35 MUZEUM lat NIEPODLEGŁOŚCI

35 lat

MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI

Sztuka
w drodze do Niepodległości

35 lat Muzeum Niepodległości

35 MUZEUM
lat NIEPODLEGŁOŚCI

Mazowsze.
serce Polski

Mazowsze.

Sztuka
w drodze do Niepodległości

35 lat Muzeum Niepodległości

Pod redakcją Tadeusza Skoczka

Warszawa 2025

Autorzy tekstów:

Małgorzata Karolina Piekarska, Wiesław Raboszuk, Tadeusz Skoczek, Bartłomiej Sokołowski, Adam Struzik

Recenzje naukowe:

dr Janusz Gmitruk, dr Leszek Marek Krześniak

DTP

Krzysztof Gawrychowski

Autorzy fotografii:

Anna Kowalska, Tadeusz Stani

Reprodukcje zamieszczone w albumie pochodzą ze zbiorów
Muzeum Niepodległości w Warszawie

ISBN 978-83-67398-99-2

Wydawnictwo Muzeum Niepodległości
(identyfikator wydawnictwa naukowego 42 700)
al. Solidarności 62; 00-240 Warszawa
wydawnictwo@muzn.pl
tel. 22 826 90 91 w. 41

SPIS TREŚCI

Adam Struzik – Dobry rok dla samorządu 6

Wiesław Raboszuk – Wyjątkowy rok dla Instytucji Kultury 7

Tadeusz Skoczek – 35 lat Muzeum Niepodległości 11

Bartłomiej Sokołowski – Zarys historii Muzeum Niepodległości w Warszawie i współczesność 13

Małgorzata Karolina Piekarska – Sztuka w drodze do Niepodległości, czyli historia w obrazach 21

Album 60

Zestawienie obiektów 115

Bibliografia 119

DOBRY ROK DLA SAMORZĄDU

To był dobry rok dla naszego samorządu. Pierwsze miesiące tego roku upłynęły pod znakiem wyborów samorządowych. W ich wyniku naszej koalicji KO-TD-PSL-PL2050 w sejmiku udało się utrzymać większość, dzięki czemu możemy dalej prowadzić naszą misję i utrzymywać obrany kierunek zmian. Kontynuujemy więc dotychczasowe programy i działania, ale i uruchamiamy nowe. Nasz samorząd ma w tym roku rekordowy budżet. To najlepszy budżet w historii Mazowsza, prorozwojowy i inwestycyjny. Jest w nim aż 3 mld zł na inwestycje, czyli o miliard więcej niż w ubiegłym roku. Po raz kolejny zwiększyliśmy nakłady na programy wsparcia. Co roku okazuje się, że potrzeby przewyższają środki, które przeznaczamy na pomoc dla gmin, powiatów i organizacji pozarządowych. Dlatego w tym roku było to już ponad 1 mld zł. Dofinansowujemy z tej puli mniejsze inwestycje, ale niezmiernie ważne dla lokalnych społeczności. Znacznie poprawiają one jakość życia mieszkańców. Służy temu też nasz program regionalny Fundusze Europejskie dla Mazowsza na lata 2021-2027. Jego realizacja idzie sprawnie.

Marszałek Województwa Mazowieckiego

Adam Struzik

WYJĄTKOWY ROK DLA INSTYTUCJI KULTURY

Ten rok był wyjątkowy dla instytucji kultury podlegających samorządowi Mazowsza. Dzięki historycznemu budżetowi – aż 202 mln zł – mogliśmy zrealizować wiele inwestycji i programów wspierających kulturę w regionie. W ramach „Mazowsze dla zabytków" przekazaliśmy 13,8 mln zł, na „Mazowsze dla miejsc pamięci" – 2 mln zł, a kolejne 2 mln zł przeznaczyliśmy na zakup instrumentów muzycznych dla mazowieckich orkiestr. Szczególną popularnością cieszyły się MAZOpikniki – cykl wydarzeń plenerowych, które łączyły kulturę, tradycję i rozrywkę, integrując lokalne społeczności. To właśnie dzięki takim inicjatywom kultura staje się bardziej dostępna. Nie można też pominąć prestiżowej Nagrody Norwida, która po raz kolejny uhonorowała wybitnych artystów związanych z Mazowszem. To wyróżnienie podkreśla, jak ważną rolę odgrywają twórcy i artyści w budowaniu tożsamości regionalnej.

Rok 2024 potwierdził, że Mazowsze jest liderem w promocji i rozwoju kultury. Samorząd województwa inwestuje zarówno w jej przyszłość, jak i ochronę dziedzictwa.

Wiesław Raboszuk

Mazowsze.

MUZEUM
NIEPODLEGŁOŚCI

35 LAT MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI

Skomplikowana jest historia Muzeum Niepodległości, obecnie jednostki organizacyjnej Samorządu Województwa Mazowieckiego. Instytucja datuje swoje powstanie 30 stycznia 1990 r. jako Muzeum Historii Polskich Ruchów Niepodległościowych i Społecznych. Powstała z połączenia Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego (1957–1989) oraz Muzeum Lenina (1955–1989). Główna siedziba nowej placówki została ustanowiona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w Pałacu Przebendowskich/Radziwiłłów, gdzie poprzednio działało Muzeum Lenina. Magazyny zbiorów, działy historyczne oraz biblioteka mieściły się w pawilonie w pobliżu Zamku Ujazdowskiego. Obiekt ten został odebrany Muzeum Niepodległości i przekazany na siedzibę Ośrodka Dokumentacji Zabytków (w latach 1991–1993). W chwili powstania muzeum objęło też dwa oddziały: Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej oraz Muzeum Więzienia Pawiak. W 1991 r. placówka otrzymuje nazwę Muzeum Niepodległości, co daje asumpt do obchodzenia jubileuszu w ciągu dwóch lat. W 1992 r. uzyskano status Narodowej Instytucji Kultury. Od 1 stycznia 1999 r. Muzeum Niepodległości jest

samorządową instytucją kultury; jej organizatorem jest Zarząd Województwa Mazowieckiego.

Obecnie inwentarz zbiorów zgromadzonych w magazynie centralnym na Cytadeli notuje blisko 100 tysięcy obiektów: archiwaliów, druków ulotnych, fotografii, grafik, ilustracji, medali, pocztówek, realiów, reprodukcji, rzeźb i zespołów archiwalnych. W 2024 roku pozyskano 1028 nowych obiektów, z czego 848 to dary, 1129 to zakupy i 51 – depozyty.

W naszym obiekcie, zlokalizowanym również w Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej, gromadzimy zbiory biblioteczne. Ich liczba przekracza już 50 tysięcy. W 2024 r. zwiększyliśmy nasze zasoby o 4145 woluminów. W tej liczbie znalazły się: książki – 1 113, czasopisma – 2181, Dokumenty Życia Społecznego – 805, zbiory audiowizualne – 49 (w tym: filmy i nagrania muzyczne). Zakupiliśmy 160 publikacji. Odnotowaliśmy 519 wypożyczeń oraz 238 korzystających na miejscu z naszych zbiorów bibliotecznych. Warto podkreślić znaczne zwiększenie zainteresowania katalogiem dostępnym on-line. Na portalu „Szukam Książki" naszych zbiorów poszukiwało 6226 czytelników. W porównaniu do roku 2023, w którym liczba ta wynosiła 1177 czytelników – notujemy wzrost zainteresowania.

O historii Muzeum Niepodległości pisze szerzej w naszym wydawnictwie Bartłomiej Sokołowski, o zbiorach – Małgorzata Karolina Piekarska. Niebawem zaprezentujemy podobną publikację poświęconą Bibliotece Naukowej.

Warszawa, 30 stycznia 2025
Dr Tadeusz Skoczek
Dyrektor Muzeum Niepodległości

ZARYS HISTORII MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI W WARSZAWIE I WSPÓŁCZESNOŚĆ

Muzea realizują swoją misję określoną w statutach organizacyjnych. Poprzez aranżację wydarzeń kulturalnych, naukowych i edukacyjnych, popularyzują historię, która dotyczy profilu danej placówki, a także dbają o dziedzictwo kulturowe. Zarys ich funkcjonowania znajdujemy w definicji opracowanej przez ICOM (International Council od Museums[1]): „Muzeum jest instytucją non-profit, o trwałym charakterze, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która to instytucja gromadzi, konserwuje, prowadzi badania, udostępnia i wystawia materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i jego środowiska w celu edukacji, nauki i rozrywki"[2]. Jednym z takich muzeów jest Muzeum Niepodległości w Warszawie, w którym upowszechnia się wiedzę historyczną, związaną z upamiętnieniem bohaterów zrywów narodowowyzwoleńczych oraz pamiętnych wydarzeń i bitew dotyczących historii Polski. Na temat funkcjonowania tej placówki nie powstało do tej pory żadne opracowanie, oddające w pełni działalności Muzeum na przestrzeni 35 lat[3].

---

[1] "ICOM - Międzynarodowa Rada Muzeów, założona tuż po drugiej wojnie światowej, w roku 1947, dziedzicząca agendy życia muzeów skupione w danej Lidze Narodów, związana z UNESCO, a zarazem z Organizacją Narodów Zjednoczonych, stanowi najpoważniejszą instytucję łączącą muzea świata.", cyt. za Z. Żygulski, *XIII Konferencja Generalna ICOM w Londynie 24 VII – 2 VIII 1983*, „Muzealnictwo", 1984, nr 28-29, s. 162. Szerzej na temat powołania Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w: D. Fołga-Januszewska, *Historia powołania i rola Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w latach 1947-1958*, „Muzealnictwo" 2019, nr (60), s. 2-15.

[2] https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/ [dostęp: 30.01.2025].

[3] Pomimo braku takowej pozycji bibliograficznej, opisującej funkcjonowanie MN, powstało kilka artykułów, opublikowanych na łamach czasopisma naukowego „Niepodległość i Pamięć", a także w publikacjach. Szerzej na ten temat w: A. Stawarz, *Moje spojrzenie na 20 lat działalności Muzeum Niepodległości w Warszawie*, „Niepodległość i Pamięć" 2010, nr 31 (1), s. 5–27, Idem, *Muzeum Niepodległości w Warszawie jako ośrodek badań naukowych*, „Niepodległość i Pamięć" 1995, nr 3, s. 263-271. Idem, *Muzeum Niepodległości w Warszawie i jego działalność w latach 1990-2005*, [w:] *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. A. Rottermund, A. Sołtan, M. Wredem A. Gogut, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Historyczne w Warszawie, Warszawa 2006, s. 379-404. Idem, *10 lat działalności Muzeum Niepodległości w Warszawie (1990-2000)*, [w:] *10 lat Muzeum Niepodległości w Warszawie 1990-2000. Księga pamiątkowa*, red. A. Stawarz, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2000, s. 5.

Poddając analizie tę problematykę, należy również wziąć pod rozwagę książki zrealizowane w okresie aktywności placówek muzealnych, które funkcjonowały przed powołaniem Muzeum Niepodległości. Wspomniane opracowania zostaną przedstawione w dalszej części syntetycznej próby zaprezentowania dziejów omawianego muzeum[4].

Księga pamiątkowa pod redakcją Andrzeja Stawarza[5] z okazji 10-lecia funkcjonowania tej instytucji kultury ukazała się w 2000 roku. W tej pozycji bibliograficznej opublikowano teksty dotyczące działalności popularyzatorskiej, edukacyjnej, wydawniczej MN, a także opisujące zbiory znajdujące się na inwentarzu muzealiów. Oprócz wyżej wymienionych kwestii, autorzy zaprezentowali również aktywność Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej oraz zrealizowane wystawy Muzeum Więzienia Pawiak w latach 1990-2000.

Ówczesny dyrektor placówki, A. Stawarz (obecnym dyrektorem placówki jest dr Tadeusz Skoczek[6]), w artykule *10 lat działalności Muzeum Niepodległości w Warszawie (1990-2000)*, opisał dzieje MN. W jednym z fragmentów tego tekstu czytamy: „Nowe muzeum – przy nie do końca skrystalizowanej koncepcji merytorycznej jego działalności – pojawiło się na mapie kulturalnej stolicy w kilka miesięcy po wydarzeniach roku 1989, które zdecydowały o upadku PRL-u i narodzinach III Rzeczypospolitej, państwa niepodległego i suwerennego. W tym kontekście trzeba mówić o trafności decyzji ówczesnego ministra kultury i sztuki Izabelli Cywińskiej, powołującej do życia w dniu 30 stycznia 1990 r. Muzeum Historii Ruchów Niepodległościowych i Społecznych. To właśnie muzeum, mimo początkowo niezbyt szczęśliwej nazwy, otrzymało jako jedno z podstawowych zadań programowych udokumentowanie wszystkich najważniejszych polskich dróg do niepodległości, zarówno tej osiągniętej w 1918 r., jak i teraźniejszej. Muzeum Niepodległości (MHPRNiS) objęło schedę specyficzną – główną siedzibę placówki umieszczono w Pałacu Przebendowskich (Radziwiłłów), gdzie w latach 1955–1989 funkcjonowało Muzeum Lenina, natomiast podstawowe zbiory (wraz

[4] Zob. *XXV lat Muzeum Lenina w Warszawie*, red. A. Brachfogel, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980; *Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie 1957-1977*, red. J. Balcerzak, A. Pacholczykowa, D. Wiszniewska, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1977.

[5] Andrzej Stawarz ur. 1950, historyk, muzealnik, regionalista. W latach 1990-2009 pełnił funkcję dyrektora Muzeum Niepodległości w Warszawie, a także redaktora naczelnego czasopisma wydawanego od 1994 roku przez muzeum „Niepodległość i Pamięć". Autor publikacji m.in. poświęconych etnografii.

[6] dr Tadeusz Skoczek, muzealnik, krytyk literacki, wydawca. Od 2010 roku pełni funkcję dyrektora Muzeum Niepodległości w Warszawie. Szczegółowy biogram w: *Uczony, polityk, Podlasiak. Księga dedykowana Profesorowi Adamowi Czesławowi Dobrońskiemu na osiemdziesiąte urodziny*, red. T. Skoczek, B. Sokołowski, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2023, s. 354.

z magazynami i pracowniami naukowymi) zostały przejęte po Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego. Do tego doszły dwa oddziały: Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej oraz Muzeum Więzienia Pawiak z filią w Mauzoleum Walki i Męczeństwa w al. Szucha. Przejmowanie obiektów, zbiorów i pracowników trwało kilka miesięcy. W tym czasie nową placówką kolejno kierowali: Janina Balcerzak (do momentu przejścia na emeryturę z dniem 31 maja 1990 r.) oraz Adam Wiszniewski, p.o. dyrektora w czerwcu i do połowy lipca tegoż roku. Z dniem 16 lipca 1990 r. na stanowisko dyrektora MHPRNiS został powołany przez ministra kultury i sztuki dr Andrzej Stawarz[7]".

W przytoczonym fragmencie dowiadujemy się o funkcjonujących muzeach, które były placówkami powołanymi przed powstaniem MN. O powstaniu wymienionego w cytacie Muzeum Lenina[8], realizującego swoje zadania w latach 1955-1989, dowiadujemy się także w opracowaniu wydanym z okazji 25 lecia zainicjowania tejże placówki: „[...] 21 kwietnia 1955 roku, z inicjatywy Komitetu Centralnego PZPR, w wyniku uchwały Rady Ministrów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, otwarto Muzeum Lenina w Warszawie [...]. Historia muzeów leninowskich w Polsce bierze swój początek od pierwszych dni władzy ludowej w naszym kraju. Pierwsze Muzeum Lenina w Polsce powstało w Poroninie w 1947 roku. Jego utworzenie było związane z pobytem Lenina na Podhalu w latach 1912-1914"[9].

Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego[10], w ramach prowadzonych działań, zajmowało się gromadzeniem, naukowym opracowaniem i udostępnianiem zbiorów dotyczących historii polskiego ruchu rewolucyjnego z uwzględnieniem ruchu robotniczego[11]. W trakcie początkowych lat aktywności MHPRR, zostały otwarte dzisiejsze oddziały Muzeum Niepodległości, między innymi Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej, miejsce XIX-wiecznej martyrologii narodu polskiego. X Pawilon stanowi część Cytadeli Warszawskiej, która

---

[7] A. Stawarz, *10 lat działalności Muzeum Niepodległości w Warszawie 1990-2000*, [w:] *10-lecie Muzeum Niepodległości w Warszawie 1990-2000. Księga pamiątkowa*, red. A. Stawarz, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2000, s. 5–6.

[8] Zob. także „Życie Warszawy" 1955, nr 95, s. 1. Por. A. Saratowicz, *Pałac Przebendowskich*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1990, s. 95.

[9] H. Goldberg, *W 25 rocznicę powstania Muzeum Lenina w Warszawie*, [w:] *XXV lat Muzeum Lenina...*, op. cit., s. 3. Z tego tekstu wynika także, iż placówka prowadziła działalność naukową, wystawienniczą i edukacyjną.

[10] „Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie zostało powołane do życia zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 listopada 1957 roku. Całość prac organizacyjnych, związanych z utworzeniem i utrzymaniem muzeum, przygotował i przeprowadził ówczesny Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków". Cyt. za J. Fajkowski, *XX lat działalności Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego*, [w:] *Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego...*, op. cit., s. 5.

[11] Ibidem. Szerzej na temat: S. Król, *Muzea historii ruchu rewolucyjnego w Polsce*, „Ziemia" 1966, nr 6, s. 59–70.

została wzniesiona w celu kontrolowania ludności Warszawy w latach 1832-1834. W tym miejscu skazywano na śmierć bohaterów biorących udział w walkach Powstania Listopadowego, Styczniowego, Wiosny Ludów, rewolucji lat 1905-1907, a także działaczy ruchów niepodległościowych, którzy aktywnie walczyli z uciskającym aparatem władzy carskiej[12]. Kolejnym oddziałem jest Muzeum Więzienia Pawiak. Zakład penitencjarny, który zapisał się na kartach historii Polski w okresie XIX wieku, a w szczególności podczas II wojny światowej. Wzniesienie tejże budowli trwało 6 lat (1830-1836) i stanowiło wykonanie projektu architektonicznego Henryka Marconiego[13]. Warto też nadmienić, iż od początku funkcjonowania tego więzienia nie zrealizowano oddziału kobiecego: „Dopiero w latach 80. XIX w. na więzienie kobiece, zwane „Serbią", zaadoptowano budynek trzykondygnacyjny (parter, pierwsze i drugie piętro) byłego szpitala wojskowego z czasów wojny rosyjsko-tureckiej (1877-1878), zwanej potocznie wojną serbską"[14]. Podczas II wojny światowej Pawiak podlegał Wydziałowi Sprawiedliwości Urzędu Generalnego Gubernatorstwa, a także od 1940 roku był największym więzieniem śledczym Policji Bezpieczeństwa i Służby Bezpieczeństwa Dystryktu Warszawskiego na terenie Polski. 21 sierpnia 1944, po wysłaniu ostatnich więźniów do obozów KL Gross-Rosen i KL Ravensbrück, w ramach akcji likwidacyjnej, budynek więzienia został wysadzony w powietrze. Następnym oddziałem Muzeum Niepodległości jest Mauzoleum Walki i Męczeństwa al. Szucha, filia Muzeum Więzienia Pawiak; w czasie okupacji hitlerowskiej (od 1939 roku) stanowił siedzibę niemieckiej policji bezpieczeństwa i służby bezpieczeństwa. W celu upamiętnienia poległych w tym miejscu, przesłuchiwanych i poddawanych wymyślnym torturom więźniów, po wojnie stała się placówką martyrologiczną. Początkowo Mauzoleum Walki i Męczeństwa al. Szucha podlegało pod Ministerstwo Kultury i Sztuki, zaś w la-

---

[12] „Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej to jedno z najważniejszych miejsc martyrologii polskiej z epoki zaborów.", cyt. za T. Skoczek, *X Pawilon przed rokiem 1920. Galeria więźniów*, [w:] *Cytadela Warszawska w 1920 roku*, red. T. Skoczek, J. Załęczny, Muzeum Niepodległości w Warszawie, s.11. Zob. także: *X Pawilon Cytadeli Warszawskiej*, red. L. Dubacki, B. Groniowska, S. Król, H. Wiórkiewicz, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Warszawa 1962, s. 6. MXPCW został powołany na mocy Zarządzenia nr 87 Ministra Kultury i Sztuki z 24 VIII 1962 r. nr 9, wtedy też budynek X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej został oficjalnie przekształcony na placówkę funkcjonującą ówcześnie. Szeroko na temat historii Cytadeli Warszawskiej w: S. Łagowski, *Historia warszawskiej Cytadeli*, Oficyna Wydawnicza „Ajaks", Pruszków 2001, passim.

[13] „Oficjalne otwarcie Muzeum Więzienia „Pawiak" (bo taką nazwę ostatecznie otrzymała nowa placówka muzealna) nastąpiło 28 listopad 1965 roku." cyt. za. B. Izdebska, *Muzeum Więzienia Pawiak – historia i teraźniejszość*, „Niepodległość i Pamięć" 1995, nr 4, s. 253. Na temat wystawy stałej szerzej w: *Muzeum Więzienia „Pawiak" Oddział Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego*, oprac. R. Domańska, A. Dymek, H. Wiórkiewicz, passim. Zob. także: J. Gierczyńska, *Ślady pamięci. 50 lat Muzeum Więzienia Pawiak*, wstęp T. Skoczek, Warszawa 2016, s. 143-180.

[14] J. Gierczyńska, *Ślady pamięci dawnego warszawskiego więzienia Pawiak. 45. Rocznica powstania Muzeum Więzienia Pawiak*, „Niepodległość i Pamięć" 2010, nr 32, s. 201.

tach 1950-1964 funkcjonowało pod jurysdykcją Prezydium Rady Narodowej m.st. Warszawy[15].

Muzeum Historii Ruchów Niepodległościowych i Społecznych, zainicjowane w 1990 roku, nie doczekało się opracowania, które opisywałoby jego działalność, a także historię powstania tej placówki. Można domniemywać, iż takowa publikacja nie została zrealizowana ze względu na krótki okres funkcjonowania tego muzeum. Informacje dotyczące MHRNiS są również skąpe: „Od momentu powstania w styczniu 1990 r. do sierpnia 1991 r. Muzeum Niepodległości funkcjonowało pod nazwą Muzeum Historii Polskich Ruchów Niepodległościowych i Społecznych[16]". O krótkiej działalności tego muzeum możemy przeczytać w katalogu do wystawy, która odbyła się w Pałacu Przebendowskich/Radziwiłłów w 1991 roku: „Naczelnik i prezydenci II Rzeczypospolitej". Ekspozycja została udostępniona zwiedzającym w celu przybliżenia życiorysu i działalności Józefa Piłsudskiego, Gabriela Narutowicza, Stanisława Wojciechowskiego, Ignacego Mościckiego i Władysława Raczkiewicza[17].

Omawiając w syntetyczny sposób historię Muzeum Niepodległości w Warszawie warto też zaznaczyć, iż oprócz wspomnianych placówek, funkcjonujących przed upadkiem PRL, a także jego oddziałów, w 2023 roku powstała jeszcze jedna placówka, będąca jednostką MN – Muzeum Bitwy Warszawskiej 1920 roku w Radzyminie. Oficjalne otwarcie nastąpiło 15 sierpnia 2023 roku podczas obchodów 103. rocznicy Bitwy Warszawskiej[18]. Aktualnie przed pracownikami tego muzeum stoi zadanie związane z realizacją wystawy stałej, która pozwoli odbiorcom na poznanie przebiegu Bitwy Warszawskiej, jej znaczenia, a także aspektów militarnych wojny polsko-bolszewickiej[19].

Muzeum Niepodległości w Warszawie od 35 lat w ramach swojej misji krzewi pamięć o bohaterach zrywów narodowowyzwoleńczych i ruchów niepodległościowych. Szeroka

---

[15] W. Żarnowski, *Mauzoleum na Szucha przed 70. Rocznicą udostępnienia społeczeństwu*, „Niepodległość i Pamięć" 2016, nr 54, (2), s. 343–344. Szerzej na ten temat w: J. Boryta-Nowakowska, *Aleja Szucha 25. Mauzoleum Walki i Męczeństwa 1939-1945*, „Barbakan" 1995, nr 14–15, s. 28.

[16] S. Macierzyńska, *Cytadela Warszawska – bibliografia druków zwartych (wybór)*, „Niepodległość i Pamięć" 2012, nr 37–40, s. 308–319.

[17] B. Andrysiewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Naczelnik i prezydenci II Rzeczypospolitej*, Muzeum Historii Polskich Ruchów Niepodległościowych i Społecznych, Warszawa 1991, s. 5-9.

[18] https://radzymin.pl/1233/uroczyste-obchody-103-rocznicy-bitwy-warszawskiej-1920-roku-w-radzyminie-program-tegorocznych-uroczystosci.html [dostęp: 05.02.2025]. Podczas wspomnianych obchodów burmistrz Radzymina, Krzysztof Chaciński, przekazał klucze do omawianej placówki muzealnej dr. Tadeuszowi Skoczkowi, dyrektorowi Muzeum Niepodległości.

[19] B. Sokołowski, *Zarys działalności Muzeum Niepodległości w Warszawie na przestrzeni 35 lat funkcjonowania* [w:] *Do kraju tego. Wydawnictwo towarzyszące koncertowi inaugurującemu obchody jubileuszu 35–lecia Muzeum Niepodległości w Warszawie*, red. T. Skoczek, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2025, s. 56.

działalność tej placówki muzealnej uniemożliwia przedstawienie wszystkich aktywności w postaci jednego artykułu. W ramach celebracji rocznic, związanych z powstaniem Muzeum, prezentowano już funkcjonowanie a także organizację wydarzeń kulturalnych i naukowych, które ukazywały odbiorcom rolę MN w popularyzacji historii i postaw patriotycznych.

Współcześnie zaprezentowanie takowej historii, opowiadającej o pracy muzealników tej placówki kulturalnej, jest możliwe, jednakże wymaga analizy wspomnianych imprez okolicznościowych, publikacji traktujących o zbiorach gromadzonych w muzeum, projektów badawczych, a także Dokumentów Życia Społecznego[20].

Dotychczasowe pozycje bibliograficzne, poświęcone tejże tematyce, skupiały się właśnie na działalności, która stanowi lwią część historii Muzeum Niepodległości. Jednakże warto odnotować fakt, iż pracownicy merytoryczni, pracujący w różnych działach, dokumentują swoją pracę nie tylko poprzez wystawy, ale także za pomocą artykułów związanych z organizowanymi przedsięwzięciami Muzeum Niepodległości w Warszawie[21].

Z opracowań poświęconych aktywnościom Muzeum jesteśmy w stanie również stwierdzić, jak na przestrzeni 35 lat funkcjonowania MN zmieniał się realizowany program i jakie czynniki miały wpływ na jego przekształcenia. Głównym czynnikiem, który przyczynia się do przygotowywania nowych wystaw, są powiększające się zbiory, pozyskane w drodze zakupu, a także od darczyńców. Rozrastająca się kolekcja obiektów muzealnych wymusza na muzeum realizację nowych projektów edukacyjnych, badawczo-naukowych czy wreszcie wystawienniczych.

W tym syntetycznym opisie, przedstawiającym zarys historii Muzeum Niepodległości, zabrakło informacji dotyczących wspomnianej wcześniej szerokiej działalności tej placówki. Funkcjonowanie muzeum zaprezentowano w publikacji okolicznościowej (patrz: przypis 18 i 19), wydanej

[20] Ibidem, s. 56. Autor wskazanego tekstu poczynił wstępne opracowanie, ukazujące czytelnikom działalność edukacyjną, naukową i wydawniczą, funkcjonowanie Biblioteki Naukowej, tematykę prezentowanych wystaw stałych, czasowych, a także zgromadzonych zbiorów. W przyszłości rozwinięcie tego tematu może stanowić asumpt do zrealizowania wydawnictwa przedstawiającego aktywność muzeum i jego pracowników na przestrzeni 35 lat.

[21] Są to artykuły prezentowane w formie kroniki wydarzeń, np. zob. D. Panowek, *Kronika wydarzeń Muzeum Niepodległości w Warszawie (lipiec, sierpień, wrzesień 2024)* „Niepodległość i Pamięć" 2025, nr 89 (1), s. 91–108. W czasopiśmie wydawanym przez Muzeum Niepodległości „Niepodległość i Pamięć", w sekcji Muzealnictwo, pracownicy przedstawiają również relację z wydarzeń kulturalnych, wystaw organizowanych przez Muzeum Niepodległości. Więcej na temat wyżej wymienionego periodyku w: https://niepodlegloscpamiec.pl/ [dostęp: 05.02.2025].

na potrzeby inauguracji obchodów 35-lecia MN. Ten przekrojowy opis został przygotowany, aby pokazać odbiorcom zadania wykonywane przez pracowników Muzeum Niepodległości i jego Oddziałów. Od czasu powstania tej placówki kulturalnej wykonano wiele projektów, zorganizowano tysiące wydarzeń, a także prowadzono działalność naukową w zakresie dążeń niepodległościowych.

Po przeczytaniu opracowań związanych z realizacją misji i zadań statutowych Muzeum Niepodległości, należy również stwierdzić, iż przed tą placówką stoi wiele wyzwań, które w przyszłości – po ich realizacji – mogą się stać asumptem do dalszego kształtowania postaw patriotycznych wśród młodzieży, popularyzacji działalności działaczy niepodległościowych, a także innych postaci, które swoją postawą udowodniły, iż warto o nich pamiętać, patrząc na ich zasługi dla Polski.

Bartłomiej Sokołowski
Muzeum Niepodległości w Warszawie

W nagłej potrzebie, dla kraju posługi
rzucano skarby, warsztaty i pługi;
Nawet swych mędrców uczniowie odbiegli,
i za kraj może w tej chwili polegli.
I każdy ziszczał nie słowem lecz czynem,
że niewyrodnym był ojczyzny synem.

Kornel Ujejski *Maraton*

SZTUKA W DRODZE DO NIEPODLEGŁOŚCI, CZYLI HISTORIA W OBRAZACH

Zgodnie ze Statutem, Muzeum Niepodległości w Warszawie gromadzi zabytki i pamiątki związane z historią narodu i państwa polskiego w jego granicach historycznych, w tym dobra kultury polskiej w zakresie dokumentowania i popularyzowania wiedzy historycznej o dziejach Polski, ze szczególnym uwzględnieniem działalności niepodległościowej oraz państwowotwórczej, a także procesów związanych z kształtowaniem się tożsamości narodowej i regionalnej w kontekście integracji europejskiej oraz globalizacji. Zbiory liczące ponad 100 000 muzealiów obejmują kolekcje: malarstwa, rzeźby, grafiki i rysunku, plakatów, fotografii, pocztówek, druków ulotnych oraz archiwaliów i realiów historycznych. Tak brzmi sucha informacja, za którą kryją się skarby Muzeum Niepodległości, pokazujące dzieje narodu i państwa polskiego od jego upadku aż po dzisiejsze czasy, gdyż gromadzone są również pamiątki dotyczące obchodów rocznicowych.

Te przeszło 100 000 obiektów wiąże się z niepodległością w sposób różny. Będąc na przykład przedmiotami codziennego użytku bohaterów narodowych, jak ma to miejsce w przypadku koperty zegarka dyktatora Powstania Styczniowego, Romualda Traugutta czy naczyń liturgicznych księdza Czesława Barwickiego, więźnia obozu NKWD. Są to również dokumenty związane z walczącymi o niepodległość, jak np. grypsy z Pawiaka czy odpisy wyroków, a także zdjęcia wydarzeń historycznych czy postaci, jak choćby fotografie z okresu obu wojen światowych czy powstańców styczniowych, stanowiące w zbiorach pokaźną kolekcję.

Zupełnie inne znaczenie ma sztuka. Ta ma ilustrować walki o niepodległość, pomagać przybliżać historię i uczyć jej poprzez obraz trochę na zasadzie „Biblii Pauperum", jak powszechnie nazywa się średniowieczne obrazy uczące religii niepiśmienny lud. W zbiorach Muzeum Niepod-

ległości znajdują się prawdziwe perły sztuki, które pomagają uczyć odwiedzających placówkę historii Polski oraz unaoczniać walki Polaków o odzyskanie niepodległości zarówno w okresie rozbiorów, jak i później. A także przypominać prawdę zawartą w słowach Jana Pawła II, które wypowiedział podczas audiencji dla wiernych z Białorusi w 1998 roku: „Wolność nie jest nam dana raz na zawsze, wolność trzeba stale zdobywać"[1]. Stąd uczące potomnych dzieła, pokazujące wydarzenia mające miejsce po roku 1918, bowiem data 11 listopada 1918 nie zakończyła walki. Były przecież potem i wojna polsko-bolszewicka, i II wojna światowa, i wydarzenia okresu PRL aż po stan wojenny.

Jako historyczka sztuki chętnie opowiedziałabym o dziełach pokazujących historię, szeregując je wg czasu ich powstania, z podziałem na style, epoki itd., ale jako Kustosz i Kierownik Działu Zbiorów w Muzeum Niepodległości, a więc pracująca w placówce, która nie jest muzeum sztuki, a muzeum historycznym, muszę ułożyć je według chronologii przedstawianych przez nie wydarzeń, by pokazać o czym dzięki nim można opowiadać zwiedzającym.

Wydarzeniem otwierającym polską walkę o niepodległość jest bez wątpienia Powstanie Kościuszkowskie 1794 roku. A jednym z najpopularniejszych tematów ikonograficznych jest przysięga Kościuszki na rynku w Krakowie, która miała miejsce 24 marca 1794 roku. Temat jest bogato prezentowany w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie.

Treść ślubowania wypowiedzianego przez wodza insurekcji została opublikowana w wielu podręcznikach i książkach. Podobnie jak wypowiedziane przez Naczelnika powstania słowa, które brzmiały: „Ja, Tadeusz Kościuszko, przysięgam w obliczu Boga całemu Narodowi Polskiemu, iż powierzonej mi władzy na niczyj prywatny ucisk nie użyję, lecz jedynie jej dla obrony całości granic, odzyskania samowładności Narodu i ugruntowania powszechnej wolności używać będę. Tak mi Panie Boże dopomóż i niewinna męka Syna Jego". Wyobrażenia sceny uroczystości malowali artyści właściwie niemal natychmiast po tym, jak miało ono miejsce, przedstawiając je w ciaśniejszym lub szerszym kadrze, pokazującym rynek krakowski końca XVIII wieku od strony ulicy Szewskiej z widokiem na Sukiennice, wieże Kościoła Mariackiego i ratusz. Do dziś trwają spory, czy pierwszym

[1] https://www.kul.pl/jan-pawel-ii-o-wolnosci-wolnosci-nie-mozna-tylko-posiadac-ale-trzeba-ja-stale-zdobywac-tworzyc,art_104846.html [dostęp z dn. 23 października 2024].

malarzem, który to pokazał, był Franciszek Smuglewicz (1745– 1807) czy Michał Stachowicz (1768– 1935)[2]. Zarówno przedstawienia autorstwa Smuglewicza jak i Stachowicza doczekały się wielu autorskich replik, a także autokopii i wreszcie reprodukcji. Po temat sięgał też Wojciech Kossak (1857-1942), malując w roku 1911 olejny obraz (wymiary: 147 x 195 cm), który dziś znajduje się w Muzeum Tadeusza Kościuszki w szwajcarskiej Solurze i znany jest z licznych reprodukcji oraz pocztówek. Na wszystkich trzech wyżej wymienionych przedstawieniach, czyli u Smuglewicza, Stachowicza i Kossaka, Tadeusz Kościuszko ma uniesioną w górę prawą dłoń, której dwa palce wznosi do nieba, zaś lewą ręką trzyma szablę. Przy czym na obrazach Stachowicza i Smuglewicza trzyma ją za rękojeść, zaś na obrazie Wojciecha Kossaka trzyma w połowie schowanej w pochwę szabli. Również na wszystkich trzech przedstawieniach Naczelnik powstania odziany jest w jasny surdut, ale na obrazach Stachowicza i Smuglewicza ma pod nim czerwoną kamizelkę, zaś na obrazie Kossaka jasną. Na obrazach Stachowicza i Smuglewicza w tle widać dwa sztandary, przy czym u Smuglewicza pochylone są one w prawą, a u Stachowicza w lewa stronę. U Kossaka sztandar jest tylko jeden. Do tego ostatniego przedstawienia nawiązał pochodzący z Armenii artysta, posiadający polskie korzenie ze strony matki – Hakob Mikayelyan (ur. 1972), którego namalowany w 2018 roku obraz (Nr inw. MN-M.783), zatytułowany oczywiście *Przysięga Kościuszki* (wymiary: 100 x 80 cm), przedstawia Kościuszkę ubranego w jasny pasiasty surdut, mającego pod spodem jasną kamizelkę, jak u Kossaka. Natomiast za jego plecami widać fragment rynku krakowskiego i jeden sztandar. Obraz ormiańskiego artysty zdaje się być zacieśnionym kadrem dzieła Wojciecha Kossaka, ale Naczelnik Mikayelyana, choć podobnie ustawiony jest w pozycji trois-quatre i podobnie jak na obrazie Kossaka trzyma szablę, to szabla Kościuszki u Kossaka skierowana jest klingą w lewo, zaś u Mikayelyana w prawo. Inaczej też ustawieni są świadkowie przysięgi. Brak również na obrazie koni, których nie było w ogóle u Smuglewicza, a u Stachowicza na obrazie olejnym pojawił się tylko jeden i to w ujęciu tyłem. Brak konia na obrazie Mikayelyana czyni go uboższym w stosunku do przedstawień autorstwa Stachowicza czy Kossaka,

[2] Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768– 1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1, 2, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2011. Autor dowodzi, że Stachowicz był pierwszym twórcą sięgającym po temat przysięgi Kościuszki, zaś Smuglewicz to jego naśladowca. Zob. Idem, *Wczesna ikonografia Tadeusza Kościuszki i jej społeczny kontekst w Krakowie przełomu XVIII i XIX w.: Franciszek Smuglewicz a Michał Stachowicz, [w:] Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės vizualinėje kultūroje*, Vilnius 2010, s. 517– 531.

co potęguje zacieśniony kadr, który nie ukazuje ogromu krakowskiego rynku. Obraz namalowany przez Hakoba Mikayelyana jest dowodem, że po przeszło 200 latach od pierwszego przedstawienia sceny kościuszkowskiej przysięgi nie jesteśmy w stanie wyobrazić jej sobie inaczej, niż artyści malujący ją w czasach, gdy Polska straciła niepodległość i walczyła o jej odzyskanie.

Z kolei *Scenę z Powstania Kościuszkowskiego* przedstawia pochodzący z 1906 roku namalowany farbami olejnymi na tekturze obraz (Nr inw. MN-M.186) autorstwa Włodzimierza Tetmajera (1861-1923) – ucznia Jana Matejki. Widać na nim grupę kosynierów powracającą z bitwy. Z lewej strony przedstawione zostały ustawione szpalerem witające insurgentów kobiety, jednak widz zwraca uwagę przede wszystkim na pokazaną na pierwszym planie postać kosyniera w białej sukmanie z krakuską w lewej ręce, a na ramieniu z kosą osadzoną na drzewcu na sztorc. Całość utrzymana jest w jasnej tonacji z akcentami czerwieni czapek i czerwieni sztandaru powiewającego nad maszerującymi oraz akcentami kremowej bieli sukman.

Kolejnym obrazem odnoszącym się do tego wydarzenia jest płótno zatytułowane *Kosynierzy* (Nr inw. MN-M.178), którego autorem jest malarz-batalista, ale też żołnierz-legionista – Józef Ryszkiewicz-Świrysz (1888-1942), który sztuki malarskiej nauczył się od ojca, również Józefa. W 1939 był jednym z wystawiających swoje obrazy na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Instytucie Propagandy Sztuki. Omawiany obraz to przedstawienie grupy kosynierów w ujęciu do ramion. Na pierwszym planie z lewej strony widać siwego chłopa w czarnej sukmanie, ukazanego z profilu, trzymającego drzewce sztandaru. Obok niego drugi, z głową zwróconą trois-quatre w lewo, w kapeluszu o opuszczonych kresach, w czerwonej sukmanie. Za nimi głowy trzech innych, jaśniejszych. Widać w tle biel ostrzy kos, drzewca sztandarów, a w lewym górnym rogu fragment sztandaru z Matka Boską.

Powstanie Kościuszkowskie uchodzi nie tylko za pierwszy zryw niepodległościowy, ale też za pierwszy przejaw patriotyzmu polskiego chłopa. Choć zakończyło się klęską, której skutkiem był trzeci rozbiór Polski w 1795 roku, to stało się pierwszym krokiem do budowania polskiej tożsamości, a także trwającej do dziś legendy Tadeusza Kościuszki, którego chętnie na swoje sztandary biorą wszystkie ugrupowania polityczne.

Polacy właściwie od samego początku utraty niepodległości mieli nadzieję na rychłe jej odzyskanie, zaś pierwszym,

który dał im tę nadzieję, był cesarz Francuzów Napoleon Bonaparte (1769-1821). W utworzonym przez niego Księstwie Warszawskim, stanowiącym zalążek państwa polskiego, na czele armii stał książę Józef Poniatowski (1763-1813). To on wiódł wojska Księstwa Warszawskiego na wojnę z Austrią w roku 1809. Pochodzący z 1870 roku obraz Januarego Suchodolskiego (1797-1875), zatytułowany *Pożegnanie przed pójściem na wojnę 1809-1812* (Nr inw. MN-M.181), opowiada właśnie o tym. Suchodolski to wybitny malarz batalista okresu romantyzmu, ale też oficer wojsk polskich, absolwent Korpusu Kadetów Szkoły Elementarnej Artylerii i Inżynierów Wojsk Księstwa Warszawskiego, mieszczącej się w Arsenale warszawskim. Malarskie nauki pobierał w Paryżu od samego Horacego Verneta (1789-1863) – przyszłego ojca chrzestnego Wojciecha Kossaka (1856-1942), malował głównie sceny z okresu wojen napoleońskich i Powstania Listopadowego. To jemu sztuka polska zawdzięcza konia jako samodzielny malarski temat. Nic więc dziwnego, że na obrazie widzimy postać oficera w mundurze Księstwa Warszawskiego, wjeżdżającego na białym koniu w różowo-złotych tonach brzasku wschodzącego słońca przed dom, na ganku którego stoi młoda dziewczyna z chusteczką przy twarzy. W tle widać zieleń ogrodów, z lewej w otoczeniu drzew inny szarawy dom. Jest to z jednej strony sielankowa, nastrojowa scena, ale… chusteczka przy twarzy jasno informuje, że mamy do czynienia z pożegnaniem. Czy na zawsze? To pytanie bez odpowiedzi. Obraz ma dość ciekawą historię. Na jego odwrociu na płótnie u góry znajduje się inskrypcja: „Pożegnanie przed wyprawą wojenną /1809-1812/ Ke. Wars.", u dołu: „January Suchodolski / Konstantemu Suchodolskiemu / w dowud Szacunku,/ 1870". Suchodolski był uczestnikiem Powstania Listopadowego, ostatniego zrywu, w którym brała udział regularna i umundurowana armia polska. Wśród jej żołnierzy byli m.in. Artur Zawisza (1808-1833) i Michał Wołłowicz (1806-1833), których wspólny, pochodzący z 2 połowy XIX wieku *Portret Michała Wołłowicza i Artura Zawiszy* (Nr inw. MN-M.329), nieznanego autora, znajduje się w muzealnych zbiorach. Jest to ujęcie znane z litografii autorstwa Eugène Marc'a (1819-1885), zdobiącej publikację poety i publicysty Michała Chodźko (1808-1879), zatytułowanej *Artur Zawisza i Michał Wołłowicz*, a wydanej w Paryżu w roku 1859. Na litografii obaj stoją trzymając się za ręce, zaś za ich plecami widać fragment szubienicy. Jest to przedstawienie symboliczne dwóch uczestników zarówno Powstania Listopadowego, jak i partyzantki Józefa Zaliwskiego (1797-1855). Symboliczne dlatego, że wprawdzie obaj zginęli powieszeni przez Moskali, ale nie tylko nie miało to miejsca w jednym dniu, ale też nawet nie stało się to w tym samym mieście. Egzekucja Michała Wołłowicza

miała bowiem miejsce 21 czerwca 1833 roku w Grodnie, a Artura Zawiszy 27 listopada tegoż roku na rogatkach Alej Jerozolimskich, w miejscu, w którym dziś w Warszawie znajduje się plac jego imienia. Nie zmienia to faktu, że ponad stuletni obraz, poprzez prezentowane postaci, opowiada historię zarówno Powstania Listopadowego, jak i dzieje walk popowstaniowych. Historia obrazu też jest ciekawa. Był w posiadaniu jednej rodziny przez ponad 100 lat, a jego autorem był prawdopodobnie jakiś daleki krewny, ale nikomu nie przyszło na myśl zapamiętać lub choćby na odwrociu napisać jego nazwisko. O postaciach na obrazie konspiracyjnie mówiono „Polacy". Właściciele zapamiętali ich nazwiska nie mając świadomości, że inspiracją do namalowania wspólnego portretu była litografia.

Po upadku Powstania Listopadowego car Mikołaj I zdecydował się wybudować w północnej części Warszawy, na żoliborskiej skarpie, Cytadelę – miejską twierdzę, której podstawową funkcją była jednak nie obrona miasta przed zewnętrznym wrogiem, ale trzymanie warszawiaków w szachu pod groźbą zbombardowania, gdyby doszło do antyrosyjskiego buntu. 16 października 1835 r., podczas wizyty w warszawskim ratuszu, car poinformował: „Dwie drogi stoją przed wami panowie: albo trwać w waszych złudzeniach o Polsce niepodległej, albo żyć spokojnie i jako wierni poddani pod moim rządem. Jeżeli upierać się będziecie przy waszych marzeniach o odrębnej narodowości, o Polsce niepodległej i przy wszystkich tych złudzeniach, ściągniecie na siebie wielkie nieszczęście. Kazałem tu zbudować Cytadelę Aleksandryjską i oświadczam wam, że przy najmniejszym zaburzeniu każę miasto zbombardować, zburzę Warszawę i z pewnością nie ja ją odbuduję". Jednak ten krok nie sprawił, że Polacy porzucili marzenie o odzyskaniu niepodległości. Mieli wsparcie poza granicami kraju. Już w roku 1832, podczas powstania republikanów w Paryżu, sprawa polska była dość głośna, czego ślad znajduje się m.in. w powieści *Nędznicy*[3] Victora Hugo (1802-1885). Autor wspomina w niej o Polsce, a wiedzę o nadwiślańskim kraju włożył w usta jednego z bohaterów, pisząc: „Feuilly był robotnikiem, który wyrabiał wachlarze, sierotą bez ojca i matki. Z trudnością zarabiał trzy franki dziennie i miał tylko jedną jedyną myśl – wyzwolenie świata. Miał jeszcze drugie zadanie: uczyć się, co z kolei nazywał wyzwoleniem samego siebie. Sam nauczył się czytać i pisać, wszystko, co umiał, zawdzięczał sobie samemu. Feuilly był szlachetnym ser-

[3] Pierwsze wydanie to rok. 1862.

cem, które obejmowało cały świat. Sierota ten usynowił ludy. Nie mając matki, rozmyślał o ojczyźnie. Nie chciał, żeby na ziemi był jakikolwiek człowiek, który by nie miał ojczyzny. Z wieszczym i głębokim przeczuciem człowieka ludu, wyrabiał w sobie to, co dziś nazywamy ideą narodowości. Nauczył się historii umyślnie, ażeby mógł oburzać się z całą świadomością rzeczy. W tym młodym kole utopistów, nade wszystko zajętych Francją, reprezentował on sprawy zagraniczne. Jego specjalnością były: Grecja, Polska, Węgry, Rumunia, Włochy. Powtarzał te nazwy nieustannie, stosownie i niestosownie, z uporem prawa. Jarzmo tureckie nad Grecją i Tesalią, rosyjskie nad Warszawą, austriackie nad Wenecją – gwałty te oburzały go strasznie. Największe oburzenie wzbudzał w nim rok 1772. Nie ma wyższego krasomówstwa niż prawda w oburzeniu. Feuilly był wymowny tego rodzaju krasomówstwem. Nie przestawał mówić o tej haniebnej dacie, 1772 roku, o tym szlachetnym i dzielnym narodzie zgniecionym przez władzę, o tej zbrodni popełnionej we trzech, o tej potwornej zdradzie, pierwowzorze i zachęcie dla wszystkich tych strasznych zbrodni państwowych, które odtąd spadły na kilka szlachetnych narodów i – że tak się wyrazimy – wymazały ich akt urodzenia. Wszystkie współczesne zamachy społeczne pochodzą od rozbioru Polski. Rozbiór ten jest twierdzeniem, którego wnioskami są wszystkie dzisiejsze zbrodnie polityczne. Od przeszło stulecia nie ma despoty, nie ma zdrajcy, który by nie poświadczał, nie legalizował, nie kontrasygnował, nie potwierdzał rozbioru Polski. Kiedy przeglądamy rejestr nowoczesnych zdrad, rozbiór Polski pojawia się jako pierwsza z nich"[4]. Nic więc dziwnego, że wszelkie zrywy narodowowyzwoleńcze, które miały miejsce w I połowie XIX, wieku nie mogły się obejść bez Polaków. Tak było w trakcie Wiosny Ludów, a jednym z jej wydarzeń było Powstanie Węgierskie, które wybuchło 15 marca 1848 w Peszcie, pod wpływem wiadomości o rewolucjach w Paryżu (22–24 lutego) i Wiedniu (13 marca). W Powstaniu Węgierskim brali czynny udział Polacy, utrwalając w ten sposób pochodzące z czasów Konfederacji Barskiej powiedzenie: „Polak, Węgier, dwa bratanki, i do szabli, i do szklanki (węg. Lengyel, magyar – két jó barát, együtt harcol, s issza borát)". To poparcie polskiego rządu narodowego na emigracji sprawiło, że w walkach po stronie węgierskiej, oprócz dowódców – Józefa Bema (1794-1850) i Henryka Dembińskiego (1791-1864), uczestniczył 3-tysięczny legion polski pod wodzą generała Józefa Wysockiego (1809-1873).

[4] W. Hugo, *Nędznicy*, rozdział IV w przekładzie Wincenty Limanowskiej i Heleny Motyl, wyd. Aleksandria Media, 2023.

11 marca 1849 odbyła się bitwa pod Wielkim Sybinem, która zakończyła się zwycięstwem armii siedmiogrodzkiej nad koalicją wojsk austriackich i rosyjskich, a zwycięskim dowódcą był generał Józef Bem. Temu wydarzeniu poświęcony został panoramiczny obraz zatytułowany *Panorama siedmiogrodzka,* znany też jako *Bem i Petöfi* albo *Bem w Siedmiogrodzie* lub *Bitwa pod Sybinem,* namalowany pod kierunkiem Jana Styki (1858-1925). Dzieło zostało zamówione przez Węgrów z okazji obchodów 50. rocznicy Wiosny Ludów. Malowidło powstawało od kwietnia do września 1897 roku, w budynku rotundy w Parku Stryjskim we Lwowie, tym samym, w którym wcześniej namalowano słynną *Panoramę Racławicką.* Obraz Styki był wykonany techniką olejną na płótnie, a jego pierwotne wymiary wynosiły 120 metrów obwodu i 15 metrów wysokości. Uroczysty pokaz dzieła miał miejsce w marcu 1898 roku w Budapeszcie, a po raz ostatni panoramę pokazano w Warszawie w 1907 roku. Potem Jan Styka pociął dzieło na 60 części, a po częściowym przemalowaniu i oprawieniu sprzedał je jako oddzielne obrazy opatrzone własnymi sygnaturami. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że strona węgierska nie wywiązała się ze swoich zobowiązań i nie zapłaciła autorom za wykonaną pracę[5]. Dlatego obraz we fragmentach jest rozproszony po całym świecie. Dwa z nich znajdują się w zbiorach Muzeum Niepodległości. Są to obrazy *Do ataku* (Nr inw. MN-M.245) oraz *Węgierscy honwedzi atakują rosyjską piechotę* (Nr inw. MN-M.246). *Do ataku* przedstawia ukazanych od tyłu węgierskich żołnierzy ruszających do ataku. Na głowach mają wysokie czapki z szyszakami, a na plecach dźwigają tornistry. Na pierwszym planie po prawej stronie widać upadającego żołnierza. Stoi na ugiętych nogach, pochylony do przodu, z plecami wygiętymi w pałąk, jest prawdopodobnie ranny. Po lewej stronie żołnierz mocno pochylony do przodu, biegnący za oddziałem wojska. W pierwszej linii oddziału umiejscowiono dwóch strzelających żołnierzy. Na drugim obrazie *Węgierscy honwedzi atakują rosyjską piechotę* widać jak na tle wzniesienia, namalowanego w kolorze brązowym, maszeruje oddział węgierskich żołnierzy. Ci również są ukazani z tyłu. Z prawej strony, na czele oddziału, widać dowódcę, który wzniesioną szablą wskazuje atakującym żołnierzom właściwy kierunek. Za nim znajduje się żołnierz z obandażowaną głową. Powstanie Węgierskie zakończyło się klęską, jednak ani Węgrzy, ani Polacy nie porzucili marzeń o niepodległości.

[5] A. Majcherek-Węgrzynek, *Panorama Siedmiogrodzka – fragmenty zlokalizowane poza granicami Polski,* [w:] Kwartalnik: „Cenne, bezcenne, utracone" nr 2 (51) kwiecień-czerwiec 2007, s. 16-17.

Powstanie Styczniowe to kolejny po Powstaniu Listopadowym zryw niepodległościowy, kiedy to Polacy z nadzieją na niepodległość chwycili za broń. Miało charakter wojny partyzanckiej, w której stoczono ok. 1200 bitew i potyczek. Powstańcy ukrywali się, choć za pomoc groziły surowe kary. Miejscowości, które udzieliły schronienia powstańcom, były palone, zdarzały się również przypadki rzezi ludności cywilnej. Po upadku powstania, w latach 1869–1870, setkom miast wspierających powstanie odebrano prawa miejskie, doprowadzając je tym samym do ruiny. Było jednak największym i najdłużej trwającym polskim powstaniem narodowym. Na dodatek spotkało się z poparciem międzynarodowej opinii publicznej. Wpisało się na stałe do literatury, ale i malarstwa, gdyż jego uczestnikami byli też malarze, na których wydarzenia z lat 1863-1864 odcisnęły trwałe piętno. Albert Chmielowski (1845-1916), który do historii przeszedł jako Święty Brat Albert, w Powstaniu Styczniowym stracił nogę, biorąc czynny udział w prymitywnej i wykonanej bez znieczulenia amputacji strzaskanej kończyny. Maksymilian Gierymski (1846-1874) w wieku 28 lat zmarł na gruźlicę, której nabawił się właśnie w powstaniu. Był autorem wielu obrazów pokazujących wydarzenia z powstania, a jeden z nich znajduje się w zbiorach Muzeum Niepodległości. To datowany na lata 1870-1872 niewielki szkic olejny zatytułowany *Czaty* (Nr inw. MN-M.112), sygnowany w lewym dolnym rogu „M. Gierymski". Przedstawia dwóch jeźdźców w czerwonych rogatywkach, w lesie w jesiennej scenerii. Co ciekawe, ale i zarazem wstrząsające, obraz trafił do Muzeum z warszawskiego… śmietnika, na którym został znaleziony w 1953 roku.

Najgorzej powstańczy los obszedł się z Ludomirem Benedyktowiczem (1844-1926), który marzył, żeby zostać malarzem, ale za namową rodziców, a także za sprawą własnej miłości do przyrody, wybrał naukę zawodu leśnika w Zakładzie Praktyk Leśnych w Feliksowie pod Brokiem, zorganizowanym przez profesora Bogumiła Jastrzębowskiego, pracownika Instytutu Agronomicznego w Marymoncie. Był jeszcze studentem, gdy wybuchło Powstanie Styczniowe i przystąpił do walki. 14 marca 1863 roku znalazł się w pięcioosobowym patrolu dowodzonym przez Benedykta Teresińskiego, który otrzymał zadanie przejęcia kasy podleśnictwa Udrzyn. Po udanej akcji powstańcy mieli wrócić do miejsca stacjonowania Strzelców Celnych, ale na obrzeżach Broku wpadli w kozacką zasadzkę, w wyniku której młodzieniec stracił obie dłonie. Musiał bezpowrotnie pożegnać się z zawodem leśnika, ale… operujący go lekarz – trzeba było amputować rozerwaną przez szrapnel lewą rękę i opatrzyć kikut prawej – tchnął w niego nadzieję, że… będzie malarzem. Powstanie

Styczniowe było jednym z tematów malarskich, do których powracał. Zaś w zbiorach Muzeum Niepodległości znajduje się obraz *Podjazd powstańców* (Nr inw. MN-M.145), pokazujący prawdopodobnie ten powstańczy patrol, który dla Benedyktowicza zakończył się utratą rąk, paradoksalnie pozwalając na poświęcenie się karierze malarskiej, Benedyktowicz bowiem najpierw uczył się w Warszawskiej Szkole Rysunku u Wojciecha Gersona (1831-1901), a następnie wstąpił na Akademię Sztuk Pięknych w Monachium, którą ukończył w 1869 roku. Co ciekawe, po kilku latach studiów w 1872 roku wrócił do kraju, a jesienią 1873 roku odwiedził Brok. Od powstania minęło już 10 lat, a on nawet miał swój fikcyjny grób. Zapewne dlatego nie przypuszczał, że w brodatym trzydziestolatku ktoś rozpozna tamtego dziewiętnastoletniego chłopaka. Tak się jednak stało i podczas nabożeństwa w miejscowym kościele został rozpoznany. Były to czasy wiary w duchy i zjawiska nadprzyrodzone, dlatego początkowo wzięto go za zjawę, zwłaszcza że zdarzenie miało miejsce w Zaduszki. Zgromadzeni w kościele włościanie uznali pojawienie się zmarłego w świątyni za zjawisko nadprzyrodzone[6]. Tuż po wyjściu z kościoła ludzie zaczęli tłoczyć się wokół niego, dotykać ubrania, by sprawdzić, czy to żywy człowiek czy duch[7]. W końcu oskarżony o agitację i buntowanie chłopów został osadzony w X Pawilonie Warszawskiej Cytadeli[8], gdzie dziś mieści się oddział Muzeum Niepodległości, a proteza, której używał do malowania, prezentowana jest na wystawie stałej (Nr inw. E 4834).

Powstanie i wydarzenia z nim związane malowali też inni. W zbiorach Muzeum Niepodległości jest obraz *Zamach na hr. Berga* (Nr inw. MN-M.115), przedstawiający wydarzenie, które miało miejsce 19 września 1863. To wtedy powstańcy dokonali nieudanego zamachu na Fiodora Berga (1794-1874), który w latach 1863-1874 był ostatnim namiestnikiem Królestwa Polskiego. Powstańcy zrzucili na jego pojazd bombę z okna Pałacu Zamoyskich przy ul. Nowy Świat (nr 67 i 69) w Warszawie. W centrum kompozycji namalowana jest kareta zaprzężona w dwa białe konie, wokół której widać czterech kozaków pędzących na koniach kasztanowych. W tle przedstawiono dym wybuchu, a z prawej – szereg domów.

---

[6] H. Blumówna, *Benedyktowicz Ludomir Ludwik* [Życiorys] Teczka Ludomir Benedyktowicz, Materiały *Słownika Artystów Polskich*, mps, s. 2; A. Okońska, *Malarz – powstaniec bez rąk*, „Kulisy", 14 IV 1963, nr 15, s. 5.

[7] A. Okońska, *Paleta...*, t. 1, s. 142.

[8] *Artyści ze szkoły Jana Matejki. Wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, luty– kwiecień 2004*, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2004, s. 44.

Obraz jest prawdopodobnie luźnym wariantem znanego, a pochodzącego z 1865 roku obrazu, znajdującego się w Moskwie, autorstwa Adolfa Charlemagne Schmidta, którego kopia wykonana na papierze gwaszem przechowywana jest w zbiorach Muzeum Warszawy. Dzieło ze zbiorów Muzeum Niepodległości jest sygnowane w prawnym dolnym rogu „Józef Górski", ale nie jest znany malarz o takim imieniu i nazwisku. Być może chodzi o architekta Józefa Górskiego (1822-1894), ale pewności nie ma.

Wydarzenia z okresu powstania pokazuje obraz zatytułowany *Pożegnanie uczestników powstania 1863 roku* (Nr inw. MN-M.132), którego autorem jest kolejny uczeń Wojciecha Gersona – Wandalin Strzałecki (1855-1917), często malujący pod wpływem Jana Matejki (1838-1893) i Józefa Brandta (1841-1915) obrazy historyczne i sceny batalistyczne. Na tym obrazie widać rozświetloną grupę stojącą przed dworem wokół osiodłanego konia. Z lewej strony dwie kobiety i dziewczynka, a z prawej postać powstańca z dubeltówką. Obraz utrzymany w chłodnej tonacji zieleni, z ciemną plamą tejże zieleni otaczającą centralną grupę. Sceny pożegnań opisywane w literaturze patriotycznej – choć przy okazji różnych wojen – m.in. przez uczestnika Powstania Styczniowego, Walerego Przyborowskiego (1845-1913), zawsze miały w sobie dramatyzm. Nie brak go i na tym obrazie, którego wszyscy bohaterowie zdają się być pogrążeni w smutku.

Zupełnie inną scenę przedstawia namalowany w 1883 roku w Monachium obraz zatytułowany *Powstaniec* (Nr inw. MN-M.126). Jego autorem jest Włodzimierz Łoś (1849-1889), uczeń Władysława Łuszczkiewicza (1828-1900) w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie i Otto Seitza (1846-1912) z Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Nauki pobierał także w prywatnej pracowni Józefa Brandta[9], którego wpływy widać w twórczości Łosia. Na obrazie na tle jesiennego krajobrazu – szarego lasu i polany pełnej zeschłej trawy, widać jeźdźca w zielonej kurtce i czerwonych spodniach. Siedzi na brązowym koniu, jakby zastygły w oczekiwaniu. W ręku trzyma dubeltówkę.

Ten sam Józef Ryszkiewicz-Świrysz, który namalował *Kosynierów* – obraz związany z Powstaniem Kościuszkowskim – jest autorem pochodzącego z 1893 roku obrazu *Wypad powstańców 1863 r.* (Nr inw. MN-M.185). Namalowana z rozmachem scena przedstawia na pierwszym planie,

[9] Białynicka-Birula J., Włodzimierz Łoś [w:] Słownik Artystów Polskich, Warszawa 1993, t. V, s. 184-185.

wśród wysokich traw stepu, jeźdźca na białym koniu strzelającego z broni palnej oraz drugiego z obnażoną szablą.

Powstańcem Styczniowym, biorącym czynny udział w walkach, m.in. bitwie pod Miechowem, za co później został aresztowany i więziony, był również Antoni Kozakiewicz (1841-1929). Podobnie jak Włodzimierz Łoś, uczeń Władysława Łuszczkiewicza w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie student malarstwa w Wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego obraz powstały w 1864 i zatytułowany *Trzy pokolenia* (Nr inw. MN-M.192), to alegoryczna scena dotycząca Powstania Styczniowego. Przedstawia pobojowisko, na którego pierwszym planie widać trupy młodego mężczyzny oraz chłopca. Przy nich siedzi brodaty starzec z wzniesionymi oczami ku górze i wyciągniętą przed siebie lewą ręką. Rozpacza po śmierci poległych – syna i wnuka. W tle z prawej strony widać ruiny spalonego domu, z nielicznymi drzewami wokół. Całość utrzymana jest w tonacji ciepłych brązów. Jasnym akcentem jest postać starca w srebrno-kremowym żupanie. Od lewej ku prawej, po szarawo-zielonkawym niebie, lecące kruki. Scena pokazuje, jak Powstanie Styczniowe odbiło się na trzech pokoleniach. Wielu powstańców było więzionych. Pokazuje to pochodzący z 1893 roku obraz *Rok 1863* (Nr inw. MN-M.164), którego autorem jest Tadeusz Rybkowski (1848-1926). On, podobnie jak Łoś i Kozakiewicz, studiował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Studiował też na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Ponadto pobierał lekcje u Leopolda Löfflera (1827-1898) i Hansa Makarta (1840-1884). Namalowana przez Rybkowskiego w szaro-brunatno-niebieskawej tonacji scena rozgrywa się we wnętrzu mrocznej więziennej celi. W centrum pod ścianą widać dwóch siedzących powstańców, a także trzeciego z ręką na temblaku, który stoi oparty o ścianę. Na ziemi siedzi zakonnik, obok którego leży na słomianym barłogu ranny. Z lewej strony – trzech żandarmów wprowadzających do wnętrza powstańca ze skutymi rękami. W oczy rzuca się czerwony akcent koszuli stojącego powstańca i duża plama szarawej bieli posłania rannego.

Pochodzący z 1871 roku obraz, którego autorem jest portrecista, wielokrotnie wystawiający swoje obrazy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych we Lwowie, Jan Pomian Kruszyński (ok. 1835-1900), nosi tytuł *Czytanie „Złotej Hramoty" na Ukrainie w roku 1863* (Nr inw. MN-M.116). Nie jest on obrazem pokazującym walki, ale wydarzenie ściśle związane z Powstaniem Styczniowym. „Złota Hramota" to dekret uwłaszczeniowy, zredagowany pod koniec marca 1863 roku przez Komitet Centralny Narodowy Rządu

Narodowego i skierowany do chłopów ukraińskich. Jego celem było pozyskanie ich przychylności do walki z Imperium Rosyjskim. Niestety zaczęto głosić go zbyt późno, dlatego oddziaływanie nie przyniosło oczekiwanych skutków. Natomiast propaganda rosyjska, która niezwykle umiejętnie wykorzystała animozje między narodem polskim i ukraińskim do zwalczenia Powstania Styczniowego na terenach Wołynia, Podola i Kijowszczyzny w maju 1863, sprawiła, że w maju 1863 roku w Sołowijówce miejscowi chłopi dokonali linczu na grupie 21 polskich agitatorów, usiłujących odczytać i objaśnić im „Złotą Hramotę". Dwunastu agitatorów zostało na miejscu zamordowanych, pozostałych, w większości ciężko rannych, wydano rosyjskim władzom. Na utrzymanym w złotobrązowych kolorach obrazie, pokazującym odczytywanie „Złotej Hramoty", widać na pierwszym planie grupę postaci słuchającą mężczyzny odczytującego jakiś tekst z kartki. Po prawej stronie trzy siedzące kobiety, z których jedna karmi piersią dziecko. Po lewej widoczni są mężczyźni w mundurach na koniach. Kompozycja zamknięta drzewami pokazuje też na dalszym planie drogę z jeźdźcami oraz budynki mieszkalne jakiejś wsi. Niestety „Złota Hramota" nie pomogła. Powstańcom nie pomogli ani chłopi, ani nie przyszła pomoc z zewnątrz, na którą tak liczono. Na powstańców czekały albo emigracja, albo więzienie i zsyłki w dalekie prowincje Rosji, do których podróż zajmowała nieraz dwa lata pieszej wędrówki. Oddalenie od Ojczyzny nie było częstokroć jedyną karą wymierzoną „buntownikom", jak określano powstańców styczniowych. Obszary, w które ich zsyłano, były słabo zaludnione, zapóźnione cywilizacyjnie i do tego stopnia niedostępne, że skryta ucieczka z nich była po prostu niemożliwa. Stąd nie tylko fizyczne, ale i psychiczne cierpienia zesłańców.

Ich wędrówkę na Sybir uwiecznił Jan Rosen (1854-1936) – uczeń Henryka Redlicha (1838-1884), Franciszka Kostrzewskiego (1826-1911) i Józefa Brandta, a także student Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz paryskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie uczył się u Isidora Pilsa (1815-1875) i Jean-Léon Gérôme'a (1824-1904). Jest to o tyle ciekawe, że w 1891 roku został nadwornym malarzem dworu petersburskiego. Artysta często malował sceny historyczne. Jego *Zsyłka (Pochód)* (Nr inw. MN-M.252) przedstawia kolumnę zesłańców ciągnącą się od linii horyzontu ku dolnej krawędzi obrazu. Na przodzie kroczy grupa mężczyzn ubranych w cywilne ubrania, z których jeden ma sukmanę krakowską i czapkę krakuskę. Pozostali mężczyźni mają na sobie więzienne ubrania. Po bokach kolumny jadą na koniach carscy żołnierze uzbrojeni w piki. W tle szaro-zielony krajobraz stepowy.

Jak wyglądała droga na Sybir, najlepiej pokazuje jednak pochodzący z 1894 roku obraz *Pożegnanie Europy* (Nr inw. MN-M.680), którego autorem jest Aleksander Sochaczewski (1843-1923), malarz przeważnie pomijany przez historyków sztuki. Przyczyn należy szukać w tym, że jest artystą jednego tematu – syberyjskiej katorgi, którą odmalował w sposób realistyczny. A katorga to coś więcej niż zsyłka. Sochaczewski poświęcił się jej malarskiemu dokumentowaniu w czasach, gdy Europa poznała już nowe prądy w malarstwie, jak impresjonizm czy symbolizm, a i secesja powoli zaczynała pukać do bram światowej sztuki. Dlatego jego malarstwo nie wpłynęło na twórczość innych artystów, ale i ci inni niespecjalnie mieli wpływ na Sochaczewskiego, który, skupiony na jednym temacie, podążał drogą realizmu. Patrząc na jego życiorys, jest to całkowicie zrozumiałe. Artysta, skazany na katorgę, wyruszył na Syberię jako młodzieniec. Wrócił jako mężczyzna po 40-tce, co w tamtych czasach było niemalże synonimem starca. W broszurze towarzyszącej wystawie, z którą pod koniec XIX wieku jeździł po Europie, a która zawierała życiorysy postaci sportretowanych na jego najważniejszym dziele – *Pożegnanie Europy* – przy swoim nazwisku napisał: „Byłem jeszcze bardzo młody, gdy wraz z towarzyszami wyjechałem na Syberię. Uniknąwszy śmierci, pomyślałem, że moje życie może się jeszcze przydać mojemu biednemu i ukochanemu krajowi"[10]. I w tym należy upatrywać przyczyn, dla których Sochaczewski maluje w stylu, od którego europejscy malarze odchodzą, szukając nowych prądów. On po prostu chce przedstawić to, co przeżył i widział, tak by inni również mogli to zobaczyć. Mógł postawić tylko na realizm – nikt bowiem nie fotografował skazańców przy katorżniczej pracy, zaś wykonywane czasem w syberyjskich zakładach fotograficznych zdjęcia pokazywały ludzi sportretowanych w atelier, w pozach wskazujących jakby w ich życiu nic strasznego się nie działo. W komentarzu do *Pożegnania Europy* artysta napisał: „Starałem się przedstawić rozmaite typy wygnańców w tej strasznej chwili. Są to skazańcy polityczni i zwykli zbrodniarze, starzy i młodzi mężczyźni i kobiety, różni wiekiem, pochodzeniem i stanowiskiem społecznem, złączeni przez ten sam niezmierny ucisk moralny"[11]. *Pożegnanie Europy*[12], czyli największy obraz Sochaczewskiego – zwany zresztą przez niego w katalogu z 1900 roku *Na granicy Syberii,* czemu towarzyszy umieszczona w nawiasie informacja *Wielki obraz* – to najsłynniejsza praca artysty, reprodukowana w pe-

[10] A. Sochaczewski, *Figures d'exilés politiques: extraites du tableau d'Alexandre Sochaczewski: les exilés à la frontière de Sibérie*, Bruxelles 1897, s. 26.
[11] *Sybir: wystawa obrazów Aleksandra Sochaczewskiego*, Kraków [1900], s. 6.
[12] Znany też pod tytułami: *Na śnieżnej drodze* oraz *Zesłańcy na granicy Syberii.*

erelowskich podręcznikach do historii. Scena przedstawia odpoczynek grupy zesłańców przy obelisku postawionym na granicy między dwoma kontynentami, w miejscowości Rieszoty, w Kraju Krasnojarskim, w obwodzie swierdłowskim. Obecnie stojący tam obelisk wygląda wprawdzie zupełnie inaczej, ale pełni tę samą rolę, czyli wyznacza granicę między Europą i Azją. Ten pierwotny, uwieczniony przez Sochaczewskiego, postawiono w tym miejscu w 1835 roku w celu upamiętnienia odpoczynku carewicza Aleksandra. Sochaczewski nazwał słup „kamieniem grobowym nadziei"[13], gdyż tu kończyła się szansa na uzyskanie carskiego ułaskawienia. Przy uważnym spojrzeniu na obraz widzimy, że obelisk wyraźnie dzieli płótno na dwie części. Po lewej stronie – Europa, gdzie w oddali widać jeszcze sylwetki cywilizacji w postaci zabudowań, a po prawej Azja – z pustkowiem, które zapowiada długą drogę do celu. Na obrazie malarz uwiecznił ponad 100 osób różnego stanu i narodowości, które spotkał podczas swojego przeszło dwudziestoletniego pobytu na Syberii, przy czym po prawej namalowani zostali ci, z którymi się zaprzyjaźnił. Cała scena jest jednak symboliczna. Przedstawione osoby nie były ani w jednym transporcie, ani nie odbywały zesłania w tych samych latach. W namalowanej scenie artysta pokazał zesłańców o różnych losach, z których wprawdzie większość stanowili pospolici kryminaliści, a także chłopi zbuntowani przeciwko tyranii obszarników, ale kara, na jaką byli skazywani, a tym samym ich zesłańczy los, były podobne do losu skazańców politycznych, stanowiących około 10% wszystkich zesłańców. Przez granicę na Uralu szli więc ramię w ramię polscy patrioci i gwałciciele czy zwykli bandyci. Z transportu trudno było uciec. Po pierwsze, zesłańcom naszywano na odzież znaki z miejscem przeznaczenia, w którym mieli odbywać karę. Widać to na obrazie na plecach wielu z nich, także na autoportrecie artysty, który namalował siebie jako młodego chłopaka patrzącego na obelisk, stojącego tyłem do widza z niewielką torebką przewieszoną przez ramię. Po drugie, wielu z nich tatuowano twarze. Złodzieje mieli więc szpilkami zanurzonymi w atramencie i wbitymi w twarz wytatuowane na policzkach i czole litery WOR, zaś katorżnicy KAT. Fragmenty tatuaży widać na twarzach kilku portretowanych postaci. Po trzecie, aż do lat 60. XIX wieku wielu z nich golono brody i wąsy do połowy twarzy – widać to u namalowanej na obrazie po lewej stronie postaci, której stojący obok strażnik zdaje się złorzeczyć. Jakże podobne to do znanych z kanonu ikonografii chrześcijańskiej scen męki pańskiej, pokazujących naigrawanie się z Jezusa. Wreszcie

[13] Ibidem, s. 6.

po czwarte, najbardziej niebezpiecznym nakładano kajdany, co utrudniało podróż, ale zupełnie uniemożliwiało ucieczkę. Pamiętać bowiem należy, że kajdany zakuwał i rozkuwał kowal.

Sochaczewski był ateistą, ale religia, a właściwie może bardziej wiara, była częścią życia zesłańców, a on chciał udokumentować ich życie. Stąd na płótnie przedstawione są postaci modlących się, jak np. „po stronie europejskiej" obelisku kobieta w chustce, czy znajdujące się już po azjatyckiej stronie – zaprzyjaźniona z Sochaczewskim Łagowska bądź Gudzińska, której w drodze na zesłanie towarzyszy pies.

Czy scena na przodzie obrazu jest sceną spowiedzi? Czy tylko modlitwy? Na pewno klęczący mężczyzna z ogoloną do połowy głową i wytatuowanym na twarzy słowem KAT, to ksiądz Kulczycki. Czy spowiada tego, który kryje twarz w dłoni? Nad tym do dziś zastanawiają się zarówno badacze, jak i widzowie, ale ponieważ rozstrzygnąć tego nie sposób, pytanie pozostanie zapewne już na zawsze otwarte.

Zesłańcy szli z dobytkiem, który mógł przydać im się po drodze, czyli na każdym etapie wędrówki, trwającej czasem nawet dwa lata. Stąd na pierwszym planie koc bądź derka, do których przytroczone jest wiadro. Stąd czajnik przy pasku klęczącego na pierwszym planie mężczyzny. Widać go też i u tego, któremu złorzeczy strażnik.

Cała grupa otoczona jest przez strażników. Jeden z nich, namalowany w prawej części obrazu po azjatyckiej stronie, siedzi na koniu, którego głowa skierowana jest ku Azji, a postawa jeźdźca zdaje się popędzać wszystkich, by ruszali w dalszą drogę. Zwłaszcza że z lewej strony widać nadciągające już specjalne wozy, tzw. telegi, z tymi, którzy nie mogą iść o własnych siłach. Te z kolei popędza drugi strażnik znajdujący się, podobnie jak wozy, po stronie europejskiej.

Losy zesłańców ukazywali też inni artyści. Wspominany już Antoni Kozakiewicz – uczestnik Powstania Styczniowego, który wprawdzie był aresztowany, ale uniknął zesłania, jest autorem obrazu zatytułowanego *Sybirak* (Nr inw. MN-M.195). To namalowany w ciemnobrunatnej tonacji portret (popiersie) nieznanego z imienia i nazwiska siwowłosego starca o mocno zarysowanych łukach brwiowych i ostrych przenikliwych oczach. W tle widać zarysy krat, a za nimi zielonkawe gałęzie.

Ale po temat Powstania Styczniowego sięgali też artyści, którzy nie byli jego uczestnikami, a malując powstańcze sceny posiłkowali się relacjami. Tak zrobił np. jeden z najsłyn-

niejszych przedstawicieli symbolizmu w malarstwie polskim – Jacek Malczewski (1854-1929), tworząc – jeszcze przed namalowaniem słynnych symbolicznych obrazów *Błędne koło* oraz *Melancholia* – płótna dotykające właśnie Powstania Styczniowego. On również namalował obraz zatytułowany *Sybirak* (Nr inw. MN-M.134). To niewielkiego formatu obraz, na którym widzimy siedzącą sylwetkę samotnego mężczyzny, z twarzą ukrytą w prawej dłoni. Sposób oświetlenia sceny wpływa na jej dramatyzm, potęgując wrażenie nieszczęścia i bólu, a przede wszystkim osamotnienie sportretowanej przez Malczewskiego postaci. Jak napisała Magdalena Kucza-Kuczyńska, „tematyka syberyjska pojawiła się w twórczości Jacka Malczewskiego już w latach 70. XIX wieku, podczas jego studiów w Paryżu, kiedy inspirował się dziełami Juliusza Słowackiego. Pierwsze obrazy z tego cyklu powstały natomiast na początku kolejnej dekady, a ostatnie już w XX stuleciu. Artysta odnosił się przede wszystkim do wydarzeń będących skutkiem powstania styczniowego, uświadamiając z jakim osamotnieniem, cierpieniem i biedą musieli mierzyć się polscy zesłańcy na Sybir"[14].

Kolejnym płótnem Malczewskiego, odnoszącym się do syberyjskiego cyklu, jest pochodzący z lat 80. XIX wieku obraz *Niedziela w Kopalni,* znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, do którego szkic posiada Muzeum Niepodległości (Nr inw. MN-M.197). Jest to scena zbiorowa rozgrywająca się w kopalni odkrywkowej. Przedstawione na obrazie postaci są skupione w osobne grupy, ale każda z nich oddzielnie i na własny sposób przeżywa swój los. Na pierwszym planie widoczny jest urzędnik w granatowym mundurze trzymający w ręce list. Najwyraźniej przyniósł go jednemu z zesłańców i pamiętać przy tym trzeba, że list taki szedł długo, a traktowany i przechowywany był jak relikwia. Odczytywano go po wielekroć. Za urzędnikiem widać dwóch mężczyzn, z których jeden opiera się o kilof. W głębi znajduje się dwóch mężczyzn i kobieta. Dalej z prawej, powyżej, odwrócona postać. Z lewej siedzi kobieta i mężczyzna, na prawo widoczny jest stary mężczyzna siedzący i trzymający taczkę, obok siedzi inny stary mężczyzna i czyta list. W tle widać białawe ściany skał. Jak napisała Magdalena Kucza-Kuczyńska, tytuł obrazu ma wymowę symboliczną, gdyż niedziela jako dzień święty, który zgodnie z dekalogiem chrześcijanie powinni święcić, dla zesłańców nie był dniem wolnym od pracy. Dlatego tytułem obrazu oraz sceną artysta jeszcze wyraźniej podkreślił nieludzkie warunki egzystencji katorżników. Wprawdzie

[14] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 168.

postaci zostały przedstawione w chwili odpoczynku, ale epatuje z nich nastrój przygnębienia, a nawet rezygnacji wynikającej z poczucia beznadziei. „Uderzająca izolacja poszczególnych grup zesłańców, dodatkowo wpływa na odczucie ich samotności, udręki i tęsknoty za bliskimi. Obraz sposobem malowania wpisuje się w nurt europejskiego naturalizmu"[15].

Jacek Malczewski jest też autorem przejmującego obrazu pt. *Złożenie do trumny* (Nr inw. MN-M.146). Kompozycja jest podzielona na dwie symetryczne części. Lewa strona z trzema postaciami wygnańców jest ciemna. Prawa, jaśniejsza, pokazuje postaci dwóch mężczyzn pochylających się nad trumną i składających do niej ciało owinięte w białe płótno. Wprawdzie obraz w wielu miejscach jest niedokończony, to jednak charakter i intencje artysty pozostają czytelne. Jak napisała Magdalena Kucza-Kuczyńska, „widoczne skupienie na twarzach, postać mężczyzny klęczącego w głębi obrazu, a także trzymana przez niego symboliczna świeca sakralizują przedstawioną scenę, podkreślając jej dramatyzm. Malczewski, inspirując się romantyczną poezją Słowackiego, mistrzowsko połączył w swojej pracy dosadny realizm z subtelną symboliką"[16].

Namalowany ok 1890 roku obraz, zatytułowany *Raport policyjny* (Nr inw. MN-M.200), jest kolejnym płótnem odwołującym się do tamtych wydarzeń. Pamiętać bowiem należy, że carska ochrana szukała uczestników powstania jeszcze przez wiele lat po jego stłumieniu, dlatego takie sceny nie należały do rzadkości. Na obrazie Malczewskiego, w horyzontalnej, zamkniętej kompozycji widzimy grupę aresztantów uchwyconą z naturalistyczną precyzją. Na tle jasnej ściany przesłuchań stoi rząd szkicowo potraktowanych postaci, z których większość stanowią mężczyźni, wśród których jest jedna, ubrana na czarno kobieta. Uwagę zwraca fakt, że namalowane postaci należą do różnych warstw społecznych. Artysta zestawił w jednym pomieszczeniu zwykłych przestępców i zesłańców politycznych, co można poznać po poszczególnych elementach stroju. Ten wspólny los bandytów i patriotów stanowił dodatkową formę represji dla tych drugich. Jak napisała Magdalena Kucza-Kuczyńska, „artysta zastosował ograniczoną w środkach materię scenograficzną, a uboga kolorystyka bazująca na szarościach, zgaszonych zieleniach, brązach i czerniach, współtworzy tragiczny ton sceny. Dramatyczna ekspresja widoczna jest zwłaszcza w środkowej postaci, lekko zdeformowanej i podkreślonej udramatyzowanym,

[15] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 176.
[16] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 172.

nierealistycznym oświetleniem. Scena pozbawiona jest jakiegokolwiek patosu, bohaterów artysta odziera z heroizmu, przedstawiając ich odrętwiałych, obdartych, a nawet wyraźnie brudnych w sugestywnie malowanych, odpychających łachmanach"[17].

Wspominany już Aleksander Sochaczewski, uznawany za kronikarza syberyjskiej katorgi, wrócił z zesłania po przeszło 22 latach. Wracali też inni. Jacek Malczewski sięgnął także po ten temat, pokazujący życie polskich patriotów, walczących o odzyskanie niepodległości. Jego niewielki obraz namalowany farbami olejnymi na tekturze, a zatytułowany *Powrót Sybiraka* (Nr inw. MN-M.199), należy do późnych obrazów z cyklu poświęconego tematyce zesłań. Namalowany bowiem został w 1908 roku. Na obrazie widzimy z lewej strony siedzącą na zielonym murku, ubraną w granatową suknię dziewczynę z przechyloną ku dołowi głową. Z prawej strony w rogu widać postać zesłańca. To młody mężczyzny w zielonkawo-brunatnym szynelu. Jego postać została potraktowana szkicowo. Magdalena Kucza-Kuczyńska zwróciła uwagę na fakt, że na twórczość Jacka Malczewskiego i namalowanie przez niego cyklu syberyjskiego istotny wpływ miała romantyczna sztuka Artura Grottgera (1837-1867). Ten przedwcześnie zmarły na gruźlicę artysta w swoich pracach podkreślał szlachetność i odwagę polskich powstańców. Obaj – i Malczewski, i Grottger – odnosili się przede wszystkim do wydarzeń stanowiących skutek niepodległościowych zrywów narodowych. „Jednak w przeciwieństwie do *Powrotu powstańca* Grottgera, przedstawione postaci kobiety i mężczyzny, wydają się wyobcowane, nostalgiczne. Tak jakby rozłąka była zbyt długa, a przeżycia z tego okresu obojga zmieniły do tego stopnia, że stali się sobie obcy, wręcz onieśmieleni swoją obecnością"[18]. Pamiętać jednak należy, że Grottger umarł w 1867 roku, a więc w 3 lata po upadku Powstania Styczniowego. Nie widział więc powstańców wracających z zesłania po kilkudziesięciu latach katorgi. Malczewski, który swój obraz namalował 40 lat po śmierci Grottgera, miał już inne doświadczenie.

Jeszcze bardziej dramatyczna jest scena, której autorem jest Stanisław Bagieński (1876-1948). Jego namalowany w 1906 roku obraz *Po powrocie* (Nr inw. MN-M.177) pokazuje wnętrze warsztatu stolarskiego, do którego wrócił

[17] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 180.
[18] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 184.

okaleczony zesłaniec. To, że scena dzieje się w Warszawie, można poznać dzięki widokowi ze znajdującego się we wnętrzu okna. Otóż widać przez nie wieżę Zamku Królewskiego oraz Kolumnę Zygmunta. Pogrążona w zadumie, a może i rozpaczy, męska postać siedzi przy stole z twarzą wspartą na lewej ręce. Szynel, w który jest odziana, ma pusty prawy rękaw. Z prawej strony kompozycji, jakby nieco w tyle, siedzi kobieta i karmi trzymane na kolanach dziecko. Bagieński, który początkowo uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie studiował w Monachium i Paryżu, po odzyskaniu niepodległości został profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Zasłynął malowaniem scen batalistycznych, ale też ilustrowaniem powieści m.in. Walerego Przyborowskiego. Omawiany obraz wygląda, jakby był ilustracją jakiejś historii, ale czy jest – nie ma pewności.

Na początku XX wieku pojawiły się nadzieje na odzyskanie niepodległości, gdyż Rosja weszła w konflikt z Japonią. W lutym 1904 roku rozpoczęły się działania zbrojne, a brak sukcesów sprawił, że wzrastało niezadowolenie społeczne. Ceny wzrosły o około 20 do 40%, a dochody ludności cały czas spadały. 22 stycznia 1905 roku doszło w Petersburgu do wydarzenia, które w historii otrzymało nazwę „Krwawej Niedzieli", gdyż wojska carskie rozpędziły przeszło stutysięczną demonstrację robotników, a w trakcie pacyfikacji zginęło kilkaset osób. „Krwawa Niedziela" uważana jest za początek rewolucji 1905 roku. Najsłynniejsze przedstawienie tego wydarzenia namalował jeszcze w tym samym roku Wojciech Kossak (1856-1942) – wybitny malarz batalista, autor wielu obrazów przedstawiających wydarzenia z okresu wojen napoleońskich, Powstania Listopadowego oraz Powstania Styczniowego. Jego monumentalny obraz zatytułowany *Krwawa Niedziela w Petersburgu*, o wymiarach 385 x 800 centymetrów, był wystawiany w Wiedniu, Londynie, Paryżu i Ameryce, następnie w Krakowie, a po odzyskaniu niepodległości – w Warszawie. W Rosji był obrazem zakazanym. Od artysty zakupił go kupiec Kazimierz Dziewicki, płacąc 25 tysięcy rubli w złocie, „licząc na to, że po upadku caratu obraz ten będzie w Rosji najpopularniejszym i najplastyczniej przedstawiającym dziełem sztuki ślepotę bezgraniczną tej skazanej na zagładę rasy"[19] – jak napisał Wojciech Kossak w złożonej w kwietniu 1939 roku deklaracji, wyrażającej gorące życzenie artysty, „aby to moje capo dopera

[19] Odpis listu w posiadaniu autorki. (Mój ojciec w l. 70. jako przysięgły biegły sądowy w zakresie zabytkoznawstwa i sztuk plastycznych opiniował roszczenia spadkobierców p. Dziewickiego. Jego opinia rzeczoznawcy zawiera m.in. odpis listu W. Kossaka).

znalazło się, w którymś z muzeów naszych albo instytucji państwowych, gdzie jedynie dla swoich olbrzymich rozmiarów może znaleźć miejsce, było umieszczonem, oświadczam, że ewentualne małe uszkodzenia podczas licznych podroży, obowiązuję się usunąć i poprawić". Niestety wszystko zmieniła II wojna światowa, po której obraz zaginął. Dopiero w latach 70. wypłynęła informacja, że w 1947 roku z okazji 30 rocznicy Rewolucji Październikowej został podarowany przez Bolesława Bieruta Józefowi Stalinowi. Wtedy spadkobiercy Dziewickiego wystąpili do sądu o odszkodowanie. W latach 90. polscy robotnicy pracujący w Kirowogradzie (dawny Elizawetgrad obecnie Kropiwnickij) na kontrakcie, zobaczyli obraz w tamtejszej „Kartinnoj galereji", która wtedy znajdowała się w budynku cerkwi, ale cerkiew odzyskało duchowieństwo. W 2014 roku obraz na pewno był prezentowany w tamtejszym muzeum[20]. Natomiast szkic do niego zatytułowany *Kozak – motyw z obrazu „Krwawa Niedziela w Petersburgu"* (Nr inw. MN-M.224) znajduje się w zbiorach Muzeum Niepodległości, a obecnie jest pokazywany w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, dokąd został wypożyczony w depozyt. Kozak i koń ujęci zostali z przodu, koń zwraca głowę w prawo, na nim widać Kozaka z rozwartymi ustami i z uniesioną w górę ręką trzymającą szablę. Malowany z iście kossakowskim rozmachem w pełni oddaje impet, z jakim atakowali Kozacy ludność w Petersburgu, co przedstawił Wojciech Kossak na swoim monumentalnym obrazie.

Krwawa Niedziela miała swoje skutki w postaci licznych strajków i protestów w wielu miejscach na terenie ziem polskich. 1 maja 1905 roku odbyła się w Warszawie manifestacja, w wyniku której zastrzeleni zostali uczestnicy pochodu. W satyrycznej książeczce zatytułowanej *Konstytucja z nahajką*, wydanej nielegalnie w 1905 roku przez SDKPiL, ukazał się wtedy wierszyk, który dotyczył uchwalonej, a nie respektowanej w 1905 roku konstytucji. Ów wierszyk brzmiał:

Widziałem wolność w Warszawie,
co mówię nie jest bajką.
Pędziła przez Marszałkowską
I wywijała nahajką.
Mówiono, że konstytucja
Jaśniejsza od wielkiej świecy.
Chciałem jej przyjrzeć się z bliska
I dotąd bolą mnie plecy.

Wydarzenia z lat 1905-1907 niektórzy historycy nazywali czwartym powstaniem – po kościuszkowskim, listopadowym i styczniowym. Inni określali je mianem pierwszej rewolucji.

[20] https://joker-photoworks.blogspot.com/2015/04/9-1905.html [dostęp z dn. 1 listopada 2024].

Do niej nawiązuje m.in. słynny, znajdujący się w Muzeum Narodowym, obraz Stanisława Masłowskiego (1853-1926) *Świt (Wiosna 1905)*. Początkowo występował jako *Patrol Kozaków*, ale jak napisał autor w liście do angielskiego dziennikarza i polityka Fryderyka Dolmana (1867-1923) (przekł. pol.): „Ten obraz posiadający przedtem tytuł Patrol Kozaków, nazywa się obecnie Świt 1906, policja bowiem zażądała skasowania poprzedniego tytułu"[21]. Na obrazie widać, jak wzdłuż Al. Ujazdowskich, biegnących perspektywicznie w głąb kompozycji, oddział czterech żandarmów na koniach prowadzi między sobą dwóch mężczyzn ubranych na ciemno, przy czym widz najpierw spostrzega pierwszego z nich ubranego na czarno. Drugi, w ciemnozielonym ubraniu, widoczny jest dopiero po uważniejszym przyjrzeniu się całej kompozycji. Z prawej strony obrazu, spoza kwitnących kasztanów, wyłania się pałacyk, do którego zmierza dostawca z koszem kwiatów. W tle widać wschodzące słońce – nadzieja dla Polski, bo tak odbierano wydarzenia, o których mówi ten obraz. Realistycznie namalowani jeźdźcy i aresztanci są w kontrze do impresjonistycznie potraktowanej przyrody. Swoje płótno Masłowski namalował wiosną i latem 1906 roku w pracowni przy Mokotowskiej 37 m. 18, czyli blisko miejsca, w którym dzieje się namalowana „akcja". Obraz powstał z inspiracji prawdziwymi wydarzeniami, o których artysta napisał w liście do żony datowanym 14 lipca 1906: „Dzisiaj rano około 5 przez otwarte okno słyszę strzały, zrywam się i widzę naprzeciw zbiegowisko żołnierzy uzbrojonych, wpadli w bramę goniąc kogoś, na ulicy pusto, kilku stróżów w negliżach; nareszcie po kwadransie hałasów w owej bramie, wypada paru żołnierzy wołając do innych: „pajmali". Tych żołnierzy było 9, wyprowadzili jakiegoś młodzieńca bez czapki, w kurtce i w moich oczach bijąc go niemiłosiernie kolbami i pięściami wiedli tak do cyrkułu. Czy go doprowadzili żywego nie wiem. Za każdym uderzeniem odchylał głowę biedną w przeciwną stronę, krzycząc: O Jezu"[22].

To temu obrazowi Jacek Kaczmarski poświęcił jeden z utworów z programu Muzeum, śpiewając w refrenie:

Długo czekali na tę wiosnę
Całe swoich piętnaście lat
W marszu w Aleje Ujazdowskie
Z twarzy uśmiech dziecięcy spadł
Idą i drogi swej nie widzą
W myślach pierwszy piszą już list
Konie wędzidła swoje gryzą
Uszy drąży kozacki gwizd!

[21] S. Masłowski, *Materiały do życiorysu i twórczości*, opracował: Maciej Masłowski, Wrocław 1957, s. 145.
[22] S. Masłowski, *Materiały do życiorysu i twórczości*, opracował: Maciej Masłowski, Wrocław 1957, s. 197.

Obraz był tak popularny, że artysta wykonał jego dwie repliki. Jedna znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi, a druga w Muzeum Niepodległości (Nr inw. MN-M.208) i prezentowana jest na wystawie stałej w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej, pomagając opowiadać o wydarzeniach z 1905 roku, gdyż to nie tylko wydarzenia z 1 maja, ale też i inne. Na przykład 5 listopada odbyła się taka demonstracja, podczas której pochód narodowy wyruszył sprzed pomnika Mickiewicza. Ówcześni kronikarze odnotowali, że gdy pochód mijał stojący przed pałacem namiestnikowskim pomnik Iwana Paskiewicza, padła komenda: „Nakryć głowy przed wszarzem!". Nic więc chyba dziwnego, że ulice patrolowali Kozacy pozostający w służbie cara. O takich patrolach opowiada *Patrol Kozaków w roku 1905* (Nr inw. MN-M.163) autorstwa Jana Kotowskiego (1885-1960). Był to malarz i rysownik, który w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych kształcił się pod kierunkiem Józefa Unierzyskiego (1863-1948) i Leona Wyczółkowskiego (1852-1936). W czasie studiów był wielokrotnie wyróżniany i nagradzany, zwłaszcza za kompozycję. W 1908 otrzymał stypendium i na trzy lata wyjechał do Paryża. Odwiedził też Londyn i Belgię. Po powrocie do kraju zamieszkał na stałe w Warszawie. Jego *Patrol Kozaków* to ilustracja tego, co codziennie widzieli warszawiacy na ulicach miasta. Namalowany w tonacji szaro-błękitno-różowej obraz przedstawia konną grupę żandarmów w zielonych szynelach i czapkach z czerwonym otokiem, jak pędzą przed sobą dwóch mężczyzn. Patrol składa się z 5 Kozaków. Ale ulice Warszawy patrolowali też Czerkiesi, co pokazuje obraz nieznanego malarza zatytułowany *Czerkiesi na Rynku Starego Miasta 1905 roku* (Nr inw. MN-M.180). Na pierwszym planie w centrum widać na dwóch szkicowo zaznaczonych koniach – ciemnobrązowym i rdzawym, patrol czerkieski w ciemnozielonych długich płaszczach i w stożkowatych czapkach z czerwonymi denkami. W tle piaskowo zielonkawe mury warszawskich staromiejskich kamienic. Ten niewielki obrazek namalowany został na płótnie ze smakiem i wbrew pozorom dbałością o szczegóły. Przede wszystkim można poznać, że jeźdźcy na koniach to Czerkiesi, czyli przedstawiciele starego ludu zamieszkującego Kaukaz. Poznać ich możemy po charakterystycznych strojach – to sukmany zwane zresztą czerkieskami, a także po nakryciach głowy. Jest też drugi charakterystyczny dla Czerkiesów element, czyli... konie. Są to tak zwane konie kabardyńskie – stara rasa wywodząca się z Kaukazu. Charakteryzuje ją wytrzymałość, doskonała równowaga i stabilny chód w trudnym terenie, zdolność do pokonywania długich dystansów, odwaga i inteligencja. Rasa wytworzyła się w wyniku mieszania wielu ras koni stepowych i szlachetnych z rasami mongolskimi. Przez setki lat rasa ta rozwijała się naturalnie, a kilkakrotnie w historii lokalni

hodowcy celowo uszlachetniali ją rasami z zewnątrz, w celu osiągnięcia określonych cech użytkowych. Patrol Czerkiesów to zaledwie dwóch jeźdźców. Tymczasem u Kotowskiego i Masłowskiego jest ich kilku. Cóż... zapewne dwóch Czerkiesów było tyle samo wartych, ile czterech Rosjan.

Wydarzenia 1905 roku przedstawia również obraz zatytułowany *Rok 1905 w Łodzi* (Nr inw. MN-M.102), którego autorem jest Andrzej Strumiłło (1927-2020) – uczeń Władysława Strzemińskiego, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i długoletni jej wykładowca. Na pochodzącym z początku lat 50.[23] płótnie przedstawił grupę mężczyzn demonstrujących na tle miejskich domów i porozrzucanych wokół przedmiotów, wśród których są meble. Na pierwszym planie wyróżnia się ciało przygniecione nakastlikiem. W centrum kompozycji znajduje się mężczyzna z czerwonym sztandarem w dłoniach. To walka na barykadzie, o które wojsko musiało staczać bitwy, a do walki włączali się mieszkańcy pobliskich kamienic, rzucając z okien i balkonów ostre lub ciężkie przedmioty.

Niestety wydarzenia z lat 1905-1907 nie przyniosły Polsce niepodległości. Na kolejną okazję Polacy musieli czekać do światowego konfliktu, który nadszedł w roku 1914, kiedy wybuchła I wojna światowa. Dramat tych wydarzeń dobrze ilustruje obraz zatytułowany *Rok 1914* (Nr inw. MN-M.209) autorstwa Stanisława Bergmana (1862-1930). Artysta sztuki malarskiej uczył się w Krakowie od Jana Matejki, a także w Monachium, podobnie jak Włodzimierz Łoś od Otto Seitza oraz od węgierskiego malarza Sandora Wagnera (1838-1919). Jego płótno można interpretować jako symboliczne przedstawienie sytuacji, w jakiej znalazło się polskie społeczeństwo. Mężczyźni zostali powołani do wojska przez obce armie, a tym samym często zmuszeni do bratobójczej walki, kobiety musiały iść do pracy, a w domach zostali starcy i dzieci. Artysta namalował ubranego w kożuch starego mężczyznę, siedzącego na prymitywnym legowisku i przyglądającego się bawiącemu na podłodze dziecku. Jasnowłose dziecko w różowej sukience siedzi przodem do mężczyzny a tyłem do widza. Starzec patrzy na nie ze smutkiem, zaś jego spojrzenie zdaje się wyrażać obawę o los tego najmłodszego pokolenia. Cóż... ostateczny kształt granic II RP trzeba było ustalić nie tylko plebiscytami na Śląsku oraz Warmii, Mazurach i Powiślu, ale też wywalczyć zbrojnie, a w tych walkach często brały udział dzieci. Szczególna była obrona Lwowa, gdyż wobec

[23] Reprodukcja obrazu została opublikowana w dodatku dla prenumeratorów do „Żołnierza Polskiego", nr 5, rok 1954.

braku w mieście regularnych oddziałów Wojska Polskiego, w listopadzie 1918 roku z oddziałami wojsk ukraińskich ochotniczo walczyli o Lwów bardzo młodzi ludzie, którzy do historii przeszli jako Orlęta Lwowskie. Opiewał je Artur Oppman (1867-1931) w utworze poetyckim *Orlątko*.

O mamo otrzyj oczy
Z uśmiechem do mnie mów
Ta krew co z piersi broczy
Ta krew to za nasz Lwów
Ja biłem się tak samo
Jak starsi mamo chwal
Tylko mi Ciebie mamo
Tylko mi Polski żal
Z prawdziwym karabinem
U pierwszych stałem czat
O nie płacz nad twym synem
Co za Ojczyznę padł
Z krwawą na piersi plamą
Odchodzę dumny w dal
Tylko mi Ciebie Mamo
Tylko mi Polski żal
Czy jesteś Mamo ze mną
Nie słyszę Twoich słów
W oczach mi trochę ciemno
Obroniliśmy Lwów
Zostaniesz biedna sama
Baczność Za Lwów Cel Pal
Tylko mi Ciebie Mamo
Tylko mi Polski żal.

Obronę Lwowa wielokrotnie malował Stanisław Batowski Kaczor (1866-1946), który w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych był podobnie jak Łoś, Kozakiewicz i Rybkowski uczniem Władysława Łuszczkiewicza, ale uczył się też u Floriana Cynka (1838-1912), a następnie studiował w Akademiach Sztuk Pięknych w Wiedniu i w Monachium. Artysta, którego niemal całe życie było związane ze Lwowem, przynajmniej kilkanaście razy malował sceny z obrony miasta z lat 1918-19. Wszystko dlatego, że okres walk z wojskiem ukraińskim spędził we Lwowie, a także znał osobiście wielu walczących, w tym także poległych obrońców miasta. Za każdym razem podchodził do tematu indywidualnie i nie powtarzał schematów kompozycyjnych, ale tworzył też pojedyncze repliki własnych dzieł poświęconych walkom o Lwów. Były to kompozycje wynikające z osobistych refleksji nad tragicznym losem lwowskiej młodzieży. W zbiorach Muzeum Niepodległości znajduje się pochodzący z 1938 roku, utrzymany z szaro-błękitnej tonacji, obraz zatytułowany *Obrona Lwowa. Reduta Najmłodszych* (Nr inw. MN-M.332). Jest to autorska replika jednej części tryptyku *Obrona Lwowa*, który w swoich zbiorach posiada Lwowska Galeria Sztuki. Scena, w tle której widzimy zarysy Lwowa i Góry Zamkowej, przedstawia grupę młodzieży z bronią w rękach, na wzgórzu. Za niewysokim szańcem widoczni są przykucnięci lub klęczący legioniści

w zielonych mundurach oraz studenci w mundurach błękitnych. Jeden z uczniów, stojąc, ładuje broń, ale odchylony jest do tyłu jakby padał. W głębi po prawej stronie widać kilku biegnących oraz rannego opartego pod drzewem. Zaś na pierwszym planie widoczna jest siostra Czerwonego Krzyża w białym fartuchu i kornecie na głowie, próbująca wynieść z pola walki ciężko rannego chłopca. To jeden z motywów, który pojawia się na kilku obrazach malarza poświęconych obronie Lwowa.

Walki o granice II Rzeczpospolitej to także wojna polsko-bolszewicka 1920 roku, zakończona zwycięstwem wojsk polskich, które w Bitwie Warszawskiej, nazwanej przez przeciwników Józefa Piłsudskiego „Cudem nad Wisłą", pokonało Bolszewików. Adam Kunikowski (ur. 1950), specjalizujący się w pejzażu, jest autorem obrazu namalowanego w stulecie Bitwy Warszawskiej i zatytułowanego *Bitwa warszawska 1920 – pogrom bolszewików* (Nr inw. MN-M.870). To namalowane impastowo w szarej tonacji przedstawienie ucieczki armii radzieckiej z pola bitwy. Na pierwszym planie widać taczankę, czyli zaprzęg konny z ciężkim karabinem maszynowym, którego załoga próbuje jeszcze ostrzeliwać nadciągające wojsko polskie. Obok taczanki cwałuje na koniu bolszewik w czapce budionnówce. Ale raczej nie uniknie śmierci na polu walki, gdyż tuż obok niego galopuje polski żołnierz z szablą uniesioną nad głową Bolszewika. W tle kilkunastu polskich ułanów z szablami uniesionymi w górę. To przed nimi ucieka taczanka, której koń zdaje się padać z wysiłku.

Na czele armii polskiej podczas wojny polsko-bolszewickiej stał Józef Piłsudski, a na czele polskiego rządu – Wincenty Witos. Obie te postaci pokazuje obraz z 2017 roku, zatytułowany *Piłsudski i Witos* (Nr inw. MN-M.666), a namalowany w 2017 roku przez Mariana Adamczyka (ur. 1938), absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uczęszczał do pracowni m.in. Jana Cybisa (1897-1972) i Stanisława Szczepańskiego (1895-1973). Płótno powstało na podstawie jednej z najsłynniejszych wspólnych fotografii Naczelnika i premiera, która została zrobiona w 1921 roku, a Wincenty Witos pełnił wówczas funkcję szefa rządu. Obraz to zacieśniony kadr wspomnianej fotografii[24]. Jak napisała o płótnie Justyna Piesak, „na pierwszym planie kompozycji, w znacznym przybliżeniu kadru, wypełniającym niemal całą przestrzeń pola obrazowego przedstawieni zostali Naczelnik Józef Piłsudski oraz prezes Rady

[24] Fotografia znajduje się w zbiorach Muzeum Wincentego Witosa w Wierzchosławicach.

Ministrów Wincenty Witos. Siedzą w odkrytym pojeździe. Ujęci są do pasa, w perspektywie zwrotu ciał. Naczelnik opiera prawą rękę o szablę postawioną na sztorc. Mimika twarzy postaci zdradza skupienie, zamyślenie. Nie są to wierne studia portretowe, a reprezentacja idei i cech charakterów. Obaj mężczyźni ubrani są w płaszcze z futrzanymi kołnierzami, Piłsudski ma na głowie maciejówkę, Witos kapelusz z rondem. W tle widoczny jest zarys budynku z wysokimi, zakończonymi łukiem półokrągłym oknami. Kolorystyka obrazu utrzymana jest w chłodnych barwach. Przeważają błękity, szarości, zielenie i róże, zróżnicowane rudym kolorem kołnierza i paskiem czapki Naczelnika. Kontrast stanowi statyczny układ kompozycyjny oraz wrażeniowa plama barwna charakteryzująca poszczególne elementy, określona działaniem naturalnego, przejrzystego światła. Obraz malowany jest śmiało, dukt pędzla oraz zróżnicowana grubość kładzionej farby świadczą o impulsywności i odwadze kreowania tej kompozycji"[25]. Na fotografii, stanowiącej pierwowzór obrazu, widać, że Józef Piłsudski ma futrzany kołnierz. Czy tego typu kołnierz ma również Wincenty Witos, trudno jednoznacznie stwierdzić. Możliwe jednak, że tak, gdyż w tamtym okresie tego typu kołnierze były bardzo popularne. Powszechnie uważano, że ogrzewają szyję. Kapelusz premiera zdaje się być niższy niż na fotografii. Najciekawsze jednak jest to, że obie postaci malarz namalował tak, jakby ich okrycia wierzchnie były jasnego koloru. Tymczasem na fotografii widać, że palto Witosa było z pewnością czarne. Być może artysta zrezygnował z czarnego koloru, by nie wprowadzać kontrastu między dwie malowane postaci, zwłaszcza że obraz równo traktuje obu polityków. Żaden z portretowanych nie jest dodatkiem do drugiego. Nie da się jednak ukryć, że wyrazy twarzy obu postaci inne są od tych, które widzimy na fotograficznym pierwowzorze. Na obrazie Adamczyka Witos zdaje się być zasmucony, zaś Piłsudski dumny. Trudno doszukiwać się jednak takich min na fotografii stanowiącej pierwowzór. Nie zmienia to faktu, że to postaci, które miały wpływ na to, jaka była Polska w okresie dwudziestolecia.

Niestety wolność nie jest dana raz na zawsze. Polska traci wolność odzyskaną tyloma ofiarami już w 1939 roku, kiedy 1 września zostaje zaatakowana przez Niemcy. Symbolem oporu bardzo długo była obrona Westerplatte. Andrzej Tryzno (ur. 1945), absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, jest autorem namalowanego w 1979 roku obrazu *Wrzesień – Westerplatte* (Nr inw.

[25] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 216.

MN-M.271). Prostokątna, horyzontalna płaszczyzna obrazu została podzielona przekątną utworzoną na granicy dwóch kolorów: białego w górze, a w dole ciemnego ugru przechodzącego prawie w czerń. Na jej tle widać tablicę z napisaną gotykiem nazwą „Westerplatte", oznaczającą półwysep, który w okresie 1926-1939 stanowił polską eksklawę wewnątrz Wolnego Miasta Gdańska. Tablica jest zniszczona – podziurawiona kulami, ale jest! Stanowi symbol męstwa załogi, która broniła się 7 dni mimo przewagi Niemców.

Losy ludności cywilnej w czasie II wojny światowej pokazuje obraz zatytułowany *Nalot – 1939* (Nr inw. MN-M.283), którego autorem jest Eugeniusz Waniek (1906-2009) – jeden z artystów związanych z tzw. Grupą Krakowską, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się u Władysława Jarockiego (1879-1965), Teodora Axentowicza (1859-1938), Fryderyka Pautscha (1877-1950) i Karola Frycza (1877-1963). Na niezwykle barwnym płótnie namalował scenę, w której centralne miejsce zajmuje grupa przerażonych ludzi skupionych wokół drzewa. To starzec i kobiety z dziećmi, z których jedna, stojąca na pierwszym planie i tuląca do łona dziewczynkę z warkoczem, ma uniesioną do góry rękę, jakby dłonią chciała zasłonić twarz przed tym, co leci z nieba. W głębi, po lewej stronie kompozycji, widać głowę przestraszonego konia. Na tle czerwonego nieba, niczym ciemne złowrogie ptaszyska, widnieją ciemne sylwetki bombowców. U góry z prawej strony widać płonącą chatę.

Ogień był tym, z czym zmagała się Polska podczas wrześniowych nalotów. 17 września zbombardowano Zamek Królewski w Warszawie, a 25 września Pałac Jabłonowskich, w którym mieścił się stołeczny ratusz. Jerzy Hulewicz (1886-1941), pisarz, teoretyk sztuki, grafik i malarz, który w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie uczył się u profesorów wspominanego już Unierzyńskiego oraz Jana Stanisławskiego (1860-1907), a następnie studiował malarstwo we Francji, Szwajcarii i Niemczech, w 1940 roku namalował w technice zbliżonej do puentylizmu wstrząsający obraz zatytułowany *Gaszenie pożaru warszawskiego ratusza w 1939 roku* (Nr inw. MN-M.326). Na pierwszym planie wydarzenia rozgrywającego się na Placu Teatralnym w Warszawie widać strażaka niosącego na rękach dziecko. Tuż obok niego idzie przerażona kobieta, a z nią dziewczynka i małe dziecko. Bezpośrednio za nimi ukazano strażaków rozwijających węża oraz grupę ludzi lejących wodę w kierunku palącego się ratusza. Z prawej strony widać gmach Teatru Wielkiego i grupę strażaków kierującą strumień wody w kierunku ratusza.

To z ratusza cywilną obroną Warszawy dowodził Prezydent Stefan Starzyński, którego portret pędzla Moniki Piwowarskiej (1914-2006) wisi na wystawie stałej w jednym z oddziałów Muzeum Niepodległości – X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej. Portret nie jest zwyczajnym wizerunkiem postaci. Uwagę przyciąga już sam tytuł nadany przez artystkę, a brzmiący: *Portret Prezydenta Starzyńskiego* (Nr inw. MN-M.158). Malarka podkreśliła funkcję portretowanego w samym tytule obrazu. Przedstawiła go w najtrudniejszych, ostatnich chwilach jego prezydentury. Na obrazie widzimy bowiem mężczyznę od pasa w górę, z głową w ujęciu zwanym en trois quatre, czyli zwróconą w ¾ w prawo. Twarz portretowanego jest modelowana kolorem rdzawo-niebieskim z konturami linearnie podkreślonymi czernią. Malarka tworząc portret korzystała najprawdopodobniej z jednego z bardziej znanych oficjalnych zdjęć prezydenta. Jednak na fotografii stanowiącej prawdopodobnie wzór, pochodzącej zresztą z 1929 roku, widoczna jest jego twarz i zaledwie fragment sylwetki[26]. Przedstawiona na obrazie postać Starzyńskiego, postarzonego zresztą przez artystkę w stosunku do swojego fotograficznego pierwowzoru, jest więc już koncepcją Piwowarskiej. Dłonie portretowanego, założone lewa na prawą, spoczywają na oparciu krzesła. Szarawo błękitne tło sugeruje, że stoi on w pomieszczeniu, być może swoim gabinecie, na tle okiennej szyby, zza której widać płonącą Warszawę. Odblask tej czerwonej łuny pada na postać prezydenta, wprowadzając do portretu pewien niepokój. Wszystko wskazuje na to, że jest to przedstawienie prezydenta w dniu 23 września 1939 roku, niedługo po wygłoszeniu nadanego przez Polskie Radio przemówienia, w którym wypowiedział słynne słowa: „Chciałem, by Warszawa była wielka. Wierzyłem, że wielką będzie. Ja i moi współpracownicy kreśliliśmy plany, robiliśmy szkice wielkiej Warszawy przyszłości. I Warszawa jest wielka. Prędzej to nastąpiło, niż przypuszczaliśmy. Nie za lat pięćdziesiąt, nie za sto, lecz dziś widzę wielką Warszawę.

Gdy teraz do Was mówię, widzę ją przez okna w całej wielkości i chwale, otoczoną kłębami dymu, rozczerwienioną płomieniami ognia, wspaniałą, niezniszczalną, wielką, walczącą Warszawę"[27].

Artystka namalowała go jakby w chwilę po wygłoszeniu tych słynnych słów. Walczące miasto na obrazie Moniki

[26] Fotografia z roku 1929. Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe. Sygnatura 3/1/0/2/2316.
[27] Przemówienie radiowe z 23 września 1939 roku.

Piwowarskiej symbolizują widoczne za szybą niezwykle sugestywne czerwone płomienie. Twarz portretowanego prezydenta zdaje się być zadumana, skupiona, ale i zmęczona. W końcu, gdy wypowiadał słowa przemówienia, wojna obronna Polski trwała już 23 dzień...

Wybuch II wojny światowej to w naszej historii także tak zwany IV rozbiór Polski, gdyż 17 września na wschodnie ziemie polskie weszła Armia Czerwona. Ten wątek reprezentuje namalowany w 2009 roku przez zamojskiego artystę, specjalizującego się w malarstwie batalistycznym – Stanisława Bodesa, obraz pt. *Zapomniana szarża policji – Husynne, 24.09.1939*. (Nr inw. MN-M.745). Jest to dynamiczna scena batalistyczna, przedstawiająca oddział polskiej policji konnej, atakujący żołnierzy radzieckiej piechoty. Policjanci zostali przedstawieni na koniach w galopie, z szablami wzniesionymi w prawych rękach. W prawym dolnym rogu uciekający sowiecki oficer, ukazany na wprost, z głową odwróconą na lewo w kierunku szarżujących koni. Widoczne są liczne błędy anatomiczne i perspektywiczne. Epizod z bitwy pod Husynnem, stoczonej 24 września 1939 roku w rejonie wsi Husynne przez polskich policjantów RP z oddziałami Armii Czerwonej, świetnie przedstawiła Magdalena Kucza-Kuczyńska, pisząc, że „kompozycja jest dynamiczna, o charakterze diagonalnym – kierunek od prawej do lewej strony obrazu, wyznacza kolumna jeźdźców wyłaniająca się z kurzawy pobojowiska. Na pierwszym planie, po lewej stronie obrazu widoczny jest radziecki żołnierz, uciekający przed atakiem. Policjanci uzbrojeni są w szable, zamaszystymi ruchami kierują ostrza, tnąc biegnących w panice między końmi przeciwników. Na polu bitwy leży ciało czerwonoarmisty tratowane kopytami oraz pozostałości ekwipunku (torba). W tle majaczą korony drzew"[28]. To fragment historii, która do 1989 roku nie była opowiadana, stąd trudności z ustaleniem, jaka polska formacja walczyła z radzieckim 8 korpusem strzelców[29]. Niemniej jednak wkroczenie wojsk radzieckich na wschodnie tereny II RP spowodowało masowe wywózki obywateli polskich w głąb ZSRR.

Wśród nich znaleźli się rodzice Feliksa Mostowicza (1947-2020), urodzonego w Biełojarce, w obwodzie Kokczetaw-

[28] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 220.

[29] Ryszard Szawłowski w wydanej w 1991 roku w Londynie publikacji pt. *The Polish-Soviet War of 1939* oparł się na relacji kpr. pchor. Włodzimierza Rzeczyckiego i napisał, że walczył tam szwadron 14. pułku ułanów. Jednak zdaniem Czesława Grzelaka, który w 2001 roku opublikował książkę *Kresy w czerwieni*, Szawłowski nie jest historykiem, nie skorzystał z innych źródeł, a podany przez niego pułk nie przebywał w tym rejonie. Czy szarża kawalerii pod Husynnem jest mitem? Nie wiadomo. Grzelak nie wyklucza, że w rejonie wsi Husynne operował dywizjon Policji Konnej z Warszawy.

skim w Kazachstanie, wykształconego w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Omsku, który pod koniec XX wieku przyjechał do Polski. Jego pochodzące z przełomu lat 80. i 90. XX wieku płótno: pt. *Aresztowanie nocą* (Nr inw. MN-M.336) jest jednym z bardziej przejmujących obrazów dotyczących zesłań i prześladowań Polaków przez NKWD. Oto w pokoju rozgrywa się dramatyczna scena. W głębi pod oknem, na którego parapecie stoi krzyż, widać rodzinę. Mężczyzna w białym podkoszulku stoi przy misce – zapewne przed chwilą się mył. Obok niego stoi kobieta z dziewczynką na ręce i dwóch małych tulących się do niej chłopców. Pod ścianą widać łózko, z którego zapewne podniosła się kobieta. Na twarzach wszystkich postaci maluje się przerażenie. W dole widać szare cienie trzech enkawudzistów. Dwaj z nich mają usta otwarte jak podczas krzyku. Obrazy Mostowicza, malowane w niezwykle indywidualnym stylu, są połączeniem malarstwa symbolicznego z realistycznym, przejawiając cechy realizmu magicznego. Jednak magia Mostowicza nie jest niczym miłym. Służy pokazywaniu tematów trudnych, by nie powiedzieć bolesnych. Postacie Mostowicza ukazywane są najczęściej w trakcie wykonywania codziennych, ciężkich prac fizycznych, od których zależy ich przeżycie w niegościnnym świecie lub w sytuacjach dramatycznych, które zmieniają ich życie. Aresztowanie nocą to właśnie jedna z takich scen.

Po realizm magiczny, pojmowany jednak inaczej niż przez Mostowicza, sięgał wcześniej od niego tworzący Jerzy Krawczyk (1921-1969), którego sporo obrazów poświęconych II wojnie światowej znajduje się w zbiorach Muzeum Niepodległości. Krawczyka uznawano za lidera tzw. łódzkiej szkoły realizmu, wyróżniającej się na ogólnopolskim tle metaforycznym sposobem przedstawiania. Krawczyk, podobnie jak później Mostowicz, tworzył poza wszelkim kanonem i, jak napisała Natalia Roszkowska, „prezentował swoją własną, niepowtarzalną wizję świata, która znalazła odzwierciedlenie w dziełach i dała im rozpoznawalność"[30].

Obrazem otwierającym znajdujące się w zbiorach Muzeum Niepodległości wojenne płótna Krawczyka, jest namalowany w 1964 roku *Wrzesień* (Nr inw. MN-M.168). Przedstawia parkan, pod którym widać szare spękane płyty chodnikowe, a na samym parkanie pozrywane, zamalowywane, naklejane jeden na drugi plakaty w językach polskim, niemieckim i jidysz. Tworzą one wielowarstwową kompozycję plam barwnych oraz haseł skierowanych do

[30] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 190.

okupowanej ludności. Z lewej strony artysta namalował zacieki podobne do krwi. W centrum kompozycji znajduje się obwieszczenie zawierające słowa Adolfa Hitlera zwracającego się do „żołnierzy Wehrmachtu na Wschodzie", które w tłumaczeniu na polski brzmi: „Żołnierze Wehrmachtu na Wschodzie 1 września, na mój rozkaz, wyruszyliście, aby chronić naszą Rzeszę przed polską inwazją. Dziś mogłem powitać oddziały wysłane przeciwko okupowanej Warszawie. Ten dzień kończy bitwę, która opowiada o tym, co najlepsze w niemieckim żołnierstwie. Naród niemiecki z dumą dziękuje wam wraz ze mną. Pod flagami, które powiewają w dumnej radości wszędzie na niemieckich ziemiach, stoimy bliżej siebie niż kiedykolwiek i szybciej zawiązujemy paski kasków. Wiem, że jesteście gotowi na wszystko silni wiarą w Niemcy! Adolf Hitler, Berlin, 16 września 1939 r."[31].

Kolejnym płótnem Krawczyka jest namalowany w 1962 roku obraz *Totenbestattung* (Nr inw. MN-M.124), co w tłumaczeniu na polski oznacza pochówek zmarłych. Obraz przedstawia trzech gestapowców z nahajkami nieruchomo siedzących przed czymś, co przypomina piece krematoryjne. To niezwykle przejmujący obraz, którego symbolika jest przerażająca. Jak słusznie zauważyła Magdalena Kucza-Kuczyńska, „w trzech postaciach możemy dostrzec władców śmierci – układ rąk z biczem jako symbolem władzy zaczerpnięty został z przedstawień faraonów w sztuce starożytnego Egiptu. Postaci tylko schematem przypominają ludzi, ich dłonie i stopy wyglądające jak popękana skorupa, odczłowieczone w swojej wielkości i materii mogą symbolizować nieludzkich esesmanów z czasów II wojny światowej"[32].

Ostatni z obrazów Krawczyka, namalowany w 1962 roku, zatytułowany jest *Aufpassen Mutti* (Nr inw. MN-M.125), co w tłumaczeniu na polski oznacza „Uważaj mamusiu". Tytuł obrazu odnosi się do nagłówka ogłoszenia zakreślonego czerwoną pętlą. Płótno przedstawia nachodzące na siebie wycinki z niemieckich gazet, poświęconych ostrzeżeniu rodziców przed niebezpieczeństwem czyhającym na dzieci. Hiperrealistycznie namalowane artykuły opisują ich dramatyczne zgony. Na nich widoczny jest namalowany drukowanymi literami napis w języku polskim: „NIE ZAKLEJ. NIEBEZPIECZEŃSTWO TRWA". W samym centrum kompozycji widoczna jest czarnobrązowa, jakby wypalona ogniem plama, w której dopatrzeć się można

[31] Tłumaczenie: Marzena Jaworska – Muzeum Niepodległości w Warszawie.
[32] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 192.

sylwetki żydowskiego dziecka, co można poznać po żółtej gwieździe na piersi. Jak napisała Magdalena Kucza-Kuczyńska, „obraz należy do ostatniego okresu twórczości Jerzego Krawczyka, w którym dominują programowo antyestetyczne „kompozycje przestrzenne", czego dowodem są z taką dbałością o realizm malowane zabrudzenia, stanowiące ważny element kompozycji, a tym samym wpływające na ostateczny odbiór dzieła"[33].

Okupacja niemiecka to czas obozów koncentracyjnych, do których trafiali zarówno zwykli ludzie z łapanek, jak i więźniowie warszawskiego Pawiaka, krakowskiego aresztu przy Montelupich oraz innych więzień politycznych. O losie tych, którzy trafili za druty mówi namalowany w 1963 roku obraz zatytułowany *Nigdy więcej* (Nr inw. MN-M.138), którego autorem jest Aleksander Winnicki-Radziewicz (1911-2002), absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studiował u Wojciecha Weissa (1875-1950), Józefa Mehoffera (1869-1946) i Xawerego Dunikowskiego (1875-1964). Jego wstrząsające płótno przedstawia pięć szaro-spopielałych twarzy, o intensywnej czerni wpadniętych oczu, patrzących zza drutów. Na pierwszym planie widoczna jest wychudła postać w zmiętym pasiaku, z czerwono-białym fragmentem materiału koło szyi, trzymająca się wielkimi rękami za druty. Obok niej stoi stary człowiek z długą siwą brodą. W tle widać słup i rozbieloną szarość nieba. Pacyfistyczny tytuł obrazu jest wołaniem artysty o pokój. Winnicki-Radziewicz podczas II wojny światowej pomagał ukrywać się polskim Żydom, wśród których byli m.in. Artur Nacht-Samborski (1898-1974), Jonasz Stern (1904-1988) i Ernie Rosenstein (1913-2004), za co został uhonorowany przez Jad Waszem medalem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata.

O życiu za kolczastymi drutami mówi też namalowany tuż po wojnie, bo w roku 1946, obraz autorstwa więźniarki obozu w Ravensbrück – Jadwigi Simon-Pietkiewicz (1906-1955), zatytułowany *Trzy więźniarki z łopatami* (Nr inw. MN-M.577). Szaro-błękitna kompozycja przedstawia grupę trzech stojących więźniarek KL Ravensbrück, ubranych w niebieskie fartuchy. Kobiety zostały namalowane w układzie symetrycznym, to znaczy na osi przedstawienia znalazła się postać ukazana en face, a stojące obok niej towarzyszki niedoli zwrócone są twarzami w jej stronę. W odróżnieniu od kobiety w środku, która ma niebieską chustkę i opiera się o łopatę, która stoi przed nią, te stojące po bokach mają białe chustki na głowach i trzymają łopaty skierowane łyż-

[33] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 196.

kami do góry. Autorka tego przejmującego obrazu przed wojną studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie malarstwa uczyli ją Tadeusz Pruszkowski (1888-1942) oraz Leonard Pękalski (1896-1944). W lutym 1941 roku została aresztowana i przewieziona na Pawiak, gdzie spędziła dziewięć miesięcy, a następnie została przetransportowana do obozu w Ravensbrück, który opuściła dopiero w kwietniu 1945 roku. Zarówno na Pawiaku, jak i w obozie dokumentowała życie swoich współtowarzyszek niedoli: ich pracę, życie w barakach mieszkalnych i choroby. Sama latem 1942 roku, gdy odebrano jej obuwie, straciła czucie w nogach, dlatego nigdy nie powróciła do pełnego zdrowia i do końca życia chodziła o lasce. Jej rysunki i obrazy stanowią wstrząsające świadectwo tego, co działo się w obozach.

II wojna światowa to także powstania. Pierwsze z nich wybuchło w getcie warszawskim 19 kwietnia i trwało do 16 maja1943 roku. Było pierwszą akcją zbrojną podjętą przez polskie organizacje podziemne przeciwko Niemcom, a także pierwszym miejskim powstaniem w okupowanej przez Rzeszę Europie. Jego bezpośrednią przyczyną była decyzja o likwidacji getta warszawskiego, podjęta w ramach realizowanego przez Niemców planu zagłady europejskich Żydów. Nie miało celów militarnych, gdyż powstańcy nie mieli szans powodzenia. Stanowiło tylko albo aż zbrojną odpowiedź na ludobójstwo. Było również odwetem na oprawcach. O tym opowiada namalowany w 1950 roku obraz *Walczące getto* (Nr inw. MN-M.71) autorstwa Zygmunta Łopuszyńskiego (1914-1990), absolwenta Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie jego nauczycielami byli, jak u Eugeniusza Wańka – Władysław Jarocki oraz Fryderyk Pautsch. Płótno, za które Łopuszyński otrzymał nagrodę w 1950 roku na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, przedstawia wnętrze zbombardowanego domu, w którym na pierwszym planie widać postać kobiety ze wzniesionymi rękami i z ustami otwartymi do krzyku. Za nią znajduje się szereg postaci: z lewej umierający partyzant, podtrzymywany przez kobietę w czerwonej chustce na głowie i mężczyznę w jasnej koszuli. Na podłodze siedzi brodaty stary Żyd, trzymający w ramionach dziecko, być może ranne. Obok rozpaczająca kobieta, być może jego matka. Na drugim planie widać bojowców. Ten z lewej strony ma obandażowaną głowę i karabin w ręku. Ci z prawej usiłują wydobyć broń spod stropu. W prawym dolnym rogu widać leżącego trupa kobiety, a z lewej strony – przez wyłom w murze – płonące domy. Każda z namalowanych postaci ma inny wyraz twarzy, bo targają nimi różne uczucia – od heroicznej odwagi do przeraźliwego strachu i rozpaczy. Justyna Piesak zwróciła uwagę, że „dramatyzm kompozycji wyrażony jest także przez umieszczenie sceny w pomieszczeniu, nadaje to atmosferę stłumienia,

zamknięcia, bez możliwości ucieczki w bezpieczne miejsce. Ciekawa jest również perspektywa w jakiej autor umieścił odbiorcę obrazu. Patrząc na dzieło widz staje na miejscu kogoś, kto zaskoczył i wywołał reakcje osób przedstawionych"[34]. Być może do pomieszczenia, w którym znajdują się postaci, właśnie wpadli egzekutorzy. Nie ma chyba odbiorcy, który patrząc na dzieło Łopuszańskiego nie zobaczy kompozycyjnego podobieństwa do pochodzącego z 1814 roku dzieła Francisco Goi (1746-1828) zatytułowanego *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*. Obraz Goi powstał jako ilustracja do wydarzeń związanych z wyprawą wojsk Napoleona do Hiszpanii w 1808 roku, kiedy to bunt ludności hiszpańskiej był tłumiony licznymi egzekucjami.

Po Powstaniu w Getcie Warszawskim przyszedł czas na Powstanie Warszawskie. Zryw, który wybuchł 1 sierpnia i trwał 63 dni, zakończył się kapitulacją, wymordowaniem kilkuset tysięcy ludności cywilnej oraz zniszczeniem miasta w 80 procentach. Maciej Milewski (ur. 1939), absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem Aleksandra Kobzdeja (1920-1972), jest autorem namalowanego w 2019 roku obrazu zatytułowanego *Pamięci 180 tysięcy Warszawiaków zaginionych i pomordowanych przez Niemców* (Nr inw. MN-M.790). To kompozycja dwuplanowa, gdzie na pierwszym planie widoczne są dwie postaci: starsza kobieta i około 12-letni chłopiec. Oboje ujęci w perspektywie lekko 3/4, do kolan, są wyprostowani i patrzą w swoją prawą stronę, trzymając się za ręce. Starsza kobieta trzyma w ręku tobołek. Oboje ubrani są w płaszcze w brunatnym kolorze, mają przymrużone oczy i smutny wyraz twarzy. W tle po lewej stronie widać budynek PAST-y, z którego okien wydobywają się płomienie. Po prawej stronie jawi się zarys pobojowiska z latarniami ulicznymi. Całość spowita dymem. Twarze postaci smutne i zrezygnowane.

Jak zauważyła Magdalena Kucza-Kuczyńska „Maciej Milewski swoim obrazem, pełnym dramatyzmu i patosu składa hołd pomordowanym i zaginionym w czasie II wojny światowej mieszkańcom Warszawy. Problematyka Powstania Warszawskiego była obecna w życiu pokolenia autora i w jego życiu osobistym"[35].

Artyści, którzy przeżyli wojnę, często w swoich obrazach odnoszą się do przeżyć swoich lub swoich bliskich. Nie inaczej

[34] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 84-85.
[35] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 284.

postąpił rzeźbiarz, malarz, scenograf i poeta, absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (ur. 1936), malując w latach 2004-2005 tryptyk *Spalona Pieta Warszawy* (Nr. inw. MN-M.597 oraz MN-M.878 i MN-M.879). To przedstawienie nawiązujące do nastaw ołtarzowych. Świadczy o tym samo określenie „tryptyk". Zawarte w jego nazwie słowo „Pieta" też sytuuje obrazy w przestrzeni kościelnej. Samo słowo znaczy bowiem po włosku litość i miłosierdzie, ale w języku łacińskim to miłość zgodna z powołaniem. W historii sztuki oznacza przedstawienie Matki Bożej opłakującej zdjętego z krzyża Jezusa. Pierwsza część Tryptyku nosi tytuł *Oczekiwanie na Marię* i jest to przedstawienie dwójki sierot siedzących koło trupa. Namalowane na zielonym tle dwie skulone, wychudzone postaci dziecięce o sinych twarzach to symboliczne przedstawienie wszystkich warszawskich dzieci osieroconych przez rodziców, którzy zginęli w Powstaniu Warszawskim zarówno w walce, jak i jako ludność cywilna. Warto pamiętać, że po II wojnie światowej liczba sierot była ogromna, zaś sierocińce niemal pękały w szwach. Obraz centralny, który nosi tytuł *Pieta Warszawy 44',* to właśnie owa Maria, czyli spalone miasto, które autor jako ośmioletni chłopiec widział wypędzany ze stolicy wraz z mamą i gnany do obozu przejściowego w Pruszkowie. Trzy czwarte przedstawienia zajmuje granatowe niebo namalowane kolistymi pociągnięciami pędzla. Farba została nałożona grubo, impastowo. U dołu pas przedstawienia w kolorze niebiesko-różowym, ukazujący zgeometryzowane formy, które przypominają szkielety budynków, czyli gruzy miasta opuszczanego przez ośmiolatka. Trzecia część tryptyku, czyli *Czwarty upadek,* przedstawia Jezusa, który upadł pod krzyżem. W skład drogi krzyżowej, która zawiera XIV stacji, wchodzą trzy stacje przedstawiające upadek Jezusa pod krzyżem. Stacja II – upadek pierwszy, stacja VII – upadek drugi i stacja IX – upadek trzeci. Trzy upadki to teologiczny symbol Trójcy Świętej. Tu jednak mamy do czynienia z czwartym upadkiem, co stanowi nawiązanie zarówno do IV rozbioru Polski, kiedy to 17 września na wschodnie tereny Rzeczpospolitej weszli Sowieci, jak i do czwartego przegranego powstania. Po powstaniu kościuszkowskim, listopadowym i styczniowym – Powstanie Warszawskie jest czwartym, które zakończyło się upadkiem, a Jezus jest jego symbolem. Na dodatek mamy w tym przedstawieniu nawiązanie do figury Jezusa niosącego krzyż, znajdującej się na schodach kościoła św. Krzyża, która to figura w czasie Powstania Warszawskiego uległa destrukcji. Jezus, jak ten namalowany na obrazie Trzebiatowskiego, leżał na warszawskim bruku.

Z kolei malarz i grafik, absolwent Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Józef Młynarski (1925-1987), w 1963 roku namalował obraz zatytułowany *Warszawa 1945* (Nr inw.

MN-M.154). Na jego płótnie na tle rdzawo-czerwonej płonącej Warszawy z cynobrowymi dachami Starówki biegnie grupa wygnańców ze stolicy. Z lewej widać piaskowo-żółte postacie kobiet, pochylające się nad dzieckiem, w centrum w oczy rzuca się sylwetka mężczyzny z workiem na plecach. Nieco dalej w tle trzy szarawe postacie patrzą na płonącą Starówkę. Obraz jest zatytułowany *Warszawa 1945*, choć w 1945 roku Stare Miasto było już kompletnie wypalone, a i ludności było w nim niewiele. Młynarski namalował scenę, jakby patrzył na nią od strony Wisły, gdzie stacjonowała Armia Berlinga. Płótno Młynarskiego wpisuje się w nurt malarstwa rozliczeniowego z II wojną światową, której okropności Młynarski przeżył jako nastolatek.

Warszawa, mimo klęski powstania i zniszczeń dokonanych przez okupanta, okazała się miastem niezwyciężonym. 17 września 1945 roku do opuszczonego miasta, w którym ukrywali się robinsonowie warszawscy, jak nazywano ludzi, którzy po kapitulacji Powstania Warszawskiego zdecydowali się pozostać w mieście i ukrywać przed Niemcami w ruinach Warszawy, wkroczyły oddziały Armii Czerwonej i Ludowego Wojska Polskiego. W 1975 roku radziecki malarz, pochodzący z Turkmenistanu Włodzimierz Jakowlewicz Pawłocki (1925-2016), absolwent Odeskiej Szkoły Artystycznej, namalował obraz zatytułowany *1945 rok. Pobratyńcy* (Nr. inw. MN-M.599), choć prawidłowa forma tego słowa brzmi „Pobratymcy". Namalowane impastowo płótno pokazuje stojącego z lewej strony kompozycji żołnierza Ludowego Wojska Polskiego, wchodzącego do pełnego ruin miasta ramię w ramię ze stojącym z prawej strony żołnierzem Armii Czerwonej. Obaj, odziani w długie zielone płaszcze, są odwróceni tyłem do widza i przedstawieni w ujęciu do kolan. Polak ma na głowie rogatywkę, a w prawej ręce trzyma opuszczony lufą do dołu karabin. Żołnierz radziecki jest w hełmie, z karabinem zawieszonym na plecach. Obaj patrzą na bordowo-brązowy dom w centrum przedstawienia, nad którym widać szare ściany kamienic z brązowymi prostokątnymi oknami. W prawym górnym rogu widać flagi – polską i radziecką.

Z kolei Stanisław Poznański (1909-1996), absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się podobnie jak Jadwiga Simon-Pietkiewicz u Tadeusza Pruszkowskiego oraz jak Jan Kotowski u Leona Wyczółkowskiego, namalował w roku 1955 w postimpresjonistycznym stylu obraz zatytułowany *Warszawa wyzwolona* (Nr inw. MN-M.355), pokazujący scenę powitania żołnierzy na moście Poniatowskiego przez ludność cywilną oswobodzonej Warszawy. Na ziemi widać zadeptany śnieg. W części centralnej stoi czołg, z którego do ludności machają żołnierz radziecki, czołgista i cywil z karabinem. Wokół czołgu tłoczą

się cywile z rękami uniesionymi w górę w geście powitania. Z lewej – grupa ludzi wśród ruin z biało-czerwoną flagą. Jak napisała Justyna Piesak, „Obraz przepełniony jest atmosferą rodzącej się nadziei na nowe życie dla wyniszczonych wojną Warszawiaków i ich miasta. Wrażenie to pogłębia delikatny koloryt nieba z przebijającymi się przez chmury promieniami słońca oraz wieczorna pora dnia nadająca poczucie nadchodzącego spokoju"[36].

Ostatni z obrazów, namalowany w l. 80. przez Jana Tyszlera (ur. 1933) i zatytułowany *Etos* (Nr inw. MN-M.782), prowadzi widza przez historię strajków robotniczych lat 80. i tym samym pozwala na opowieść o schyłku PRL, czyli kolejnych walkach o niepodległość, tym razem rozumianych jako próby uniezależnienia się od wpływów Moskwy. Jednocześnie stanowi wprowadzenie odwiedzającego muzeum w czasy najnowsze, czyli do III RP.

Na obrazie w tonacji granatowo-szarej, przełamanej jedynie czerwienią zawieszonej w prawym górnym rogu biało-czerwonej flagi, widzimy robotników, prawdopodobnie stoczniowców, w roboczych ubraniach. Ten, który stoi z prawej strony, ma rękę niedbale wsuniętą w kieszeń, z której wystaje różaniec. Robotnik stojący z lewej strony ma w klapie znaczek z Janem Pawłem II. Stojący pośrodku w prawej ręce trzyma kawałek betonowej płyty – może wyrwanej z chodnika? Za ich plecami stoi sam malarz, unosząc nad głową jednego z nich dwa palce, pokazując nimi symbol zwycięstwa – Victorii, którym posługiwali się strajkujący w latach 80. Sam artysta, który jako dziecko przeżył bombardowanie Wielunia we wrześniu 1939 roku, a po wojnie ukończył najpierw grafikę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie wydział operatorski PWSTiF w Łodzi, przez przeszło pięćdziesiąt lat pracował jako realizator światła w Telewizji Polskiej, stanowi łącznik między sztuką a historią walk Polski o Niepodległość.

Ale historia tych walk nadal jest przecież tematem podejmowanym przez malarzy – wnikliwych obserwatorów rzeczywistości i piewców historii. Zaś Muzeum Niepodległości cały czas zbiera dzieła, które pomagają opowiadać o niej tym, którym łatwiej ją zrozumieć patrząc na obraz, niż czytając grube księgi.

Małgorzata Karolina Piekarska
Muzeum Niepodległości w Warszawie
ORCID: 0000-0002-6551-6839

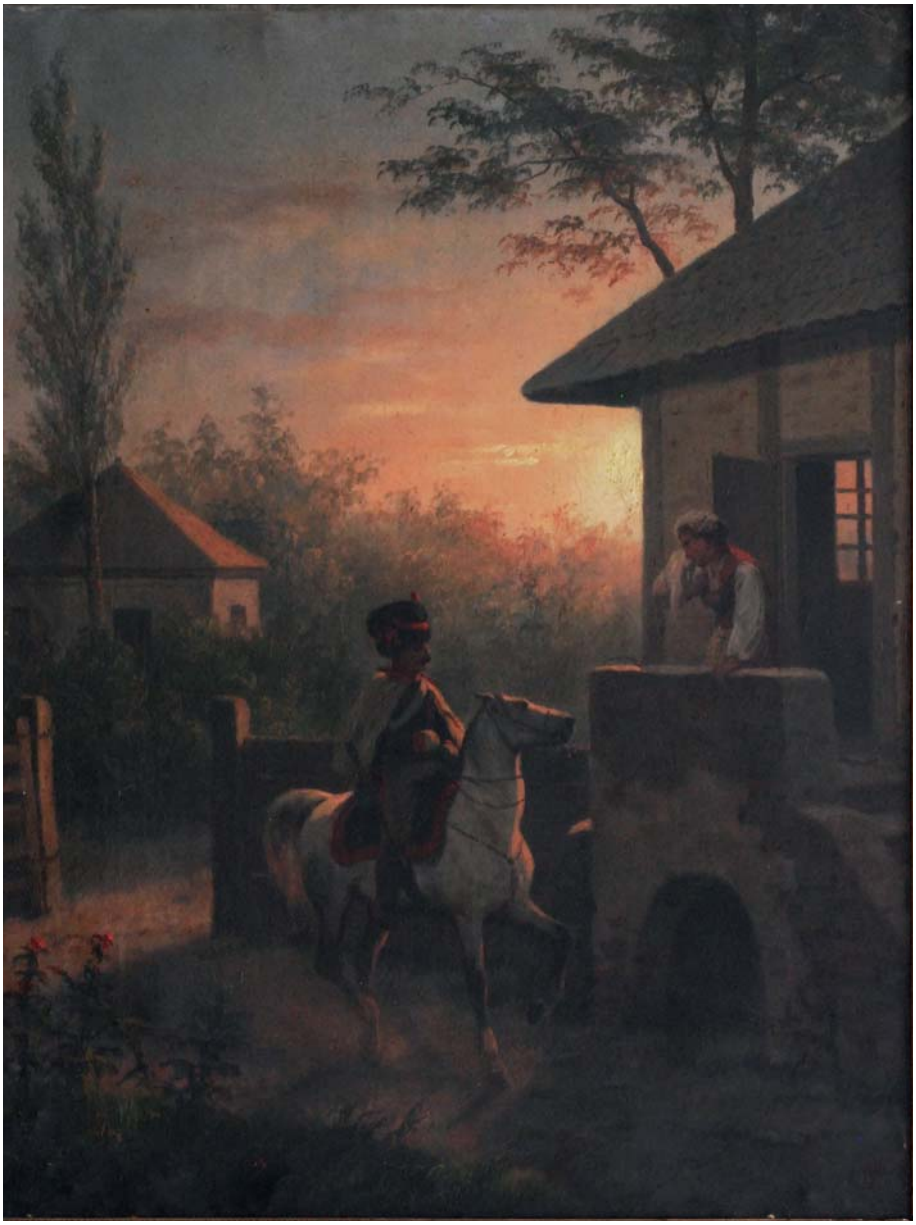
[36] *Galeria Malarstwa Historycznego*, Warszawa 2021, s. 90.

Mazowsze.

Hakob Mikayelyan (ur. 1972); *Przysięga Kościuszki*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 80 cm; 2018; Nr Inw. M.783

Włodzimierz Tetmajer (1861-1923); *Scena z powstania kościuszkowskiego;* technika: olej, tektura; wym.: 56,0 cm x 81,3 cm; 1906; Nr Inw. M.186

Józef Ryszkiewicz-Świrysz (1888-1942); *Kosynierzy*; technika: olej, tektura; wym.: 35 x 49 cm; 1910; Nr Inw. M.178



January Suchodolski (1797-1875); *Pożegnanie przed pójściem na wojnę 1809-1812;* technika: olej, płótno; wym.: 50 x 38 cm; około 1870 (?); Nr Inw. M.181

Autor nieznany; *Portret Artura Zawiszy i Michała Wołłowicza*; technika: olej, płótno; wym.: 96,5 x 68 cm; b.d. (2 poł. XIX w.); Nr Inw. M.329

Jan Styka (1858-1925); *Węgierscy honwedzi atakują rosyjską piechotę* (motyw z panoramy *Bem w Siedmiogrodzie*); technika: olej, płótno; wym.: 126 x 113 cm; 1897; Nr Inw. M.246

Jan Styka (1858-1925); *Do ataku* (motyw z panoramy *Bem w Siedmiogrodzie*); technika: olej, płótno; wym.: 89 x 130; 1897; Nr Inw. M.245

Maksymilian Gierymski (1846-1874); *Czaty*; technika: olej, płótno; wym.: 29,5 x 35 cm; 1870-1872; Nr Inw. M.112

Ludomir Benedyktowicz (1844-1926); *Podjazd powstańców*; technika: olej, płótno; wym.: 60 x 106,2 cm; 1872; Nr Inw. M.145

Józef Górski (1887-1955); *Zamach na hr. Berga*; technika: olej, płótno; wym.: 45,5 x 57,5cm; b.d.; Nr Inw. M.115

Wandalin Strzałecki (1855-1917); *Pożegnanie uczestników powstania 1863 roku*; technika: olej, płótno; wym.: 64,4 x 83 cm; 1879; Nr Inw. M.132

Włodzimierz Łoś (1849-1889); *Powstaniec*; technika: olej, płótno; wym.: 26 x 34 cm; 1883; Nr Inw. M.126

Józef Ryszkiewicz-Świrysz (1888-1942); *Wypad powstańców 1863 r.*; technika: olej, płótno; wym.: 60 x 92 cm; 1893; Nr Inw. M.185

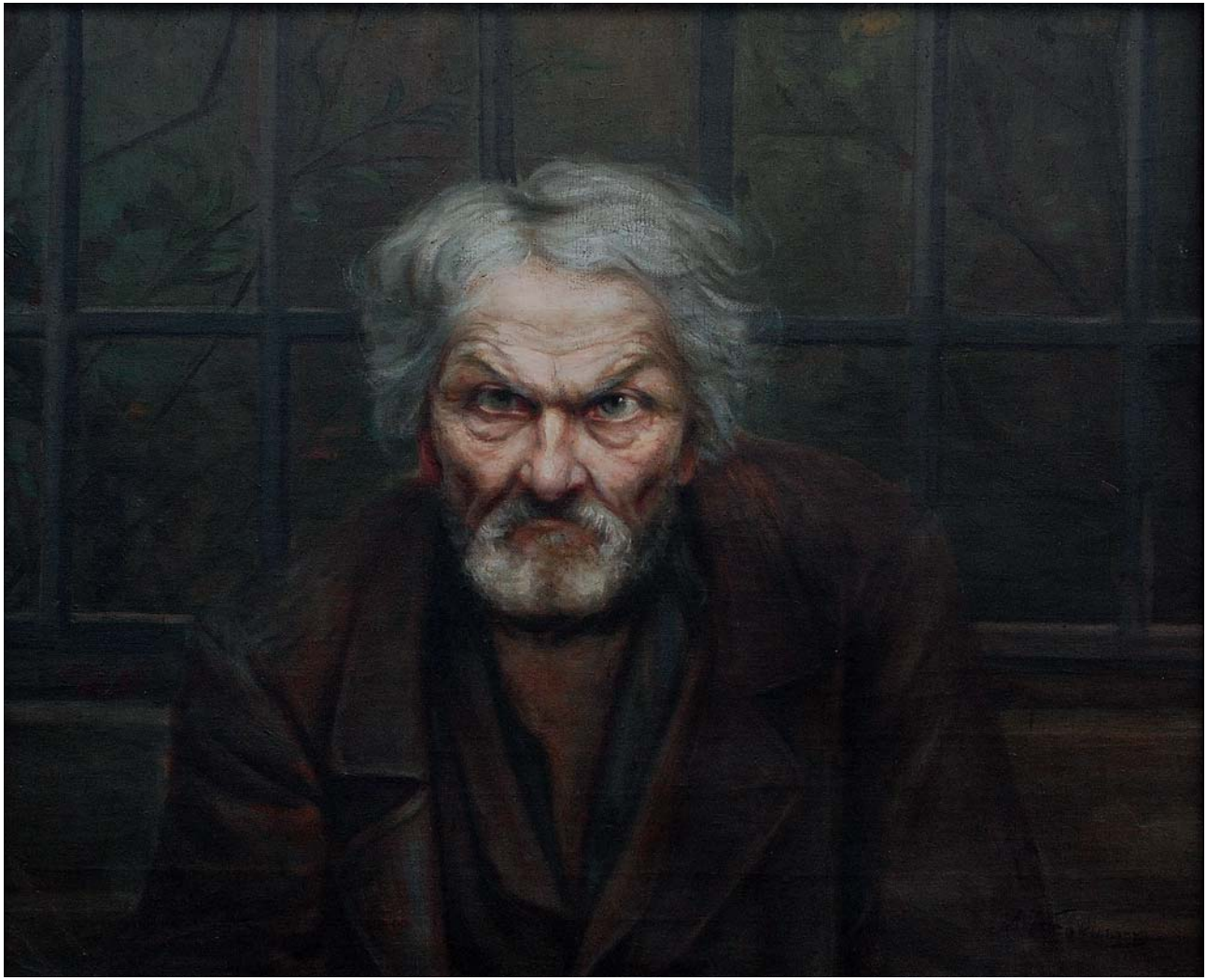
Antoni Kozakiewicz (1841-1929); *Trzy pokolenia*; technika: olej, płótno; wym.: 95 x 107 cm; 1864; Nr Inw. M.192

Tadeusz Rybkowski (1848-1926); *Rok 1863*; technika: olej, płótno; wym.: 70 x 104 cm; 1893; Nr Inw. M.164

Jan Pomian Kruszyński (ok. 1835-1900); *Czytanie „Złotej Hramoty" na Ukrainie w roku 1863*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 170 cm; 1871; Nr Inw. M.116

Jan Rosen (1854-1936); *Zsyłka (Pochód)*; technika: olej, płótno; wym.: 53 x 110 cm; b.d.; Nr Inw. M.252

Aleksander Sochaczewski (1843-1923); *Pożegnanie Europy*; technika: olej, płótno; wym.: 340 x 750 cm; 1894; Nr Inw. M.680



Antoni Kozakiewicz (1841-1929); *Sybirak*; technika: olej, płótno; wym.: 60 x 72 cm; ok. 1890; Nr Inw. M.195

Jacek Malczewski (1854-1929); *Sybirak;* technika: olej, płótno, deska; wym.: 30,8 x 18 cm; b.d.; Nr Inw. M.134

Jacek Malczewski (1854-1929); *Niedziela w kopalni* (szkic); technika: olej, płótno; wym.: 140 x 100 cm; 1884?; Nr Inw. M.197

Jacek Malczewski (1854-1929); *Złożenie do trumny*; technika: olej, płótno; wym.: 180 x 240 cm; b.d.; Nr Inw. M.146

Jacek Malczewski (1854-1929); *Raport policyjny*; technika: olej, płótno; wym.: 70 x 139 cm; ok. 1890; Nr Inw. M.200

Jacek Malczewski (1854-1929); *Powrót sybiraka*; technika: olej, tektura; wym.: 43 x 33 cm; 1908; Nr Inw. M.199

Stanisław Bagieński (1876-1948); *Po powrocie*; technika: olej, płótno; wym.: 54 x 45 cm; 1906; Nr Inw. M.177

Wojciech Kossak (1856-1942); *Kozak* (motyw z obrazu *Krwawa Niedziela w Petersburgu*); technika: olej, płótno; wym.: 70 x 57 cm; 1905; Nr Inw. M.224

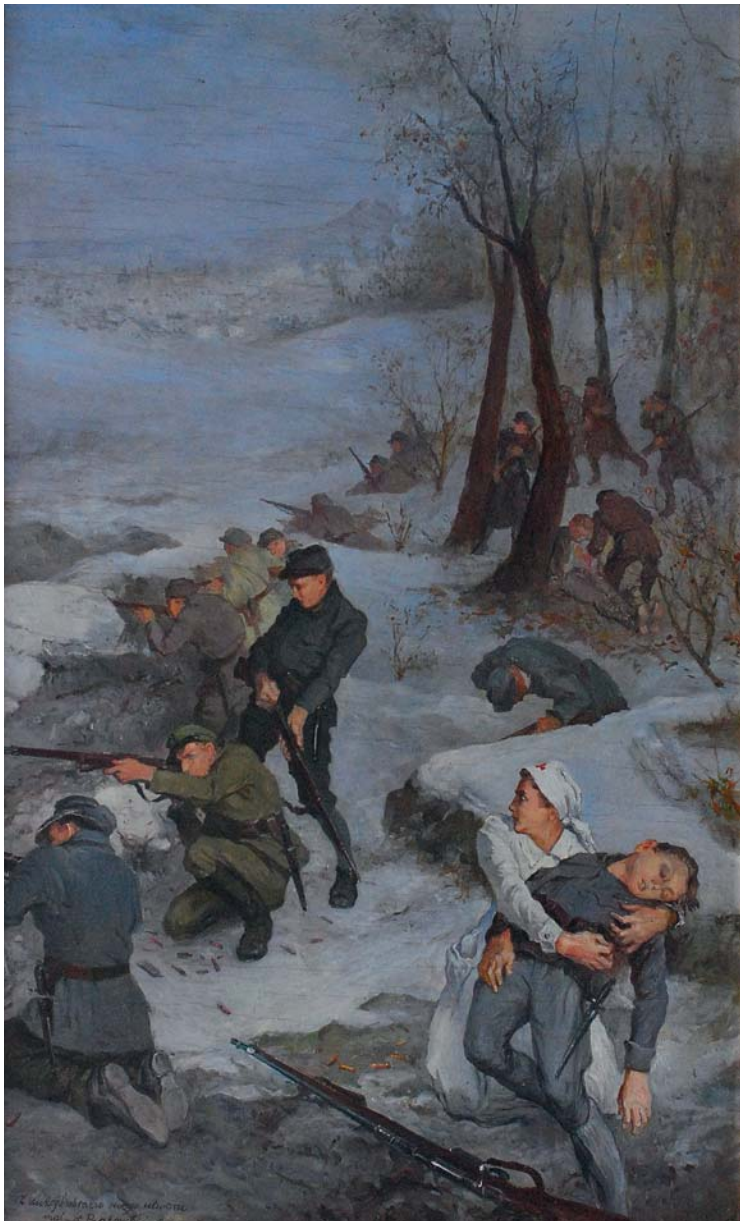
Stanisław Masłowski (1853-1926); *Świt (Wiosna 1905)*; technika: olej, płótno; wym.: 123 x 171 cm; 1906; Nr Inw. M.208

Jan Kotowski (1885-1960); *Patrol kozaków 1905 r.*; technika: olej, tektura; wym.: 56 x 69 cm; 1958; Nr Inw. M.163

Autor nieznany; *Czerkiesi na Rynku Starego Miasta 1905 roku*; technika: olej, płótno; wym.: 38,2 x 46,2 cm; 1905; Nr Inw. M.180

Andrzej Strumiłło (1927-2020); *Rok 1905 w Łodzi*; technika: olej, płótno; wym.: 135 x 170 cm; pocz. l.50. XX w.; Nr Inw. M.102

Stanisław Bergman (1862-1930); *Rok 1914*; technika: olej, płótno; wym.: 170 x 72 cm; 1914; Nr Inw. M.209



Stanisław Batowski Kaczor (1866-1946); *Obrona Lwowa. Reduta Najmłodszych*; technika: olej, płótno, sklejka; wym.: 67 x 41 cm; 1938; Nr Inw. M.332

Adam Kunikowski (ur. 1950); *Bitwa warszawska 1920 – pogrom bolszewików*; technika: olej, płótno; wym.: 80 x 120 cm; 2020; Nr Inw. MN-M.870

Marian Adamczyk (ur. 1938); *Piłsudski i Witos*; technika: olej, płótno; wym.: 50,5 x 60,5 cm; 2017; Nr Inw. MN-M.666

Andrzej Tryzno (ur. 1945); *Wrzesień – Westerplatte*; technika: olej, płótno; wym.: 65,5 x 113,5 cm; 1979; Nr Inw. M.271

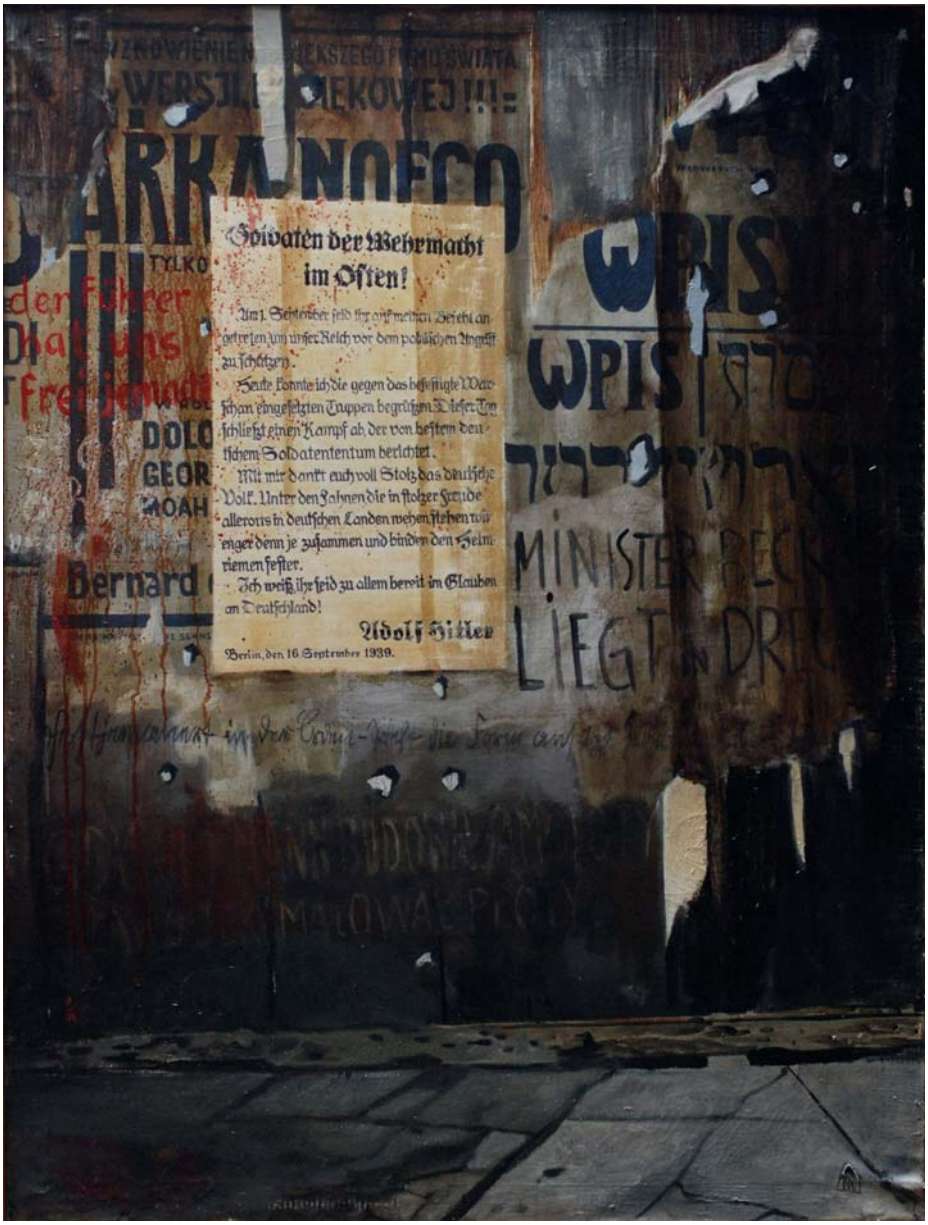
Eugeniusz Waniek (1906-2009); *Nalot – 1939*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 63,5 cm; 1948; Nr Inw. M.283

Jerzy Hulewicz (1886-1941); *Gaszenie pożaru warszawskiego ratusza w 1939 roku*; technika: olej, płótno; wym.: 65 x 100 cm; 1940; Nr Inw. M.326

Monika Piwowarska (1914-2006); *Portret prezydenta Stefana Starzyńskiego*; technika: olej, płótno; wym.: 82 x 85 cm; 1964; Nr Inw. M.158

Stanisław Bodes (ur. 1951); *Zapomniana szarża policji – Husynne 24.09.1939 r.*; technika: olej, płótno; wym.: 80 x 59,5 cm; 2009; Nr Inw. M.745

Feliks Mostowicz (1947-2020); *Aresztowanie nocą*; technika: olej, płótno; wym.: 85 x 45 cm; 1992; Nr Inw. M.336



Jerzy Krawczyk (1921-1969); *Wrzesień*; technika: olej, płótno; wym.: 150 x 115 cm; 1964; Nr Inw. M.168

Jerzy Krawczyk (1921-1969); *Totenbestattung*; technika: olej, płótno; wym.: 95 x 160 cm; 1962; Nr Inw. M.124

Jerzy Krawczyk (1921-1969); *Aufpassen Mutti*; technika: olej, płótno; wym.: 115 x 68 cm; 1962; Nr Inw. M.125

Aleksander Winnicki-Radziewicz (1911-2002); *Nigdy więcej*; technika: olej, płótno; wym.: 63 x 81 cm; 1963; Nr Inw. M.138

Jadwiga Simon-Pietkiewicz (1906-1955); *Trzy więźniarki z łopatami*; technika: gwasz, sklejka; wym.: 61 x 50 cm; 1946; Nr Inw. M.577

Zygmunt Łopuszyński (1914-1990); *Walczące getto*; technika: olej, płótno; wym.: 160 x 250 cm; 1950; Nr Inw. M.71

Maciej Milewski (ur. 1939); *Pamięci 180 tysięcy Warszawiaków zaginionych i pomordowanych przez Niemców*; technika: olej, płótno; wym.: 86 x 89 cm; 2019; Nr Inw. M.790

Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (ur. 1936); Tryptyk *Spalona Pieta Warszawy*, cz. I *Oczekiwanie na Marię*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 150 cm; 2005; Nr Inw. MN-M.878

Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (ur. 1936); Tryptyk *Spalona Pieta Warszawy*, cz. II *Pieta Warszawy 1944*; technika: olej, płótno; wym.: 150 x 100 cm; 2004; Nr Inw. M.597

Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (1936); Tryptyk *Spalona Pieta Warszawy*, cz. III *Czwarty upadek*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 150 cm; 2005; Nr Inw. MN-M.879

Józef Młynarski (1925-1987); *Warszawa 1945*; technika: olej, płótno; wym.: 135 x 200 cm; 1963; Nr Inw. M.154

Włodzimierz Pawłocki (1925-2016); *1945 rok. Pobratyńcy (Pobratymcy)*; technika: olej, płótno; wym.: 122 x 121 cm; 1975; Nr Inw. M.599

Stanisław Poznański (1909-1996); *Warszawa wyzwolona*; technika: olej, płótno; wym.: 140 x 160 cm; 1955; Nr Inw. M.355

Jan Tyszler (ur.1933); *Etos*; technika: akryl, płyta pilśniowa; wym.: 86 x 61 cm; 2. poł. XX w.; Nr Inw. M.782

Mazowsze.

ZESTAWIENIE MUZEOLOGICZNE OBIEKTÓW

1. Hakob Mikayelyan (ur. 1972); *Przysięga Kościuszki; technika*: olej, płótno; wym.: 100 x 80 cm; 2018; Nr Inw. M.783
2. Włodzimierz Tetmajer (1861-1923); *Scena z powstania kościuszkowskiego*; technika: olej, tektura; wym.: 56,0 cm x 81,3 cm; 1906; Nr Inw. M.186
3. Józef Ryszkiewicz-Świrysz (1888-1942); *Kosynierzy*; technika: olej, tektura; wym.: 35 x 49 cm; 1910; Nr Inw. M.178
4. January Suchodolski (1797-1875); *Pożegnanie przed pójściem na wojnę 1809-1812*; technika: olej, płótno; wym.: 50 x 38 cm; około 1870 (?); Nr Inw. M.181;
5. Autor nieznany; *Portret Artura Zawiszy i Michała Wołłowicza*; technika: olej, płótno; wym.: 96,5 x 68 cm; b.d. (2 poł. XIX w.); Nr Inw. M.329
6. Jan Styka (1858-1925); *Węgierscy honwedzi atakują rosyjską piechotę* (motyw z panoramy *Bem w Siedmiogrodzie*); technika: olej, płótno; wym.: 126 x 113 cm; 1897; Nr Inw. M.246
7. Jan Styka (1858-1925); *Do ataku* (motyw z panoramy Bem w Siedmiogrodzie); technika: olej, płótno; wym.: 89 x 130; 1897; Nr Inw. M.245
8. Maksymilian Gierymski (1846-1874); *Czaty*; technika: olej, płótno; wym.: 29,5 x 35 cm; 1870-1872; Nr Inw. M.112
9. Ludomir Benedyktowicz (1844-1926); *Podjazd powstańców*; technika: olej, płótno; wym.: 60 x 106,2 cm; 1872; Nr Inw. M.145
10. Górski Józef (1887-1955); *Zamach na hr. Berga*; technika: olej, płótno; wym.: 45,5 x 57,5cm; b.d.; Nr Inw. M.115
11. Wandalin Strzałecki (1855-1917); *Pożegnanie uczestników powstania 1863 roku*; technika: olej, płótno; wym.: 64,4 x 83 cm; 1879; Nr Inw. M.132
12. Włodzimierz Łoś (1849-1889); *Powstaniec*; technika: olej, płótno; wym.: 26 x 34 cm; 1883; Nr Inw. M.126
13. Józef Ryszkiewicz-Świrysz (1888-1942); *Wypad powstańców 1863 r.*; technika: olej, płótno; wym.: 60 x 92 cm; 1893; Nr Inw. M.185

14. Antoni Kozakiewicz (1841-1929); *Trzy pokolenia*; technika: olej, płótno; wym.: 95 x 107 cm; 1864; Nr Inw. M.192
15. Tadeusz Rybkowski (1848-1926); *Rok 1863*; technika: olej, płótno; wym.: 70 x 104 cm; 1893; Nr inw. M.164
16. Jan Pomian Kruszyński (ok. 1835-1900); *Czytanie „Złotej Hramoty" na Ukrainie w roku 1863*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 170 cm; 1871; Nr Inw. M.116
17. Jan Rosen (1854-1936); *Zsyłka (Pochód)*; technika: olej, płótno; wym.: 53 x 110 cm; b.d.; Nr Inw. M.252
18. Aleksander Sochaczewski (1843-1923); *Pożegnanie Europy*; technika: olej, płótno; wym.: 340 x 750 cm; 1894; Nr Inw. M.680
19. Antoni Kozakiewicz (1841-1929); *Sybirak*; technika: olej, płótno; wym.: 60 x 72 cm; ok. 1890; Nr Inw. M.195
20. Jacek Malczewski (1854-1929); *Sybirak*; technika: olej, płótno, deska; wym.: 30,8 x 18 cm; b.d.; Nr Inw. M.134
21. Jacek Malczewski (1854-1929); *Niedziela w kopalni* (szkic); technika: olej, płótno; wym.: 140 x 100 cm; 1884?; Nr Inw. M.197
22. Jacek Malczewski (1854-1929); *Złożenie do trumny*; technika: olej, płótno; wym.: 180 x 240 cm; b.d.; Nr Inw. M.146
23. Jacek Malczewski (1854-1929); *Raport policyjny*; technika: olej, płótno; wym.: 70 x 139 cm; ok. 1890; Nr Inw. M.200
24. Jacek Malczewski (1854-1929); *Powrót sybiraka*; technika: olej, tektura; wym.: 43 x 33 cm; 1908; Nr Inw. M.199
25. Stanisław Bagieński (1876-1948); *Po powrocie*; technika: olej, płótno; wym.: 54 x 45 cm; 1906; Nr Inw. M.177
26. Wojciech Kossak (1856-1942); *Kozak* (motyw z obrazu *Krwawa Niedziela w Petersburgu*); technika: olej, płótno; wym.: 70 x 57 cm; 1905; Nr Inw. M.224
27. Stanisław Masłowski (1853-1926); *Świt (Wiosna 1905)*; technika: olej, płótno; wym.: 123 x 171 cm; 1906; Nr Inw. M.208
28. Jan Kotowski (1885-1960); *Patrol kozaków 1905 r.*; technika: olej, tektura; wym.: 56 x 69 cm; 1958; Nr Inw. M.163
29. Autor nieznany; *Czerkiesi na Rynku Starego Miasta 1905 roku*; technika: olej, płótno; wym.: 38,2 x 46,2 cm; 1905; Nr Inw. M.180
30. Andrzej Strumiłło (1927-2020); *Rok 1905 w Łodzi*; technika: olej, płótno; wym.: 135 x 170 cm; pocz. l.50. XX w.; Nr Inw. M.102
31. Stanisław Bergman (1862-1930); *Rok 1914*; technika: olej, płótno; wym.: 170 x 72 cm; 1914; Nr Inw. M.209
32. Stanisław Batowski Kaczor (1866-1946); *Obrona Lwowa. Reduta Najmłodszych*; technika: olej, płótno, sklejka; wym.: 67 x 41 cm; 1938; Nr Inw. M.332

33. Adam Kunikowski (ur. 1950); *Bitwa warszawska 1920 – pogrom bolszewików*; technika: olej, płótno; wym.: 80 x 120 cm; 2020; Nr Inw. MN-M.870
34. Marian Adamczyk (ur. 1938); *Piłsudski i Witos*; technika: olej, płótno; wym.: 50,5 x 60,5 cm; 2017; Nr Inw. MN-M.666
35. Andrzej Tryzno (ur. 1945); *Wrzesień – Westerplatte*; technika: olej, płótno; wym.: 65,5 x 113,5 cm; 1979; Nr Inw. M.271
36. Eugeniusz Waniek (1906-2009); *Nalot – 1939*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 63,5 cm; 1948; Nr Inw. M.283
37. Jerzy Hulewicz (1886-1941); *Gaszenie pożaru warszawskiego ratusza w 1939 roku*; technika: olej, płótno; wym.: 65 x 100 cm; 1940; Nr Inw. M.326
38. Monika Piwowarska (1914-2006); Portret prezydenta Stefana Starzyńskiego; technika: olej, płótno; wym.: 82 x 85 cm; 1964; Nr Inw. M.158
39. Stanisław Bodes (ur. 1951); *Zapomniana szarża policji – Husynne 24.09.1939 r.*; technika: olej, płótno; wym.: 80 x 59,5 cm; 2009; Nr Inw. M.745
40. Feliks Mostowicz (1947-2020); *Aresztowanie nocą*; technika: olej, płótno; wym.: 85 x 45 cm; 1992; Nr Inw. M.336
41. Jerzy Krawczyk (1921-1969); *Wrzesień*; technika: olej, płótno; wym.: 150 x 115 cm; 1964; Nr Inw. M.168
42. Jerzy Krawczyk (1921-1969); *Totenbestattung*; technika: olej, płótno; wym.: 95 x 160 cm; 1962; Nr Inw. M.124
43. Jerzy Krawczyk (1921-1969); *Aufpassen Mutti*; technika: olej, płótno; wym.: 115 x 68 cm; 1962; Nr Inw. M.125
44. Aleksander Winnicki-Radziewicz (1911-2002); *Nigdy więcej*; technika: olej, płótno; wym.: 63 x 81 cm; 1963; Nr Inw. M.138
45. Jadwiga Simon-Pietkiewicz (1906-1955); *Trzy więźniarki z łopatami*; technika: gwasz, sklejka; wym.: 61 x 50 cm; 1946; Nr Inw. M.577
46. Zygmunt Łopuszyński (1914-1990); *Walczące getto*; technika: olej, płótno; wym.: 160 x 250 cm; 1950; Nr Inw. M.71
47. Maciej Milewski (ur. 1939); *Pamięci 180 tysięcy Warszawiaków zaginionych i pomordowanych przez Niemców*; technika: olej, płótno; wym.: 86 x 89 cm; 2019; Nr Inw. M.790
48. Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (ur. 1936); Tryptyk *Spalona Pieta Warszawy*, cz. I *Oczekiwanie na Marię*; technika: olej, płótno; wym.: 100 x 150 cm; 2005; Nr Inw. MN-M.878
49. Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (ur. 1936); Tryptyk *Spalona Pieta Warszawy*, cz. II *Pieta Warszawy 1944*; technika: olej, płótno; wym.: 150 x 100 cm; 2004; Nr Inw. M.597

50. Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (1936); Tryptyk *Spalona Pieta Warszawy*, cz. III *Czwarty upadek;* technika: olej, płótno; wym.: 100 x 150 cm; 2005; Nr Inw. MN-M.879
51. Józef Młynarski (1925-1987); *Warszawa 1945;* technika: olej, płótno; wym.: 135 x 200 cm; 1963; Nr Inw. M.154
52. Włodzimierz Pawłocki (1925-2016); *1945 rok. Pobratyńcy (Pobratymcy);* technika: olej, płótno; wym.: 122 x 121 cm; 1975; Nr Inw. M.599
53. Stanisław Poznański (1909-1996); *Warszawa wyzwolona;* technika: olej, płótno; wym.: 140 x 160 cm; 1955; Nr Inw. M.355
54. Jan Tyszler (ur.1933); *Etos;* technika: akryl, płyta pilśniowa; wym.: 86 x 61 cm; 2. poł. XX w.; Nr Inw. M.782

BIBLIOGRAFIA

S. Artymowski, *Portret Heleny z Majewskich Kirkorowej, zesłanki syberyjskiej autorstwa Aleksandra Sochaczewskiego*, [w:] „Niepodległość i Pamięć" 23/1 (53), Warszawa 2016, s. 331-334

Artyści ze szkoły Jana Matejki. Wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach, luty– kwiecień 2004, red. W. Nagengast, Muzeum Śląskie, Katowice 2004

Białynicka-Birula, J., Włodzimierz Łoś [w:] *Słownik Artystów Polskich*, Warszawa 1993, t. V, s. 184-185

H. Blumówna, *Benedyktowicz Ludomir Ludwik* [życiorys], Teczka *Ludomir Benedyktowicz*, Materiały *Słownika Artystów Polskich*, mps, s. 2;

A. Majcherek-Węgrzynek, *Panorama Siedmiogrodzka – fragmenty zlokalizowane poza granicami Polski*, [w:] Kwartalnik: „Cenne, bezcenne, utracone" nr 2(51) kwiecień-czerwiec 2007, s. 16-17

S. Masłowski, *Materiały do życiorysu i twórczości*, opracował: Maciej Masłowski, Wrocław 1957

Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768– 1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1, 2, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2011

Wczesna ikonografia Tadeusza Kościuszki i jej społeczny kontekst w Krakowie przełomu XVIII i XIX [w:] *Franciszek Smuglewicz a Michał Stachowicz*, [w:] *Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės vizualinėje kultūroje*, Vilnius 2010, s. 517– 531

A. Okońska, *Malarz – powstaniec bez rąk*, „Kulisy", 14 IV 1963, nr 15, s. 5

A. Okońska, *Paleta z mazowieckiej sosny*, Warszawa 1968

A. Sochaczewski, *Figures d'exilés politiques: extraites du tableau d'Alexandre Sochaczewski: les exilés à la frontière de Sibérie*, Bruxelles 1897

Sybir: wystawa obrazów Aleksandra Sochaczewskiego, Kraków [1900]

Galeria Malarstwa Historycznego, Warszawa 2021

Koordynacja pracy redakcyjnej
Małgorzata Karolina Piekarska

Koordynacja pracy programowej
Bartłomiej Klusek

Promocja
Justyna Wyszyńska

Korekta
Danuta Niemczyk

Administracja
Piotr Maroński

ISBN 978-83-67398-99-2

Wydawnictwo Muzeum Niepodległości
(identyfikator wydawnictwa naukowego 42 700)
al. Solidarności 62; 00-240 Warszawa
wydawnictwo@muzn.pl
tel. 22 826 90 91 w. 41

Realizacja na zlecenie wydawcy
OFI. Krzysztof Gawrychowski

Nakład 200 egz.

35 MUZEUM
lat NIEPODLEGŁOŚCI

25 lat
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO