonych galicyjskich. Studia i sylwety z życia umysłowego Galicji XIX w.*, Kraków 1963, s. 340-341), który zwrócił uwagę, iż w przeciągu zaledwie kilku miesięcy z Zakładu odeszło aż czterech stałych współpracowników. Badacz sformułował hipotezę, iż były to zwolnienia na tle nacisków rządowych związanych z Wiosną Ludów, których ofiarą miałyby również paść zaangażowany politycznie Morawski. Jak jednak podkreśla sam Barycz, nie ma żadnych dokumentów potwierdzających taki rozwój wypadków.

<sup>60</sup> W liście do M. Pawlikowskiego (*op. cit.*) Sz. Morawski relacjonował postępy: „Trzy dni już malowałem – nad Zienowiczem a wypościwszy się tyle czasu, zresztą mając pod ręką wszelkie potrzeby garderoby historycznej, którą naumyślnie sprawiam, widzę, że lepiej wypadnie, jak we Lwowie myślałem”.

<sup>61</sup> Obraz ten skomentował w liście do autora L. Siemieński, który pomagał mu w zamieszczeniu pracy na ekspozycji. Odnosił się do płótna dość krytycznie: „wyznam szczerze, że Ci wiele jeszcze trzeba pracować w rysunku i w kolorycie, wierzchnia szata dobra, myśl śmiała i żywa, ale mało pod nim z natury, mało ideału” (cyt. za: H. Barycz, *Zbiór ocalałych resztek listów do Szczęsnego Morawskiego z lat 1852-1897*, Nowy Sącz 1949, s. 50-51).

<sup>62</sup> *Portret dzieci pochylonych nad książką*, ol. pł., 63 × 72,5; Lwowska Galeria Sztuki, nr inw. ż-1513. D. Szelest, *op. cit.*, s. 28.





il. 10 Sz. Morawski, *Portret dzieci pochylonych nad książką*, 1867, ol. pł., 63 × 72,5; Lwowska Galeria Sztuki. Fot. za: D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990, il. 39

najważniejszy spośród podstawowych problemów charakteryzujących krytykę artystyczną tego czasu<sup>63</sup>. Szczęśny Morawski nie był oczywiście pierwszym propagatorem koncepcji sztuki o patriotycznym przekazie. Na uformowanie się jego postawy ideologicznej, zwłaszcza w pierwszym etapie działalności, którego świadectwem są uwagi na marginesie wystawy z 1847 r., zasadniczy wpływ miały zapewne koncepcje Pola, autora jednego z najważniejszych manifestów dotyczących treści narodowych w malarstwie<sup>64</sup>. Przemawia za tym dodatkowo fakt osobistej znajomości obu autorów, którzy we Lwowie obracali się w tym samym kręgu towarzyskim<sup>65</sup>. Mimo iż zasadniczo wyznawał klasyczną hierarchię gatunków malarskich w duchu heglowskim, Pol w swym słynnym artykule z 1839 r. podstawową rolę w przemianie sztuki polskiej przypisywał tematyce rodzajowej o wymiarze folklorystycznym, która miała stanowić pierwszy etap na drodze ku budowaniu tematyki narodowej. Z czasem wszakże poglądy poety uległy dość wyraźnej przemianie i już w okresie, gdy znał się on z Morawskim, porzucił zainteresowanie tematyką ludową na rzecz apologii szlachetczyzny<sup>66</sup>, co zapewne nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się postawy Morawskiego.

<sup>63</sup> Zob. S. Morawski, *Wstęp*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska, *idem*, Warszawa 1961, s. 12-14.

<sup>64</sup> W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, „Tygodnik Literacki” 1839, nr 22-24.

<sup>65</sup> Zob. W. Zawadzki, *op. cit.*, s. 169.

<sup>66</sup> Zob. M. Janion, *Romantyk Sarmacki (Wincenty Pol)*, [w:] *eadem*, *Prace wybrane*, t. 5, s. 19.



Dążenie do patriotycznego wymiaru tematyki poruszanej przez malarzy łączyło również Morawskiego z koncepcjami Kraszewskiego, z którym, jak wspomniano, autor *Przeproszenia Zebrzydowskiego* utrzymywał kontakty listowne – choć incydentalne i ograniczające się do konsultacji w kwestiach specjalistycznych. O ile jednak ów płodny pisarz realizacji narodowego imperatywu upatrywał przede wszystkim w zwrocie ku „flamandyzmowi”, rozumianemu jako przedstawianie folkloru, o tyle lwowski malarz skupiał się na wątkach czerpanych z dziejów krajowych. Postulowana przez niego tematyka, nawiązująca przede wszystkim do epizodów z wojen Rzeczypospolitej w XVII w. oraz do przejawów życia codziennego ówczesnej szlachty, wpisuje ową twórczość, zarówno plastyczną, jak i prozatorską, w popularny wówczas nurt neosarmatyzmu<sup>67</sup>, dla którego charakterystyczne było skupienie na „idyllicznym świecie starszszlachetczyzny”<sup>68</sup>. Jednocześnie wykaz motywów zawarty w artykule *Malarstwo dziejowe polskie* oraz predylekcja do gawędziarskiego łączenia tematyki historycznej i obyczajowej bliskie są myśli Michała Grabowskiego – czołowego reprezentanta obozu konserwatywnego, który w odniesieniu do kwestii artystycznych był krzewicielem programu estetyki narodowej<sup>69</sup>.

Choć więc postawa teoretyczna Morawskiego znajdowała analogie w ówczesnym polskim piśmiennictwie o sztuce, to poglądy jego nie były powszechne w środowisku lwowskim, dotychczas podlegającym wpływowi sztuki europejskiej i w niewielkim tylko stopniu angażującym się w poszukiwania pierwiastków narodowych. Dlatego też tak istotna dla późniejszego rozwoju lwowskiego malarstwa była rola autora *Przeproszenia Zebrzydowskiego* jako głównego propagatora tematyki historycznej w owym kręgu. Tym, co dodatkowo stanowi o pionierskości tej myśli teoretycznej, jest połączenie priorytetu przekazu patriotycznego z koniecznością zachowania zgodności archeologicznej z realiami ukazywanej epoki, była to bowiem antycypacja historyzmu drugiej połowy XIX wieku.

Ostatnie 30 lat życia, odseparowany częściowo od prężnych ośrodków kultury, Morawski spędził w Starym Sączu, zajmując się przede wszystkim badaniami historycznymi. Wydał drukiem cenione przez historyków materiały dotyczące konfederacji barskiej, interesował się dziejami polskiego arianizmu, zagadnieniem rozbójnictwa oraz problematyką regionalną. Publikował dobrze przyjmowane w środowisku literackim humoreski i ramotki poświęcone scenom z życia codziennego jego małej ojczyzny. Jeszcze w okresie lwowskim starał się łączyć obie swoje pasje – sztukę i historię. Pisano o nim:

P. Szczęsny M. znany jest u nas jako pisarz i jako malarz. [...] Wszystkie te prace mają tło historyczne. [...] W tej mierze podwójna p. M. piórem i pędzlem czynność z jednego płynie źródła. Gwoli pędzlowi i pióru podjął i podejmuje p. M. gorliwe studia historyczne, które tak jego pismom jak i obrazom właściwą barwę i zaletę nadają<sup>70</sup>.

Tym samym przynależał Morawski do licznego grona XIX-wiecznych teoretyków i praktyków malarstwa kreujących mit dawnej wielkiej Rzeczypospolitej wobec trudnej rzeczywistości czasów zaborów<sup>71</sup>. Później temperament badacza zwyciężył w nim nad zapędami artystycznymi. Zamiast zmagać się z ilustrowaniem pędzlem całej swej olbrzymiej wiedzy o dziejach ojczyzny, z satysfakcją i sukcesami oddał się badaniom archeologicznym, archiwalnym i historycznym, czym ostatecznie na stałe zapisał się w historii nauki polskiej.

<sup>67</sup> Zob. W. Okoń, *Nurt neosarmacki – pierwiastek gawędowy*, [w:] *idem, Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

<sup>68</sup> K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, Wrocław 1983, s. 147.

<sup>69</sup> Trudno ustalić, czy podobieństwa ich założeń malarstwa historycznego są wynikiem przypadku, czy wpływu. Z jednej strony, nie ma żadnych przekazów o tym, że Morawski znał pisma krakowianina. Z drugiej – Grabowski czytał relację Morawskiego z wystawy lwowskiej, czego dowodem jest zamieszczenie fragmentów z niej jako dodatków w opublikowanym zbiorze swoich pism krytycznych (*nota bene* bez podania nazwiska autora): M. Grabowski, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M...Gr...go*, Warszawa 1849, s. 175–177, 242–253.

<sup>70</sup> *Prace p. Szczęsnego Morawskiego...*, s. 151.

<sup>71</sup> Zob. W. Okoń, *Polskie dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne i mity narodowe*, [w:] *idem, Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 2005, s. 14–26.

---

#### Słowa kluczowe

ikonografia historyczna, malarstwo lwowskie, Szczęsny Morawski, szkice

---

#### Keywords

historical iconography, Lviv painting, Szczęsny Morawski, sketches

---

#### References

1. **Barycz Henryk**, *Szczęsny Morawski, regionalista sądecki*, [w:] *idem, Wśród gawędziarzy, pamiętnikarzy i uczonych galicyjskich. Studia i sylwety z życia umysłowego Galicji XIX w.*, Kraków 1963.
2. **Barycz Henryk**, *Zbiór ocalałych resztek listów do Szczęsnego Morawskiego z lat 1852–1897*, Nowy Sącz 1949.
3. **Barycz Henryk**, *Z korespondencji Szczęsnego Morawskiego*, „Rocznik Sądecki” t. 15/16 (1974/1977).
4. **Fischer Adam**, *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Zarys dziejów*, Lwów 1927.
5. **Hajdecki Aleksander**, *Z galerii zapomnianych malarzy polskich*, „Przegląd Powszechny” 1914, t. 123.
6. **Morawski Szczęsny**, *Malarstwo dziejowe polskie*, „Czas. Dodatek Miesięczny” 1860, t. 18.
7. **Morawski Szczęsny**, *Malarze i rytownicy lwowscy w roku 1849*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 47.
8. **Morawski Szczęsny**, *Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847*, „Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich” 1847, t. 2.
9. *O malarzach lwowskich*, „Tygodnik Lwowski” 1850, nr 27.
10. *Prace p. Szczęsnego Morawskiego*, „Dziennik Literacki” 1852, nr 19.
11. **Zawadzki Władysław**, *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, wstęp, przypisy A. Knot, Kraków 1961.
12. *Zbiory Pawlikowskich. Katalog*, oprac. M. Grońska, M. Ochońska, Wrocław 1960.
13. *Życiorys autora*, [w:] **Sz. Morawski**, *Arjanie polscy*, Lwów 1906.

---

#### PhD Agnieszka Świątosławska, [agnieszka.swietoslawska@uni.lodz.pl](mailto:agnieszka.swietoslawska@uni.lodz.pl)

Assistant Professor at the Art History Institute of the University of Łódź. She is the author of a book devoted to Polish genre painting in the first half of the 19th century and a dozen or so articles on modern and modernist Polish art. She is currently working on a research project on the reception of Biedermeier in Polish art with a special focus on artists associated with Galicia.

#### Summary

**AGNIESZKA SWIETOSLAWSKA (University of Lodz) / The unfinished painting *Zebrzydowski's Apology* by Szczęsny Morawski – between the concept of historical painting and the difficulties of its implementation**

The subject of discussion is a painting by Szczęsny Morawski, a painter from Lviv from the middle of the 19th century, entitled *Zebrzydowski's Apology* – currently lost, and probably never finished. In the collection of the Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine there are four sketches of this composition from the former collection of Aleksander Batowski, which allow (along with source materials – letters, author's own notes, memoirs of people from his circle and press reports) to at least partially reconstruct the concept of the artist and the process of creating the work. The analysis is carried out in the context of Morawski's theoretical statement on his vision of historical painting as closely linked to scientific and archaeological research. The final goal of the article is an attempt to explain the reasons why the painting work on this composition was stopped. This was probably related to the negative reception of the artist's paintings, the arduousness of artistic technique and the evolution of Morawski's interests towards writing and historical activity.