

JOANNA M. SOSNOWSKA  
INSTYTUT SZTUKI PAN

## SZTUKA LEGIONÓW POLSKICH

### LEGIONY

Historia zasług Legionów w walce o niepodległość i pozycja ich wodza, a także tak zwana sztuka legionowa tworzyły w okresie międzywojennym dyskursy dominującej doktryny politycznej<sup>1</sup>. Jej rola w kształtowaniu świadomości Polaków narastała i mimo że część obywateli Polskich nie utożsamiała się z nią, to pozostawała głównym punktem odniesienia, gdy mówiono o patriotyzmie i męstwie. Po 1945 r. historia Legionów, tracąc znaczenie politycznego dyskursu, stała się ważnym wątkiem opozycyjnego etosu jako zakazana legenda, co usztywniło i ujednoznaczyło wszelkie interpretacje. Właściwie po dzień dzisiejszy jesteśmy świadkami wykorzystywania tematu Legionów do celów partykularnych, związanych z polityką. Ma w tym udział również sztuka związana treściowo z Legionami, od pierwszych wystaw rozpatrywana jako coś nadzwyczajnego, wykraczającego poza normy, choć mieszczącego się w horyzoncie oczekiwań publiczności niewyrobionej artystycznie, a jedynie bardzo mocno zaangażowanej patriotycznie.

Znamienne jest, że w książkach takich jak *Legenda Legionów*<sup>2</sup>, pięknie wydanych, monumentalnych, pełnych informacji historycznych i bogato ilustrowanych reprodukcjami dzieł sztuki – obrazów, rysunków, grafik, rzeźb, medali itp., dla samego tematu sztuki, także literatury związanej z Legionami, przeznaczają się miejsce na końcu publikacji, a reprodukcje dzieł są często niedokładnie opisane. Tymczasem zarówno sztuki plastyczne, jak i literatura stanowiły ważny element legionowego dyskursu. Jednak sam charakter prac spowodował, że po stu latach stały się w przeważającej mierze anachroniczne, zyskując wyłącznie status ilustracji. Nadal jednak pozostaje sprawą otwartą kwestia roli, jaką sztuka odegrała w wytwarzaniu wiedzy o Legionach.

Zarówno historycznie poprawne określenie „sztuka Legionów Polskich”, jak i potoczne „sztuka legionowa” są nieprecyzyjne i trudne do zdefiniowania. Szerokie pole ich znaczenia zakreśliły autorki źródłowego opracowania *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Wacława Milewska i Maria Zientara<sup>3</sup>, biorąc pod uwagę artystów związanych z ruchami niepodległościowymi i organizacjami parawojсковymi przed 1914 r., następnie z Legionami, Polską Organizacją Wojskową, Naczelnym Komitetem Narodowym i sympatyków czynu legionowego. Najwęższe wyznaczałoby przekonanie, że jest to sztuka tworzona bez celów propagandowych przez artystów-żołnierzy w okresie od formalnego utworzenia Legionów Polskich 27 sierpnia 1914 r. lub od wcześniejszego, bo mającego miejsce 6 sierpnia wymarszu I Kampanii Kadrowej z Krakowa w kierunku granicy z zaborem rosyjskim, lub nawet od przemówienia wygłoszonego 3 sierp-

<sup>1</sup> Terminów dyskurs i doktryna używam w takim sensie, w jakim zostały zastosowane przez Michela Foucaulta, zob. M. F o u c a u l t, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

<sup>2</sup> *Legenda Legionów. Opowieść o Legionach oraz ludziach Józefa Piłsudskiego*, red. W. Sienkiewicz, Demart SA, Warszawa 2008.

<sup>3</sup> W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Fundacja Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

nia w Oleandrach przez Józefa Piłsudskiego do zgromadzonych tam członków Związku Strzeleckiego i Polskich Drużyn Strzeleckich. Datę końcową wyznaczałby dzień 20 września 1916 r., kiedy nastąpiło wycofanie oddziałów z frontu i przeformowanie w Polski Korpus Posiłkowy, lub kryzys przysięgowy w dniach 9–11 lipca 1917 r., na skutek którego żołnierze I i III Brygady zostali internowani przez władze niemieckie. Takiego stanowiska nikt jednak z badaczy nie przyjął, choć Milewska i Zientara starały się w swej książce, a także w późniejszym artykule zamieszczonym w monumentalnym dziele *Legenda Legionów* wyodrębnić ten właśnie zespół prac i określić ich specyfikę, ale przeważało ujęcie szerokie. W ostatnim czasie badaczki określiły swoje stanowisko w sposób następujący: „Termin »sztuka legionowa« przyjmujemy dla określenia twórczości z lat I wojny światowej artystów, którzy służyli w Legionach Polskich lub sympatyzowali z ideą walki zbrojnej przeciwko Rosji”<sup>4</sup>.

Niewątpliwie miało na to wpływ podejście do zagadnienia organizatorów pierwszych wystaw zwanych, znowu potocznie, legionowymi, mających miejsce już w 1915 r., a także w następnych latach wojny i później, w okresie międzywojennym. We wszystkich obok rzeczywistych artystów-żołnierzy brali udział zarówno twórcy podejmujący wątki patriotyczno-wojenno-legionowe (il. 1), ale nieuczestniczący w działaniach wojennych, jak i ci, którzy towarzyszyli wojsku, nie biorąc jednak udziału w walkach, na przykład z racji wieku. Byli wśród nich również artyści-żołnierze przynależący do innych formacji wojskowych w ramach armii austriackiej, sympatyzujący jednak z ideą legionową. Po 1918 r. na tak zwanych wystawach legionowych zaczęto pokazywać także prace, które powstały już w okresie pokoju, ale odnosiły się wydarzeń wojennych. Mówiono też o sztuce legionistów w kontekście ich późniejszej twórczości. W 1933 r. miała miejsce w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki wystawa Koła Artystów Legionowych, na której obok prac już historycznych pokazano głównie dzieła nowe i niezwiązane z wojną. Sytuacja była więc złożona, a długotrwałe, politycznie warunkowane wykluczenie tematu z badań naukowych po 1945 r. utrwaliło nieprecyzyjny sposób namysłu nad nim<sup>5</sup>.



1. Wincenty Wodzinowski, artysta legionowy w pracowni malarskiej, 1917, fotografia, nr inw. MJP/1468/1. Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

<sup>4</sup> W. Milewska, M. Zientara, *Wątek dziedziczenia tradycji powstańczych w sztuce legionowej (1914–1918)*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 1998, z. 20, s. 114.

<sup>5</sup> Pierwszy tekst naukowy na temat sztuki w kręgu Legionów ukazał się dopiero w 1986 r., zob. W. Milewska, *O znaczeniu przedstawień portretowych w sztuce legionowej*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe MHMK”, 1986, z. 13, s. 108–116; pierwsza książka a zarazem syntetyczne opracowanie tematu w 1994 r. zob. W. Wyganowska, *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Warszawa 1994. Przegląd literatury podają Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 7–10.

Sztuka artystów-żołnierzy miała w dużej mierze charakter incydentalny, popularny, a nawet amatorski, zważywszy brak większego doświadczenia twórczego wielu autorów prac, a jednak bardzo szybko stała się elementem tak zwanej sztuki wysokiej. Wystawy w najważniejszych galeriach w dużych miastach wprowadziły ją w obieg zupełnie niezamierzony przez twórców. Drobne rysunki robione w warunkach polowych sąsiadowały tam z dziełami najwybitniejszych wówczas artystów, jak Jacek Malczewski czy Józef Mehoffer. Tym samym została ona niejako wydziedziczona z tego, co było jej immanentną cechą, to jest ze spontaniczności, również w sensie „nieakademickości”. Dobrze oddają tę właściwość słowa Józefa Piłsudskiego wypowiedziane w przemówieniu na II Zjeździe Legionistów we Lwowie w 1923 r.: „Przed wszystkim twórczość o charakterze tak zwanym ludowym buchnęła, jak gdyby żywym płomieniem, z tego źródła nowej mocy, nowej twórczości, nowego wysiłku ludzkiego, który się uosabiał w Legionach”<sup>6</sup>.

#### PIŁSUDSKI A SZTUKA

„Na szczęście w początkach nie mieliśmy jeszcze tej choroby, która w Legionach rozwieliła się dopiero później: protekcjonalizmu dla »dekowników« wszelkiego rodzaju. [...] Trzeba przyznać, że za łaskawym przyzwoleniem szanownej Komendy Legionów rozmaici dziennikarze, malarze [pokręślenie J.M.S.], różnego rodzaju politycy znajdowali w wojsku ciepły kącik, no i oficerskie gwiazdki. Przecież jest publiczną tajemnicą, że gdy Legiony stały się modnymi, były one zarazem sposobem »dekowania się« od służby w wojsku austriackim, a gdy się służyło politycznie Komendzie Legionów, to za jej protekcją można było się ochronić i od służby wojskowej w ogóle. Zjawisko to nazywam brutalnie »zawszeniem« wojska. Każdy żołnierz wszędzie jest narażony na to, że do jego sławy, a kosztem jego niedoli, przyczepia się pasożyt »tyłowy«. Powiedziałbym, że miarą »moralności« danego narodu i jego wojska jest ilość i jakość służby tyłów. Im mniej tych tyłowców i im mniej wiodą życie pasożytów, tym naród i wojsko są zdrowsze, tym morale jest wyższe. Otóż trzeba przyznać, że Komenda Legionów wraz z NKN zawsze wojsko polskie nadzwyczaj skutecznie. Przez pewien czas obawiałem się, że ilość oficerów »tyłowych« i politycznych obrońców Komendy legionów przewyższy liczbę żołnierzy frontowych. Jest to chyba ideał pasożytniczy. Z tym zjawiskiem jednak, powtarzam, mieliśmy do czynienia dopiero później”<sup>7</sup>.

Udział artystów w Legionach, jak jasno z tego wynika, nie był przez Józefa Piłsudskiego dobrze oceniany, a oni sami byli dla niego „dekownikami”, „pasożytami”, po prostu „zawszeniem” wojska. Z pewnością te ostre słowa nie odnosiły się do oficerów wyższej rangi, jak Edward Rydz czy Kordian Zamorski, którzy porzucili swoje artystyczne aspiracje i całkowicie poświęcili się służbie, a także do walczących w szeregach prostych żołnierzy, tych Piłsudski cenił najbardziej (il. 2).

*Moje pierwsze boje*, z których pochodzi cytowana wypowiedź, dotyczą wydarzeń z okresu od zakwaterowania się I Kadrowej w Kielcach, dokąd oddział dotarł 12 sierpnia, po bitwę pod Limanową na początku grudnia 1914 r. Jak wynika z precyzyjnych ustaleń Waławy Milewskiej i Marii Zientary, w tym czasie, poza propagandowymi, anonimowymi pocztówkami, nie powstały żadne prace o artystycznym charakterze, choć w szeregach Legionów byli już wówczas artyści. Leopold Gottlieb służył jako prosty żołnierz od października 1914 r., jednak dopiero w zimie powierzono mu funkcję malarza wojennego i dołączył do tak zwanych sztabowców, był przydzielany czasowo do sztabów różnych oddziałów<sup>8</sup>. Pojawienie się pierwszych prac artystycznych utrwalających losy legionowych żołnierzy właśnie w momencie, kiedy Naczelny Komitet Narodowy, zależny od władz austriackich, wycofał I Brygadę z terenów zaboru rosyjskiego w celu przetrzucenia jej na front na Podkarpaciu, nie jest przypadkiem. Wiązało się to bowiem z większym podporządkowaniem polskich oddziałów systemowi organizacyjnemu armii austriackiej, gdzie istniały dobrze działające służby o charakterze pomocniczym, w tym specjalne jednostki zajmujące się dokumentacją wydarzeń wojennych w formie fotograficznej i poprzez sztukę<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> J. Piłsudski, *O wartości żołnierza Legionów. Odczyt wygłoszony we Lwowie na „Drugim ogólnym zjeździe Legionistów” w d. 5 sierpnia 1923*, Warszawa 1923, s. 26–27.

<sup>7</sup> J. Piłsudski, *Moje pierwsze boje*, Łódź 1988, s. 27–28.

<sup>8</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 129.

<sup>9</sup> Na ten temat zob. D. Kudelska, *Fryderyk Pautsch i jego obrazy w wiedeńskim Heeresgeschichtliches Museum*, w niniejszym numerze, s. 81–92, także m.in. R. Marcinek, *Austriackie „Kriegsmappe” – zapomniane źródło do ikonografii polskich zabytków architektury – na przykładzie „Galizien 1915” Luigiego Kasimira*, „Ochrona Zabytków”, 57, 2014, nr 2, s. 5–21. Jerzy Żywicki, autor



2. Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przez siebie reliefu na ścianie okopu, 1915–1916, fotografia, nr inw. MJP/52/107. Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Fakty te potwierdzają powyższe słowa wspomnień spisywanych przez Piłsudskiego w więzieniu w magdeburgskiej twierdzy w okresie od lipca 1917 do listopada 1918 r. Ich wydanie drukiem nastąpiło dopiero w 1925 r., a więc w czasie, kiedy sztuka legionowa była już dobrze znana, a artyści ją tworzący w większości przypadków mieli ugruntowaną pozycję zarówno w środowisku twórczym, jak i często również w strukturach państwowych. Piłsudski, zapewne nie bez przyczyny, nie wycofał słów, mogących dotknąć artystów, kiedy przygotowywał tekst do publikacji. Były to lata jego odosobnienia w Sulejówku, czuł się wówczas zdradzony przez wielu dawnych towarzyszy i podwładnych, a wśród nich zapewne właśnie przez „tyłowców”, którzy obniżyli „morale” jego wojska. Nie zmienił swej negatywnej oceny może w obawie, że artyści, było ich przecież bardzo dużo, zasłonią żołnierzy, wobec których miał już zapewne plany ujawnione rok później w czasie zamachu stanu. W innym miejscu, wypowiadając się o udziale artystów w Legionach, użył łagodniejszych sformułowań, jednak pozostał przy swym stanowisku. Słowa, jakie padły w przemówieniu Piłsudskiego na II Zjeździe Legionistów 5 sierpnia 1923 r., miały tę samą wymowę. Artysta został porównany do bluszcza, który oplata prawdziwe życie, a więc w jakiś sposób pasożytuje na nim: „Nie wiem, czy jest w ogóle większy malarz polski, który sił swoich nie próbował w dziedzinie życia legionowego, który by jak ten bluszcz nie oplątał się koło życia, świadczącego o sile, o energii ludzkiej i bezwiednie dlatego pociągającego sztukę, bezwiednie pociągającego piękno”<sup>10</sup>. Było wprawdzie w tych słowach odwołanie do wcześniej cytowanych w tymże przemówieniu słów Juliusza Słowackiego, według którego poezja oplata się właśnie jak bluszcz wokół dębu, symbolu ludzkiego wysiłku i męstwa, jednak nie zmienia to wymowy wskazującej na wyraźną gradację dokonanych czynów, liczył się przede wszystkim wysiłek żołnierza. Jednocześnie Piłsudski mówił: „Poszło przede wszystkim za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej – poszła sztuka”. Następuje tu wyraźne rozdzielenie sztuki i artystów, tak jakby byli oni jedynie mediami czy narzędziami, służącymi do przekazywania treści, które ukazane w sztuce miały służyć idei walki zbrojnej. Była więc w tym jawna instrumentalizacja zarówno artystów, jak i sztuki, ta jednak sama przez się miała wartość, była nośnikiem idei<sup>11</sup>. Artysta stawał się narzędziem, jego obowiązkiem było oddawanie prawdy o rzeczywistości. W przywołanym przemówieniu na Zjeździe we Lwowie mowa jest o obrazie Wojciecha Kossaka przedstawiającym młodego legionistę pilnującego jeńców rosyjskich, dla Piłsudskiego był to przykład dania świadectwa prawdzie. W obrazie interesowała go zgodność z rzeczywistością, którą znał: „Zwróciłem specjalną uwagę na wyraz twarzy młodego żołnierza z obrazu. Było w niej widoczne podobieństwo do wyrazu twarzy i oczu, jakie codziennie spotykałem u moich żołnierzy”<sup>12</sup>.

artykułu o artyście Janie Gumowskim, służącym od 6 sierpnia 1914 r. w I Brygadzie, powstanie pierwszych rysunków tegoż artysty w lutym 1915 r. wiąże z pierwszym dłuższym postojem oddziału w tym właśnie czasie, zob. J. Ż y w i c k i, „Oficjalny rysownik” *I Brygady*, „Ochrona Zabytków”, 57, 2014, nr 2, s. 24.

<sup>10</sup> Piłsudski, *O wartości żołnierza...*, s. 26, 28.

<sup>11</sup> Na instrumentalne traktowanie sztuki przez Józefa Piłsudskiego zwróciła uwagę W. Wyganowska, zob. Wyganowska, *op. cit.*, s. 28.

<sup>12</sup> Piłsudski, *O wartości żołnierza...*, s. 25.

Piłsudski nie wahał się wypowiadać na temat sztuki, choć nie zdarzało się to często. Znana jest relacja Felicjana Sławoja Składkowskiego z towarzyskiej, toczonej w gronie ministrów i premiera rządu rozmowy, która zesła w pewnym momencie na sztukę: „Pan Marszałek opowiedział, jak Malczewski koniecznie chciał umieścić ptaka na pierwszym portrecie Komendanta, ale ptaka siedzącego na jego głowie. Miało to symbolizować górne myśli Komendanta. Dalej porównał Pan Marszałek dwie szkoły przedstawiania portretów wodzów, przeprowadzając paralelę między obrazem Kossaka: *Poniatowski pod Raszynem* a obrazem Sleńdzińskiego: *Piłsudski pod Wilnem*. Sposób ujęcia nie tylko techniki malarskiej, ale również i tematu jest zupełnie różny”<sup>13</sup>.

Piłsudski traktował sztukę nie tylko instrumentalnie, ale miał do niej niewątpliwie lekko ironiczny stosunek, a wobec artystów poczucie wyższości, uważał, że zna się na sztuce i może ją interpretować. Jego zdaniu i na ten temat zapewne nikt nie ośmielał się przeciwstawiać. Gdy w Radomiu planowano wzniesienie pomnika upamiętniającego czyn zbrojny Legionów, zwrócono się do Piłsudskiego o ocenę projektów, wszystkie określił jako „święństwo” i sam zaproponował, żeby wykorzystać jako model pomnika rzeźbę przedstawiającą młodego legionistę wykonaną przez Włodzimierza Koniecznego i подарowaną mu przez artystę na imieniny w 1916 r. Życzenie Marszałka zostało spełnione<sup>14</sup>.

## WOJNA

Przytoczone tu słowa z *Moich pierwszych bojów* nie były nigdy szerzej komentowane w kontekście sztuki legionowej, choć wydaje się, że dwuznaczność roli artystów na wojnie była od początku problemem podnoszonym w dyskursie publicznym. Adiutant Piłsudskiego, pisarz Juliusz Kaden-Bandrowski, wkrótce po zajęciu Warszawy przez Niemców w 1915 r. i wzmożeniu akcji werbunkowej do Legionów na terenie dawnego zaboru rosyjskiego opublikował w wychodzącym tam „Świecie” tekst *Artyści w Legionach*. Pisał: „I literatów, i aktorów dystansują w uzdolnieniu bojowym malarze. Wyłoniło się spośród ich grona kilka pierwszorzędnych talentów wojskowych”. Tu następuje opis zasług bojowych Edwarda Rydza-Śmigłego, Czesława Młodzianowskiego, Włodzimierza Koniecznego i Mikołaja Szyszłowskiego. Dalej autor przedstawiał tych, którym „karabin nie wytracił pędzla z ręki”, konstatując: „Mogłaby się zdawać ich rola na wojnie nieco sztuczną a może nawet niewłaściwą. Bowiem, czy godzi się Sławę i wysiłek męstwa na Piękno przemieniać, w męstwie nie biorąc udziału? Ból, ranę, śmierć na krosna Sztuki brać spokojnymi rękami bezpieczeństwa? Lecz artyści, o których mówię, biorą udział w walce”<sup>15</sup>. A pisał o Leopoldzie Gottliebzie, Karolu Maszkowskim i Stanisławie Janowskim. Trudno powiedzieć, czy inni nie zasługiwali w oczach pisarza na wymienienie, czy raczej znikoma liczba nazwisk wynikała z charakteru artykułu i miejsca jego publikacji, niepozwalającego na szersze ujęcie tematu. Niezaprzeczalnie jednak sytuacja, w jakiej znaleźli się artyści towarzyszący wojsku, była kwestią podlegającą dyskusji. Dotyczyło to nie tylko samej pozycji artysty w szeregach wojska, ale również miejsca i roli sztuki w okresie wojny.

Zabrał na ten temat głos Jan Bołoz Antoniewicz, pisząc w artykule zamieszczonym w „Wiadomościach Polskich”: „Kto widzi w kulturze przeciwieństwo do życia czynnego, którego punktem kulminacyjnym wojna zawsze była i po wsze czasy pozostanie, ten nie jest kultury wyznawcą, lecz jedynie jej – pasożytem. Kultura prawdziwa, głęboka nie rodzi się jedynie z sił umysłowych i chwytnych rozumem. Im jest głębszą, im odrębniejszą, im bardziej swoją, tym pewniej i tym łatwiej odkryjemy w jej historii, postępując wstecz, tę chwilę, w której ona się łączy z siłami żywiołowymi, nieznanymi, z pierwotnym misterium przerodzenia się żywiołu na siłę ludzką”<sup>16</sup>.

Słowa, w których pobrzmiwają echa filozofii Nietzschego, były niewątpliwie wymierzone w tę część społeczeństwa, która nie chciała się angażować w wojenne działania ze względu na zniszczenia materialne, w tym te dotyczące kultury. Wielu Polaków podzielało przekonanie, że nie jest to „nasza” wojna i trzeba poczekać na jej rozstrzygnięcie, mające, jak zapowiadano, przynieść nowe rozwiązania dla kraju. Wojna od początku miała swój aspekt kulturowy, odnosiło się to nie tylko do problemu zniszczeń, te były niejako konsekwencją działań, które paradoksalnie w swych założeniach miały bronić kultury – określonej jej formy.

<sup>13</sup> F. Sławoj Składkowski, *Strzepy meldunków*, przedmowa A. Garlicki, Warszawa 1988, s. 83.

<sup>14</sup> K. Filipow, „Znaki” *Legionów Polskich*, [w:] *Legenda Legionów...*, s. 396.

<sup>15</sup> J. Kaden-Bandrowski, *Artyści w Legionach*, „Świat”, 10, 1915, nr 37 (11 września), s. 3.

<sup>16</sup> J. Bołoz Antoniewicz, *Niebieski kwiat i krwawy miecz*, „Wiadomości Polskie”, 4, 1917, nr 158–159, s. 12.

Niemcy walczyli w imię przekonania, że trzeba rozpowszechnić ich wzorce kulturowe, przeciwdziałając przy tym pesymizmowi dekadentyzmu. Brytyjczycy i Francuzi chcieli chronić istniejące *status quo*, ale również zapobiegać cywilizacyjnemu zepsuciu, a także położyć tamę niemieckiemu „barbarzyństwu”. Ten motyw był też często wykorzystywany w propagandzie rosyjskiej<sup>17</sup>. Organizowanie wystaw sztuki legionowej jeszcze w czasie wojny wpisywało się w ten porządek, było demonstrowaniem wojennych zamiarów przez kulturę i dla kultury<sup>18</sup>.

Wypowiedź Bóloza Antoniewicza brzmi obco w XXI w., kiedy panuje przekonanie, że wojna jest odrzuceniem cywilizowanego świata, zamachem na wartości humanitarne i kulturowe. Jednak w dobie pierwszego wielkiego kataklizmu XX w., jak pisał Jan Patočka, wojnę wciąż postrzegano w kategoriach charakterystycznych dla XIX stulecia. Dlatego wszystkie objaśniające teorie patrzyły na nią „z perspektywy pokoju, dnia i życia, z wyłączeniem jej mrocznej, nocnej strony”<sup>19</sup>. „Siłami, które przez cztery lata posyłają miliony ludzi w gehennę ognia, są siły dnia”<sup>20</sup>. To w ich imię, z wizją lepszej, pokojowej przyszłości żołnierze szli walczyć na froncie. Według Patočki przyczyną wszystkich wojen była nagromadzona energia, w wypadku żołnierzy Legionów była ona niewątpliwie ogromna, a chęć walki „w imię dnia” niczym niezachwiana. O tej nagromadzonej w polskim narodzie energii mówił wielokrotnie Piłsudski i inni entuzjaści Legionów.

Piszący o sztuce legionowej zgodnie przyznawali, że zadziwiający jest w niej brak przedstawień budzących grozę i oddających okropieństwa wojny, co nie do końca jest prawdą, takie przedstawienia się zdarzały, choć nie były częste. Przyjmując punkt widzenia Jana Patočki, można powiedzieć, że legionowa formacja – oficerowie, żołnierze i sympatycy – była przepełniona wizją „pokoju, dnia i życia”, a to determinowało sposoby obrazowania wojny, nie było w nich miejsca na grozę i noc.

To nie jakiś szczególny, polski, pacyfizm powodował, że malowano pogodne lub przynajmniej neutralne sceny z żołnierskiego życia, zalane słońcem leśne polany poprzecinane okopami, wzruszające krzyże pod samotnymi polnymi drzewami, ale przeciwnie, woła walki w imię wizji pokoju i lepszego życia. W tym świecie nie było miejsca na zwątpienie w sens wojny, które niosą obrazy ukazujące okrucieństwo walczących i zgrozę śmierci. Retoryka tych dzieł była absolutnie jednoznaczna. Na potwierdzenie diagnozy Jana Patočki można przytoczyć słowa Jerzego Remera z obszernego omówienia wystawy „Legiony w sztuce”, zorganizowanej w 1916 r.: „Kiedy w dniu 18 marca b.r. otwarły się podwoje Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie widziało się i czuło, że ludzi porywała i niosła ta szlachetna ciekawość, która pragnie i musi być zaspokojoną, bo tak chce i każe niecierpiące zastoju – życie [podkreślenia J.M.S.]. Ludzie, którzy przesunęli się w skupieniu przez sale Pałacu, zrozumieli może, dlaczego same dzieła sztuki tłumaczą się i drgają życiem, dlaczego obrazy mówią do nich swym tajemnym językiem. Bo sztuka, jaką tutaj widzimy, skuła się z życiem nierozzerwalnym łańcuchem, a ogniwa tegoż spajały niestrudzone ręce naszych rycerzy, legionistów, wywalczających na polach bitew życiu narodu nowe formy i treści”<sup>21</sup>. O życiu „tętniącym”, „kipiącym” pisał Remer jeszcze w wielu miejscach tego samego tekstu.

Na wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie w mniejszości byli artyści, którzy nie walczyli na froncie, ale to od nich rozpoczął swój przegląd Jerzy Remer, biorąc zapewne pod uwagę rangę dokonań artystycznych takich artystów, jak Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Jan Rembowski czy Stanisław Rejchman. To ich twórczość zdominowała ekspozycję, choćby przez sam fakt, że w tak zwanej Świetlicy, najważniejszej sali Pałacu Sztuki, wyeksponowano dzieła Malczewskiego. Sympatycy czynu legionowego wojnę znali z relacji prasowych i przede wszystkim z opowieści tych, którzy mieli za sobą doświadczenie frontowe. Osadzały się one na tle tradycji podzielanej z innymi, absorbując wiedzę powszechnie dostępną na temat rzeczywistości w czasie działań wojennych. To warunkowało obrazy. Realizm przedstawień, także tych powstałych w kolejnych latach, trzeba uznać za sposób reprezentacji, a nie doświadczenia świata, symbolikę zaś za konwencję przede wszystkim. To oni, sympatycy, a także ci, których Piłsudski nazywał „tyłownikami”, „terroryzowali” za pomocą obrazów wojny przedstawianej z pozycji „pokoju, dnia i życia”,

<sup>17</sup> A. Kramer, *Dynamic of Destruction. Culture and Mass Killing in the First World War*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 159–210.

<sup>18</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 345–355; Wyganowska, *op. cit.*, s. 107–110.

<sup>19</sup> J. Patočka, *Wojny XX wieku i wiek XX jako wojna*, tłum. J. Zychowicz, [www.patocka.eu/teksty/tekstypatocki.html](http://www.patocka.eu/teksty/tekstypatocki.html), s. 1 [dostęp: 29.09.2015].

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>21</sup> J. Remer, *Legiony w sztuce. Wystawa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie, 1916*, Kraków 1916, s. 14.

co miało wzmóc wojenny zapał. Malowane przez nich portrety kawalerii są pełne fantazji, a przy tym utrzymane w dziewiętnastowiecznej manierze obrazów batalistycznych (il. 3), portrety dumne, symbolika wypełniona odwołaniami do siły i wzniosłości. To wojna znana z malarstwa historycznego i dziewiętnastowiecznych powieści narzucała sposób obrazowania, a według Stanisława Rostworowskiego, żołnierza II Brygady i późniejszego generała, również modelowała sposób doznawania rzeczywistości. W *Szarży pod Rokitną* pisał: „Była to jedna z tych Sienkiewiczowsko-Kossakowskich bitew, która wobec dzisiejszej modnej walki pozycyjnej i maszynowej wydaje się nam sennym rozdziałem z jakiejś dawno czytanej, a bardzo ciekawej powieści”<sup>22</sup>. Obraz batalistyczny i powieść historyczna wtórnie konstruowały pojęcie bitwy jako reprezentacji samej siebie. Bitwa stawała się kopią obrazu, który ją poprzedzał<sup>23</sup>. Tak stało się pod Rokitną i tak, niejako w kolejnej odsłonie, uwiecznili ją na płótnach Wojciech Kossak, Stanisław Batowski czy Tadeusz Orzelski. Ten ostatni nie tylko namalował bitwę według dziewiętnastowiecznej konwencji, ale przydał legionistom mundury stylizowane na strój ułanów z okresu powstania listopadowego<sup>24</sup>. Antoni Piotrowski w akwareli *Wywiad*<sup>25</sup> nawiązał do *Patrolu* Maksymiliana Gierymskiego. Takie zabiegi miały emocjonalnie uwiarygodnić sztukę odnoszącą się do aktualnych wydarzeń, tworzoną przez artystów, którzy sami w wojnie czynnie nie uczestniczyli, przeważnie też należeli do starszego pokolenia i taki właśnie sposób przedstawiania był im bliski.

Sztuka tych, którzy walczyli na froncie, wyglądała inaczej i tę różnicę uchwycił Remer. O portretach żołnierzy rysowanych przez Karola Maszkowskiego, chorążego II Pułku Ułanów, pisał, a można to odnieść do wizerunków tworzonych również przez innych artystów walczących na froncie (il. 4): „Na twarzach ich nie znać żadnych afektów, żadnych lotnych i znikomych wyrazów duszy; przeciwnie, miłe, łagodne a może jeno bardzo utrudzone oblicza przemawiają do nas jakowś zdrową prozaicznością, oczami, które znają głębie tajemniczej ciszy przed burzą”<sup>26</sup>. Taki artystyczny efekt przypisywał formalnej stronie rysunku, podobnie jak w przypadku żołnierskich portretów wykonywanych przez Wincentego Wodzinowskiego, również chorążego, uważając, że jego celem było jedynie uchwycenie fotograficznego podobieństwa: „Dlatego twarze Wodzinowskiego są płaskie, maskowate, bez życia, bez charakteru [...] poznajemy się z ludźmi, których jakby nie tknęła, nie poruszyła żadna burzliwa fala dzisiejszego życia [...] przygasił i przytłumił artysta w obliczach swych modeli wszelki żywszy akcent i sprowadził je wszystkie do wspólnego mianownika błędnych istnień, co historii nie mają. A przecież wielu z tych ludzi, stojących w dymie, w kurzu, we krwi straszliwej walki »wzięła na ogromne swe skrzydła historia«, wszystkich, z pewnością, wyrwała z bierności”<sup>27</sup>. Znowu słowa te można by uznać za potwierdzenie wyводу Jana Patočka, który powołując się na frontowe relacje Ernsta Jüngera i Pierre’a Theilharda de Chardin, podkreślał, że wywołany tym doświadczeniem wstrząs „nie jest chwilowym urazem, lecz zasadniczą zmianą w ludzkiej egzystencji: wojna jako front pozostawia na człowieku niezatarte piętno”<sup>28</sup>. Dostrzegł je, jak widać, Remer, a także badaczki sztuki legionowej, Milewska i Zientara, konstatując, że „Sztuka artystów-żołnierzy dała obraz wojny szarej, monotonnej, przyziemnej, której bohaterowie, tak chętnie uwieczniani w tysiącach portretów, stawali się bohaterami bez czynów”<sup>29</sup>. Dalej autorki zaznaczają, że brak w twórczości artystów-żołnierzy przedstawień śmierci, tłumacząc ten fakt doświadczeniem wojennym, które nie pozwalało na „upiększającą metaforyzację” według ikonograficznych wzorów ukształtowanych w romantycznym duchu<sup>30</sup>. Niewątpliwie uwzniosłą, romantyczną śmierć za ojczyznę trudno było artyście-żołnierzowi obrazować rzeźbą ludzkich ciał pod Rokitną czy Kostiuchnówką. Artystów powstrzymywało przekonanie, że muszą trwać przy „dniu i życiu”, wypierając doświadczenie, które Patočka nazywał „wychyleniem życia ku nocy, walce i śmierci”,

<sup>22</sup> S. Rostworowski, *Szarża pod Rokitną*, Warszawa 1916, s. 11.

<sup>23</sup> Rosalind Krauss pisała: „kategoria malowniczości wtórnie konstruuje pojęcie krajobrazu jako reprezentację samej siebie. Krajobraz staje się wobec tego kopią obrazu, który go poprzedza”, zob. R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, tłum. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 413.

<sup>24</sup> T. Orzelski, *Szarża pod Rokitną, reprodukcja obrazu na pocztówce z 1917*, zob. *Legenda Legionów...*, s. 69.

<sup>25</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, il. 284.

<sup>26</sup> Remer, *op. cit.*, s. 40.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>28</sup> Patočka, *op. cit.*, s. 3.

<sup>29</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 274.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 277.



3. Stanisław Batowski, *W pościgu*, olej, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat

stanowiącym najgłębsze odkrycie frontu. W opinii filozofa było nim dostrzeżenie kresu, zmieniające topografię znaczeń, śmierć stawała się nieprzekraczalną instancją, a strach pchał ludzi do dalszej walki<sup>31</sup>.

Wojna w swej istocie, a więc niosąca śmierć i zniszczenie, była dla artystów-żołnierzy nie do wyrażenia, bo nie sposób było pogodzić imperatywu walki w imię „dnia i życia” z sensem dostrzeżonym na froncie, a więc kresem<sup>32</sup>. Sztukę, którą tworzyli, można widzieć jako chwilową ucieczkę, uwolnienie od strachu i grozy przez ukazanie tego, co bezpieczne, a także neutralne, bo niezależne od powinności patriotyczno-wojennych. Częste na rysunkach powstałych w sytuacjach frontowych okopy i ziemianki to nie tylko temat narzucony przez rzeczywistość roztaczającą się wokół, ale symptom tego, co najbardziej upragnione, to jest bezpieczeństwa, ale też miejsca, które może stać się grobem. Ta ambiwalencja powodowała, że niejednokrotnie schrony były przedstawiane puste, wejścia do ziemianek prowadziły w ciemność, a ich wnętrza pozbawione zostały wojennego sztafażu. To obrazy „jamy”, tylko na jej brzegu można czuć się w miarę bezpiecznym, obserwować to, co na zewnątrz i wewnątrz. Inaczej widzimy te miejsca na fotografiach ukazujących w okopach i ziemiankach żołnierzy zajętych w czasie, gdy trwała przerwa w walce, swoimi codziennymi sprawami. Sztuka była przepracowywaniem lęku, dlatego spokój tych przedstawień jest w dużej mierze pozorny. Szczególnie wymowna jest tu akwarela Leona Czechowskiego z 1916 r., przedstawiająca pusty kanał okopu (rów dobiegowy na pozycji strzeleckiej) prowadzący wprost do wojennego cmentarza pod Optową<sup>33</sup>. Milewska i Zientara dostrzegły w tym obraz przenikania się świata życia i śmierci, a także oswojenia się ze śmiercią<sup>34</sup>.

Według Louisa Marina grób, osłaniając śmierć, wywłaszcza zmarłego, ale jednocześnie „grób wyraża śmierć lub dokładniej: grób podkreśla ją swoją pozycją, oznacza mniej tożsamość niż identyfikację lub

<sup>31</sup> Patočka, *op. cit.*, s. 5.

<sup>32</sup> Podobne zjawisko występowało również w literaturze, zob. M. Lalać, *Proza w latach 1914–1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, IBL PAN, Warszawa [1998], s. 188.

<sup>33</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, il. 68

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 281.





4. Leon Czechowski, *Czwartak na Polesiu I*, 1916, węgiel, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat

rozpoznanie przestrzeni, która należy do śmierci”<sup>35</sup>. Słuszne wydaje się być wskazanie monografistek sztuki legionowej na wizerunki cmentarzy i mogił poległych jako na rodzaj zastępnika tematu śmierci (il. 5). „Okazały się one jedynym możliwym sposobem mówienia o śmierci bez egzaltacji, bez nieznannej na wojnie ekliwkości, jednocześnie pozwalając artystom oddać osobisty stosunek do tego trudnego, bolesnego i ciągle obecnego zjawiska”<sup>36</sup>. Przede wszystkim ukazywały wojnę „posprzątaną”, gdzie to, co zagrażało życiu przez swój rozkład, rozczłonkowanie, martwość w ten sposób już nie istniało<sup>37</sup>. Grzebanie poległych było oczywistym obowiązkiem współtowarzyszy walki i podlegało różnego typu regulacjom administracyjnym, a nawet uzgodnieniom międzynarodowym, niemniej było też jednym z mechanizmów obronnych odsuwających obraz śmierci i zastępujących go widokiem uporządkowanych mogił. Ciało nie grzebano byle gdzie, należało tak je chować, żeby jak najmniej „zagrażały” żyjącym, a nawet wzmacniały ich morale. W armii austriackiej i pruskiej działały specjalne formacje powołane do organizacji cmentarzy, szczególnie wzdłuż linii frontu<sup>38</sup>. Szacunek dla zmarłych, względy sanitarne i propagandowe były tu równie ważne. Podobnie postępowano w Legionach, choć skala była różna.

<sup>35</sup> L. Marin, *Nagrobek podmiotu w malarstwie*, tłum. E.M. Wierzbowska, [w:] i d e m, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 319.

<sup>36</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 279.

<sup>37</sup> Na ten aspekt wojny zwraca uwagę J. Littell, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009; zob. także K. Sierakowska, *Lęk przed śmiercią, bezdomnością, demoralizacją. Polki i Polacy 1914–1918*, „Przegląd Humanistyczny”, 58, 2014, nr 6, s. 7–18.

<sup>38</sup> P. Pencakowski, *Wobec Thanatosa. Galicyjskie cmentarze wojenne z lat 1914–1918*. Katalog wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1996; R. Broch, H. Hauptmann, *Die Westgalizischen Heldengräber aus den Jahren des Weltkrieges 1914–1915*, Wien 1918, wyd. pol. *Zachodniogalicyskie groby bohaterów z lat wojny światowej 1914–1915*, Tarnów 1996; J. Schubert, *Organizacja grobownictwa wojennego w monarchii austro-węgierskiej. Dziewiąty Wydział Grobów Wojennych (Kriegsgräber-Abteilung) przy Ministerstwie Wojny – powstanie i działalność w latach 1915–1918*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, 106, 2009, z. 13, s. 169–200 (pdf: suw.biblos.pk.edu.pl); P. Pencakowski, *Sztuka w holdzie bohaterom. Austriacko-węgierskie cmentarze wojenne z lat 1914–1918 na terenie Galicji Zachodniej*, w niniejszym tomie, s. 129–162.

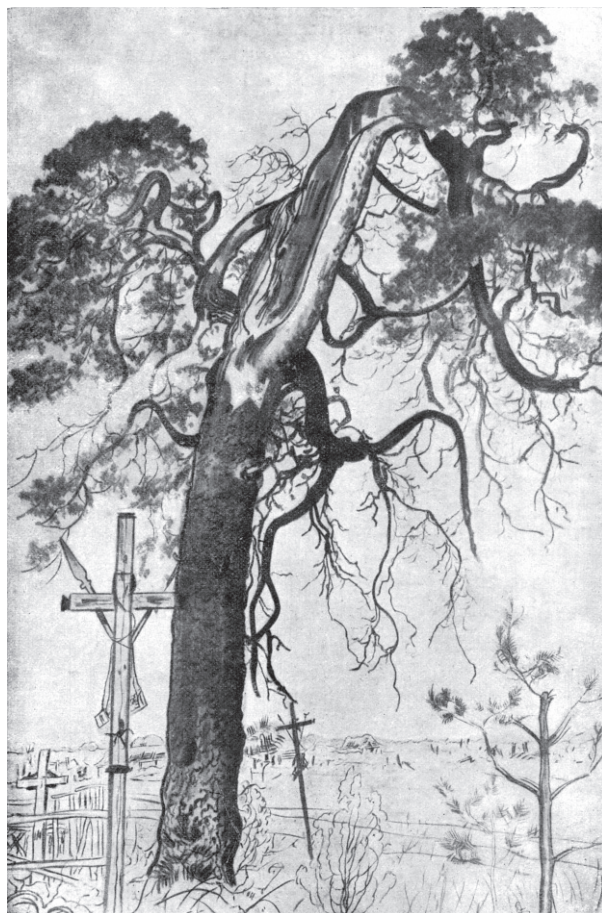


5. Stanisław Janowski, *Grób poległych w Maniewiczach*, 1915, rysunek, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat

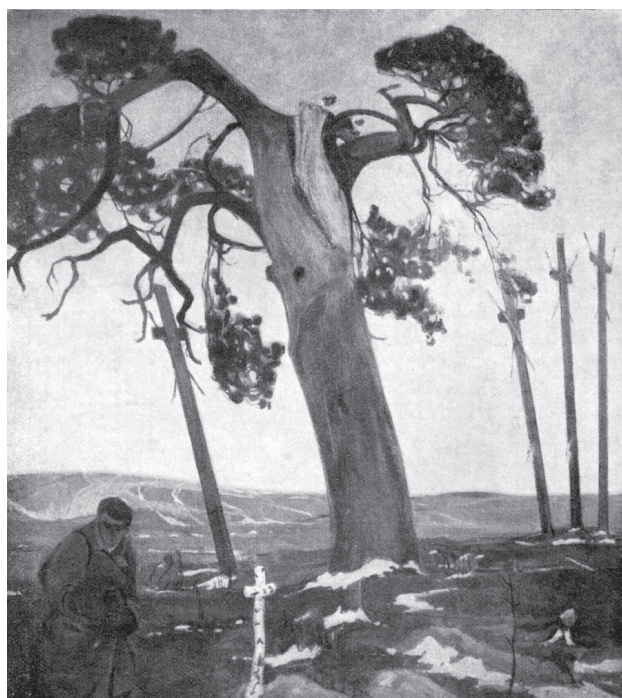
Badaczki sztuki legionowej podkreślały, że przedstawienia mogił i cmentarzy charakteryzowała „silna emocjonalność”<sup>39</sup>. Wydaje się jednak, że to przede wszystkim rzeczywisty krajobraz był modelowany zgodnie z symboliczną potrzebą odniesienia się do śmierci, a sztuka tylko go odtwarzała. Na groby wybierano miejsca w jakiś sposób szczególne, co zresztą jest częste również w wypadku cmentarzy powstających w czasach pokoju. O wykorzystaniu ekspresyjnych walorów natury do uświęcenia miejsca pochówku poległych w walce świadczy najlepiej kilka przedstawień, różnych autorów, cmentarza w Wołczecku, wszystkie ukazują stare, dramatyczne w formie sosny i między nimi rozmieszczone groby<sup>40</sup> (il. 6–7). Symbolika powyginanych i potrzaskanych drzew jest tu oczywista, a miejsce pochówku niewątpliwie wybrane z rozmysłem. Inne przedstawienia ukazują groby usytuowane w miejscach na swój sposób zacisznych, spokojnych, otoczonych łagodną w wyrazie przyrodą. Natura stawała się barierą pomiędzy życiem a śmiercią, chroniła ciała poległych przed profanacją, ale przede wszystkim żyjącym zapewniała poczucie bezpieczeństwa i można powiedzieć dobrze nastrajała do dalszej walki, dając obietnicę wiecznego spokoju. Istnieje co najmniej kilka przedstawień ukazujących żołnierzy odpoczywających przy grobach poległych współtowarzyszy broni. Jest w tym niewątpliwie zaduma nad losem i odniesienie do śmierci, ale bez dramatyzmu wojny i rozpacz, bez tragizmu. Na to artyści nie mogli sobie pozwolić, bo każdy taki wizerunek byłby tym samym zaprzeczeniem idei walki, którą podjęli w imię lepszej przyszłości. Na wielu rysunkach, akwarelach czy obrazach krzyże stawiane na grobach wyglądają jakby tam stały już od dawna.

<sup>39</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 279.

<sup>40</sup> Leon Wyczółkowski, Franciszek Jaźwiecki, Henryk Szczygliński, Leopold Gottlieb, Henryk Uziębło.



6. Leon Wyczółkowski, *Cmentarz w Wolczecku*, litografia, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat



7. Henryk Szczygliński, *Wiosna (fragment cmentarza w Wolczecku)*, 1916, olej, płótno, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat

To podkreślało fakt wpisania tego miejsca i związanego z nim minionego wydarzenia w porządek historii, unieśmiertelniało, ale też odsuwało je w czasie. Nowe, brzozone krzyże przez sam fakt przekrzywienia, pochylenia ku ziemi stawały się czymś tak odległym jak te stojące na grobach powstańców z 1863 r. To skojarzenie, tak częste przy oglądzie legionowych rysunków, ma uzasadnienie, bo kult powstania styczniowego był za sprawą Piłsudskiego żywy w szeregach Legionów.

## ŻOŁNIERZE

Skomplikowane losy polskiego wojska powołanego przez Piłsudskiego spośród członków Strzelca i innych organizacji patriotycznych o charakterze paramilitarnym, które zostały przekształcone w Legiony podporządkowane dowództwu austriackiemu, a następnie poddane różnym manipulacjom politycznym, naznaczone są nieustaną grą z zaborcami i wytrwałym dążeniem dowódców i szeregowych żołnierzy do określenia własnej tożsamości. Dotyczyło to całego, wciąż rozrastającego się wojska sformowanego z polskich ochotników, jak i, w ograniczonym zakresie, każdego żołnierza. Byli wśród nich w przeważającej mierze poddani austriaccy, ale także niemieccy i rosyjscy, każdemu w inny sposób i w innym zakresie groziły sankcje karne związane z przynależnością państwową oraz obowiązkiem posłuszeństwa wobec władz cywilnych i wojskowych. Legiony nigdy nie osiągnęły statusu samodzielnej armii, zawsze musiały negocjować swoją pozycję wobec armii austriackiej, a później również niemieckiej. To było ciągle lawirowanie, unikanie ostatecznych deklaracji aż do kryzysu przysięgowego, kiedy nie można już było odkładać decyzji. Negocjowano niemalże każdy szczegół postępowania. Kwestie mundurów, nadawania stopni, podległości rozkazom, a także kwestie dyscypliny, hierarchii przywódców i tym podobne sprawy, będące podstawą istnienia armii, pozostawały w Legionach niedookreślone, ponieważ przez cały okres istnienia formacji toczyły się polityczne targi o stopień podporządkowania nowo powołanego polskiego wojska armiom zaborczym. Istniały też w Legionach od samego początku wewnętrzne konflikty kompetencyjne i polityczne. Jak ważne były w tej skomplikowanej sytuacji zewnętrzne oznaki tożsamości, świadczą słowa Piłsudskiego wypowiedziane w chwili kiedy dokonywał się akt założycielski Legionów, to jest w czasie przemówienia do żołnierzy I Kompanii Kadrowej w dniu 3 sierpnia w Oleandrach: „Odtąd nie ma ani Strzelców, ani Drużyniaków. Wszyscy co tu jesteście zebrani, jesteście żołnierzami Polskimi. Znoszę wszelkie odznaki specjalnych grup. Jedynym waszym znakiem jest odtąd orzeł biały. Dopóki jednak nowy znaczek nie zostanie wam rozdany, rozkazuję, abyście zamienili ze sobą wasze dawne odznaki, jako symbol zupełnej zgody i braterstwa, jakie muszą wśród żołnierzy polskich panować”<sup>41</sup>. Ta swoista komunia, która nastąpiła po tych słowach, na pewno nie zlikwidowała wewnętrznych konfliktów, może zatrzymała je na chwilę, niemniej miała ogromny wpływ na ukształtowanie się legionowego etosu<sup>42</sup>.

To, co dziś określamy negocjowaniem tożsamości, Józef Piłsudski nazwał „przekorą”. W przemówieniu wygłoszonym na II Zjeździe Legionistów wiele miejsca poświęcił temu właśnie, charakterystycznemu według niego, rysowi całej formacji, a szczególnie jej pierwszemu oddziałom. Dotyczyło to również jego samego, mówił, że gdy w Kielcach, dokąd I Brygada dotarła po wyjściu 6 sierpnia z Oleandrów w Krakowie, „stały obok oddziałów naszych i oddziały austriackie, ta sama przekora i chęć ambicji, która mnie wraz z moimi żołnierzami ogarnęła, kazała mi zająć na swą kwaterę pałac gubernatora. Zgodnie ze zwyczajami wojennymi najokazalszy budynek zajmuje na kwaterę ten, kto jest rangą najwyższy. W ten sposób siłą faktu, bo wyrzucić mnie z pałacu nie ośmielono się, zdobyłem pozory wyższości”<sup>43</sup>. Przywołując historię przeprawy przez Wisłę, kiedy to ówczesny porucznik Dreszer, nie mogąc się doczekać jakiegokolwiek środka przeprawy, przedostał się przez rzekę w pław, mówił: „I ten mały epizod świadczy o tej dziwnej przekornej naszej chęci wykazania swej wartości żołnierskiej, wartości nieprzeciętnej, zdanej do czynów nadzwyczajnych. Jeżeli bowiem jako nowatorowie chcieliśmy stwarzać rzeczy nowe, to musieliśmy dawać dowody, że stać nas na większe wysiłki niż normalnie”<sup>44</sup>. Piłsudski wspominał również,

<sup>41</sup> Cyt. za *Legiony Polskie 1914–1918. Wystawa w stulecie wybuchu Wielkiej Wojny i czynu legionowego*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 58.

<sup>42</sup> Sytuację tę można opisać za pomocą kategorii wyodrębnionych przez V. Turnera: *communitas versus* struktura, zob. V. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.

<sup>43</sup> Piłsudski, *O wartości żołnierza...*, s. 18–19.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 21–22.

jak jego żołnierze nie chcieli oddawać honorów oficerom austriackiego wojska, starając się w ten sposób podkreślić swoją odrębność. „Byliśmy wojskiem polskim, bośmy się odróżniali zewnętrznymi cechami od wszystkich wojsk, które nas otaczały, bośmy nosili specjalne polskie odznaki zewnętrzne, bośmy mieli język raportów i rozkazów polski, a obyczaje i zwyczaje nawet bardzo polskie”<sup>45</sup>.

Jak słusznie zauważyły Milewska i Zientara, legionistów zawsze portretowano w mundurze<sup>46</sup>, czasami jest on ledwie widocznym szczegółem, jak fragment kołnierza, naramiennik, orzełek na czapce, zawsze jednak stanowi punkt odniesienia, reprezentuje to, co dla żołnierza najważniejsze. Piłsudski mówił: „Chcieliśmy sami ze siebie wytworzyć te wartości, które stanowią dobrego żołnierza. Walka z ówczesną austriacką komendą, noszącą inne niż my mundury, a zatem przypominającą nam obce wojska, stanowi bodaj jedną z najpoważniejszych stron historii Legionów w czasie ich tworzenia się i dalszego życia”<sup>47</sup>. Mundur był jednym z symboli wyznaczających granice tożsamości<sup>48</sup>. Pozwalał odróżniać się od innych formacji w wojsku austriackim i umożliwiał uczestnictwo w wydarzeniach o charakterze rytualnym przypisanych tylko tej, a nie innej grupie, to jest żołnierzom Legionów. Chronił granice ciała przed dezintegracją w sposób symboliczny, nie stanowiąc jednak żadnego zabezpieczenia przed rzeczywistym jego naruszeniem ze strony wroga w czasie działań wojennych, ale jednocześnie zapewniał nietykalność po śmierci, co było gwarantowane umowami międzynarodowymi i kodeksem honorowym. Mundur czynił też ciało w szczególny sposób atrakcyjnym, można powiedzieć, że zwiększał poczucie męskości, uwodził, czynił bohaterem.

W Polsce był wielki głód bohaterów, szczególnie tych współczesnych, których w okresie zaborów nie można było kreować. Wojna dostarczyła ich w nadmiarze. W zasadzie każdy uczestnik walk był już bohaterem, zasługiwał na upamiętnienie poprzez portret. Wykonano ich tysiące, najlepsi portreciści, jak Leopold Gottlieb, mieli to w swych żołnierskich obowiązkach<sup>49</sup>. Jest sprawą zastanawiającą, że portretowanie było tak bardzo pożądane, przecież istniały już na usługach wojska wyspecjalizowane służby fotograficzne i przy każdej możliwej okazji utrwalano wydarzenie na licznych fotografiach<sup>50</sup>. Zachowało się ich do dziś wbrew pozorom bardzo dużo, ale fotografia portretowa jest wśród nich najslabiej reprezentowana. Przeważają sceny rodzajowe, ujęcia sytuacyjne i okolicznościowe portrety zbiorowe. Te ostatnie mają szczególne znaczenie jako oznaki więzi, która dzięki nim mogła istnieć nawet pomimo nieobecności stron<sup>51</sup>. Takie pamiątkowe fotografie podtrzymują więź nawet po wielu latach, są jednak zawsze wychylone w przeszłość. Roland Barthes pisał: „Oto polscy żołnierze na biwaku podczas wojny (Kertész, 1915). Nic w tym nadzwyczajnego, tyle że żadne malarstwo realistyczne nie upewniłoby mnie, że tam byli. To co widzę, to nie wspomnienie, nie wyobraźnia, to nie odtworzenie, [...] lecz rzeczywistość w przeszłości, jednocześnie przeszłość i rzeczywistość”<sup>52</sup>. Barthes podkreślał, że fotografia zawsze pokazuje „to-co-było”, sztuka zaś uobecnia, pozwala stale być z kimś, z portretem, który wykracza poza doraźność, dokumentowanie chwili. Fotografie ze względu na swoje medium nie dawały poczucia wyjątkowości i prywatności, na które na pewno istniało duże zapotrzebowanie w sytuacjach charakterystycznych dla życia koszarowego czy frontowego. Jednocześnie jednak zbiór portretów robionych przez artystów-żołnierzy charakteryzuje swoisty egalitaryzm, którego źródła należy bez wątpienia upatrywać w słowach Józefa Piłsudskiego wypowiedzianych w Oleandrach: „Wszyscy jesteście równi wobec ofiar, jakie ponieść macie. Wszyscy jesteście żołnierzami. Nie naznaczam szarż, każę tylko doświadczyć z was pełnić funkcje dowódców. Szarże uzyskacie w bitwach”<sup>53</sup>.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 6–7.

<sup>46</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 416.

<sup>47</sup> Piłsudski, *O wartości żołnierza...*, s. 11.

<sup>48</sup> Z. Mach, *Przedmowa*, [w:] T. Paleczny, *Socjologia tożsamości*, Kraków 2008, s. 10.

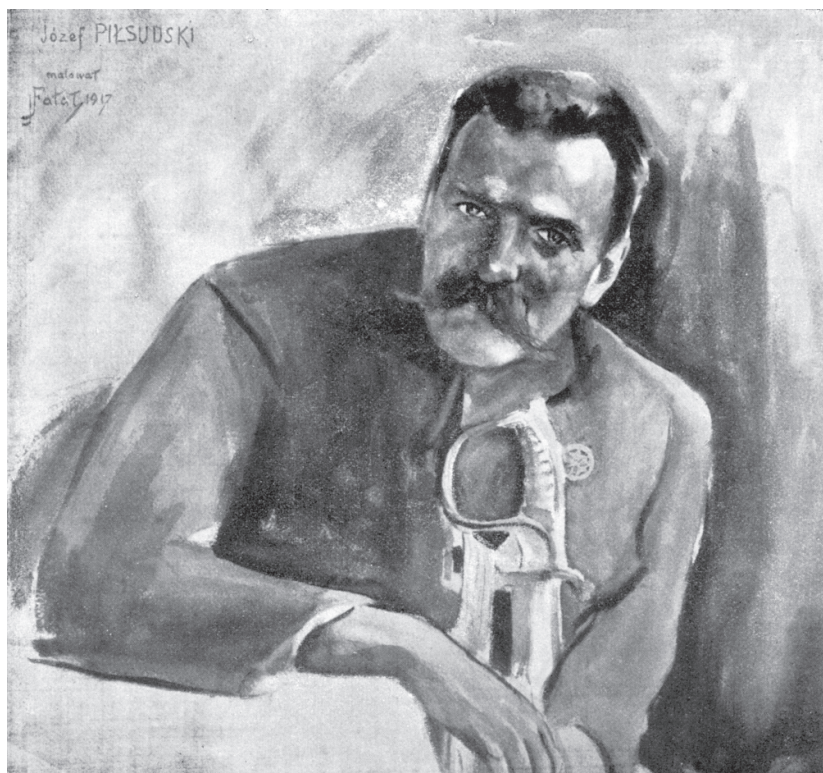
<sup>49</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 248; A. Tanikowski, *Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszechności. Leopold Gottlieb i jego dzieło*, Kraków 2011, s. 162–179; *idem*, *Po obu stronach rozbitego lustra. Żydzi polscy i Legiony Polskie w kulturze wizualnej lat 1914–1920*, [w:] *Żyd, Polak, legionista 1914–1920*. Katalog wystawy, koncepcja i red. naukowa A. Tanikowski, Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2014, s. 22–25.

<sup>50</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 289–290. Albumy z fotografiami uwieczniającymi życie legionowe ukazywały się już w czasie wojny, np. *Album Legionów Polskich, 126 obrazów*, nakładem Centralnego Biura Wydawnictw NKN w Krakowie, Kraków 1916.

<sup>51</sup> Na ten temat por. E. Goffman, *Relacje w przestrzeni publicznej*, tłum. O. Siara, Warszawa 2011, s. 241–243.

<sup>52</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 139.

<sup>53</sup> Cyt. za *Legiony Polskie 1914–1918...*, s. 58.



8. Julian Fałat, *Brygadier Józef Piłsudski*, 1917, akwarela, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat

Wśród legionowych portretów są doskonale wizerunki dowódców, robione przez znanych artystów i równie interesujące pod względem formy robione przez nich wizerunki szeregowych żołnierzy. Ci sami dowódcy byli też uwidaczniani przez znacznie mniej uzdolnionych artystów, a amatorskie rysunki robione kolegom też stawały się ważną pamiątką. Wyróżnieniem, z racji większej trudności wykonania, były niewątpliwie portrety w formie plakiet i medali, z tego też względu artyści wybierali w tym przypadku na modeli postacie znaczące.

W zespołach wizerunków wykonywanych w warunkach polowych przez jednego artystę trudno odkryć jakieś szczególne sympatie żywione do kolegów czy dowódców. Wszyscy byli takimi samymi modelami, nawet portrety Piłsudskiego nie różnią się niczym szczególnym. Nie można tego powiedzieć o obrazach wykonywanych przez artystów obserwujących wojnę z pozycji na zapleczu armii. Szarże były tam znacznie ważniejsze, wydaje się, że można też dostrzec odbicie konfliktów rozgrywających się w dowództwie<sup>54</sup>. Kiedy porówna się dwa portrety zrobione w 1917 r. przez Juliana Fałata – Józefa Piłsudskiego (il. 8)<sup>55</sup> i Władysława Sikorskiego (il. 9)<sup>56</sup> – trzeba się zastanowić, po której stronie była sympatia malarza. Sikorskiego ukazał stojącego w dumnej, wojskowej pozie, a Piłsudskiego siedzącego z ciężko zwisającymi wokół szabli rękami, którą zdaje się chronić i przyciskać do piersi, jakby niezdolnego do walki. Może jednak było to tylko oddanie cech charakterologicznych protagonistów. Piłsudskiego często portretowano, a także fotografowano w gronie żołnierzy, każdy chciał mieć z nim zdjęcie i często były one robione w sytuacjach niewymuszonych żadnym wojskowym rytuałem. Dlatego też i portrety są naznaczone pewną poufałością, szczególnie te robione przez artystów-żołnierzy. Znana dziś bogata ikonografia Piłsudskiego to z jednej strony wynik oddziaływania niezaprzeczalnej charyzmy wodza, z drugiej efekt chęci zaspokojenia jego narcystycznych fantazji, a że był osobowością egotyczną, nie ulega wątpliwości. Niezaprzeczalnie

<sup>54</sup> Konflikty, o których mowa, miały, jak wiadomo, swoją kontynuację w II Rzeczypospolitej, co doskonale uwidaczniają katalogi okolicznościowych wystaw sztuki legionowej. Na ekspozycjach brak było portretów oficerów skłóconych z Marszałkiem, zob. np. *Historyczna wystawa Legionów Polskich w Muzeum Narodowym w Krakowie w dwudziestolecie czynu zbrojnego Józefa Piłsudskiego. Staraniem Komitetu XIII-go Ogólnopolskiego Zjazdu Legionistów Polskich otwartą została dnia 5 VIII 1934, Kraków 1934.*

<sup>55</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, il. 260.

<sup>56</sup> *Ibidem*, il. 48.



9. Julian Fałat, *Pułkownik Władysław Sikorski*, 1917, akwarela, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat

istniało też polityczne zapotrzebowanie na wizerunki Piłsudskiego. Na zachowanej w zbiorach Muzeum w Sulejówku fotografii można zobaczyć płot okalający obóz wojskowy przy linii frontu na Wołyniu, na którego tle umieszczono nadnaturalnej wielkości portret wodza<sup>57</sup> (il. 10). Czy był to wypadek odosobniony, czy stała praktyka, trudno dziś powiedzieć, ale niewątpliwie w takich właśnie działaniach należy upatrywać późniejszego zwyczaju umieszczania na terenie jednostek wojskowych pomników z przedstawieniem Piłsudskiego.

#### KOBIETY

Jak już zostało wspomniane, wizerunków oficerów i żołnierzy Legionów jest ogromna liczba, ale co ciekawe nie ma wśród nich portretów kobiet, a przecież było ich wiele w różnego typu służbach pomocniczych, a nawet w samym wojsku. Rysunek Jana Rembowskiego *Lili – sanitariuszka* jest tu bez mała wyjątkiem<sup>58</sup> (il. 11). Oczywiście mogły takie portrety powstać, ale się nie zachowały, na pewno jednak nie było ich dużo, bo inaczej coś by do naszych czasów dotrwało. Na jednej z zachowanych legionowych fotografii można zobaczyć trzech żołnierzy oglądających portret kobiety, trudno jednak powiedzieć, czy

<sup>57</sup> Portret Józefa Piłsudskiego zawieszony na ogrodzeniu jednego z osiedli polowych Legionów Polskich na Wołyniu, 1915–1916, nr inw. MJP/6319/63.

<sup>58</sup> Milewska, Zientara, *Sztuka Legionów Polskich...*, il. 240.



10. Portret Józefa Piłsudskiego zawieszony na ogrodzeniu jednego z osiedli polowych Legionów Polskich na Wołyniu, 1915–1916, fotografia, nr inw. MJP/6319/63. Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku



11. Jan Rembowski, *Lili – sanitariuszka*, 1915, kredka, reprodukcja: Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie członkom swym za lata wojny 1914–1918, nakładem Towarzystwa, Lwów 1918. Fot. K. Piłat





12. Trzej legioniści oglądający rysunek z portretem kobiety, Wołyń 1916, fotografia, nr inw. MJP/4938. Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

jest to wizerunek współtowarzyszki broni, czy po prostu kogoś im znanego<sup>59</sup> (il. 12). Kobiety od początku stanowiły w Legionach problem. Znalazły się w ich szeregach w konsekwencji bardzo aktywnego uczestnictwa w Związku Strzeleckim i Polskich Drużynach Strzeleckich, ale gdy rozpoczęło się życie frontowe, Piłsudski „odesłał je do domu”<sup>60</sup>. Nadal jednak pewna ich liczba pozostawała w wojsku, część w męskim przebraniu.

Według Alana Kramera, badacza historii I wojny światowej, oczekiwania stawiane wojnie i sposób jej odbioru, interpretacji wydarzeń zależały od tego, jak młodzi ludzie, przede wszystkim chłopcy, byli wychowywani w okresie przedwojennym. Od ich socjalizacji zależała przyszłość wojny<sup>61</sup>. Uwagi te, sformułowane w odniesieniu do armii niemieckiej i brytyjskiej, sprawdzają się również, gdy przedmiotem rozważań są Legiony. Polskie kobiety, młode dziewczęta wychowywano w sposób niewiele różniący się od tego, co obowiązywało chłopców. Oczywiście istniały sfery kompletnie rozdzielne, ale w kwestiach patriotyzmu, obowiązków wobec ojczyzny różnice właściwie nie istniały, co potwierdzał strzelecki etos. Wojna skonfrontowała go z normami obyczajowymi, kompetencyjnymi i moralnymi panującymi w tak zwanej starej Europie, gdzie charakterystyczny dla tego dziejowego momentu wojenny entuzjazm był w dużej mierze zarezerwowany dla mężczyzn. Wojna była zawsze męską sprawą, nie dziwiłby więc brak kobiet w Legionach, gdyby nie fakt, że wcześniej bardzo mocno zaangażowały się w ruchy formujące przyszłe

<sup>59</sup> Trzej legioniści oglądający rysunek z portretem kobiety, Wołyń 1916, nr inw. MJP/4938.

<sup>60</sup> J. Dufrat, *Kobiety w Legionach i kobiety związane z ideą Legionów*, [w:] *Legenda Legionów...*, s. 247.

<sup>61</sup> Kramer, *op. cit.*, s. 160. Zob. także Ł. Musiał, *Ornamenty przemocy*, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp, oprac. Ł. Musiał, Wydawnictwo Nauka i Informacja, Poznań 2014, s. 14–15.

wojsko, co po wojnie również zaliczano do czynu legionowego. Decyzja Piłsudskiego o wykluczeniu kobiet z wojska, nawet z jego służb pomocniczych w warunkach frontowych, nie spotkała się protestami ze strony mężczyzn, z którymi przecież nieco tylko wcześniej współpracowały. Obok posłuszeństwa dowódcy, mogła w tym być chęć odreagowywania okresu, kiedy brakowało struktur pozwalających na męską identyfikację i solidarność, a jednocześnie dominowała Matka Polka<sup>62</sup>.

Piłsudski, komentując po latach udział kobiet w czynie legionowym, również nazywał go „przekorą”<sup>63</sup>. Z dzisiejszej perspektywy, bez względu na nadany przez Piłsudskiego sens temu określeniu, wydaje się ono za słabe, by oddać znaczenie decyzji, niekiedy bardzo radykalnych, jak wstępowanie w szeregi wojska w męskim przebraniu<sup>64</sup>. Można te działania nazwać za Richardem Schechnerem „ciemną grą”, której elementem jest przyjęcie alternatywnej tożsamości, a stawka zawsze bardzo wysoka. W planie osobistym, tak jak w przypadku artystki Zofii Trzczińskiej-Kamińskiej, było to niewątpliwie negocjowanie swojej autonomii w rodzinie i w środowisku społecznym. Przyłączając się do wojska w męskim przebraniu bez zgody męża, zostawiając w domu małe dziecko, igrała z własnym społecznym wizerunkiem, mogła się spodziewać ostracyzmu towarzyskiego ze strony krewnych i znajomych wywodzących się z zamożnego i dobrze wykształconego ziemiaństwa zaboru rosyjskiego, które nie było otwarte na ideę legionową. Takich kobiet było więcej, zmieniały swą tożsamość – nazwisko, wygląd, zachowanie, ale stawały się w sztuce „nieprzedstawialne”, nawet w portretach. Zachowały się natomiast fotografie kobiet w wojskowych mundurach oraz zdjęcia zbiorowe ukazujące różne kobiece służby. Znane są, choć nieliczne, prace artystek, które wstąpiły do Legionów, jak wspomnianej Trzczińskiej-Kamińskiej, a także Zofii Plewińskiej oraz sympatyczek, jak Emilii Knausówny, która wykonywała portrety legionistów, ale nie kobiet. Wśród tych prac nie ma chyba żadnej odnoszącej się do nich samych, a tym samym podmiotowo zdefiniowanych. Artystki-żołnierze same dla siebie były nieprzedstawialne, tak mocne pozostawały kanony przedstawiania właśnie.

Kobiety istniały w sztuce legionowej jako folklor i dodatek do wizerunku żołnierza. Fotografowano spotkania żołnierzy z wiejskimi dziewczętami, modelując je na wzór znanych dziewiętnastowiecznych obrazów, głównie monachijskich malarzy. Były to na przykład ujęcia przedstawiające ułana na koniu koło chaty i stojącą na jej progu dziewczynę, lub podobne spotkanie na drodze albo przy studni; legionista zawsze był w mundurze, a dziewczyna w stroju ludowym. Część z tych zdjęć była później reprodukowana w formie pocztówek, inne służyły jako podstawa do wykonania obrazów. Celował w tym Stanisław Janowski, fotografujący na zlecenie Departamentu Wojskowego Naczelnego Komitetu Narodowego<sup>65</sup>. Wykonał setki zdjęć, a także rysunków i obrazów, w tym na podstawie fotografii. Z racji pełnionej przez Janowskiego funkcji jego sztuka różniła się od prac artystów-żołnierzy pracujących niejako na własny rachunek, z założenia miała charakter dokumentujący i propagandowy, tym samym była bliższa sztuce popularnej, która ujawnia kody, moduły i symbole produktu medialnego, jakim jest wojna<sup>66</sup>. Kobiety miały w tym systemie wyznaczone miejsce, mogły płakać na grobach, czekać na powrót mężczyzny, stanowić dla niego rozrywkę lub obietnicę wolnego od wojny życia. Uwolnienie się od tych kodów, wyjście poza nie, było praktycznie niemożliwe, toteż sztuka legionowa pozostała bezradna wobec problemu, bo rzeczywistość rysowała zupełnie inny obraz kobiety, zaangażowanej czynnie w walkę, uczestniczącej w patrolach zwiadowczych, sanitariuszki, pracującej przy aprowizacji, szyjącej mundury itp.

## ZAKOŃCZENIE

Jerzy Mycielski, organizator pierwszych wystaw sztuki Legionów Polskich, w tekście z 1917 r. *Co sztuka dała Legionom* nie pisał o twórczości związanej bezpośrednio z tą wówczas już właściwie nieistniejącą formacją wojskową, ale o latach poprzedzających wybuch wojny, sięgając głęboko w wiek XIX. Uważał, że zbrojny czyn legionowy był rezultatem oddziaływania sztuki takich twórców, jak Artur Grottger, Jan

<sup>62</sup> Na ten temat więcej w: M. Szczepaniak, „Kwiaty żelazne”. *Męskość militarna w wybranej prozie legionowej*, „Przegląd Humanistyczny”, 58, 2014, nr 4, s. 87–95.

<sup>63</sup> Piłsudski, *O wartości żołnierza...*, s. 28–29.

<sup>64</sup> Kobiety pełniły w Legionach, a także w POW i innych agendach będącej w ciągłym procesie formowania się polskiej armii bardzo różne funkcje, na ten temat: Dufrat, *op. cit.*, s. 245–269.

<sup>65</sup> *Legenda Legionów...*, s. 62; *Legiony polskie 1914–1918...*, s. 78–79.

<sup>66</sup> U. Jarecka, *Propaganda wizualna słusznej wojny. Media wizualne XX wieku wobec konfliktów zbrojnych*, Warszawa 2008.

Matejko i przede wszystkim Stanisław Wyspiański. To w jego dramatach i dziełach plastycznych upatrywał źródła czynu urzeczywistnionego przez wojsko Piłsudskiego, a w twórczości artystów-żołnierzy kontynuację zarówno ideową, jak i formalną jego sztuki. Uważał, że młode pokolenie legionistów pokazało starszym sens dzieła Wyspiańskiego. Pisał: „I dopiero po tych rozmowach poszedłem ponownie do kościoła Franciszkanów i po raz pierwszy i ja także odnalazłem w utworze, który przed laty dziesięciu zdawał mi się tylko zlepkiem nieuchwytnych harmonijnych barw, potężną grozę i siłę. Jeden z tych oficerów legionowych czytał mi poezje swoje w karpackich i bukowińskich ziemiankach na kolanie pisane; nie powiedział zrazu, kto jest ich autorem, dopiero gdym twierdził, że tylko i jedynie Wyspiański i że to może niewydane jego poezje, przyznał się, że to jego własne wybuchy smutku i pędu do orężnego czynu”<sup>67</sup>. Tezę Mycielskiego o szczególnej roli sztuki, a przede wszystkim malarstwa, w kształtowaniu nowej tożsamości Polaków podkreśla fakt, że tak wielu młodych ludzi podejmowało studia artystyczne. Na pewno byli wśród nich szczególnie uzdolnieni, którzy w sztuce upatrywali swojej przyszłości, większość jednak, jak można sądzić po ich losach, podejmowała tego rodzaju naukę ze względów emocjonalnych. Skutkiem była tak duża liczba „artystów” w szeregach Legionów. Mycielski w swym wywodzie podkreślał, że sztuka legionowa, będąc elementem kształtującej się w latach wojny nowej tożsamości Polaków, stanowiła jednocześnie wspólną pamięć, jak i subiektywne poczucie ciągłości istnienia.

Według Stanisława Rostworowskiego, „przeżycie polskości w czynie zbrojnym” było istotą czynu Legionowego<sup>68</sup>, a Kaden-Bandrowski we wstępie do katalogu wystawy w IPS-ie w 1933 r. pisał, że artystów należących do Koła Legionowego łączy coś więcej niż tylko sztuka. Tę myśl podchwycili komentujący ekspozycję, wskazując na jej wymiar moralny i patriotyczny. Można też rozumieć tę uwagę jako potwierdzenie faktu, że uczestnicy czynu legionowego stanowili zbiorowość, która komunikowała się za pomocą znanych sobie technik i praktyk, w tym również wizualnych, a więc za pomocą obrazów. Niewątpliwie nie jesteśmy w stanie odtworzyć obrazu walk legionowych na podstawie rysunków i akwarel powstałych w okresie ich trwania, ale na pewno wiedza na temat Legionów, jaką możemy zdobyć dzięki sztuce tworzonej przez artystów-żołnierzy, charakteryzuje bardzo szczególną formację, w której *communitas* zdominowało strukturę. Portrety powstałe w czasie postojów między marszami i bitwami dają świadectwo, jak legioniści myśleli o sobie jako o podmiocie politycznym i historycznym.

Nadal pozostaje kwestią otwartą, czy legionową produkcję artystyczną należy postrzegać jako sztukę, czy jedynie jako świadectwo wizualne i czy to, co kiedyś było uznawane tylko za świadectwo wizualne, jest dziś sztuką? Z perspektywy stu lat, poza unikatowym w sensie całościowego dokonania dziełem Leopolda Gottlieba, najciekawsze artystycznie wydają się prace artystów młodych i w dużej mierze z różnych względów później zapoznanych, jak Leon Czechowski, Franciszek Jaźwiecki, Ignacy Pinkas czy poległy w 1918 r. Wilhelm Wyrwiński. W ich sztuce, ale nie tylko, powstającej w czasie działań wojennych, zaszło wiele procesów charakterystycznych dla epoki modernizmu, choć forma wciąż zdawała się tradycyjna. Przede wszystkim twórczość legionowa powstawała z perspektywy uczestnika, a nie niezaangażowanego obserwatora, który dąży do obiektywizacji i uogólnień. Była podmiotowo zróżnicowana, nie miała uniwersalistycznych aspiracji. Niejako z założenia przedstawiała świat w sposób fragmentaryczny, bo kreowany z ograniczonego, określonego punktu widzenia, „wobec którego przedmioty nie istnieją niezależnie, lecz pozostają zrelatywizowane czy kontekstowo uwarunkowane”<sup>69</sup>. W okresie międzywojennym na odbiorze sztuki legionowej niewątpliwie zaważyły poglądy Piłsudskiego. Jego instrumentalizujące sztukę podejście było łatwe do zaakceptowania przez publiczność niewyrobioną artystycznie i szukającą najprostszej wizualizacji wyznawanych poglądów politycznych. Wychowana na obrazach historycznych, charakterystycznych dla 2. połowy XIX w., pozostała przy tego rodzaju wzruszeniach, które nie mając w swej istocie niczego z przeżycia estetycznego hamowały wszelką twórczą inicjatywę. Brak impulsu płynącego ze strony naczelnego wodza powodował skostnienie sztuki tworzonej w polu zarysowanym przez czyn legionowy, czego najlepszym dowodem jest obfita twórczość z okresu wojny bolszewickiej, a następnie niezwykle popularność artystycznej produkcji Wojciecha i przede wszystkim Jerzego Kossaka.

<sup>67</sup> Tekst pierwotnie ukazał się w „Wiadomościach Polskich”, 1917, nr 158–159, s. 26–27, następnie został przedrukowany w: *Katalog wystawy Legionów Polskich, wrzesień-październik 1924*, Kraków 1924, s. 9–14.

<sup>68</sup> S. Rostworowski, *Wewnętrzny dorobek Legionów*, „Wiadomości Polskie”, 4, 1917, nr 158–159, s. 24.

<sup>69</sup> R. N y c z, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, «Z Dziejów form artystycznych w literaturze polskiej», t. 88, IBL, Warszawa 2007, s. 15.

## ART OF THE POLISH LEGIONS

## Abstract

The concept of legionary art is usually linked to the work of artists serving in Józef Piłsudski's Legions and of all those who supported their ideas. Although the events of the First World War were reflected widely in the art of very disparate artistic circles in both Europe and America, legionary art remains unique because of its distinct character. Polish artists depicted the war without showing its cruelty and horror. It is not a special kind of Polish pacifism that led them to paint serene or at least neutral scenes from the soldier's life, such as sunlit forest clearings cut across by trenches or poignant crosses under lonely country trees; on the contrary, as the Czech philosopher Jan Patočka recognized, it was a desire to fight in the name of a vision of peace and a better life. In this visionary world, there was no place for doubting the purpose of war, as in paintings that showed the cruelty of combat and the terror of death. The rhetoric of legionary art was absolutely clear, although the style of the works themselves varied. Older artists, familiar with the ongoing war thanks to the stories of younger colleagues and from press reports, painted pictures in the style of nineteenth-century battle scenes. The works of painters fighting on the front were different, and although in theory they did not show the horror of war, they are distinguished by an ineffaceable quality, recognizable even today, the result of their longing for freedom, a desire to emphasize one's own identity, the hope for change and the trauma of war. One of the most important factors defining the nature of legionary art was the emphasis of its own identity, for example by placing uniformed elements in paintings, including portraits. On a day to day basis, their identity was for the Legionnaires an end in itself. The fact that the Polish army had been reborn after a hundred years of non-existence was the most important thing for its participants. They were happy to be portrayed in a way that commemorated this situation. Women were also part of Piłsudski's Legions, but this was not reflected in the art, probably because of ambivalent opinions about the part they played in combat.

The nature of legionary art means that in the last hundred years it has become largely anachronistic, now almost exclusively labelled as illustration. However, an open question still remains about the role it played in giving us information about the Legions.