



il. 1 I. Czwartos Epitafium dla Józefa Franczaka „Lalka”, 2018, ol. pł. Fot. dzięki uprzejmości artysty

Święci Niezłomni

Mitologia śmierci partyzanta w obrazach Ignacego Czwartosa

Patrycja Cembrzyńska

badaczka niezależna

Wyróżnia się ich literą wielką – Żołnierze Wyklęci. W 2011 r. ustanowiono poświęcone im święto – jest obchodzone 1 III (w rocznicę zamordowania członków IV Zarządu WiN-u, dowodzonego przez Łukasza Cieplińskiego „Pługa”). W tym dniu w całej Polsce organizuje się „biegi pamięci żołnierzy wyklętych”, m.in. bieg na dystansie 1963 m (to z kolei odwołanie do roku, w którym zginął „ostatni żołnierz wyklęty”, Józef Franczak „Lalek”¹). Powstają dedykowane im izby pamięci i muzea. Wymieńmy również: nalepki, koszulki, wideoklipy – a więc „biznes wyklęty”, by użyć sformułowania Marcina Napiórkowskiego, który podaje „żołnierzy wyklętych” jako przykład franczyzy kulturowej i pokazuje, jak przeplatają się ze sobą języki pamięci i kapitalizmu². Mamy filmy o „wyklętych”: *Historia Roja* (2016), *Wyklęty* (2017). Mamy pomniki. W 2012 r. pod Turbaczem odsłonięto monument poświęcony Józefowi Kurasiowi „Ogniewi” i jego podkomendnym. W 2015 na Kwaterze na Łączce na Powązkach postawiono Panteon – Mauzoleum Wyklętych-Niezłomnych (zaprojektowany przez rzeźbiarza Jana Kukę i architekta Michała Dąbka). Popiersia „żołnierzy wyklętych” dołączyły do Galerii Wielkich Polaków XX wieku w Parku Jordana w Krakowie. Znajdziemy tam, m.in., rzeźbiarskie podobizny Hieronima Dekutowskiego „Zapory”, wspomnianego już „Lalka”, Danuty Siedzikówny „Inki”, Zygmunta Szendzielarza „Łupaszki”.

Choć nie jest to temat jakoś szczególnie popularny wśród współczesnych artystów – pojawił się niedawno, na fali patriotycznego wzmożenia, które obserwujemy w Polsce pod rządami Prawa i Spra-



¹ Zob. <http://tropemwilczym.pl> (data dostępu: III 2019).

² M. Napiórkowski, *Biznes wyklęty. Jak żołnierze niezłomni trafili na koszulki i zderzaki, a nawet doczekali się własnego pisma*, <http://mitologiawspolczesna.pl/biznes-wyklęty-jak-żołnierze-niezłomni-trafili-na-koszulki-i-zderzaki-a-nawet-doczekali-sie-własnego-czasopisma> (data dostępu: III 2019).



³ W artykule analizuję obrazy pokazywane na wystawach: „Historiofilia. Sztuka i polska pamięć”, kurator: **P. Bernatowicz**, 20 V – 6 VIII 2017, Stara Drukarnia Naukowo-Techniczna, Warszawa; „Ignacy Czwartos. Każdy ma swoich bohaterów”, 16 III – 10 IV 2018, Otwarta Pracownia, Kraków (ekspozycja ta wpisała się obchody stulecia odzyskania niepodległości przez Polskę); „Ignacy Czwartos. Malarz Polski”, kurator: **A. Jarosz**, 22 II – 29 IV 2019, Muzeum Współczesne, Wrocław. Dziękuję **Ignacemu Czwartosowi** za udzielone mi informacje.

⁴ *Żołnierze Wyklęci wydostali się spod ziemi także dla mnie. Z Ignacym Czwartosem rozmawia Janusz Janowski*, „Ars Forum” 2018, nr 5, s. 25.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 26.

⁷ Sportretowani żołnierze to: Franciszek Przysiężniak „Ojciec Jan”, Józef Kuraś „Ogień”, Hieronim Piotrowski „Jur”, Henryk Flame „Bartek”, Antonii Żubryd „Zuch”, Leon Taraszkiewicz „Jastrząb”, Jan Borysewicz „Kryśka”, Antoni Heda „Szary”, Aleksander Młyński „Drągał”, Edward Taraszkiewicz „Żelazny”, Zdzisław Badocha „Żelazny”, Marian Bernaciak „Orlik”, Witold Pilecki „Witold”, Zygmunt Szendzielarz „Łupaszka”, Hieronim Dekutowski „Zapora”, Anatol Radziwonik „Olech”, Kazimierz Kamiński „Huzar”, Zygmunt Błażejewicz „Zygmunt”, Szmul Ostwind-Zuzga „Kropidło”, Władysław Łukasiuk „Młot”, Zdzisław Broński „Uskok”, Józef Franczak „Lalek”, Feliks Selmanowicz „Zagończyk”, Łukasz Ciepłiński „Pług”, Jerzy Żebrowski „Konar”, Tadeusz Zieliński „Igła”, Danuta Siedzikówna „Inka”, Tadeusz Narkiewicz „Ciemny”, Ks. Władysław Gurgacz „Sem”, Kazimierz Żebrowski „Bąk”, Stanisław Grabowski „Wiarus”, Jan Tabortowski „Bruzda”. Kolejność i brzmienie nazwisk – zgodnie z obrazem.

⁸ Na temat metodologii analizy powiązań międzyobrazowych zob. **S. Czekalski**, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

⁹ Zob. **G. Jurkowlanec**, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017.

wiedliwości – również sztuka tworzona poza mecenatem państwowym mówi o „wyklętych”. Od 2016 r. nad obrazami przedstawiającymi żołnierzy antykomunistycznego podziemia pracuje bohater tego tekstu – malarz Ignacy Czwartos³. O „żołnierzach wyklętych” dowiedział się od kibiców (sam kibicuje Koronie Kielce); zainteresował się tematem, kiedy na stadionie zobaczył „patriotyczne oprawy meczowe”⁴.

1

Czwartos mówi: „Znamy ten cytat: »Chcieli nas zakopać, ale nie wiedzieli, że jesteśmy ziarnem«”. Dodaje, że chciałby, aby historia żołnierzy, o których zapomniano – nad znaczeniem tego słowa będziemy się tutaj zastanawiać – i nie opłakano, „przebiła tę ziemię i weszła w świadomość współczesnych”⁵.

Rozpoznanie domaga się silnie obecny w pracach Czwartos element mitu, malarz bowiem nie tylko przywraca pamięć postaciom związanym z podziemiem niepodległościowym, lecz także buduje legendę „wyklętych”. Zobaczymy, w jaki sposób to robi, jakich środków używa.

Od razu rzuca się w oczy odwołanie się do estetyki uroczystej: duże formaty płócien, nakierowana na splendor archaizacja formy, nawiązania do tradycyjnych motywów sztuki. „Ufam, że malując ich, mogę dać im jakieś drugie życie, a może nawet nieśmiertelność”⁶ – tłumaczy artysta.

Maluje im portrety. *Orzeł* – obraz z 2018 r. – to portret zbiorowy. Znajdujemy tu podobizny 32 żołnierzy⁷, wpisane w schemat kompozycji heraldycznej – wizerunek Orła Białego. To obraz o dużym bogactwie znaczeń, mocno zakorzeniony w historii sztuki.

Wzorów ikonograficznych tego przedstawiania⁸ należy szukać wśród drzeworytów niemieckich przełomu XV i XVI w., na których przedstawiono Orła Cesarstwa z tarczami herbowymi krajów Rzeszy, a także w tradycji wizerunków orłów z portretami władców-zwycięzców na piersiach – dość wspomnieć rycinę Thomasa Hirschmanna z 1683 r. z dwugłowym Orłem Habsburgów i konterfektami obrońców Wiednia zamkniętych w medaliony (znajdujemy tu m.in. portret Jana III Sobieskiego).

Rekonstrukcja genealogicznych zależności wskazuje również na bliższe zapożyczenia. Mianowicie: Czwartos korzysta ze schematu „Orła Tretera”. Mowa o rycinie *Reges Poloniae* łączonej z nazwiskiem Tomasza Tretera, która ukazała się w Rzymie w 1588 roku. Sztych ukazuje ukoronowanego Orła Białego, na którego korpusie, skrzydłach i ogonie rytownik umieścił 44 okrągłe medaliony z popiersiami książąt i królów polskich – od Lecha, legendarnego protoplasty Polaków, do Zygmunta III Wazy.

Treter, kanonik rzymskiej bazyliki Santa Maria in Trastevere⁹, był prawdopodobnie współautorem koncepcji ideowo-politycznej przed-

stawienia¹⁰. U dołu ryciny znajdują się kartusze z dedykacją dla Zygmunta III Wazy – Treter podpisał się jako autor dedykacji – oraz oda, w której mowa o pochodzeniu dynastii Wazów od Jagiellonów. Dość powiedzieć, że duchowny stworzył obraz o dużej sugestywności: jego kompozycja opiera się na znaku herbowym, co więcej jednak, układ galerii królów nawiązuje do wyobrażenia drzewa genealogicznego – wizerunek Lecha I umieszczono u samego dołu, a Zygmunta III na szyi orła („drzewo” rośnie do góry i rozrasta się na boki). Przedstawienie to – „rodzaj syntezy dziejów państwa, a zarazem galerii jego monarchów”¹¹ – ma charakter propagandowy, jest „figurą perswazji”, którą należy interpretować w kontekście działań na rzecz legitymizacji władzy politycznej nowej dynastii.

Wielokrotnie, aż do współczesności, „Orzeł Tretera” był poddawany aktualizacji historycznej i politycznej – dostosowywano treść przedstawienia do nowych okoliczności. Przykładowo, z okazji ufundowania przez Mikołaja Zebrzydowskiego pierwszej w Polsce kalwarii powstał miedzioryt *Aquila SS. Patronum Regni Poloniae* Giacomina Laura (1604, Ossolineum). Wewnątrz medalionów, umieszczonych na tle orła, widnieją imiona polskich świętych i błogosławionych, biskupów, opatów i duchownych oraz osób otaczanych niezatwierdzonym kultem (jak Bolesław Chrobry czy Henryk Pobożny)¹².

Schemat ikonograficzny ryciny *Reges Poloniae* okazał się wyjątkowo adaptowalny i wszedł na stałe do historii propagandy wizualnej. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć plakat wydany z okazji 20-lecia niepodległości państwa polskiego. Na czerwonym tle srebrzy się Orzeł Biały, a na jego ciele pojawiają się fotograficzne portrety Józefa Piłsudskiego, Ignacego Mościckiego i Edwarda Rydza-Śmigłego (Muzeum Okręgowe w Żyrardowie).

Późnym nawiązaniem do „Orła Tretera” jest z kolei plakat Karola Śliwki z 1974 r. *Polska Rzeczpospolita Ludowa / Wspólnym dziełem naszych serc, umysłów i rąk* (Muzeum Plakatu w Wilanowie). W kształt orła z rozpostartymi skrzydłami układają się tutaj przylegające do siebie heksagonalne fotografie przedstawiające polski krajobraz czasów „przyspieszenia gospodarczego”: pola uprawne, na które wjechały kombajny, osiedla mieszkaniowe z wielkiej płyty, stocznie, huty, kopalnie, fabryki (FSO). W heksagonie umieszczonym wewnątrz głowy orła pojawia się Manifest PKWN (informuje, że jedynym legalnym źródłem władzy w Polsce jest Krajowa Rada Narodowa). Znajdujemy na plakacie także zdjęcie z obrad zjazdu PZPR, a na piersi Orła – fotografię I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka – scena powitania komunistycznego prominenta chlebem i solą¹³. Ten plakat to kwintesencja propagandy sukcesu lat 70. XX wieku.

Cokolwiek pokazane zostaje na tle Orła Białego, nabiera rangi wyjątkowej. Idea ubrana w kształt polskiego godła i uzbrojona w jego autorytet staje się sprawą wagi państwowej; wrastając w symbol, wrasta w pamięć zbiorową – dlatego właśnie „Orzeł Tretera” stał się formułą tak nośną i doczekał tyłu nawiązań.



¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 267. Por. T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 161.

¹¹ B. Pfeiffer, *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII wieku*, Zielona Góra 2002, s. 239.

¹² Zob. G. Jurkowlaniec, *op. cit.*, rozdz. *Poczty władców Polski*.

¹³ Zob. *Orzeł Biały – 700 lat herbu Państwa Polskiego / The White Eagle. 700 years of the coat of arms of the Polish State* [kat. wystawy], red. nauk. S. K. Kuczyński, P. Mrozowski, M. Makowski, 26 VI–15 X 1995, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995.



¹⁴ S. K. Kuczyński, *Treści i funkcje Orła Białego*, [w:] *Orzeł Biały...*, s. 39.

¹⁵ *Ibidem*, s. 42.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 38–42.

¹⁷ Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 328, 340.

Podobieństwo obrazu Czwartosa do sztychu łączącego z Treterem widać już na pierwszy rzut oka. Jednak bezpośrednią inspiracją dla krakowskiego malarza był datowany na ok. 1730 r. monumentalny poczet królewski pędzla anonimowego malarza, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (wzrosła liczba portretów z 44 do 53, poczet doprowadzony został tutaj do Augusta II, z pominięciem Stanisława Leszczyńskiego). Właśnie z tego malowidła Czwartos zapożyczył kształt dekoracyjnej banderoli nad głową orła (w jego obrazie na banderoli nie ma inskrypcji) oraz zwoje z tekstem (w miejsce kartuszy).

Czwartos zastąpił monarchów wizerunkami żołnierzy, a na dwóch wstęgach zwoju, u dołu kompozycji, umieścił imiona i nazwiska sportretowanych. Pozbawił też orła korony, symbolu suwerenności – zamiast niej pojawia się tablica z tekstem modlitwy do Matki Boskiej: „*Ave Maria, gratia plena, Dominus Tecum...* [Zdrowaś Mario, łaski pełna, Pan z Tobą...]”.

Na programie ideowym „Orła Tretera” odcisnęła piętno koncepcja *Corpus Regni* – na rycinie przedstawiono Ciało Królestwa (upostaciowane przez Orła Białego) i władzę to ciało scalającą. Czwartos również maluje „organizm polityczny”, a jego żołnierze stają się nośnikami idei państwowej. Z tym, że orzeł Czwartosa (bez korony) to „orzeł Polaków pozbawionych własnego państwa” – by użyć sformułowania Stefana K. Kuczyńskiego¹⁴.

Za Kuczyńskim przypomnijmy, że znak Orła Białego ściśle związał się z walkami Polaków o wolność od obcej władzy politycznej¹⁵. Był symbolem zrywów narodowo-wyzwoleńczych w XIX w. – zakazany przez zaborców, odradzał się w każdym powstaniu. Później – kiedy w czasie II wojny światowej Polska po raz kolejny znikła z politycznej mapy Europy – stał się symbolem zmagania Polski Walczącej (noszono go w Wojsku Polskim)¹⁶.

Łącząc wątki sarmackie i niepodległościowe, Czwartos alegoryzuje boje o suwerenne państwo po 1945 roku. Historię żołnierzy powojennego podziemia niepodległościowego włącza w *universum* kultury polskiej; formalne i ikonograficzne nawiązania do dziedzictwa sztuki dawnej – propagandowych wizerunków królów i przywódców politycznych – służą gloryfikacji postaci przedstawionych na obrazie. Modlitwa nad głową orła wpisuje z kolei żołnierską sprawę w porządek sakralny, uświęca ją i wprowadza w obręb historii podziemia chrześcijański dramat ofiary (wiara w boską sankcję walki o wolność, która zastępuje racjonalną kalkulację sił i możliwości – innymi słowy, religijny kult ojczyzny wywodzący się z „romantycznego patriotyzmu”¹⁷ – jeszcze wyraźniej da o sobie znać w portretach epitafijnych upamiętniających „wyklętych” – na razie zwróćmy uwagę na powiązanie historii starań o niepodległość z obroną katolicyzmu).

Żołnierze podziemia przedstawieni zostali jako „orli synowie” otoczeni opieką Matki Boskiej. W tym alegorycznym obrazie echem pobrzmiwa znana z literatury staropolskiej legenda – jej podstawowo-



il. 2 I. Czwartos *Epitafium dla żołnierzy wyklętych*, 2017, ol. pł. Fot. dzięki uprzejmości artysty



il. 3 I. Czwartos Czwórka albo Żołnierze „Żelaznego”, 2017, ol. pł. Fot. dzięki uprzejmości artysty

wym źródłem jest *Historia naturalna* Pliniusza – gdzie orzeł zostaje wyróżniony jako ten spośród ptaków, który spoziera prosto w słońce bez mrużenia oczu; wedle Pliniusza, pisklęta niemogące wytrzymać słonecznego blasku orlica odrzuca jako zbyt słabe¹⁸.

O orlich synach, którzy „patrzą jasnym okiem / w słońce cnót męźnych przodków”, pisał Jan Jurkowski w poemacie satyrowym *Lech wzbudzony i lament jego żałosny* (1606). Nawiązanie do Pliniuszowej legendy i ten sam co u Jurkowskiego trop solarny odnaleźć można również w poezji Wespazjana Kochowskiego. Zwracając się do rycerstwa polskiego, poeta pyta:

A wy co na to, dumacie czy śpicie?
Czy się polskiego orła nie pomnicie
Prawem potomstwem? Czy przerażeni
Blaskiem, chronicie słonecznych promieni?

[*Ekscytarz do walecznego rycerstwa polskiego
na sejmie convocationis anno 1667*]

Opowieść o orlętach patrzących w słońce, jak przypomina Bogusław Pfeiffer, stała się wzorem dla wychowania młodych Polaków¹⁹. Odżyła w okresie romantyzmu. „Patrzanie w słońce wśród otwartego, rycerskiego boju” – piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka – „było najwyższym pragnieniem pokoleń spiskowców, zmuszonych do ukrywania się w podziemiach”²⁰. „Młodości! orla twych lotów potęga, / Jako piorun twoje ramię” – wołał Adam Mickiewicz w *Odzie do młodości* (1820), a jego słowa podchwycili: Edmund Wasilewski (w *Hymnie orłów* [1838]: „Hej! bracia orły, do lotu, / Przed nami pali się słońce!...”), i Mieczysław Romanowski (w wierszu *Do... Prośba o orła* [1963]: „Jam ptak – od Boga szablę mam na wroga; / Mnie walczyć – w walce – patrząc w słońce – ginąć”)²¹.

Pod postacią symbolicznego orła – mitycznego ptaka solarnego, będącego równocześnie polskim godłem narodowym – ucieleśniona zostaje w obrazie Czwartosa zarówno idea wolnościowa, jak i konflikt między „dążeniem do słońca a koniecznością krycia się w podziemiu”²². W świetle przywołanej legendy namalowani na obrazie żołnierze to ci, którzy (parafrazując Kochowskiego) nie śpią, kiedy ojczyzna wzywa. Malarz przekłada mit solarny na „nowe” doświadczenie historyczne; przedstawia nam „orlich synów”, których historia przeznaczona do bohaterstwa.

Panegiryczny koncept znajduje oparcie w sarmackim ryzostunku, składni formalnej nawiązującej od dzieł sztuki dawanej. Z motywów zapożyczonych z barokowej i romantycznej rekwizytorni powstaje obraz *par excellence* pochwalny, który jednakże utrudnia dostrzeżenie skomplikowania powojennej historii Polski.

Dla wielu historyków „żołnierze wyklęci” / „żołnierze niezłomni” to zbudowane na przesłankach ideologicznych pojęcie-wydmuszka, które zajmuje to miejsce, gdzie powinna być wiedza. Wspólny mia-



¹⁸ Zob. B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 228–233, 244–245.

¹⁹ *Ibidem*, s. 233.

²⁰ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 349.

²¹ *Ibidem*, s. 347–349.

²² *Ibidem*, s. 349.



²³ A. Jajszczyk, („Żołnierze Wyklęci” Ignacego Czwartosa, http://jajszczyk.pl/wp-content/uploads/A_Jajszczyk_Wystawa_1_Czwartosa_03_2018.pdf [data dostępu: III 2018]) nazwał obraz Czwartosa „panteonem bohaterów”.

²⁴ R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] *idem*, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 278.

²⁵ Zob. P. Rokicki, *Glinciszki i Dubinki. Zbrodnie wojenne na Wileńszczyźnie w połowie 1944 roku i ich konsekwencje we współczesnych relacjach polsko-litewskich*, Warszawa 2015.

²⁶ Zob. K. Panz, „Dlaczego oni, którzy tyle przecierpieli i przetrzymali, musieli zginąć?”. Żydowskie ofiary zbrojnej przemocy na Podhalu w latach 1945-1947, „Zagłada Żydów” 2015, nr 11.

²⁷ A. Pyżewska, *Tragedia w Sokołach – 17 lutego 1945 roku*, „Biuletyn IPN” 2005, nr 12. Polemika z Pyżewską: K. Krajewski, T. Łabuszewski, *Białostockie – między różnymi sposobami widzenia historii*, „Biuletyn IPN” 206, nr 1/2. Polemika z Krajewskim i Łabuszewskim: D. Libionka, *Damy i Huzary*, „Biuletyn IPN” 2006, nr 6; A. Żbikowski, *Nazywajmy rzeczy po imieniu*, „Biuletyn IPN” 2006, nr 6. Zob. też K. Krajewski, T. Łabuszewski, *W odpowiedzi „damom”*, „Biuletyn IPN” 2006, nr 6 (polemika z Libionką i Żbikowskim).

²⁸ M. Bechta, *Pogrom czy odwet? Akcja zbrojna Zrzeszenia „Wolność i Niezawisłość” w Parczewie 5 lutego 1946 r.*, Poznań 2014.

²⁹ Zob. P. Zychowicz, *Skazy na pancierzach. Czarne karty epopei Żołnierzy Wyklętych*, Poznań 2018. Przywołuję tę publikację także ze względu na jej popularyzatorski charakter oraz dlatego, że autor (w ostatnich rozdziałach), wychodząc poza ramy dyskursu historycznego, podejmuje refleksję nad fenomenem kultu „żołnierzy wyklętych”. Za książkę pełną zafaszowań uznali *Skazy na pancierzach* (krytykowany przez Zychowicza) K. Krajewski i G. Wąsowski (*Kpt. Romuald Rajs „Bury” na kartach książki „Skazy na pancierzach”, czyli prawda według Piotra Zychowicza*, „Glaukopis” 2019, nr 36).

ownik – „żołnierze wyklęci” – nie oddaje zresztą złożoności życiorysów postaci przedstawionych na obrazie. A mamy tutaj podobizny: i Witolda Pileckiego (rotmistrz Pilecki jako „żołnierz wyklęty” to raczej fantazmat zagarniający rzeczywistość, prawda – jeśli już – polityczna, a nie historyczna), i Siedzikówny „Inki”, i Franczaka „Lalka”, i Szendzielarza „Łupaszki”, i Kurasia „Ognia”.

Mit „orlich synów” opiera się na uproszczeniach i przemilczeniach. Obraz Czwartosa ma służyć – i niewątpliwie służy – pamięci, ale nie jestem pewna, czy służy jej dobrze, artysta bowiem w swym zapale apologetycznym pokazuje antykomunistyczne podziemie jednostronnie. Tworzy obraz kolektywnego bytu i kolektywnego bohaterstwa – „pod skrzydłami Orła Białego”²³.

Mit, powiada Roland Barthes, oczyszcza i uniewinnia rzeczy:

robi oszczędności: usuwa złożoność ludzkich działań, nadaje im prostotę esencji, likwiduje wszelką dialektykę, wszelkie wykroczenie poza bezpośrednią widzialność, organizuje świat bez sprzeczności, bo pozbawiony głębi, świat wystawiony na widok; mit ustanawia radosną jasność: rzeczy sprawiają wrażenie, że znaczą same przez się²⁴.

Tymczasem historia podziemia jest powikłana. „Łupaszka” i jego żołnierze odpowiadają za pacyfikację kilku litewskich i białoruskich wiosek (nie sposób uznać, że mogli tym przysłużyć się sprawie niepodległościowej). Najlepiej opisana została historia Dubinek (1944), gdzie zamordowano 27 osób – ofiarami akcji odwetowej były przede wszystkim kobiety i dzieci²⁵. Kuraś „Ogień” prześladował Słowaków na Spiszu i Orawie; jego żołnierzom zarzuca się rekwizycje, rabunki i gwałty. Podkomendni „Ognia” terroryzowali również Żydów – symbolem antysemitycznej przemocy na Podhalu stał się mord pod Krościenkiem (1946); ofiary przeżyły Holokaust, nie donosiły komunistom, zostały zamordowane i obrabowane w czasie próby nielegalnego przekroczenia granicy – ich śmierć wciąż jest usprawiedliwiana stereotypem „żydokomuny”²⁶. Bohaterem bez skazy nie można nazwać Kazimierza Kamieńskiego „Huzara”, również sportretowanego przez Czwartosa. Ludzie „Huzara” są odpowiedzialni za tragedię w Sokołach na Białostocczyźnie (1945) – zamordowano tam siedem osób narodowości żydowskiej, w tym dwie kobiety i dwoje dzieci – a także w Czyżewie, gdzie zastrzelono dziewięćcioro Żydów, w tym osiem kobiet (jeśli faktycznie były one sowieckimi agentkami, to dlaczego – pyta Dariusz Libionka – nie ma ich nazwisk w „książce likwidacji”?)²⁷. Na obrazie znalazł się także Leon Taraszkiewicz „Jastrząb”, który odpowiada za niechlubną akcję plądrowania sklepów i mieszkań Żydów w Parczewie (1946)²⁸.

Obraz Czwartosa niesie wieść o bohaterstwie. Na wątpliwości od razu podsuwa odpowiedź – Orzeł Biały (Bóg, Honor, Ojczyzna). To immunitet, mający chronić żołnierzy przed tymi, którzy ośmielają się mówić o „skazach na pancierzach”²⁹. Malarz sprowadza historię

do symboli, a symbole przecież „odbijają marzenia, ambicje, dzisiejsze nasze racje polityczne, a nie znacznie bardziej szarą zazwyczaj i skomplikowaną rzeczywistość”³⁰.

Nie sposób abstrahować od kontekstu politycznego. A fakty są takie, że historia podziemia stała się elementem wojny ideologicznej i przedmiotem manipulacji. Dochodzi do propagandowych uproszczeń – działa mechanizm wyparcia; w czarno-białej wizji nie mieści się wątek „bandycenia się” oddziałów leśnych³¹, działań podziemia wymierzonych w mniejszości narodowe³² ani tym bardziej antysemityzmu żołnierzy walczących z komunizmem³³; „rekonstrukcje zapomnianych zbrodni”, uderzające w mit Niezłomnych i Polski Niewinnej, otwierają przysłowiową puszkę Pandory (patrz: siódmy tom rocznika „Zagłady Żydów” z 2011 r.³⁴, w którym znalazły się artykuły opisujące zbrodnie na tle antysemitycznym, jakich dopuścili się członkowie różnych formacji Polskiego Państwa Podziemnego – za potwierdzenie ustaleń badaczy i zniesławienie swojego dowódcy, Mariana Sołtysiaka „Barabasza”, wyrzucony ze Światowego Związku Armii Krajowej został Henryk Pawelec „Andrzej”).

Rafał Wnuk zwraca uwagę, że do „wyklętych” odwołują się partie polityczne krytyczne lub wrogie III RP i nie bez racji nazywa ich „antysystemową ikoną”³⁵. Mit „żołnierzy wyklętych” to klasyczny mit polityczny³⁶. Zgodnie z rozpoznaniem Wnuka, określenie „żołnierze wyklęci” miało zresztą u zarania dwa znaczenia. W pierwszym – za wydaną w 1996 r. książką Jerzego Ślaskiego *Żołnierze wyklęci* – używa się tego zwrotu, mając na myśli bojowników antykomunistycznego podziemia, których Polska Ludowa skazała na zapomnienie. W drugim znaczeniu – odsyłającym do wystawy „Żołnierze Wyklęci». Antykomunistyczne podziemie zbrojne po 1944 r.”, zorganizowanej w środowisku Ligi Republikańskiej w 1993 r. – również chodzi o wykluczenie z obszaru pamięci, ale grzech amputacji historii przypisany zostaje „postkomunistycznym elitom” III RP. Zbudowana przez Ligę Republikańską legenda „żołnierzy wyklętych” działa na rzecz deligitymizacji kierunku przemian zachodzących w Polsce po 1989 roku³⁷. Dlatego w obrazach Czwartosa rozpoznajemy – niezależnie od intencji artysty – formy ideologiczne osadzone w dyskursie konserwatywno-narodowym, który używa „wyklętych” do mobilizacji politycznej swoich stronników.

2

Ma wiele racji Tomasz Łabuszewski, kiedy zwraca uwagę na plebejskość powojennego oporu i „możliwości rozpisanego go na setki bohaterów regionalnych, z którymi głównie młodzi ludzie mogą się utożsamiać jako bohaterami ich »małych ojczyzn«”³⁸. Wydaje mi się jednak, że aby wyjaśnić mechanizm mityzacji „żołnierzy wyklętych”, należałoby sięgnąć głębiej. Mianowicie: bohaterów walki podziemnej – bo-



³⁰ L. Stomma, *Reduta Orzona, czyli samobójcy polscy*, [w:] *idem*, *Polskie złudzenia narodowe*, Poznań 2006, s. 98.

³¹ Jako jeden z pierwszych podjął temat R. Wnuk (*Problem bandytyzmu wśród żołnierzy antykomunistycznego podziemia w Polsce (1945–1947)*, [w:] *Komunizm. Ideologia – system – ludzie. Księga ofiarowana prof. Krystynie Kersten*, red. T. Szarota, Warszawa 2001). Zob. też P. Niwiński, *Czarne karty podziemia poakowskiego. Problem demoralizacji członków konspiracji niepodległościowej po 1945 roku*, [w:] *Podziemie zbrojne na Lubelszczyźnie wobec dwóch totalitaryzmów 1939–1956*, red. nauk. S. Poleszak, A. Puławski, Warszawa 2002.

³² Zob. P. Łapiński, *Podziemie niepodległościowe a mniejszości narodowe*, [w:] *Polskie podziemie niepodległościowe na tle konspiracji antykomunistycznych w Europie środkowo-wschodniej w latach 1944–1956*, red. S. Poleszak, Warszawa-Lublin 2008.

³³ Zob. D. Libionka, *Polskie podziemie niepodległościowe a mniejszości narodowe (koreferat)*, [w:] *Polskie podziemie niepodległościowe na tle konspiracji...*

³⁴ Zob. „Zagłada Żydów” 2011, nr 7: D. Libionka, *Narodowa Organizacja Wojskowa i Narodowe Siły Zbrojne wobec Żydów pod Kraśnikiem – korekta obrazu*; A. Skibińska, J. Tokarska-Bakir, „Barabasza” i Żydzi. Z historii oddziału AK „Wybraniec”; eadem, *Proces Tadeusza Maja. Z dziejów oddziału AL „Świt” na Kielecczyźnie (zbaczając nieco z tematu, i ten artykuł warto wymienić, demaskuje on bowiem powojenny antysemityzm na lewicy, pokazując skalę problemu)*; J. Mazurek, „Józek, co robisz?”. Zbrodnia na Żydach popełniona przez AK we wsi Kosowice; J. Mazurek, A. Skibińska, „Barwy Białe” w drodze na pomoc walczącej Warszawie. Zbrodnia AK na Żydach; A. Bikont, „Nie trzeba było domu palić, tylko Żydów wyprowadzić i pozabijać”. Postscriptum do tekstu Jerzego Mazurka i Aliny Skibińskiej „Barwy Białe» w drodze na pomoc walczącej Warszawie”. Zob. też rozmowę na temat tych artykułów: *Rekonstrukcja zapomnianych zbrodni. Z Aliną Skibińską i Dariuszem Libionką rozmawia Marta Duch-Dyngosz*, „Znak” 2012, nr 683.

³⁵ R. Wnuk, *Wokół mitu „żołnierzy wyklętych”*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 136, s. 186.

³⁶ Zob. *Wyblakłe powstanie i chłopaki z lasu. Z Marcinem Zarembą rozmawia Jakub Dymek*, „Dziennik Opinii” 2016, nr 60, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/zaremba-wyblakle-powstanie-i-chlopaki-z-lasu> [data dostępu: III 2019].

³⁷ Zob. R. Wnuk, *Wokół mitu...*, s. 184–185.

³⁸ „Żołnierze wyklęci”: między historią a popkulturą. Dyskutują Tomasz Łabuszewski i Rafał Wnuk oraz Andrzej Friszke i Zbigniew Nosowski, „Więź” 2016, nr 3, s. 11.



³⁹ Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 388–429 (podrozdział: *Ludzie podziemia. Złota legenda*).

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 312: „Po głośnych męczach stanu i wodzach nadchodził czas bezimiennych ludzi podziemia, których imię odsłaniała narodowi często dopiero chwila kaźni”.

⁴¹ Z. Załuski, *Siedem polskich grzechów głównych i inne polemiki*, Warszawa 1973, s. 25.

⁴² M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 292.

⁴³ *Ibidem*, s. 388.

⁴⁴ Zob. A. Kostołowski, *Konfrontacje i rozliczenia*, [w:] Andrzej Wróblewski [kat. wystawy], red. Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1998.

haterów niskiego stanu, bezprzykładnie ofiarnych (i co więcej, skonfliktowanych z oportunistycznym społeczeństwem) – wprowadzili do panteonu narodowego romantycy. XIX-wieczna „złota legenda” konspiracji³⁹ zamieszkuje w każdym razie imaginarium naszej zbiorowej wyobraźni i jej to właśnie znamię nosi sztuka Czwartosa. Do niepodległościowej sagi malarz dopisuje kolejne postaci – kolejnych „bohaterów żałobnych” (określenie Stefana Czarnowskiego przejęte przez autorki *Romantyzmu i historii* – Marię Janion i Marię Żmigrodzką), „których imię odsłania narodowi dopiero chwila kaźni”⁴⁰.

Historia, jak zauważył kiedyś Zbigniew Załuski, nie wszystkich bohaterów wysyła na tamten świat⁴¹ (tyczy się to również ludzi podziemia antykomunistycznego – tu przy okazji dodajmy, że np. Władysław Bartoszewskiego usunięto z opowieści o „wyklętych i niezłomnych”), tymczasem jednak nasza mitologia narodowa najchętniej łączy czyn patriotyczny z mogiłą.

Biografie sportretowanych przez Czwartosa żołnierzy nie są znane szerszemu ogółowi, ale anonimowość tych postaci uchylona zostaje przez śmierć: przedwczesną i okrutną – strzałem w tył głowy. W strukturze legendy o bohaterze śmierć „to chwila próby – sprawdzian wielkości człowieka i bronionych przezeń wartości, a jednocześnie przesłanka jego moralnego zwycięstwa”⁴². Prawem legendy – śmierć ta „udziela sakry i czyni przedmiotem kultu”⁴³.

Na obrazie *Ryby* (2019) pojawiają kalekie, pokawałkowane ciała żołnierzy w mundurach. Nietrudno o skojarzenia ze stołem prosekatoryjnym. Widzimy porzucane osobno torsy, nogi, ręce, głowy. Namalowani partyzanci – ich twarze opracowane zostały portretowo na podstawie zdjęć pośmiertnych wykonanych przez funkcjonariuszy UB – to Mieczysław Dziemieszkiewicz „Rój” i dwaj podlegli mu żołnierze: Henryk Kakowski „Henryk” oraz Józef Miączyński „Bohun”. Wszyscy zginęli w 1951 r., bardzo młodo („Rój” urodził się w 1925 r.), co podkreślam, ponieważ fakt, że ofiarnicy patriotyczni są młodzieńcami, ma niemałe znaczenie dla tworzenia się legendy. Młody entuzjizm patriotyczny, który odrzuca półśrodki i życie szczęśliwe, innymi słowy: bezkompromisowość „wyklętych” – nawet za cenę śmierci – uczyniła ich bohaterami popkultury.

Tylko że nie patrzmy na pięknych młodzieńców, ale na okaleczonych nieboszczyków o zbiegających, stężonych twarzach. Punktem odniesienia jest tu malarstwo Andrzeja Wróblewskiego – motyw rozczłonkowanego ciała powtarza się w *Rozstrzelaniach* (1948–1949). Sens obrazu Czwartosa kształtują jednak przede wszystkim czytelne w nim ślady innego dzieła Wróblewskiego. Chodzi mianowicie o *Ryby bez głów* (1948), uznawane za preludium do cyklu *Rozstrzelania*⁴⁴ – ryby mają kolor ciemnozielony, taki jak żołnierskie mundury.

Namalowana przez Czwartosa scena stanowi udosłownienie metafory wizualnej Wróblewskiego. Na obrazie nie ma ryb, są pofragmentowane ciała. Malarz wszakże odwołuje się do symboliki ryby w tytule swojego dzieła – à rebours względem wizji świata bez Boga

stworzonej przez Wróblewskiego, tytuł bowiem daje możliwość chrystopologicznej interpretacji obrazu. Powiedzmy od razu, że w całym cyklu o „żołnierzach wyklętych” pojawiają się aluzje Chrystusowe albo przynajmniej silnie akcentowany jest związek między poświęceniem a świętością. Ryba to chrześcijański symbol życia i ofiary. Przywołując go, malarz tworzy alegorię bohaterskiej śmierci na ołtarzu ojczyzny.

Realizmowi szczegółów, służącemu indywidualizacji postaci, towarzyszy w sztuce Czwartosa dążenie do typizacji i idealizacji; autentyczne osoby przekształcone zostają we wzory osobowe rycerzy niezłomnych powtarzających ofiarę Chrystusa. Najlepiej widać to w obrazach, w których artysta nawiązuje do tradycji sarmackiego portretu reprezentacyjnego i dawnej sztuki nagrobkowej – epitafijnych przedstawień malarskich i rzeźbiarskich.

Bohaterami *Epitafium dla żołnierzy wyklętych* (2017) są (od lewej): Hieronim Dekutowski „Zapora”, Szendzielarz „Łupaszka” oraz Antoni Olechnowicz „Pohorecki”. Kompozycja obrazu jest jednoplana, ściśle symetryczna, zdominowana przez formy wertykalne. Wymieszenie „Łupaszki” ponad jego towarzyszy przydaje mu cech pomnikowych. Ważny z symbolicznego punktu widzenia okazuje się tutaj schemat trójczęściowej kompozycji, zapożyczony z obrazowania osób świętych – tak oto malarz sakralizuje śmierć sportretowanych.

Odnajdujemy w tym przedstawieniu pewną uroczystość, koturnową podniosłość. Postacie opracowane zostały portretowo, ich rysy twarzy modelowane są indywidualnie. Każdej z trzech figur, zwracających się wprost do widza, towarzyszy tablica z inskrypcją zaczynającą się od akronimu „D.O.M.”, po której pojawia się imię, nazwisko i pseudonim sportretowanego oraz rok jego urodzin i śmierci (oddzielone krzyżem). Postacie wyposażone są w atrybuty swojej profesji, swojego losu – noszą mundury, mają broń. Na osi obrazu, poniżej portretu „Łupaszki”, Czwartos umieścił również przeskalowany ryngraf żołnierski z przedstawieniem Matki Boskiej Częstochowskiej (nie jest to jednak ryngraf „Łupaszki” – na tym widniała Matka Boska Ostrobramska)⁴⁵. Ryngraf wskazuje na przywiązanie sportretowanych żołnierzy do tradycji katolickiej, ale również – przypomnijmy, że wywodzi się od obojczyka zbroi – na obyczaje i tradycje rycerskie. Obraz mówi, że śmierć partyzantów – walczących o wyzwolenie uciśnionej niewinności (Polski, która zyskuje rysy Matki Boskiej) – zachowuje charakter moralny śmierci rycerskiej. Ale apoteozuje się tutaj również „prawo karabinu”, w którym przecież zatracają się etos żołnierski i cnoty rycerskie.

Wszystkie obrazy z serii poświęconej „wyklętym” cechuje intertekstualność; warstwę plastyczną i znaczeniową organizują odwołania do historii sztuki, bogata jest również symbolika tych epitafijnych przedstawień – choć zdecydowanie dominuje symbolika religijna.

Czwartos przenosi swoich bohaterów poza porządek świecki, w sferę *sacrum*. *Epitafium dla Józefa Franczaka „Lalka”* (inny ty-



⁴⁵ Zob. Ł. Górka, *Ryngrafy żołnierzy wyklętych*, „Wykłęci” 2016, nr 3.



⁴⁶ Zob. V. Gut, *Józef Franczak ps. „Lalek”. Ostatni partyzant poakowskiego podziemia*, Toruń 2004.

tuł: *Józef Franczak „Lalek” z enkawudzistami* (2017) łączy się, poprzez sieć aluzji i cytatów wizualnych, z przedstawieniami świętych męczenników. Zwraca uwagę trójczęściowa struktura kompozycyjna symetrycznie rozmieszczonych postaci. Pośrodku, na osi obrazu, widnieje postać Franczaka⁴⁶, po jego bokach stoją dwaj enkawudziści – łudząco do siebie podobni, ustawieni niemal w lustrzanym odbiciu względem siebie.

Artysta sięga do ikonografii hagiograficznej. Pojawia się tu motyw kefaloforyczny, nawiązujący do przedstawień świętych trzymających w rękach własną ściętą głowę (św. Dionizy, św. bracia Feliks i Regula). Przetwarzając klasyczny temat męczeństwa, malarz odwołuje się jednak do prawdziwych wydarzeń. Na polecenie prokuratora ciało Franczaka zostało po śmierci zdekapitowane – ściętą głowę w formalinie odnaleziono później na Uniwersytecie Medycznym w Lublinie.

Wyobrażenie „Lalka” przywołuje również rozpolowione postacie z *Rozstrzelań Wróblewskiego: Rozstrzelania VIII*, a przede wszystkim *Rozstrzelania z gestapowcem* z 1949 r. (tytuł mylący, ponieważ mundur oprawcy przedstawionego na tym obrazie przypomina raczej te noszone przez wojska NKWD). Od Wróblewskiego właśnie Czwartos wziął umundurowanie oprawców partyzanta. NKWD działało do 1946 r., „Lalek” został zastrzelony przez członków grupy likwidacyjnej ZOMO w 1963 r. – ale artyście idzie o zbudowanie ciągu asocjacji symbolicznych. Zwracają uwagę sinawoniebieskie dłonie, a także bezkrwiste, trupie twarze ekawudzistów/zomowców, którzy wpatrują się w nas pustymi oczodołami. Kolor ma w tym obrazie znaczenie co najmniej równie istotne jak kwestie ikonograficzne. Niczym u Wróblewskiego, kolor błękitny symbolizuje śmierć. Odwrotnie jednak niż w *Rozstrzeleniu VI*, na obrazie Czwartos a oprawcy, a nie ofiara, błękitnieją i sinieją. „Lalek” namalowany został w żywych kolorach – w jego osobie upostaciowana ma być żywa idea. Jego dręczyciele to tymczasem „żywe trupy”, makabryczne personifikacje zbrodniczego zaślepienia.

Artyście wyraźnie przyświeca intencja hagiograficzna. Dobrym tego przykładem jest również kolejny obraz – *Czwórka* (albo *Żołnierze „Żelaznego”*) z 2018 roku. Także tutaj symbol, alegoria oraz aluzyjne przekształcenia tematów i formuł obrazowych podpatrzonych u innych artystów służą budowaniu mitu.

W centrum kompozycji artysta umieścił barokizujący kartusz z czaszkami (mamy więc czytelny motyw wanitatywny), wewnątrz którego znajdują się numery mające pomagać w identyfikacji sportretowanych (typografia znaków odsyła do akt UB). Na płótnie przedstawiono: Stanisława Marciniaka „Niewinnego” (oznaczony jako 1), Edwarda Taraszkiewicza „Żelaznego” (2), Stanisława Torbicza „Kazika” (3), Józefa Domańskiego „Łukasza” (4).

Czwórka to połączenie przedstawienia reprezentacyjnego – oglądamy zindywidualizowane pełnopostaciowe portrety – z narracyjnym. Obraz opowiada historię – wraca do wydarzeń z 6 X 1951, któ-



il. 4 I. Czwartos, *INRI*, 2018; widok wystawy „Ignacy Czwartos. Malarz Polski” w Muzeum Współczesnym Wrocław, 22 II–29 IV 2019, kurator: A. Jarosz. Fot. M Kujda

re miały miejsce na Lubelszczyźnie. Ukrywających się partyzantów namierzyła grupa operacyjna resortu bezpieczeństwa. Podczas próby przedarcia się przez pierścień obławy zginęli „Żelazny” i „Kazik”, a „Niewinnego” i „Łukasza” pojmano (w 1952 r. zostali oni skazani na śmierć, w 1953 r. straceni w więzieniu na Zamku w Lublinie).

Obraz, utrzymany w manierze przedstawień tańca śmierci, jest silnie retoryczny. W sytuację heroiczną wciągają widza teatralne pozy i gesty postaci. „Figury patosu” z *Czwórki* mają swoje źródło ikonograficzne w sztuce Michała Anioła, a konkretnie w *Piecie Rondanini*, gdzie znajdujemy rzadkie dla tego tematu ujęcie wertykalne (Matka Boska podtrzymująca ciało martwego Chrystusa ukazana została w pozycji stojącej). W ten sposób artysta wpisuje w żołnierską śmierć doświadczenie Golgoty. Zarazem jednak postaci rannych żołnierzy przywołują *Egzekucję pod ścianą* Wróblewskiego z 1949 r. – „Żelazny” i „Kazik” upozowani zostali na wzór niebieskiej postaci z płótna autora *Rozstrzelań*.



il. 5 Figura Matki Boskiej naprzeciw obrazu *INRI* (2018); widok wystawy „Ignacy Czwartos. Malarz Polski” w Muzeum Współczesnym Wrocław. Fot. M. Kujda

Motyw opłakiwania zmarłego bohatera i motyw rozstrzelania połączono więc w jedno. Tematyczne jądro *Czwórki* stanowi braterstwo w mundurze, a „ramowa idea”⁴⁷ – jeśli użyć sformułowania Jana Białostockiego – grawituje wokół głęboko zakorzonego w kulturze archetypu rannego wojownika. Scenę przedstawiającą bohatera kładącego w ramionach towarzysza broni spotykamy ciągle w wspomnieniach żołnierzy, powieściach, filmach i obrazach o tematyce wojennej⁴⁸; narzuca ona pewien ogólny układ formalny postaci (wertykalne zakomponowanie figur stanowi wyłamanie się z wyobrażeniowego schematu przekazanego nam przez tradycję ikonograficzną). *Czwórka* sławi *esprit de corps*, a ideę „atletycznej miłości” wojskowej udobitniają nawiązania do Piety i Opłakiwania.

Dalsze analogie ikonograficzne pozwalają dotrzeć do jeszcze innej warstwy sensu. Istnieje mianowicie pewne powinowactwo – uwidaczniające nie tyle stosunek derywacji, ile ciągłość tradycji artystycznej – między wizerunkami umierających żołnierzy z obrazu Czwartosa a postacią młodzieńca przedstawionego na kartonie Artura Grottera zatytułowanym *Pierwsza ofiara*, należącym do cyklu *Warszawa I*, który poświęcono wydarzeniom 1861 r., kiedy to do ludności stolicy, uczestniczącej w patriotycznej manifestacji, ogień otworzyła rosyjska armia zaborcza (jedno z wydarzeń, jakie przyczyniły się do wybuchu powstania styczniowego).

Gdy potraktować Grotterowski trop jako klucz interpretacyjny do obrazu Czwartosa, to zarysuje się nam paralela losów „żołnierzy wyklętych” i bohaterów naszych powstań narodowych. Niektórzy historycy wpisują zresztą walkę toczoną przez członków polskiego podziemia niepodległościowego w tradycję insurekcyjną. W ten sposób – na micie powstańczym, a więc najważniejszej z figur polskiego imaginarium – uromantycznia się „wyklętych” i nobilituje ich działania. „Bohaterowie ostatniego powstania” są tematem rozpraw opublikowanych w książce *Wyklęci 1944–1963. Żołnierze podziemia niepodległościowego w latach 1944–1963* pod redakcją Kazimierza Krajewskiego i Tomasza Łabuszewskiego⁴⁹. O „nienazwanym jeszcze powstaniu” oraz „antykomunistycznym powstaniu” pisze Krzysztof Szwagrzyk, zapraszając do lektury broszury IPN *Wyklęci Niezłomni 1944–1963*⁵⁰. Inni – choćby Wnuk (redaktor naczelny *Atlasu polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956* i współautor książki *Wojna po wojnie. Antysowieckie podziemie w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1944–1953*)⁵¹ – każą jednak ostrożnie traktować albo wręcz odrzucają tego rodzaju „insurekcyjne” analogie⁵². *Czwórka* spornej kwestii nie rozstrzyga, nawet nie dotyka jej wprost, ale ślady międzyobrazowych powiązań dających się odnaleźć w strukturze tego przedstawienia prowokują wyżej zarysowaną perspektywę interpretacyjną.

Malarstwo Czwartosa uruchamia wiedzę ikonograficzną widza; artysta przywołuje symbole dobrze znane, schematy kompozycyjne już gdzieś widziane, utrwalone tradycją. Umysł chętnie trzyma się tego, co znane, dlatego konwencje ikonograficzne i świadomość iko-



⁴⁷ J. Białostocki, *Temat ramowy i obraz archetypiczny: psychologia i ikonografia*, [w:] *idem*, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.

⁴⁸ Zob. L. Stomma, *Sakralizacja wojska*, [w:] *idem*, *Antropologia wojny*, Warszawa 2014, s. 159–162.

⁴⁹ *Wyklęci 1944–1963. Żołnierze podziemia niepodległościowego w latach 1944–1963*, red. K. Krajewski, T. Łabuszewski, Warszawa 2017.

⁵⁰ Zob. K. Szwagrzyk, wstęp, [w:] *Wyklęci Niezłomni 1944–1963*, oprac. P. Niwiński, T. Łabuszewski, P. Szubarczyk, Kraków 2017, <http://pamiec.pl/download/49/53419/Broszurawykleciinternet.pdf> (data dostępu: 27 VII 2019), s. 5: „Dzieje Polski i Polaków ostatnich dwóch stuleci to historia walk kolejnych pokoleń o niepodległość państwa i wolność jego obywateli. Rytm naszych losów odmierzały daty krwawo tłumionych przez okupantów narodowych powstań, których uczestnicy stale i niezmiennie odwoływali się do insurekcyjnej tradycji przodków. W 1944 r. na długą i zaszczytną drogę powstańczych zrywów weszli wychowani i ukształtowani w patriotycznej atmosferze II Rzeczypospolitej Żołnierze Wyklęci – Żołnierze Niezłomni. W ich szeregach przez następne dziesięć lat wstąpiło od 120 do 180 tys. ludzi zdecydowanych na nierówną walkę, w której zwyciężyć nie mogli”.

⁵¹ *Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956*, red. R. Wnuk [et al.], Warszawa-Lublin 2007; G. Motyka [et al.], *Wojna po wojnie. Antysowieckie podziemie w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1944–1953*, Gdańsk-Warszawa 2012.

⁵² Na m.in. ten temat dyskutowali na łamach „Więzi” T. Łabuszewski, R. Wnuk, A. Friszke i Z. Nosowski – zob. „Żołnierze wyklęci”: *między historią a popkulturą...*, s. 17–22. Łabuszewski twierdzi, że „przynajmniej w 1945 r. możemy mówić o powstaniu komunistycznym jednoczącym prawie całe społeczeństwo” i porównuje mapę aktywności powstańczej z lat 1863–1864 z tą z lat 1944–1947: „dokładnie się ze sobą pokrywają – dając dowody głębokiego przywiązania społeczności lokalnych Podlasia, Kurpiów, Mazowsza, Wileńszczyzny do tradycji insurekcyjnej”. Z Łabuszewskim polemizują Wnuk i Friszke. Wnuk pyta: „Czy każdy bunt, każda walka z okupantem jest powstaniem?”. Twierdzi, że powstaniem nie jest działanie angażujące jeden promil ludzi w kraju. Jeśli idzie o odwoływanie się do powstania styczniowego, Wnuk zauważa, że użycie argumentu ilościowego (zbliziona liczba osób bezpośrednio uczestniczących w akcjach zbrojnych) tylko pozornie wspiera tezę o antykomunistycznym powstaniu: „Wykryształowaną świadomość polityczną miała wówczas [tj. w trakcie powstania styczniowego] niemal wyłącznie szlachta,



stanowiąca mniej niż 10 procent społeczeństwa. Co oznacza, że w powstanie styczniowe zaangażowała się bardzo poważna część ludzi mających polską świadomość narodową. W powojennej Polsce mieszkało ponad 20 milionów ludzi, a świadomość narodowa miała charakter powszechny. Gdy uwzględnimy osoby posiadające polską tożsamość, to okaże się, że w 1945 r. odsetek osób walczących w oddziałach leśnych był kilkadziesiąt razy niższy niż podczas powstania styczniowego”. Wnuk zwraca też uwagę na konsekwencje przyjęcia tezy o powstaniu antykomunistycznym w Polsce: „Rozumując w sposób [...] trzeba [by] automatycznie przyjmując, że w Estonii powstanie zaczęło się w 1944 r. i trwało pewnie do 1972 r., że na Litwie powstanie trwało do lat 60. [...], zaś na Łotwie powstanie trwało od maja 1945 r. do połowy lat 50., prowadzone głównie przez byłych żołnierzy łotewskiej Waffen SS”. Nie ma ponadto „żadnego dokumentu, żadnego przekazu, w którym członkowie podziemia antykomunistycznego definiowałyby swą działalność jako »powstanie«”. Z kolei Friszke odrzuca tezę o powstaniu, zwracając uwagę, że działania podziemia nie wypełniają sensu polityki polskiej w tamtym czasie. Przyjęcie owej tezy implikowałoby, „że musimy unieważnić, jako elementy nieznaczące, cały wachlarz legalnego życia politycznego i legalnej walki z dominacją komunistyczną, od PSL poczynając, aż po rząd w Londynie, który był przeciwny walce zbrojnej”. Friszke zauważa: „rząd londyński mówił o »groźbie powstania«. [...] Czyli nasza elita polityczna uważała, że to byłoby najgorsze, co by mogło się stać: że Polacy zrobią powstanie przeciwko Sowietom, którzy utopiają Polskę we krwi”. Wnuk dodaje, że również „dowódcy Zrzeszenia WiN czynili wszystko by powstanie nie wybuchło”, co uznać należy za sukces podziemia. Przeciwnicy tezy o insurekcji antykomunistycznej analizują problem w szerokiej perspektywie i uwzględniają więcej zmiennych, a co za tym idzie, argumenty tej strony są o wiele mocniejsze.

⁵³ Zob. A. Gralińska-Toborek, *Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. G. Sztabińskiego, Uniwersytet Łódzki 2004, <http://dpspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/1553/doktorat%20ca%5c5%82y.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (data dostępu: 27 VII 2019), s. 209–213.

⁵⁴ Ks. W. Gurgacz był kapłanem oddziału „Zandarmeria” Polskiej Podziemnej Armii Niepodległościowej działającej na Ślądczyźnie w latach 1948–1949. Zob. D. Golik, F. Musiał, *Osądź mnie Boże... Ks. Władysław Gurgacz – Kapłan Polski Podziemnej*, IPN, Kraków 2009.

⁵⁵ T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958, s. 8.

⁵⁶ Zob. L. Stomma, *Sakralizacja wojska...*, s. 154–155.

nograficzna – zarówno w przypadku twórcy, jak i odbiorcy przekazu obrazowego – spełniają w mechanizmie krystalizowania się mitów ważną rolę⁵³.

Postępując się cytatami wizualnymi, Czwartos wpasowuje żołnierzy podziemia w ramę martyrologiczną i zakotwicza losy swoich bohaterów w porządku religijnym. Jeszcze jednym tego przykładem jest obraz zatytułowany *INRI* (2019), przedstawiający dwóch żołnierzy oddziału Stefana Balickiego „Byliny”: ks. Władysława Gurgacza (w dyskursie narodowym w odniesieniu doń funkcjonuje określenie „Kapłan Wyklętych”)⁵⁴ oraz Stanisława Szajnę „Orła” – w 1949 r. obaj, wraz z „Byliną”, zostali skazani na śmierć – wyrok wykonano.

Pełnopostaciowe portrety Czwartos stworzył na podstawie zdjęć. Malując Gurgacza, wykorzystał pamiątkową fotografię wykonaną po mszy prymicyjnej – namalował młodego jezuitę w stroju kapłańskim. Natomiast Szajnę pokazał w mundurze polowym i z bronią. Malarz kładzie nacisk na aspekt reprezentacyjny i ikonograficzny. Więcej niż twarze mówią nam ubiory oraz akcesoria. Obraz nawiązuje do najważniejszego tematu sztuki chrześcijańskiej – Ukrzyżowania. Sportretowani stoją po obu stronach krzyża, pod nim zaś, zgodnie z tradycją ikonograficzną, pojawia się ukryta w jamie czaszka (Golgota to przecież Wzgórze Czaszki), wskazująca miejsce pochówku pierwszego człowieka – Adama.

Kiedy w 2019 r. artysta prezentował omawiany obraz na wystawie w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, umieścił naprzeciwko niego figurę Matki Boskiej (druga stanęła pod obrazem, w rogu sali). Ks. Gurgacz występował w konspiracji pod pseudonimem „Sem”, od łacińskiego „*servus Mariae*”, czyli ‘sługa Maryi’. Ale aranżując w ten sposób wystawę, malarz odsyła także do „rozsianych w krajobrazie polskim modlitw ludu polskiego”⁵⁵, czyli naszych przydrożnych figur i kapliczek (chyba nie trzeba przypominać o roli kultu maryjnego w religijności typu ludowego).

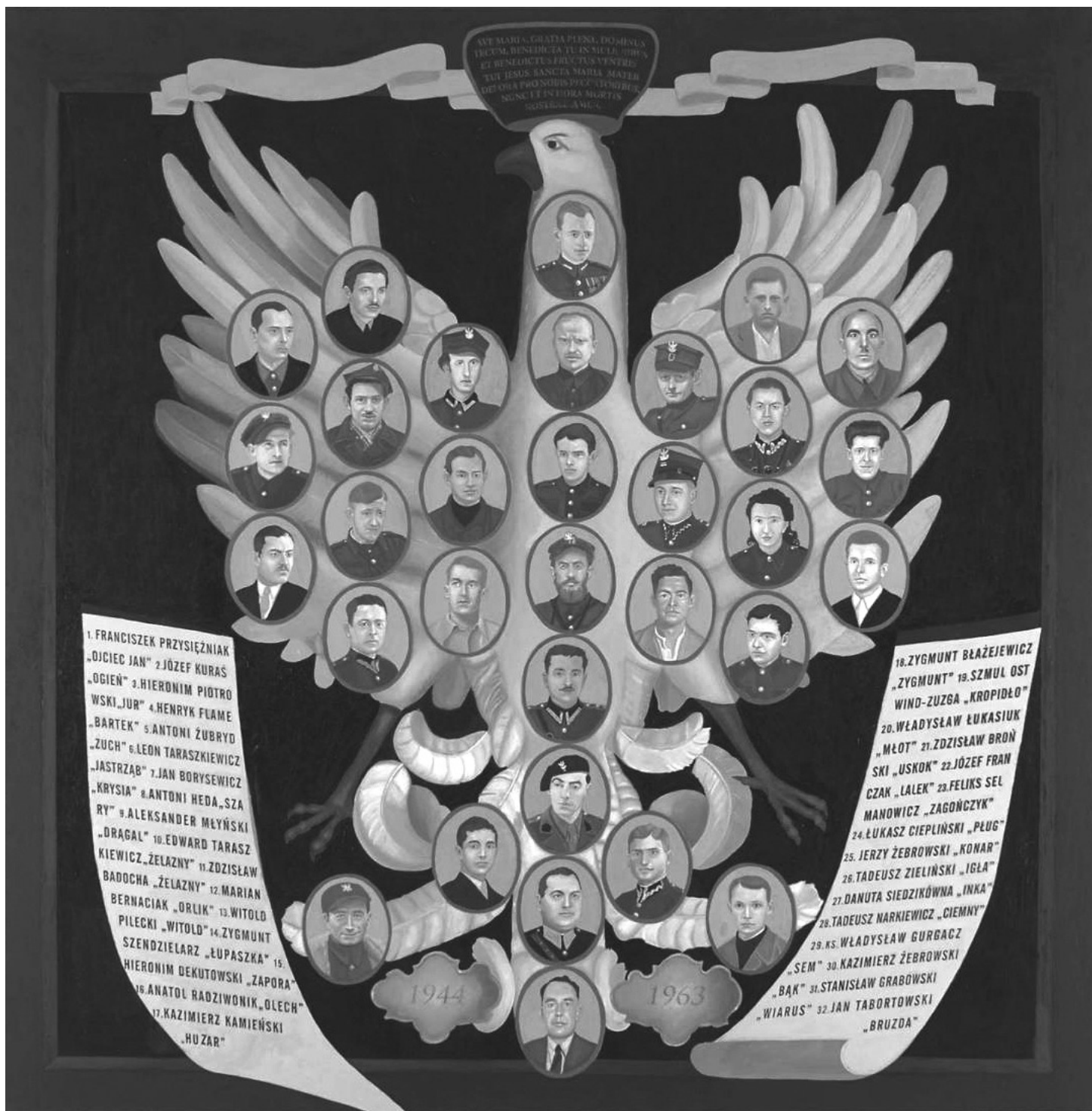
Obrazy o „żołnierzach wyklętych” są osadzone w polskim dewocjonalizmie; mówią tonem „sztuki wysokiej”, ale również swojskiej pieśni:

Kto Boga uprosi,
Żołnierze strzelają,
Żołnierze strzelają
Pan Bóg kule nosi⁵⁶.

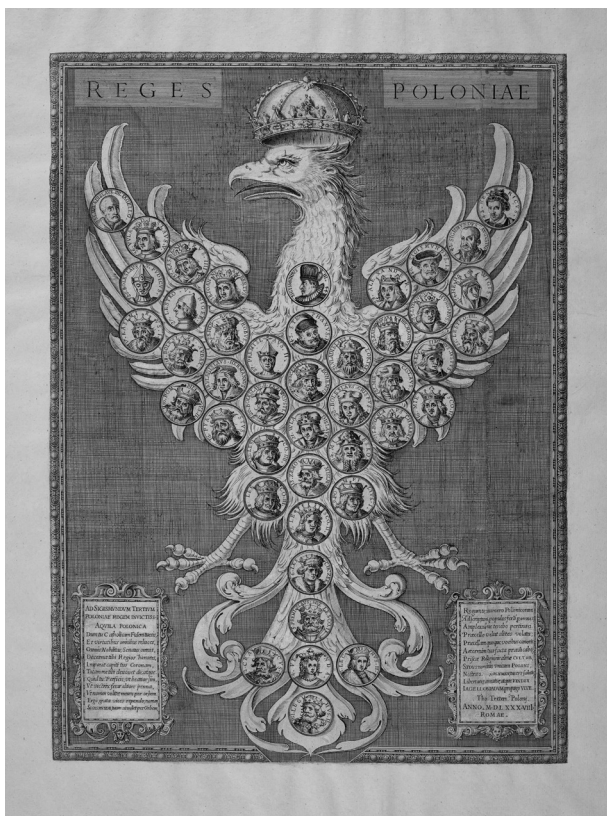
Do historii przykłada się tu kategorie należące do repertuaru myślenia mitycznego, by nadać wyższy sens żołnierskiej sprawie. Z mitu pochodzi wiara w obecność Matki Boskiej na polu walki – figurka naprzeciw portretu żołnierzy walczących z bolszewikami może być również aluzją do „cudu nad Wisłą” (1920). Wiadomo, że cudów nie ma w politycznej empirii, ale pomost między nimi tworzy sztuka – dopiero w niej (zwykło się uważać) cierpienia narodu znajdują godną reprezentację.



il. 6 I. Czwartos, *Ryby*, 2019, Muzeum Współczesne Wrocław. Fot. M. Kujda



il. 7 I. Czwartos, Orzeł, 2018, ol. pł. Fot. dzięki uprzejmości artysty



il. 8 Orzeł z medalionami portretowymi władców polskich (tzw. Orzeł Tretera), koncepcja ryt. T. Treter, 1588, miedzioryt; Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum, nr inw. ZKW/171. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz



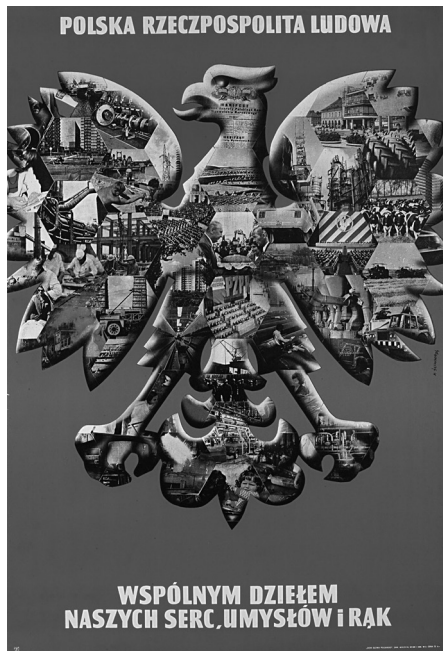
il. 9 Anonim, *Poczet królów i książąt polskich*, ok. 1730, ol. pł., 149 x 125; z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w depozycie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, nr inw. MNP Mp 834. Fot MNP

Czwartos maluje Boga objawiającego się w historii. „INRI” – „*Iesus Nasarenius Rex Iudeorum*”, czyli ‘Jezus Nazarejczyk, Król Żydowski’ – to „tytuł winy”, który Piłat kazał umieścić na krzyżu (zob. J 19, 19 n.⁵⁷). Bohaterowie obrazu Czwartosa to ofiary winy niezawinionej. Gurgacza i Szajnę – walczących za ideę, w imię przekonania – artysta stawia za przykład postawy męczeńskiej. Krzyż na obrazie stanowi znak powinowactwa z Chrystusem. Umieszczenie żołnierzy pod krzyżem – wyraz przyznania im racji metafizycznej, nie politycznej – należałoby wtedy zapytać o zasięg ich wpływu na społeczeństwo i o szanse na zwycięstwo (w obu przypadkach odpowiedź musiałaby brzmieć: nikłe) – a właśnie metafizycznej.

Obraz reaktywuje ideę mesjańską. Za Renatą Rogozińską przypomnijmy, że Polacy uczynili z krzyża symbol wierności sprawie narodowej. Ideę Polski ukrzyżowanej propagowano w czasie walk powstańczych w XIX wieku. W przekonaniu ich uczestników – obrońców sprawy narodowej – przelana krew powstańcza mieszała się z krwią Chrystusa. Obrazy o tematyce pasyjnej traktowano jako malarskie parable losów zniewolonej Polski⁵⁸. Nie inaczej pomyślał Czwartos swoje epitafia.

⁵⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich Z Inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 4, Poznań 1983.

⁵⁸ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Poznań 2002, s. 27.



il. 10 K. Śliwka, *Wspólnym dziełem naszych serc, umysłów i rąk*, 1974, Muzeum Plakatu w Wilanowie, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty



⁵⁹ K. Baliński, *Śpiewakowi Mohorta bratnie słowo*, Londyn 1856, <http://polona.pl/item/spiewakowi-mohorta-bratnie-slowo,MTA5NzA5MTY/6/#info:metadata> (data dostępu: 27 VII 2019).

⁶⁰ Zob. *ibidem*, s. 28-36 (podrozdz. *Tylko pod tym znakiem. Krzyż w świadomości społecznej i sztuce lat osiemdziesiątych*).

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 35; D. Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Warszawa 1998, s. 40.

⁶² A. Rottenberg, *Polski barok współczesny*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 11.

⁶³ *Ibidem*, s. 95.

⁶⁴ J. Białostocki, *Gian Lorenzo Bernini i jego poglądy estetyczne*, [w:] *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 106.

⁶⁵ A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 96.

⁶⁶ Zob. A. Gralińska-Toborek, *op. cit.*, cz. III, rozdz. III: *Wyjątek sztuki polskiej lat 80.*

⁶⁷ A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 96.

⁶⁸ Zob. A. Jarosz, *Ignacy Czwartos. Malarz Polski*, broszura towarzysząca wystawie artysty w Muzeum Współczesnym Wrocław, 22 II - 29 IV 2019.

Warto w tym momencie przypomnieć dwuwiersz z utworu Karola Balińskiego *Śpiewakowi Mohorta bratnie słowo* z 1856 r.: „Bo tylko pod tym przenajświętszym znakiem / Polska jest Polską i Polak Polakiem”⁵⁹, który, zakorzeniwszy się w retoryce politycznej (w nieco zmienionej formie: „Tylko pod krzyżem, tylko pod tym znakiem / Polska jest Polską, a Polak Polakiem”), ciągle powraca w czas sporów o polską tożsamość – i rezonuje także w malarstwie Czwartosa. Rozbrzmiewał w trakcie wieców i strajków w latach 80. ubiegłego wieku, pośrednio wpływając również na sztukę tamtego okresu. Ikonografii religijnej, przede wszystkim pasyjnej, używali wówczas (a mówiąc dosadniej: nadużywali) artyści uczestniczący w ruchu kultury niezależnej, aby zmanifestować swoją dezaprobatę dla nadużyć, jakich dopuszczał się reżim komunistyczny⁶⁰. Słowem przypomnienia: potwierdzeniem roli i miejsca krzyża w życiu społecznym tamtej dekad jest, osadzona w romantycznej mitologii patriotycznej, scena procesji ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora (1981) – za kapłanem kroczy żołnierz dźwigający krzyż⁶¹. Z krzyży tworzono pomniki ofiar reżimu (*Pomnik Poległych Stoczniowców 1970* w Gdańsku [1980]; *Pomnik Ofiar Czerwca 1956* w Poznaniu [1981]). Elementem budowania morale i kształtowania postawy patriotycznej stały się krzyże układane z kwiatów – symboliczne figury oporu, które zaczęły się pojawiać w przestrzeni miast polskich w czasie stanu wojennego, na znak solidarności z represjonowanymi i dla upamiętnienia tragicznych wydarzeń (takich jak śmierć księdza Jerzego Popiełuszki).

Słonność do alegoryzowania i adaptowania motywów religijnych czyni Czwartosa spadkobiercą języka artystycznego lat 80. Prace dedykowane „żołnierzom wyklętym” są pokrewne zjawisku „polskiego baroku współczesnego” – by użyć określenia ukutego przez Andę Rottenberg dla opisanego form i poetyk, które złożyły się na obraz sztuki pokazywanej u schyłku PRL-u w kościołach i przykościelnych kruchoch⁶².

Barok jest w rozumieniu Rottenberg swego rodzaju światodoczuciem, a nie po prostu zespołem cech stylistycznych wyróżniających dzieła czasów potrydenckich. W okresie baroku sztuka zbliża się do retoryki – tłumaczy i poucza, i dąży do tego, aby (autorka czerpie z myśli Giulia Carla Argana) „ideał religijny zamienić w obywatelski, a więc uczynić go normą życia społecznego i politycznego”⁶³. Wedle Rottenberg dziełami artystów tworzących w latach 80. w kontrze do systemu komunistycznego rządzi barokowa zasada *persuasione* (za Janem Białostockim: ‘przekonać, porwać widza’⁶⁴), związana z „operowaniem powszechnie czytelną symboliką o dużej mocy przekonywania”⁶⁵. Stąd sztuka tamtego czasu obfituje w nawiązania do tradycji ikonograficznej oraz świadectwa powrotu do *sacrum*⁶⁶. Pokazywane na wystawach przykościelnych dzieła tworzą w świadomości odbiorcy „określony syndrom ideowy: splecenie interesu narodowego z katolicyzmem”⁶⁷.

I właśnie w dziełach Czwartosa odnajdujemy barokową *persuasione*⁶⁸. Międzyobrazowe gry, w które artysta wciąga publiczność,

prowokując asocjacje wizualne, angażują ją w „ideę narodową”. Problem w tym, że jest ona tutaj ideą ciasną. Teatralnym gestom z realnością nie po drodze. Stylizacje formy plastycznej i alegoryzacje udaremniają trzeźwą ocenę skomplikowanej rzeczywistości, do jakiej malarz się odwołuje. Historia podziemia niepodległościowego, przechwycona przez łapiący za serce obraz, stwarza jedynie okazję do powielania populistycznych sposobów myślenia o narodzie – na czele z zakorzenionym w religijnym kulcie ojczyzny imperatywem: umrzeć za Polskę. Malarstwo to, przedstawiając dzieje antykomunistycznej partyzantki, pozbawia je wymiaru ludzkiej ułomności⁶⁹ i karmi nasze złudzenia narodowe, wskrzeszając stereotypy romantycznej mitologii patriotycznej, która obsadza polskiego żołnierza w jednej z dwóch ról: bohatera albo niewinnej ofiary.

Czwartos, podejmując twórczy dialog z tradycją artystyczną, znalazł swój niepowtarzalny idiom malarski; nie można artyście odmówić świadomości twórczej ani wycucia formy. Estetyka jednak nie istnieje poza polityką. A mity, mówiąc Barthes'em, mają charakter zaczepny⁷⁰. Obrazy Czwartosa zaczepiają nas właśnie w imieniu narodowego patriotyzmu i poddają testowi na polskość, rozumianą jako wierność „Bogu, Honorowi, Ojczyźnie”. Nastawiają konfrontacyjnie. Dlatego odpowiadam – to nie wobec mitów ludzie mają obowiązki, a obowiązek pamiętania to także obowiązek krytycznej refleksji.

Słowa kluczowe

polskie podziemie antykomunistyczne, mit „żołnierzy wyklętych”, malarstwo XXI w., ikonografia patriotyczna, tradycja sarmacka, tradycja romantyczna, zjawisko „polskiego baroku współczesnego”

Keywords

Polish anti-communist underground, myth of “the cursed soldiers”, 21st century painting, patriotic iconography, Sarmatian tradition, romantic tradition, the phenomenon of “Polish Modern Baroque”

References

1. *Atlas polskiego podziemia niepodległościowego 1944–1956*, red. R. Wnuk [et al.], Warszawa–Lublin 2007.
2. **Barthes Roland**, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000.
3. **Czekalski Stanisław**, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
4. **Janion Maria, Żmigrodzka Maria**, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
5. **Jurkowlaniec Grażyna**, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017.
6. **Pfeiffer Bogusław**, *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII wieku*, Zielona Góra 2002.
7. **Rogozińska Renata**, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002.



⁶⁹ Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 29.

⁷⁰ R. Barthes, *op. cit.*, s. 256.

8. **Rottenberg Anda**, *Polski barok współczesny*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 11.
9. **Wnuk Rafał**, *Wokół mitu „żołnierzy wyklętych”*, „Przegląd Polityczny” 2016, nr 136.
10. *„Żołnierze wyklęci”: między historią a popkulturą. Dyskutują Tomasz Łabuszewski i Rafał Wnuk oraz Andrzej Friszke i Zbigniew Nosowski*, „Więź” 2016, nr 3.

PhD Patrycja Cembrzyńska, p.cembrzynska@interia.pl

Graduate of the Institute of Art History at the Jagiellonian University, Postgraduate Studies in Gender Cultural Identity (Jagiellonian University), Postgraduate Studies of Culture Managers (SGH) and Postgraduate Editorial Studies (Jagiellonian University). Author of the book *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* [Tower of Babel. The modern project of organizing the world and its deconstruction] (2012). She has published, among others, in “Didaskalia”, “Quart”, “Teksty Drugie”, “Kultura Współczesna”, “Przegląd Humanistyczny”. She deals with art after World War II. Her interests focus on political iconography.

Summary

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA (independent researcher) / Saints Unbroken. Mythology of the Death of a Partisan in Ignacy Czartos's paintings

The article is about paintings by Ignacy Czartos dedicated to the soldiers of the Polish anti-communist underground (the so-called cursed soldiers). The direction of the reflections is determined by the iconographic analysis of the artist's works. The author draws attention to an element of myth, strongly present in Czartos' works, and shows how the painter builds the legend of “the cursed”, using motifs borrowed from Baroque and Romantic props.