

IRENA WODZIANOWSKA
EWA M. ZIÓLEK

„...KIEDY BIJĄ DZWONY NIEBIESKIE NA ALLELUJA”.
APOTEOZA MĘCZEŃSTWA
KS. PRAŁATA KONSTANTEGO BUDKIEWICZA
NA OBRAZIE WŁADYSŁAWA BARWICKIEGO

W nocy z Wielkiej Soboty na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego (31 marca na 1 kwietnia 1923 r.) w Moskwie został zastrzelony ks. Konstanty Budkiewicz, jeden z kapłanów sądzonych w procesie pokazowym abpa Jana Cieplaka¹, administratora archidiecezji mohylewskiej. Gdy wieści o śmierci duchownego dotarły do Polski, 5 kwietnia 1923 r. w Warszawie odbył się wielotysięczny wiec na Placu Teatralnym. Rozstrzelany kapłan stał się symbolem męczeństwa Kościoła w Rosji bolszewickiej.

Dr hab. IRENA WODZIANOWSKA — Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Historii, Katedra Historii i Historiografii Europy Środkowo-Wschodniej i Wschodniej; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14; e-mail: irena.wodzianowska@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5058-8015>.

Dr hab. EWA M. ZIÓLEK, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Historii, Katedra Historii XIX wieku; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14; e-mail: ewamargo@kul.lublin.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0167-5491>.

¹ Jan Cieplak (1857–1926) — absolwent Akademii Duchownej w Petersburgu i jej wieloletni profesor, doktor teologii. Od 1908 r. biskup sufragan mohylewski, arcybiskup tytularny (1919). Zaangażowany w prace towarzystw charytatywnych, wizytował parafie w centralnej Rosji, na Syberii i na Sachalinie. Po uwięzieniu abpa E. Roppa kierował od połowy 1919 r. archidiecezją mohylewską jako wikariusz generalny. Kilkakrotnie aresztowany, skazany w procesie pokazowym w 1923 r. na karę śmierci. Wyrok zamieniono ostatecznie na wydalenie z ZSRR w kwietniu 1924 r. Mieszkał w Rzymie, wizytował polskie parafie w USA. Nominowany na arcybiskupa Wilna, zmarł w Stanach Zjednoczonych w trakcie wizytacji. W 1952 r. rozpoczął się jego proces beatyfikacyjny. Roman Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR. 1917–1939. Martyrologium* (Lublin: TN KUL, 1998), 195–198; Franciszek Rutkowski, *Arcybiskup Jan Cieplak (1857–1926). Szkic biograficzny* (Warszawa: Warszawskie Zakłady Graficzne, 1934).

Ks. Konstanty Budkiewicz urodził się 19 czerwca 1867 r. w szlacheckiej rodzinie z okolic Dyneburga. Początkowe wykształcenie odebrał w domu, a następnie kształcił się w progimnazjum w Kielcach, gimnazjum w Lublinie oraz Seminarium Duchownym w Petersburgu². Skierowany na pogłębienie studiów do petersburskiej Akademii Duchownej, ukończył ją ze stopniem kandydata teologii w 1893 r. Po święceniach kapłańskich pracował w duszpasterstwie jako wikariusz w Pskowie, Witebsku, Petersburgu, jednocześnie ucząc religii w miejscowych szkołach. We wrześniu 1905 r. został mianowany proboszczem liczącej ponad 30 tysięcy wiernych międzynarodowej parafii katolickiej w Petersburgu pw. św. Katarzyny. Przy parafii działały liczne instytucje filantropijne i szkoły. Ks. Budkiewicz angażował się zarówno w działalność duszpasterską, jak i oświatową, działał w Polskiej Macierzy Szkolnej, był członkiem Towarzystwa Dobroczynności oraz Polskiego Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny. Od 1908 r. był dziekanem petersburskim, obejmując pieczę nad parafiami na terenie guberni petersburskiej, pskowskiej, estońskiej, nowogrodzkiej oraz Finlandii.

Po przewrocie bolszewickim w 1917 r. jego rola wzrosła. W czerwcu 1918 r. został mianowany wikariuszem generalnym archidiecezji mohylewskiej. W czasie tymczasowych aresztowań biskupów – metropolity Edwarda Roppa i Jana Ciepłaka — rządził rozległą archidiecezją mohylewską. Parafia św. Katarzyny stała się miejscem konsolidacji katolików Petersburga w obronie praw Kościoła³. W mieszkaniu dziekana i pomieszczeniach przykościelnych od marca 1917 do kwietnia 1922 r. odbywały się także spotkania duchowieństwa. Ks. Budkiewicz pozostał wraz ze swoimi kapłanami i wiernymi, organizując Komitet Obywatelski. Jak wspomina ks. Bronisław Ussas, ów Komitet powstał w 1918 r., „w skład którego weszło 17 osób – przedstawiciele wszystkich warstw ludności polskiej w Piotrogradzie. Była to wówczas jedyna organizacja społeczna polska,

² Najwcześniejszą biografię kapłana przedstawili znający go księża: Czesław Falkowski (*Polski Słownik Biograficzny*, t. III [Kraków: PAU, 1937], 91–93) oraz Aleksy Petrani (*Encyklopedia katolicka*, t. II [Lublin: TN KUL], 1976, kol. 1171). Współcześnie obszerną monografię napisał Bronisław Czapliski („Ks. Konstanty Budkiewicz (1867–1923) – życie i działalność”. Praca doktorska, Wydział Teologiczny [WTL] UŚ w Katowicach, 2004). Powstały też biogramy autorstwa Romana Dzwonkowskiego (w: *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 175–179), Tatiany Szyzowej (w: *Katolicheskaya Entsiklopediya*, t. I, [Moskwa: Izdatel'stvo Frantsiskantsev, 2002], 776–777 [Католическая Энциклопедия, t. I, [Москва: Издательство Францисканцев, 2002], 776–777), Ireny Wodzianowskiej i Michaiła Szkarowskiego (Polski Petersburg/Польский Петербург [Pol'skiy Peterburg], dostęp 7.05.2023, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/budkiewicz-konstanty-romuald>).

³ Stanisław Ostrowski, *Śp. Ksiądz Prałat Konstanty Budkiewicz na tle walki w obronie Kościoła Katolickiego i Wiary świętej* (Warszawa: Komitet ku uczczeniu pamięci zamordowanego w Moskwie ś.p. Księdza Prał. Konstantego Budkiewicza, 1929), 16.

choć i nielegalna, która w latach 1918-1923 działała na terenie Piotrogradu z wielkim pożytkiem dla kolonii polskiej. Ks. Prałat był przez cały czas nie tylko prezesem, lecz prawdziwym «spiritus movens» Komitetu Obywatelskiego⁴.

Należy nadmienić, że w tym samym czasie mieszkanie ks. Budkiewicza rewidowano, a on sam przez kilka miesięcy ukrywał się, unikając aresztowania. W czasie jednej z takich sytuacji w listopadzie 1920 r., w pośpiechu opuszczając tymczasowe lokum otoczone już przez bolszewików, zostawił w nim teczkę z dokumentami kościelnymi i prywatnymi. Właśnie te dokumenty stały się ważkim dowodem antyradzieckiej, wywrotowej działalności duchownych w trakcie procesu pokazowego w Moskwie w 1923 r.⁵

Sytuacja Kościoła w Rosji stale się pogarszała, gdyż władze komunistyczne wydawały kolejne dekrety, nakazujące konfiskatę naczyń i kosztowności kościelnych oraz podpisywanie umów o dzierżawę świątyń⁶. Dekret o oddzieleniu Kościoła od państwa ze stycznia 1918 r. dawał władzom świeckim prawo podpisywania umów z przedstawicielami parafii o użytkowaniu świątyń i kontroli nad dochodami kościelnymi. Powołano wówczas przy każdej parafii komitety pod kierownictwem proboszcza, a przy metropolicie powstał Komitet Centralny, w którego skład wchodziło po dwóch przedstawicieli każdej parafii⁷. Ks. Budkiewicz także powołał radę parafialną, która przejęła majątek kościelny (kościół, domy kościelne, gimnazja, szkoły) z całym wyposażeniem. Nie uchroniło to mienia, gdyż już w tym samym roku władze odebrały budynki szkolne, a w kolejnym — domy.

Umowy te miały jednak charakter tymczasowy, w czerwcu 1922 r. zażądano podpisania kolejnych. Abp Cieplak, pomimo zagrożenia aresztowaniem, nie zgodził się na wydanie listu pozwalającego na rekwizycję naczyń kościelnych ani na podpisanie nowych umów dzierżawy. Pomimo protestów Stolicy Apostolskiej w listopadzie tegoż roku arcybiskupowi doręczono akt oskarżenia, a proces wyznaczono na 17 listopada. Po sprzeciwie katolików i delegacji robotników do Trybunału Rewolucyjnego proces odroczone na czas nieokreślony⁸.

⁴ Biblioteka KUL (dalej: BU KUL), Oddział Zbiorów Specjalnych, Sekcja rękopisów, Zbiór B. Ussasa, rkps 787, k. 66. Szerzej o działalności ks. Budkiewicza w okresie 1918–1922 zob. Czapliski, „Ks. Konstanty Budkiewicz (1867-1923) – życie i działalność”, 80–163.

⁵ Ks. Budkiewicz przebywał wówczas w mieszkaniu członka komitetu kościelnego Stanisława Pusiewicza. Wcześniejsze protokoły z lat 1917-1918 udało mu się przechować i w marcu 1923 r. przekazał je ks. Ussasowi. Obecnie znajdują się w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL, rkps 787, k.1–23.

⁶ Roman Dzwonkowski, *Kościół katolicki w ZSRR 1917–1939. Zarys historii* (Lublin: TN KUL, 1997), 129.

⁷ Ostrowski, *Śp. Ksiądz Prałat Konstanty Budkiewicz*, 14.

⁸ Franciszek MacCullagh, *Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm rosyjski*, przeł. z ang. Kazimiera Hłakowiczówna (Kraków: Nakładem Wydawnictwa Księży Jezuitów, 1924), 145–146.

W tym czasie arcybiskup podejmował tajne rokowania ze Stolicą Apostolską w sprawie sprzeciwu wobec żądań bolszewików z obawy, że w skład rad parafialnych mogliby wchodzić komuniści i przejmować świątynie oraz inne budynki kościelne na działalność wrogą Kościołowi⁹. Ks. Budkiewicz również odmówił podpisania nieusankcjonowanej przez Watykan umowy z władzami o warunkach korzystania ze świątyn katolickich. Twierdził, że „bolszewicy więcej będą liczyli się z katolikami protestującymi, niż ustępliwymi”¹⁰. Wobec obstrukcji duchowieństwa w stosunku do tych rozporządzeń władze bolszewickie w grudniu 1922 r. zamknęły wszystkie świątynie w mieście, w tym kościół św. Katarzyny. Ks. Budkiewicza oskarżano o stworzenie antysowieckiej kontrewolucyjnej organizacji. Zagrożony ponownie aresztowaniem, odmówił wyjazdu z Rosji. Uważał, że ratując się, zaszkodzi wiernym i pozostałemu duchowieństwu. 2 marca 1923 r. mieszkanie Budkiewicza po raz kolejny przeszukano, a 3 marca wraz z innymi duchownymi otrzymał wezwanie do sądu w Moskwie. Wieczorem 4 marca wraz z abpem J. Cieplakiem, egzarchą rosyjsko-katolickim Leonidem Fiodorowem¹¹, a także dwunastu pracującymi w Piotrogradzie kapłanami udał się do Moskwy¹².

Polscy dyplomaci w imperium sowieckim przewidywali nadejście ostatniego ciosu „dla Kościoła w tej części Rosji”¹³. Uznano, że jedynym sposobem obrony jest informowanie rządów innych państw o sytuacji Kościoła i presja opinii publicznej. Rozesłano więc pismo do polskich poselstw w Londynie, Paryżu, Berlinie, Hadze, Bernie, Kopenhadze, Madrycie, Pradze, Bukareszcie, Waszyngtonie, Rio de Janeiro, Tokio, Belgradzie, Stambule, Sztokholmie, Rydze i Helsinkach.

⁹ Ponowna rejestracja była spowodowana powołaniem pod koniec 1921 r. specjalnych wydziałów kościelnych przy Komitetach Wykonawczych dzielnic miasta. Utworzenie specjalnych oddziałów do kontroli spraw kościelnych, nie tylko katolickich, budziły uzasadniony niepokój duchowieństwa. Obawy arcybiskupa wynikały przede wszystkim z faktu, że proboszczowie nie mogli zasiadać w radach (tzw. dwadcatkach) i nie mieliby wpływu na ich skład i decyzje. Do kompetencji rad należały bowiem kontakty z władzami świeckimi we wszystkich sprawach wspólnoty religijnej. Ponadto występowały znaczące braki osobowe wśród kapłanów na skutek licznych aresztowań. Ibidem, 206–209.

¹⁰ Cyt. za: MacCullagh, *Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm*, 202.

¹¹ Leonid Fiodorow (1879-1935) studiował we Fryburgu Szwajcarskim, studyta, wybrany na pierwszym synodzie rosyjskiego Kościoła katolickiego wschodniego obrządku egzarchą katolików tego obrządku w Rosji. Skazany w 1923 r. na 10 lat więzienia, został uwolniony dwa lata później. Ponownie aresztowany w 1926 r. i skazany na trzy lata łagrów, a następnie zesłanie, gdzie zmarł. W 2001 r. został ogłoszony przez Jana Pawła II błogosławionym. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 233–235.

¹² Byli to księża: Franciszek Rutkowski, Augustyn Pronkietis, Stanisław Ejsmont, Edward Juniewicz, Łucjan Chwiećko, Paweł Chodniewicz, Antoni Malecki, Antoni Wasilewski, Piotr Janukowicz, Dominik Iwanow, Teofil Matulanis, Jan Trojgo oraz osoba świecka — Jakub Szarnas, student konserwatorium piotrogrodzkiego.

¹³ Cyt. za: IPMS, Ambasada R.P. w Londynie, sygn. A. 12 P.5/3, k. 9.

Tymczasem w Moskwie komuniści aresztowali kapłanów i przygotowywali otwarty proces pokazowy. Zgodnie z założeniem polskiej dyplomacji na areszt kapłanów zareagowała opinia publiczna. Protesty wysyłali zarówno przedstawiciele Kościołów chrześcijańskich, jak i politycy.

21 marca 1923 r. o godz. 12 rozpoczął się w Moskwie błyskawiczny proces pokazowy, a 26 marca sąd rozpoczął ogłaszanie wyroku¹⁴. Z żądanych przez prokuratora Nikołaja Krylenkę pięciu wyroków śmierci, sąd wydał dwa. Na śmierć za organizowanie „działalności kontrrewolucyjnej” skazano abpa Jana Cieplaka i ks. prałata Konstantego Budkiewicza, uznanych za prowodyrów wrogiej aktywności wobec państwa sowieckiego. Do aktów kontrrewolucyjnych zaliczono też listy pasterskie arcybiskupa. Pozostali księża zostali skazani na kary więzienia od trzech do dziesięciu lat¹⁵. Pod presją opinii międzynarodowej wstrzymano wykonanie wyroku na arcybiskupie, natomiast ks. Budkiewicz został, jak już wspomniano, stracony w nocy z 31 marca na 1 kwietnia 1923 r., tj. w nocy z Wielkiej Soboty na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego¹⁶.

Wykonanie wyroku na ks. Konstantym Budkiewiczu odbiło się szerokim echem w Polsce i wywołało w społeczeństwie wstrząs, stanowiąc jeszcze jeden dowód na bolszewickie barbarzyństwo. Gazety grzmiały: „Mord tego kapłana nie może być traktowany jako egzekucja. To zbrodnia wymierzona w Polskę i w całe

¹⁴ Opis procesu przedstawili dwaj naoczni świadkowie: członek Komisji repatriacyjnej Jan Mioduszewski (*Wrażenia z procesu Arcybiskupa Jana Cieplaka i 14 księży w Moskwie w dniach 20-25 marca 1923 r. opisane przez naocznego świadka* [Warszawa, 1924, wznowienie: Kraków: Miles, 2021] oraz dziennikarz „New York Herald” w Moskwie kpt. Francis McCullagh (*The bolshevik persecution of Christianity, czyli Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm rosyjski*, książka przetłumaczona przez Kazimierę Hłakowiczównę). W późniejszym okresie zamieścił relację z procesu także sądzony wówczas ks. Franciszek Rutkowski (*Arcybiskup Jan Cieplak*, 228–266). Na bieżąco relacjonowały proces centralne rosyjskie gazety, takie jak *Prawda* czy *Izwestija*, a na potrzeby propagandy bolszewickiej już w 1923 r. ukazała się w Moskwie polskojęzyczna broszura pod redakcją Juliusza Leszczyńskiego: *Proces arcybiskupa Cieplaka i 14 księży*. Opis ostatniego dnia procesu: MacCullagh, *Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm*, 324–360.

¹⁵ Irena Wodzianowska, „Relacja współwięźniów o ostatnich dniach życia Sługi Bożego ks. Konstantego Budkiewicza (1867-1923)”, *Studia Polonijne*, 40 (2019): 385–387.

¹⁶ Istnieją różne przekazy co do miejsca wykonania wyroku, jak i samego przebiegu egzekucji. Ks. Rutkowski napisał: „Strzał do więźnia dano z tyłu, kiedy po schodach zstępował do podziemi na Łubiance” (Rutkowski, *Arcybiskup Jan Cieplak*, 284). Nie ma jednak pewności, że rozstrzelano go w podziemiach tegoż więzienia. Według innych przekazów został przewieziony do Sokolników, a sam fakt przewiezienia poświadczają kapłani współwięźniowie (por. Wodzianowska, „Relacja współwięźniów”, 394). Tam prałat „przeżegnał się i pobłogosławił kata wraz z jego dwoma pomocnikami, po czym odwrócił się twarzą do ściany i zaczął szeptem odmawiać modlitwy. Strzał kata przerwał modlitwę duchownego” (Katolicy Męczennicy XX Wieku w Rosji, dostęp 15.04.2018, <http://pl.catholicmartyrs.org/index.php?mod=pages&page=budkevicharticle>). Inny opis egzekucji prezentuje MacCullagh (*Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm*, 366).

chrześcijaństwo, któremu bolszewizm wypowiedział walkę na śmierć i życie!”¹⁷. W całym kraju podejmowano różnego rodzaju formy upamiętnienia męczennika, za jakiego uznano ks. Budkiewicza¹⁸.

Wiele osób starało się uobecnić osobę zamordowanego prałata, czego dowodem jest kilka wawelskich cegiełek pamiątkowych, ufundowanych w następnych latach dla oddania czci zamordowanemu¹⁹. Pamięć o działalności ks. Budkiewicza kultywowano przez cały okres międzywojenny. Do jego osoby odnosili się też artyści w swojej twórczości, przywołując postać męczennika komunizmu z okazji rocznic śmierci. Należy tu wymienić znającą go osobiście poetkę, Kazimierę Hłakowiczównę, która dwukrotnie poświęciła mu swoje wiersze²⁰, w ostatnim wzywając:

Uderz w dzwon jakikolwiek,
Najbliższy mosiądz lub spíž,
Aby nie zapomniano...²¹

Jednym z artystów, który wpisał się do tego grona, był Władysław Barwicki, malarz związany z Lublinem i Lubelszczyzną przez cały okres swojej działalności artystycznej, który przedstawił scenę egzekucji (il. 1), a raczej swoją jej wizję, która jest przedmiotem dalszej analizy. Poglądy malarza, bliskie Narodowej Demokracji, oraz fakt, że tworzył w dużej mierze obrazy religijne na potrzeby Kościoła, spowodowały, że pochodzący z Puław artysta w okresie po II wojnie światowej pozostawał całkowicie zapomniany i dopiero współcześnie podjęto badania nad jego biografiami i twórczością²². Urodzony w 1865 r. w wielodzietnej rodzinie

¹⁷ „Zamordowanie księdza Budkiewicza przez bolszewików”, *Nowości Illustrowane* 20, nr 15 (1923) z 14 kwietnia: 2.

¹⁸ Zob. szerzej: Irena Wodzianowska, „Pamięć o męczenniku. W stulecie śmierci Sługi Bożego ks. Konstantego Budkiewicza”, KUL, Ośrodek Badań nad Dziejami KUL / Z dziejów Uniwersytetu / Wydarzenia, dostęp 18.05.2023, https://www.kul.pl/pamiec-o-meczenniku-w-stulecie-smierci-slugi-bozego-ks-konstantego-budkiewicza,art_102512.html

¹⁹ Zob. Spis cegiełek wawelskich od nr 1 do 6630 wraz z informacjami o istnieniu dodatkowych komponentów, Zamek Królewski na Wawelu, dostęp 18.05.2023, https://wawel.krakow.pl/images/upload/cegielki/spis_cegielek_wawelskich.pdf.

²⁰ „Opowieść o moskiewskim męczeństwie” (z tego wiersza zaczerpnięty został werset użyty w tytule artykułu) oraz „Głos Księdza Budkiewicza z za grobu”.

²¹ Kazimiera Hłakowiczówna, „Głos Księdza Budkiewicza z za grobu”, w: *Z głębi serca* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1928), 105.

²² Z tego też powodu nie dysponujemy zbyt wieloma opracowaniami biograficznymi tego artysty. Należy tu wymienić następujące prace: Michał Domański, „Barwicki Władysław (1865–1933)”, w: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, red. Tadeusz Radzik, Jan Skarbek i Adam A. Witusik (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1993), 22–23; Anna Syta, „Prace Władysława Barwickiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie”, *Studia i Materiały Lubelskie* 23 (2021): 71–83; Katarzyna

Leopolda i Wincentyny z Kozyrskich, początkowo kształcił się w pracowni sztuki stosowanej Wandalina Strzałeckiego w Warszawie. Jednocześnie uczęszczał też do pracowni Wojciecha Gersona i pod jego wpływem pozostał do końca życia. Od niego przejął precyzyjny rysunek, płynną linię i klarowną kompozycję²³. Jako malarz zadebiutował w 1888 r., wystawiając portrety kredkowe w lubelskiej księgarni M. Arcta. Odtąd pozostał związany z tym miastem i często wstawiał obrazy, szczególnie akwarele, do lubelskich księgarni. W początkach działalności tworzył dekoracje malarskie do znanych lubelskich obiektów, takich jak Teatr Letni „Rusałka”, lubelskie cukiernie, współpracował z Teatrem Miniatur w Lublinie przy projektowaniu i tworzeniu dekoracji. Wykonywał też polichromie i obrazy dla kościołów lubelskich, np. dla dawnego kościoła Sióstr Bernardynek przy ul. Królewskiej. W 1902 r. wykonał obraz przedstawiający śmierć św. Stanisława dla kościoła parafialnego w Piotrawinie, tworzył też dla kościołów w Krośnie, Rozwadowie, Olesku i innych²⁴. Barwicki nie był człowiekiem zamożnym. Kształcąc się u Gersona, przez 11 lat musiał też pracować, by utrzymać się w Warszawie²⁵. W latach późniejszych wykonywał dzieła na konkretne zamówienia, choć nie pobierał wygórowanych cen za swoje prace, a dla zakonów — jak zauważa Anna Syta — pracował „za wikt i opierunek”²⁶. Od 1919 r. Barwicki angażował się w prace restauracyjne w kościołach Ojców Kapucynów oraz Ojców Karmelitów, które to zakony powróciły do Lublina po kasatach z czasów po powstaniu styczniowym²⁷. Tworzył obrazy olejne, freski, rysunki kredką, grafiki, pocztówki nie tylko o tematyce religijnej, ale też pejzaże, pejzaże miejskie Lublina, z którym czuł się szczególnie związany, portrety. Znaczna część jego

Tur-Marciszuk, „Władysław Barwicki – malarz, rzeźbiarz i poeta lubelski”. *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Lubelskiego* nr 22 (2020): 151–178. Ten ostatni artykuł zawiera kalendarium życia artystycznego Barwickiego, co ułatwia orientację w jego pracach.

²³ Syta, „Prace Władysława Barwickiego”, 72.

²⁴ Zob. Domański, „Barwicki Władysław (1865–1933)”, 22.

²⁵ Ibidem; Syta, „Prace Władysława Barwickiego”, 71.

²⁶ Syta, „Prace Władysława Barwickiego”, 72. Zob. też: Ireneusz J. Kamiński, „O sztuce w Lublinie”, w: *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik i Adam A. Witusik (Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1997), 298–299.

²⁷ Tur-Marciszuk, „Władysław Barwicki”, 158, 160. Autorka tego opracowania wskazuje, że pierwsza praca Barwickiego dla kościoła Ojców Kapucynów w Lublinie pochodzi już z końca XIX w. Jest to obraz przedstawiający św. Fidelisa z Sigmaringen (ibidem, 153). Nie powinno to dziwić. Mimo że po kasacie w klasztorze pozostał tylko jeden zakonnik, o. Alfons Kulesza, był on jednak wspierany przez licznych dobrodziejów, m.in. sukcesora fundatora klasztoru Romana Sanguszkę i Konstantego Zamoyskiego. Ponieważ po kasacie część wyposażenia kościoła została rozkradziona, nie można wykluczyć, że fundatorzy mogli także zamówić jakieś obrazy do kościoła, na miejsce brakujących (zob. Marek Budziarek, *Kapucyni w Lublinie. Dzieje klasztoru w latach 1721–1864* [Warszawa, Lublin: Bracia Mniejsi Kapucyni, 1996], 192).

twórczości poświęcona była tematyce patriotycznej²⁸. Zwraca uwagę zamiłowanie artysty do alegorii, i to zarówno w twórczości religijnej, jak i patriotycznej. Józef Łobodowski, autor wspomnień o przedwojennym Lublinie, opisał malarza jako „dziwaka, chodzącego w czamarze i konfederatce”, dobrego malarza, rozmiłowanego w alegoriach²⁹. Od 1921 r. do ok. 1927 Barwicki współpracował ze Szkołą Malarstwa i Rysunku założoną przez Krystyna Henryka Wiercińskiego w Lublinie przy ulicy Bernardyńskiej 9³⁰. Barwicki nie założył rodziny, zmarł 12 lutego 1933 r. w Lublinie³¹. Znaczna część spuścizny artystycznej tego twórcy nie przetrwała II wojny światowej³². Być może jakieś dzieła pozostają w rękach prywatnych, niektóre znamy z pocztówek. Jednym z takich dzieł, które przetrwało jedynie jako pocztówkowa reprodukcja, jest obraz odnoszący się do moskiewskiego procesu i zabicia ks. Budkiewicza³³.

Obraz Barwickiego *Śmierć księdza Budkiewicza* powstał krótko po wydarzeniu, bo najprawdopodobniej już w początkach 1924 r. To nie dziwi, ponieważ sprawa procesu i zabójstwa ks. prałata Budkiewicza, jak wspomnieliśmy, odbiła się szerokim echem w Polsce. Wiemy, że artysta pokazał obraz na wystawie otwartej 23 grudnia 1924 r. na Uniwersytecie Lubelskim. Spotkał się on z różnym przyjęciem krytyki. Katarzyna Tur-Marciszuk w swoim opracowaniu³⁴ przytoczyła dwie recenzje: Wacława Husarskiego³⁵ oraz Franciszka Deca³⁶. Ta ostatnia pozwala przesunąć datowanie obrazu na koniec 1923 r. – pierwszą połowę 1924 r., skoro Dec recenzował obraz w czerwcowym numerze *Nowej Ziemi Lubelskiej*. Obie oceny dzieła, zdaniem cytowanej autorki, były dość pozytywne. Husarski przytoczył zdanie Stanisława Dulewicza, że obraz jest świadectwem martyrologii polskiego duchowieństwa w „Bolszewii”, wywiera na widzu wrażenie i choć zawiera pewne mankamenty warsztatowe, to ma wartość historyczną³⁷. We wcześniejszym jednak numerze *Przeglądu Lubelsko-Kresowego*³⁸ znajdujemy krótką

²⁸ Jedną z bardziej cenionych prac o tej tematyce była wydana w 1916 r. pocztówka pt. „Witaj jutrzeńko swobody”. W 1924 r. wraz z obrazem przedstawiającym śmierć ks. Budkiewicza, Barwicki zaprezentował obraz „Zmartwychwstanie Polski”. Zob. Tur-Marciszuk, „Władysław Barwicki”, 161, 178.

²⁹ Józef Łobodowski, „Wspomnienia Lubelskie”, *Scriptores* nr 35 (2009): 164; Wacław Gralowski, „Wataha Atamana Łobodi”, *Scriptores* nr 35 (2009): 202–203.

³⁰ Kamiński, „O sztuce w Lublinie”, 305.

³¹ Domański, „Barwicki Władysław (1865–1933)”, 23.

³² Syta, „Prace Władysława Barwickiego”, 71.

³³ Ibidem, 74–75.

³⁴ Tur-Marciszuk, „Władysław Barwicki”, 161, przyp. 28.

³⁵ *Przegląd Lubelsko-Kresowy* nr 3 (1925): 4.

³⁶ *Nowa Ziemia Lubelska*, czerwiec 1924.

³⁷ Tur-Marciszuk, „Władysław Barwicki”, 161, przyp. 28.

³⁸ *Przegląd Lubelsko-Kresowy* nr 2 (1925): 19.

recenzję całej wystawy, podpisaną inicjałami C.B., która jest niezwykle krytyczna. Autor tej recenzji zaznaczył patriotyzm Barwickiego, ale uważał ujęcie tematu za „ultradramatyczne” oraz podkreślał niską wartość malarską obrazu. Gama barwna miała być uboga, „zielonkawo-fiołkowa”, rysunek mocny, ale po-bieżny oraz brak kompozycji. Wydaje się jednak, że recenzent nie do końca zrozumiał przesłanie dzieła³⁹. Ponieważ współcześnie znamy je jedynie z czarno-białej reprodukcji, to należy jednak zauważyć tę informację podaną przez krytyka, która pozwala spojrzeć na obraz z nieco innej strony. Przede wszystkim te „fiołki” czy raczej fiolety odnoszą się niewątpliwie do strojów głównych postaci na płótnie, czyli ks. prałata Konstantego Budkiewicza i abpa Jana Cieplaka, o których powiemy w dalszym toku wywodów. Współczesna badaczka, Anna Syta, całość kompozycji omawianego dzieła porównuje do historycznych kompozycji „matejkowskich”, w których artysta umieszczał dodatkowe sceny, powiązane i nadające obrazom wymiar symboliczny. Stąd, jej zdaniem, umieszczenie na obrazie postaci abpa Cieplaka, „a także anonimowych więźniów”⁴⁰. Otóż wymiar symboliczny tego dzieła jest jednak znacznie szerszy i nie sprowadza się jedynie do dodania postaci arcybiskupa, a część więźniów wcale nie jest anonimowa.

Odnosząc się do ocen krytyków współczesnych Barwickiemu, należy zauważyć, iż niezrozumienie przesłania tego obrazu być może wynikało też z faktu, że niemal bieżące wydarzenia, wstrząsające opinią publiczną, połączone z całym niedawnymi wspomnieniami wojny z bolszewikami, były zbyt żywe w świadomości, zbyt oczywiste, by spojrzeć na wizję artysty z pewnej perspektywy. Być może oczekiwano czegoś dosłownego, odpowiadającego znanym relacjom prasowym, niekiedy połączonym ze stosowną ilustracją (il. 2)⁴¹. Ocena wartości artystycznej dzieła na podstawie czarno-białej pocztówki może nastęrczać pewne trudności. Trzeba jednak powiedzieć, że monochromatyczność przedstawienia uwypukla też jego warstwę symboliczną, pomijaną w cytowanych opiniach.

Omawiany obraz Władysława Barwickiego obejmuje dużą scenę zbiorową, wielofiguralną, w której można wyodrębnić trzy grupy osób. Na pierwszy rzut

³⁹ Ireneusz Kamiński („O sztuce w Lublinie”, 309) przypisuje krytycyzm recenzenta wystawy faktowi, że reprezentował on już estetykę nowych czasów. Po odzyskaniu niepodległości młodzi artyści poszli w kierunku awangardy, nie interesowały ich wielkie sceny historyczne, malowane „ku pokrzepieniu serc”. Barwicki natomiast okazywał się twórcą z poprzedniej epoki. Obraz o skomplikowanej symbolice, taki „matejkowski”, nie odpowiadał oczekiwaniom współczesnej krytyki.

⁴⁰ Syta, „Prace Władysława Barwickiego”, 75.

⁴¹ Mamy na myśli znany artykuł, który ukazał się dosłownie kilka dni po straceniu ks. Budkiewicza, a mianowicie 4 kwietnia 1923 r.: „Zamordowanie ks. prałata Budkiewicza”, *Kurier Warszawski* nr 92 (1923) (dodatek poranny) oraz artykuł „Zamordowanie księdza Budkiewicza przez bolszewików”, *Nowości Ilustrowane* nr 15 (1923), opatrzony ilustracją.

oka widzimy więc, że obraz ma wymiar symboliczny. Artysta przecież wiedział, że wydarzenie miało inny przebieg, a nawet mogła być mu znana wspomniana powyżej ilustracja. Jest ona z oczywistego powodu wyobrażeniem imaginacyjnym, odnoszącym się jednak do opisów prasowych i niewątpliwie bliższa realiom tak co do samej sceny, jak i miejsca. Dzieło Barwickiego całkowicie odbiega od tych realiów, a dodatkowo wydaje się być niepokojąco znajome. To odczucie jest wynikiem zastosowania przez artystę szeregu znanych motywów, które posłużyły mu do oddania symbolicznego przesłania. Należy jednak powiedzieć, że Barwicki nie kopiuje dosłownie prac innych artystów, korzysta z ich motywów w pełni świadomie, przetwarzając je, a nie powielając wprost, co dostrzeżemy jako nawiązania do znanych gestów, ułożenia postaci itp.

Malarz umieścił prezentowane wydarzenie w przedziwnej przestrzeni kamiennego, krzyżowo sklepionego lochu, który z pewnością nie jest więzieniem na Łubiance w Moskwie. Wprawdzie nie było to jeszcze wówczas bardzo znane miejsce, niemniej, jeśli spojrzymy na ilustrację z *Nowości Ilustrowanych* (por. il. 2), wydaje się, że polscy ilustratorzy mieli jakąś wiedzę na temat więzień moskiewskich. Wiemy, że w celach na Łubiance nie było okien, tymczasem na obrazie Barwickiego takowe musi istnieć. Z górnej prawej części sklepienia dobywa się bowiem silny strumień światła, skierowany wprost na twarz ks. Budkiewicza. Oś obrazu stanowi masywny kamienny filar, podtrzymujący łuk wejścia, za którym biegną schody, prowadzące do naziemnej części budowli. Tymi schodami przemieszczają się uzbrojeni strażnicy, z których jeden został ujęty w momencie oddania strzału do skazanego na śmierć księdza. Sceneria, przypominająca jakieś mroczne zamczysko została przez malarza tak rozbudowana, aby mogła pomieścić dwie, a właściwie trzy grupy osób. Po prawej stronie Barwicki przedstawił jedenaście postaci (jedna z nich znajduje się w niszy za filarem). Są to księża i — w zdecydowanej większości — uczestnicy procesu arcybiskupa Cieplaka. I, co najważniejsze, przedstawieni zostali w ujęciu portretowym. Grupę drugą, niejako przeciwstawną im, stanowi wyobrażenie w półmroku lewej strony płótna dziewięciu duchownych prawosławnych. Dla rozstrzygnięcia, o jakie miejsce akcji chodziło artyście, warto zwrócić uwagę na postać brodatego starca przy dolnej krawędzi obrazu. Wydaje się on spoczywać czy też osuwać kamiennymi schodami w jakąś przestrzeń znajdującą się poniżej poziomu posadzki. W poszukiwaniach analogii dla wnętrza celi — lochu z obrazu Barwickiego — w pierwszym rzędzie narzuca się wczesne dzieło Jana Matejki — rysunek przedstawiający torturowanie Szymona Konarskiego (il. 3). Jeśli Barwicki znał ten rysunek, to właśnie na nim odnajdujemy podobne wnętrze więziennego lochu, zarówno gdy chodzi o krzyżowe sklepienia podparte masywnym filarem, jak też

ściany zbudowane z kamiennych bloków. Scena z Konarskim jednak miała miejsce bez wątpienia w Wilnie⁴²! Nie ma żadnego powodu, dla którego nasz artysta miałby umiejscowić akcję swojego dzieła w więzieniu urządzonym w jednym z wileńskich klasztorów. Choć nie da się wykluczyć, że mógł się ogólnie sugerować tym wnętrzem na potrzeby swojej pracy. Wydaje się jednak, że w tym wypadku dla Barwickiego co innego mogło stanowić inspirację. Należy tu przywołać mało znany obraz rosyjskiego malarza Fiodora Burowa, przedstawiający cara Piotra III odwiedzającego w twierdzy Szlisselburskiej Iwana VI⁴³. Dzieło to mogło być znane Barwickiemu z ryciny, która ukazała się w 1903 r. w niemieckim roczniku poświęconym współczesnym dziełom sztuki⁴⁴ (zob. il. 4). Podobny jest tu wygląd filara, jak i posadzki. Twierdza Szlisselburg jest budowlą kamienną, z celami rozmieszczonymi na kilku poziomach, co może sugerować wspomniana powyżej postać starca na wewnętrznych schodach.

Dlaczego Szlisselburg? Bo było to najbardziej rozpoznawalne ówczesnie w Polsce rosyjskie więzienie, cieszące się zasłużenie ponurą sławą czegoś gorszego od Bastylli, miejsce uwięzienia wielu polskich patriotów z Walerianem Łukasińskim na czele, którego losy były już znane z monumentalnej biografii pióra Szymona Askenazego⁴⁵. Symboliczność tego więzienia była więc niekwestionowana. Natomiast trzeba zaznaczyć, że Barwicki przywiązywał dużą wagę do przedstawienia tego miejsca. Ściany, posadzka, schody — wszystko to zostało

⁴² Zob. Stefan Kieniewicz, „Konarski Szymon (1808-1839)”, w: *Polski Słownik Bibliograficzny*, t. 13 (Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1967–1968), 477–479.

⁴³ Twierdza Szlisselburg (ros. Шлиссельбург, niem. Schlüsselsburg, fiń. Pähkinälinna) powstała w ujściu Newy już w XIV w. dla ochrony granicy północnej księstw ruskich, potem Rosji przed Szwecją. Od XVIII w. pełniła funkcję więzienia. Wzbudzała groźę w całej Rosji, m.in. z uwagi na zaostrome rygory obowiązujące więźniów. Przez jej mury przewinęło się wielu wrogów caratu rzeczywistych i domniemanych. Jednym z nich był legalny następca tronu carskiego po śmierci carycy Anny, Iwan VI, który spędził tam całe swoje około trzydziestoletnie życie, uwięziony przez uzurpatorkę, carycę Elżbietę jako kilkunastomiesięczne dziecko i zamordowany w 1764 r. z do dziś niewyjaśnionym udziałem następnej uzurpatorki na carskim tronie – Katarzyny II (zob. Michaił Heller, *Historia Imperium Rosyjskiego*, przeł. Eugeniusz Piotr Melech i Tadeusz Kaczmarek, [Warszawa: Książka i Wiedza, 2000], 384–385, 392, 418, 423). W XIX w. przez mury Szlisselburga przewinęło się wielu polskich więźniów, m.in. uczestników powstania listopadowego, styczniowego i innych działaczy niepodległościowych, takich jak Bronisław Szwarce, Józef Łukaszewicz, Ludwik Kobylański i inni. Informacje historyczne o twierdzy, tudzież współczesne fotografie wewnątrz zob. <https://aitizaled.ru/fines/istoriya-shlisselburga-shlisselburgskaya-krepost-oreshek/>.

⁴⁴ *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten* 1903.

⁴⁵ Dwutomowe dzieło Askenazego poświęcone Łukasińskiemu ukazało się po raz pierwszy w 1908 r. w Warszawie i we Lwowie i odbiło się szerokim echem w społeczeństwie polskim. W tomie 2 autor opisał losy majora po wtrąceniu go do lochu w tzw. sekretnym zamku na trzecim poziomie pod celami carycy Eudoksji (żony Piotra I) i Iwana VI. Na tym najniższym (trzecim) poziomie nie było już posadzki i nie można było stać w pozycji wyprostowanej. Zob. Szymon Askenazy, *Łukasiński*, t. 2 (Warszawa: E. Wende i S-ka, Lwów: H. Altenberg, 1908), 288–305.

oddane na obrazie z dużą dbałością o szczegóły, z pewną skrupulatnością — widz ma pewność, że mury są wiekowe, widać ubytki w kamiennych blokach, ukruszenia, zniszczenia płyt posadzki. Wnętrze jest więc z pewnością stare, rzecz można — odwieczne.

W takiej zatem przestrzeni rozgrywa się scena egzekucji wykonanej na ks. Budkiewiczu. Skoro jednak samo wnętrze „celi śmierci” nie oddaje rzeczywistości, to oczywiste jest, że także przebieg wydarzeń ma charakter symboliczny. Barwicki wiedział, że prałat został zabity w pojedynczej celi i że z całą pewnością w tym procesie duchowni katolicycy i prawosławni nie byli sądzeni razem. Rzeczywiste zdarzenie nie miało więc nic wspólnego z jakąś „sceną zbiorową”. Natomiast pewne elementy pokazują, że malarz miał wiedzę o licznych szczegółach, co sygnalizuje, że mamy do czynienia ze świadomie skomponowanym przedstawieniem symbolicznym. Przede wszystkim Barwicki uchwycił moment samego strzału — kat strzela w tył głowy skazanego duchownego, ubranego w prałacką sutannę (jest jaśniejsza, więc na obrazie była zapewne oddana w odcieniu fioletu) z wyraźnie zaznaczonym na piersiach dystyngtorium prałackim. Ks. Budkiewicz zachwiał się, ale jeszcze nie upadł, natomiast z dłoni wypadł mu brewiarz⁴⁶ i artysta ukazał modlitewnik jeszcze w locie. Prawa ręka duchownego opada, a lewą składa on na piersi, uniesioną w górę twarz oświetla płynące spod sklepienia światło. Ten fragment obrazu jest dość dynamiczny — strzał powoduje szereg reakcji pozostałych postaci, wyrażających różne emocje. Wszystko to jednak dzieje się wokół statycznej postaci abpa Jana Cieplaka i dość oszczędnego w gestykulacji egzarchy Leonida Fiodorowa. Należy podkreślić, że te trzy postaci stoją w linii i na linii strzału. Można to przedstawienie zinterpretować tak, że ks. Budkiewicz osłonił sobą swojego biskupa i zginął za niego⁴⁷. Jednocześnie w momencie śmierci nie patrzy on na biskupa, ale powyżej niego i widzi to, czego pozostali jego towarzysze niedoli nie mogą widzieć. Moment strzału — ten ułamek sekundy uchwycony na płótnie powoduje, że ciało kapłana jeszcze utrzymuje postawę pionową, za chwilę jednak osunie się na posadzkę, a gest złożonej na piersi ręki lewej i opuszczonej prawej, uniesiona do góry twarz przypomina ekstazę św. Franciszka z obrazu z lubelskiego kościoła Ojców Kapucynów, który mógł posłużyć artyście za motyw dla ukazania postaci zabijanego

⁴⁶ Jak wiemy, ks. Budkiewicz po przeniesieniu do pojedynczej celi miał przy sobie brewiarz oraz — prawdopodobnie — stułę, która została na początku lat 90. XX w. przekazana do kościoła św. Katarzyny w Petersburgu. Okoliczności odnalezienia stuły zob. Zdzisław Nowicki, „Czerwona stuła XKB”, *W Drodze* 4, nr 308 (1999), wersja internetowa: <https://wdrodze.pl/article/czerwona-stula-xkb>.

⁴⁷ Stanisław Ostrowski określił ks. Budkiewicza „wielkim chorążym w walce z bolszewikami”, *Ś.p. Ksiądz Prałat Konstanty Budkiewicz*, 29.

kapłana (por. il. 5). Możemy odnaleźć w nim analogię jeśli chodzi o ułożenie ciała, zwłaszcza gest rąk, ale wydaje się, że szczególnie istotne jest ujęcie głowy świętego, patrzącego w górę ku objawiającym mu się Jezusowi i Maryi⁴⁸. Obraz ten był Barwickiemu doskonale znany, jako że po powrocie kapucynów do Lublina w lipcu 1919 r. artysta uczestniczył, jak wspominałyśmy, w odnowieniu zniszczonej świątyni⁴⁹. Był też związany z trzecim zakonem franciszkańskim, duchowość franciszkańska i osoba świętego były mu więc bliskie. Na obrazie ks. Budkiewicz wznosi twarz ku oblewającej go świetlistości. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że śmierć kapłana miała miejsce w Wielkanoc 1923 r., to można założyć, że malarz nie ukazał „zwykłego” światła, padającego przez jakiś świetlik pod sklepieniem, ale że ogarnia go Światłość Wielkiej Nocy. Wówczas analogia z wizją św. Franciszka jest jak najbardziej uprawniona. Tym bardziej, że Budkiewicz jest niejako ofiarą zastępczą, oddaje życie za swojego biskupa.

Stojący naprzeciwko niego arcybiskup został ukazany z profilu, stoi w pozie niemal posągowej, niewątpliwie w arcybiskupiej sutannie (jaśniejszej od wszystkich pozostałych, zapewne na obrazie była ona amarantowa). Patrzy na śmierć prałata, ale też niejako w oczy kata, zadającego tę śmierć. Wydaje się być wodzem stojącym na czele swoich żołnierzy. Z drugiej strony także przypomina wyniosłą postać Daniela w jaskini lwów z ryciny Gustawa Doré (il. 6). Daniel Dorégo złożył prawą dłoń na piersi, arcybiskup w prawej dłoni na wysokości piersi trzyma krzyż. Trzyma go, niejako się nim zasłaniając jak tarczą. Analogia z Danielem jest czytelnym przekazem, że arcybiskup, podobnie jak biblijny bohater, znalazł się w jaskini bestii, ale łaska Boga, ogarniająca go falą światła, chroni go — jak proroka — przed ich kłami. Stojący za arcybiskupem egzarcha Leonid Fiodorow został przedstawiony w ujęciu portretowym (por. il. 8). Wymowny jest gest jego ręki — dłoń wzniesiona do błogosławieństwa umierającego kapłana przypomina też w jakimś stopniu gest Dantego z „Barki Dantego” Eugeniusza Delacroix (il. 7). Obie postaci ujęte są profilem, tyle że Dante zdaje się zasłaniać czy odpychać moce piekielne. Egzarcha zaś gestem dłoni kreśli znak krzyża,

⁴⁸ Obraz barokowy, wykonany przez P. van Roya, ucznia Helmonta z Antwerpii. Van Roy działał na dworze cesarskim w Wiedniu oraz w Czechach. Przypisywane mu są obrazy z lubelskiego kościoła Ojców Kapucynów. Z tych dwa (w tym św. Franciszek) są sygnowane. Zob. Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Lublinie, Karta ewidencyjna nr 4841.

⁴⁹ Klasztor i kościół Ojców Kapucynów Lublinie powstał z fundacji księcia Pawła Sanguszki na początku XVIII w. W ramach represji po powstaniu styczniowym kapucyni z klasztoru lubelskiego zostali usunięci i nie mieli możliwości powrotu do miasta do czasu odzyskania niepodległości przez Polskę. W latach 1864–1919 kościół mocno podupadł (zob. Budziarek, *Kapucyni w Lublinie*, passim). Po powrocie zakonu do miasta przystąpiono do renowacji, a Barwicki był autorem kilku obrazów dla świątyni i klasztoru oraz fresku nad wejściem do kościoła — kopii obrazu Bartolomé Estebana Murillo „Św. Franciszek pod Krzyżem”. Zob. Tur-Marciszuk, „Władysław Barwicki”, 158–159, 166, 172.

który jest także egzorcyzmem. Obaj zatem z arcybiskupem wzywają niejako mocy Bożej w obliczu bestii. Obok nich grupują się wraz z nimi oskarżeni w procesie księży. Wszyscy reagują dość żywiołowo na zaistniałą sytuację. Widzimy różne reakcje: wstrząs, przestrasz, zgrom, modlitwę za umierającego.

W tej części obrazu znalazło się kilka niespodzianek. Po pierwsze, księży zostali przedstawieni w ujęciu portretowym. Nie są to wszyscy oskarżeni i skazani, można więc przyjąć, że Barwicki przedstawił tu tych, których fotografie czy jakieś wizerunki otrzymał, tworząc dzieło. Są oni jednak identyfikowalni z wizerunkami na fotografii zbiorowej tej grupy osób (il. 8). Tak więc pomiędzy ks. Budkiewiczem a arcybiskupem widzimy ks. Antoniego Wasilewskiego ze złożonymi rękami⁵⁰. Nieco za nim, chwytający się za głowę, został przedstawiony ks. Jan Trojgo⁵¹. Za tą grupą została ukazana trochę mało widoczna postać kapłana we wnące ściany, tonąca w mroku. Uważnie jednak obserwując obraz, widzimy, że jego sutanna jest przepasana pasem kanonicznym. Wydaje się, że jest to ks. Stanisław Ejsmont. Tu należy podkreślić znakomitą orientację Barwickiego, jeśli chodzi o przedstawione osoby. Ks. Ejsmont był kanonikiem i, podobnie jak ks. Budkiewicz, zagrożony aresztowaniem ukrywał się w Piotrogradzie, nadal potajemnie pełniąc funkcje duszpasterskie. Znane jest jego zdjęcie w przebraniu krasnoarmiejca⁵². Można więc zakładać, że artysta pokazał też znajomość trudnych warunków, w których pracowali duchowni w bolszewickiej Rosji⁵³. Pomiędzy arcybiskupem a egzarchą artysta umieścił postać ks. Dominika Iwanowa⁵⁴. Plecami

⁵⁰ Antoni Wasilewski (1869-1929) to absolwent Akademii Duchownej, wikariusz, a następnie administrator parafii św. Piotra i Pawła w Moskwie, dziekan moskiewski, kanonik, od 1911 r. rezydent przy kaplicy Niepokalanego Poczęcia NMP w Petersburgu i kapelan Sióstr Rodziny Maryi. Skazany w 1923 r. na trzy lata, zwolniony w 1925. Odmówił wyjazdu do Polski, był wykładowcą i rektorem nielegalnego seminarium duchownego w Leningradzie. Aresztowany ponownie w 1927 r., został z powodu złego stanu zdrowia z Sołówek przeniesiony na zesłanie, gdzie zmarł. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 499–501.

⁵¹ Jan Trojgo (1880-1932), również absolwent Akademii Duchownej, profesor seminarium duchownego w Petersburgu (1910), redaktor gazet katolickich, kanclerz kurii metropolitalnej (1917). Skazany w procesie pokazowym na trzy lata więzienia, zwolniony w 1925 r. Powrócił do Leningradu, gdzie był wykładowcą podziemnego seminarium duchownego. Ponownie aresztowany w 1927 r. i skazany na pięć lat łagrów, zmarł w szpitalu więziennym. W 2003 r. rozpoczął się jego proces beatyfikacyjny. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 488.

⁵² Antoni Około-Kułąk, *Kościół w Rosji dawniej, obecnie i w przyszłości* (Kraków: Wydawnictwo Księży Jezuitów, 1928), 22.

⁵³ Stanisław Ejsmont (1887–1926), także absolwent Akademii Duchownej, wikariusz parafii Trójcy Świętej w Mińsku, administrator parafii św. Kazimierza w Piotrogradzie (1918). Skazany w 1923 r. na 10 lat, został zwolniony w 1925. W ramach wymiany więźniów wrócił do kraju. Zmarł w Warszawie, wkrótce po powrocie do kraju. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 223–224.

⁵⁴ Dominik Iwanow (-Stołbiński) (1883 – po 1939), absolwent Akademii Duchownej, duszpasterz w Rydze i Homlu, wicekanclerz kurii mohylewskiej i administrator parafii św. Stanisława w Piotrogradzie. Skazany w 1923 r. na trzy lata więzienia, wrócił w 1925 r. do Leningradu, gdzie

do widza prawdopodobnie został namalowany najmłodszy z oskarżonych duchownych, ks. Edward Juniewicz⁵⁵. Być może o takim ujęciu postaci zdecydowały nie tylko względy kompozycyjne, ale też brak stosownego wizerunku w posiadaniu autora obrazu?

Najbardziej zaskakująca jest grupa trzech osób na pierwszym planie, niejako u stóp arcybiskupa. Wśród nich bowiem została przedstawiona osoba, której nie powinno być na obrazie. Scena przedstawia umierającego starca – trudno powiedzieć, czy jest to duchowny. Okrywa go jakaś tkanina, ma rozpięte ubranie i koszulę — być może zresztą jest to ksiądz, jednak raczej postać wymaginowana przez artystę. Nie odpowiada on bowiem wizerunkowo żadnemu ze znanych duchownych, oskarżonych z abpem Cieplakiem, zresztą też żaden z nich nie znajdował się w więzieniu w stanie agonalnym. Wydaje się, że ta postać została wprowadzona przez artystę z powodu dwóch kapłanów obok niego. Podtrzymuje go ks. Antoni Malecki⁵⁶, bardzo znany ze swojej szerokiej działalności charytatywnej i zapewne na to Barwicki chciał położyć nacisk⁵⁷. Dlatego obok niego stoi dzban wody, a sam ks. Malecki zajmuje się chorym, nawet nie zwracając uwagi na rozgrywające się tuż przed nim wydarzenia, jakby opieka nad potrzebującym pochłaniała go całkowicie. Ale obok nich klęczy ksiądz w białej komży, ze stulą na ramionach. Ponieważ komża jest śnieżnobiała, wydaje się zatem, że jest on zupełnie przypadkowym świadkiem zdarzenia, w dodatku nie do końca

był jednym z założycieli podziemnego seminarium duchownego. Aresztowany ponownie w 1927 r., skazany na pięć lat Sołowków, po odbyciu kary wkrótce znów aresztowany w 1932 r. W tymże roku powrócił do Polski w ramach wymiany więźniów. Pracował w archidiecezji warszawskiej. Michaił W. Szkarowski, „Iwanow-Stołbiński Dominik / Иванов-Столбинский Доминик Адольфович [Ivanov-Stolbinskiy Dominik Adol'fovich]”, Polski Petersburg / Польский Петербург [Pol'skiy Peterburg], dostęp 26.06.2023. <https://www.polski-petersburg.pl/hasla/iwanow-stolbinski-dominik>.

⁵⁵ Edward Juniewicz (1894–1989) — duszpasterz w Moskwie i Piotrogradzie. W 1923 r. skazany na 10 lat więzienia, wrócił do kraju w ramach wymiany w 1925 r. Pracował na terenie diecezji wileńskiej i pińskiej, m.in. jako profesor seminarium duchownego w Pińsku. Wikariusz generalny diecezji pińskiej, w 1945 r. wstąpił do zakonu redemptorystów. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 272–273; Bolesław Słota. „Życie i działalność o. Edwarda Juniewicza w latach 1918–1925”, *Studia Redemptorystowskie* nr 5 (2007): 73–118.

⁵⁶ Antoni Malecki (1861–1935) — działacz społeczny i religijny, organizator ochronki dla dzieci, zakładów rzemieślniczych i pierwszego gimnazjum polskiego w Petersburgu. Od 1921 r. rektor tajnego seminarium duchownego, aresztowany w 1923 r. i skazany na trzy lata więzienia. Po uwolnieniu powrócił do Leningradu, gdzie współtworzył na nowo seminarium. Prałat kapituły mohylewskiej, wikariusz generalny archidiecezji mohylewskiej, w 1926 r. otrzymał sakrę biskupią. Aresztowany ponownie w 1930 r. i skazany na zesłanie. W 1934 r. w stanie wycieńczenia władze radzieckie pozwoliły na jego wyjazd do Polski, gdzie wkrótce zmarł. W 2003 r. rozpoczął się jego proces beatyfikacyjny. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 341–347.

⁵⁷ O licznie tworzonych przez ks. Maleckiego, jeszcze przed wybuchem rewolucji w Rosji, zakładach wychowawczych i innych działaniach społecznych zob. Franciszek Rutkowski, *Biskup Antoni Malecki 1861–1935* (Warszawa: Warszawskie Zakłady Graficzne, 1936).

jest to świadek naoczny. Przybył, aby udzielić posługi umierającemu, na dźwięk strzału odwraca głowę, nie jest więc bezpośrednim widzem. Biała komża sugeruje, że jest on kimś z zewnątrz, a jego rola jest zagadkowa. Barwicki przedstawił tu z pewnością ks. Bronisława Ussasa⁵⁸ (por. il. 9). Jest to zadziwiająca konstatacja. Ksiądz Bronisław Ussas niewątpliwie był związany zarówno z arcybiskupem Cieplakiem, z którego rąk przyjął święcenia kapłańskie, jak i znał się doskonale z ks. Konstantym Budkiewiczem. Od młodości związany był z kościołem św. Katarzyny w Petersburgu. W 1922 r. został powołany przez rząd polski w skład Komisji Reewakuacyjnej i Komisji Specjalnej, które powstały na mocy traktatu ryskiego z 1921 r., kończącego wojnę polsko-bolszewicką. Komisje te miały zająć się rewindykacją polskich dóbr, m.in. zbiorów bibliotecznych z Petersburga, zrabowanych w okresie zaborów oraz tych ewakuowanych w głąb Rosji w czasie I wojny światowej. Ks. Ussas był w tym względzie znawcą tematu, doskonale orientował się w zasobie Rosyjskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, do której trafiły, wraz z innymi, zbiory Biblioteki Załuskich. W początkach 1922 r. uczestniczył, m.in. wraz z ks. prałatem Budkiewiczem, w potajnym wywożeniu do Polski skarbca i archiwum kościoła św. Katarzyny, której proboszczem był właśnie ks. Budkiewicz⁵⁹. Ks. Ussas również został aresztowany i nie uniknął inscenizowanego procesu, aresztowanie to jednak nastąpiło w listopadzie 1924 r. W czasie procesu arcybiskupa, a także w okresie, w którym powstawał omawiany obraz, ks. Ussas zatem przebywał w Petersburgu jako reprezentant strony polskiej w wymienionych Komisjach. Wiedział oczywiście o procesie moskiewskim abpa Cieplaka i pozostałych księży, ale nie był jego uczestnikiem. Barwicki nie mógł natomiast wiedzieć o udziale ks. Ussasa w wywożeniu skarbca kościoła św. Katarzyny — z oczywistych względów musiało to pozostać tajemnicą do czasu powrotu duchownego do Polski. Dlatego przedstawienie ks. Bronisława Ussasa na obrazie jest co najmniej zastanawiające.

⁵⁸ Bronisław Ussas (1885–1977) pochodził z rodziny litewsko-polskiej, urodził się w Petersburgu. W okresie studiów związał się z kołem studenckim przy kościele św. Katarzyny, skupionym wokół ks. Erazma Kluczewskiego. Do seminarium wstąpił po studiach na uniwersytecie petersburskim, a święcenia kapłańskie przyjął w 1917 r. z rąk abpa Jana Cieplaka. W czasie procesu arcybiskupa przebywał w Piotrogradzie, ale z polskim paszportem dyplomatycznym jako członek Komisji Reewakuacyjnej i Komisji Specjalnej do sprawy rewindykacji polskich zbiorów bibliotecznych (chodziło m.in. o Bibliotekę Załuskich) zrabowanych przez Rosję w okresie zaborów. Od 1926 r. do śmierci przebywał w Polsce, zmarł w Warszawie. Zob. Dzwonkowski, *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR*, 492–495.

⁵⁹ Zob. Ewa M. Ziółek, „Sprawa Ussasa”. Przyczynek do dziejów Mieszanych Komisji Reewakuacyjnej i Komisji Specjalnej 1922–1924”, *Teka Komisji Historycznej Towarzystwa Naukowego KUL* 3 (18) 2021: 159–175; Krzysztof Gombin, „Pośmiertne peregrynacje Stanisława Leszczyńskiego. Z dziejów poglądów na szczątki królewskie jako pamiątkę narodową i obiekt muzealny”, *Roczniki Humanistyczne* 48–49, z. 4 (2000–2002): 171–194.

Nie mógł przecież odwiedzać uwięzionych, choć wszystkich znał, a z głównym bohaterem przyjaźnił się. Malarz przedstawił go jako udzielającego rozgrzeszenia umierającemu — w celi, w której byli przetrzymywani sami księża? Abstrahując od tego, że bolszewicy raczej nie zgodziliby się na taką posługę (przecież budowali państwo ateistyczne), to jaki jest sens wprowadzenia tej postaci do tego miejsca? Takiej posługi mógł udzielić każdy ze zgromadzonych więźniów. Czy chodziło więc o zewnętrznego świadka zbrodni?

Józef Łobodowski stwierdził, że Barwicki był rozmiłowany w alegoriach i jako przykład tego zamiłowania przywoływał omawiany obraz⁶⁰. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z wielowarstwową symboliką. Należy zwrócić uwagę na jeszcze jedno zdumiewające odkrycie. Jak powiedziano, wszyscy wymienieni duchowni zostali przedstawieni portretowo, artysta zatem musiał zdobyć jakieś ich zdjęcia. Musiał je otrzymać od kogoś, kto znał przedstawianych na płótnie i miał ich fotografie. Może dlatego znalazł się tu ks. Ussas, a nie ma kilku innych, skazanych w procesie. Wymagało to jednak od malarza pewnego wysiłku. Portretowo przedstawił więc wszystkich, poza dwiema osobami — ks. Konstantym Budkiewiczem i samym arcybiskupem Janem Cieplakiem (por. il. 8). Dlaczego jest to zdumiewające? Ponieważ wizerunki tych dwóch osób pojawiały się w ówczesnej prasie i nie tylko⁶¹ niemal od pierwszej chwili, gdy do Polski dotarły informacje o egzekucji. Nie było zatem problemu z pozyskaniem odpowiedniego materiału. Jeśli tak, to musimy założyć, że artysta celowo zaprezentował głównych protagonistów w sposób wyimaginowany. W tym kontekście jeszcze mocniej wybrzmiewa kwestia przedstawienia osoby zabijanego w Wielkanoc kapłana. Jeśli przyjmiemy, że w chwili śmierci ks. Budkiewicz doznaje wizji — nie wyobrażonej, ale domniemanej, zasugerowanej — na wzór wizji św. Franciszka, to ogarniająca go Światłość niejako przemienia jego twarz. Barwicki tworzy w tym ujęciu apoteozę, sugerując, że umierający śmiercią męczeńską kapłan jest zbawiony i święty, skoro ogarnia go Światłość Zmartwychwstania. Jest on więc już inny, przemieniony, bo nie jest już na tym świecie. Na tym świecie pozostali jego towarzysze niedoli. Skupiają się oni wokół swojego wodza. Przedstawiony profilem abp Jan Cieplak jest wyobrażony niczym dowódca stawiający czoło śmiertelnemu wrogowi, gromadzący wokół siebie swoich ostatnich żołnierzy. Może dlatego dołącza do nich symbolicznie ks. Ussas jako „obecny duchem”? Cała ta grupa pod względem koncepcji poniekąd przypomina obraz Walerego

⁶⁰ Łobodowski, „Wspomnienia Lubelskie”, 164.

⁶¹ Zob. przykładowo: *Świat*, nr 14 (1923) z 7 IV: 22. W 1923 r. została wydana również pocztówka z portretem ks. Budkiewicza: Zbiory Biblioteki Narodowej, Polona, dostęp 15.05.2023, <https://polona.pl/item-view/800a11d9-1abf-4e3d-b2bc-ccc63b4edbfd? page=0>.

Eljasza-Radzikowskiego *Żółkiewski pod Cecorą*⁶². Tam widzimy niezłomnego hetmana, który skupia wokół siebie garstkę żołnierzy i nie zamierza się poddać, choć wie, że zginie. Grupa arcybiskupa jest kompozycją zbudowaną na podobnej zasadzie. Abp Cieplak nie zamierza poddać się wrogowi, nawet w obliczu śmierci swojego „żołnierza”⁶³, niczym hetman. Tyle że jego bronią jest krzyż, nie szabla. Jego twarz o rzymskim profilu emanuje spokojem, dumą i pewnością racji, za którą jest gotów oddać życie. Z jakiegoś powodu Barwicki uznał, że faktyczny wizerunek arcybiskupa jest może zbyt plebejski i nie oddaje tej siły woli, która powinna cechować wodza walczącego o słuszną sprawę do końca⁶⁴. Został on więc przez artystę nie tyle upiękuszony, co raczej Barwicki odmalował pod postacią arcybiskupa wizerunek potęgi jego niezłomnego ducha.

Wraz z tą konstatacją wchodzimy jednak na drugi poziom symboliki obrazu. Wątek militarny jest tu całkowicie na miejscu, ale żeby zrozumieć jego znaczenie, trzeba odnieść się do przedstawienia po drugiej stronie płótna. Światłość, odbijająca się od twarzy ks. Budkiewicza, oświetla przede wszystkim postać arcybiskupa, księdza Ussasa oraz pozostałych księży. Jednocześnie rozprasza mrok lochu, wydobywając po przeciwległej stronie obrazu grupę dziewięciu duchownych prawosławnych. Grupa ta wyraźnie kontrastuje z omówioną powyżej. Z pewnością mamy do czynienia z wizerunkami imaginacyjnymi. Nie widać też w tej grupie ludzi jakiegokolwiek przywódcy. Są oni po prostu zgromadzonimi, nawet nie widzami. Na dziewięć osób tylko trzy wyrażają niejaki zainteresowanie dokonaną zbrodnią, pozostali nawet nie patrzą, co się stało, choć musieli przecież usłyszeć strzał. Jednocześnie malarz potraktował tych ludzi z dużą uwagą. Nie jest to pobieżny, schematyczny rysunek, kompozycja jest przemyślana. Przede wszystkim jednak, patrząc na prawosławnych, nieodparcie narzuca się wrażenie, że już gdzieś to wszystko widzieliśmy. Gesty, pozy zostały zapożyczone i twórczo przetworzone na potrzeby niniejszego dzieła. Oparci o ścianę

⁶² Ten obraz pojawiał się w postaci rycin, był więc dość znany na przełomie wieków: Porta Polonica, dostęp 15.06.2023, <https://www.porta-polonica.de/de/lexikon/eljasz-radzikowski-walery>.

⁶³ Nie jest to zwykła przenośnia, ponieważ powszechnie uważano wówczas, że duchowni są *miles Christi* – żołnierzami Chrystusa, toczącymi bój o zbawienie dusz z szatanem i takie militarne porównania były na porządku dziennym. Zresztą obserwator procesu moskiewskiego odniósł podobne wrażenie. Francis MacCullagh pisał: „wyglądali trochę po wojskowemu. [...] Było coś z dyscypliny wojskowej w całym ich zachowaniu podczas procesu, coś, co zauważyli nawet bolszewicy i co zrobiło na nich dziwne wrażenie”, *Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm*, 162.

⁶⁴ We wspomnieniach z procesu pokazowego dominuje opis biskupa, który po odczytaniu wyroku śmierci był niezwykle spokojny: „Widok jego potwierdzał, to czym był – księciem Kościoła, pasterzem wszystkich katolików od Bałtyku do Oceanu Spokojnego. Arcybiskup rozpoczął swe ostatnie słowo. Przemówienie jego wywarło głębokie wrażenie, a kiedy wspominał o niewątpliwiej prawdzie, że oto «stoi na progu śmierci» — uroczysta cisza, granicząca z przerażeniem, zapanowała nad wrogo usposobioną publicznością”. Ostrowski, *Ś.p. Ksiądz Pralat Konstanty Budkiewicz*, 30.

przy wejściu stoją dwaj duchowni — jeden wsparty plecami o kamienny mur, widać, że pogrążony w bezsilności, nie patrzy na nikogo. Obok niego stoi postać odwrócona twarzą do ściany, rękoma trzymająca się za głowę. Należy zauważyć, że inspiracją w tym wypadku mogła być rycina Gustawa Doré przedstawiająca żałobę w Jerozolimie po zdobyciu miasta (il. 10). Wielofiguralna scena jest ilustracją do Księgi Jeremiasza i ukazuje rozpacz mieszkańców Jerozolimy. Wśród wielu oplakujących klęskę Doré przedstawił dwie postaci ujęte w podobnej pozie pod murem, choć różnią się one od omawianego obrazu ułożeniem rąk. Jeśli chodzi o obraz Barwickiego, to dla pierwszego z wymienionych prawosławnych można poszukać jeszcze innego odniesienia i jest ono o tyle prawdopodobne, że również pochodzi z dzieła wielopostaciowego, które artysta znał i wykorzystał kilkakrotnie, a mianowicie z powstałego w 1832 r. obrazu Dietricha H. M. Montena *Finis Poloniae. Pożegnanie Polaków z ojczyzną w 1831 r.*⁶⁵ Był on doskonale znany, bo pojawiał się przez cały XIX wiek w postaci rycin przedstawiających zarówno całość dzieła, jak i jego fragmenty (il. 11). Warto zwrócić uwagę na dwie postaci z tej ryciny: z prawej strony postać starego wiarusa, z pewną obojętnością wspierającego rozpaczającego młodszego żołnierza, a samemu wpatrującego się w nieokreśloną dal. Ten stary, doświadczony wiarus, który już niczego nie przeżywa, mógłby być jakąś analogią dla duchownego opartego o ścianę, całkowicie zubożonego na otaczających. Po lewej stronie ryciny widzimy z kolei siedzącego na kamieniu żołnierza pogrążonego w rozpacz, który przypomina nieco skuloną postać siedzącego na skraju schodów wiodących do niższej części więzienia. Przy okazji można zauważyć, że ta postać duchownego prawosławnego przypomina też ułożeniem, sposobem trzymania rąk postać Chactasa z obrazu Anne-Louisa Girodeta-Trioson *Pogrzeb Atali*. Obraz powstał w 1808 r. jako ilustracja do powieści René Chateaubrianda *Atala* i choć obecnie znajduje się w Luwrze, to był też w XIX w. często reprodukowany w formie ryciny jako ilustracja do powieści⁶⁶ (il. 12). Były to więc ryciny powszechnie znane w czasach działalności Barwickiego. Na brzegu tych samych schodów widzimy apatyczną postać podpartą na rękę i nieodparcie przypominającą ułożeniem ciała znany posąg umierającego Galla z Kapitolu (il. 13), choć w inny sposób Barwicki ujął głowę tego duchownego. Obok niego, pod samą ścianą siedzący powieła znany od wieków motyw Frasobliwego. Można go zresztą odnieść także do wielu pojawiających się w całym XIX w. rycin patriotycznych, ukazujących klęski powstańcze, przegrane wojny, alegorie wygnania i emigracji, pełne osób roz-

⁶⁵ Obraz znajduje się w zbiorach Galerii Narodowej w Berlinie.

⁶⁶ Zob. winieta tytułowa książki: René Chateaubriand, *Atala* (Bruxelles: Ferre Ainé, ok. 1810). Była to znana w XIX w. powieść romantyczna osnuta na kanwie tragicznej miłości dwojga tubylców z Ameryki: Atali i Chactasa.

paczających lub pogrążonych w zadumie. Pomędzy tymi dwiema grupami postaci pogrążonych w apatii, marazmie, rozpacz, obojętnych na wszystko, co dzieje się dokoła, artysta umieścił grupę trzech kapłanów, którzy wykazują jakieś zainteresowanie sceną kaźni ks. Budkiewicza — to znaczy osoby te patrzą na to wydarzenie. Jedna reaguje przerażeniem, jedna ciekawością, jedna — obojętnością, jakby nie była już w stanie wydobyć z siebie jakiegokolwiek uczucia.

„Przerażony pop” — tak go umownie nazwijmy — jako jedyny jeszcze zachował jakieś rozpoznawalne resztki stroju duchownego, wraz z nakryciem głowy — stoi nad „zafrasowanym”, wyłaniając się niejako z wnęki w ścianie. Jego postać jest dokładnie wzorowana na postaci mężczyzny przerażonego niszczącą potęgą Wezuwiusza z dzieła Karla Briułowa *Ostatni dzień Pompejów* (il. 14) Barwicki inaczej tylko ujął lewą rękę, ponieważ nasz duchowny nic w niej nie niesie, tylko przytrzymuje się ściany. Artysta też inaczej zakomponował towarzyszącą mu grupę osób. U Briułowa jest to kobieta i dwoje dzieci, u Barwickiego — dwóch innych duchownych, siedzących i przypatrujących się rozgrywającej się scenie. Ten pierwszy, stosunkowo jeszcze młody, wydaje się na pierwszy rzut oka bardzo znajomy. Jest bowiem wzorowany wprost na postaci Zygmunta Augusta z obrazu *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* (il. 15) innego ucznia Wojciecha Gersona, Józefa Simmlera. Mimo że Barwicki „odwrócił” postać, to jednak powielił układ dłoni na kolanie, nawet profil, swojej postaci przydając tylko dłuższe włosy. Podobny jest też wyraz twarzy, spokojny, wyciszony, właściwie pozbawiony emocji. Obok tej postaci Barwicki przedstawił siedzącego starca, patrzącego nawet nie przed siebie, tylko ku posadzce, z jakimś spokojnym smutkiem, całkiem pogodzonego z losem. Paralełą do tej — właściwie tragicznej w swojej wymowie postaci — może być podobnie ujęta osoba starca z dramatycznego obrazu Aleksandra Sochaczewskiego *Pożegnanie Europy* (il. 16). Obraz powstały w końcu XIX w. przedstawia wielką grupę zesłańców na Sybir przy słupie granicznym, oddzielającym Europę i Azję. Dzieło to było dobrze znane, ponieważ w 1908 r. zostało zreprodukowane w *Tygodniku Ilustrowanym*⁶⁷. Wśród licznych sportretowanych sybiraków znajdujemy tam wizerunek starca ukazanego w podobny sposób jak stary duchowny u Barwickiego — człowieka, który już niczego nie oczekuje, poddał się i nie buntuje się przeciwko niesprawiedliwości (il. 16a). Co ciekawe, obok niego został wyobrażony młody zesłańiec, podobnie pogrążony w rozpacz jak duchowny siedzący na brzegu schodów w więziennym lochu. Ostatnia postać — starca na schodach do niższej części twierdzy — wydaje się być w pewnym stopniu wzorowana na innej postaci starego zesłańca, leżącego na śniegu i z trudem podpierającego się rękoma (il. 16b).

⁶⁷ Zob.: A[rtur] O[ppman], „Malarz Syberii”, *Tygodnik Ilustrowany* nr 6 (1908): 117.

Dwie grupy duchownych — katolickich i prawosławnych — zostały przez Barwickiego ukazane w jednej celi, co nie było zgodne z rzeczywistością, oraz jako przeciwstawione sobie. Prawosławni zajmują tę bardziej mroczną część lochu, zaledwie rozjaśnioną przez odbłask światła. W przeciwieństwie do katolików nie walczą, poddali się całkowicie opresji, są pogrążeni w marazmie i duchowym ośpieniu. Nie są to wizerunki portretowe, to raczej symboliczny obraz rosyjskiej Cerkwi jako takiej — pokonanej, pozbawionej przywództwa. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że Cerkiew prawosławna była w Rosji wyznaniem panującym i państwowym, to po obaleniu, a potem rozstrzelaniu cara faktycznie utraciła przywództwo. Cały arsenał przeróżnych, zastosowanych przez Barwickiego motywów, zaczerpniętych ze znanych mu dzieł, został wprowadzony przez artystę po to, aby wywołać u widza wrażenie znajomości tych scen i skierować uwagę na ich symboliczny sens. Chodzi o to, by widz zadał pytanie, dlaczego coś zostało tak pokazane. Nie da się zaś ukryć, że zastosowane alegorie odnoszą się do przedstawień obrazujących klęski, katastrofy, dramatyzm śmierci, rozpacz i upadek. Alegoryczne potraktowanie tych grup widać też w sposobie przedstawienia szat obu stron. Katolicycy duchowni nawet w więzieniu noszą zadbane sutanny, adekwatne do swoich funkcji — niczym karni żołnierze w porządnym mundurach. Duchowni prawosławni, odarci z przedrewolucyjnego splendoru Cerkwi, przypominają obdartych nędzarzy, zubożonych na wszystko. Jest charakterystyczne, że jedynym rozpoznawalnym po stroju duchownym jest ten wyrażający zgrozę na widok zabójstwa ks. Budkiewicza. Jakby malarz chciał powiedzieć, że on jeszcze do końca się nie pogodził z sytuacją. Przywołując militarne porównanie — Cerkiew przypomina już armię maruderów, którzy jeszcze tylko chcą jakoś przeżyć. To wyraźne przeciwstawienie Kościoła katolickiego — walczącego, zwartego i otrzymującego za wierność błogosławieństwo Zmartwychwstałego, i Cerkwi — upadłej, pogrążonej w apatii, nie jest wyłącznie własnym pomysłem Barwickiego. Symbolicznie odnosi się on do postawy duchowieństwa prawosławnego, które po rewolucji podporządkowało się zarządzeniom nowych władz i przegrało, doprowadzając do upadku swojej Cerkwi⁶⁸.

Tak zatem Barwicki staje po jednej stronie w sporze o to, jaka powinna być postawa Kościoła wobec bolszewizmu. Ale czy bolszewizmu? Stawiając pytanie o to, kim naprawdę jest bestia, z którą walczą arcybiskup Cieplak i jego księża, przechodzimy na następny już poziom symboliki dzieła. Dotychczasowy jego opis jest niepełny, bo nie rozumiemy do końca zarysowanego przeciwstawienia

⁶⁸ Pomimo usamodzielnienia się po rewolucji Cerkwi i wyboru patriarchy Tichona władze sowieckie podjęły działania prowadzące do rozbicia wewnętrznego Cerkwi w postaci utworzenia „Żywej Cerkwi”. Te działania nie powiodły się w odniesieniu do Kościoła katolickiego. MacCullagh, *Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm*, 123–127.

obu Kościołów i w ogóle przedstawionych scen bez elementu będącego zwornikiem i osią obrazu. To trzecia, najmniejsza grupa osób, przedstawiona centralnie, w świetle korytarza z kamiennymi schodami. Są tam wyobrażone cztery postaci. Dwóch strażników (?), funkcjonariuszy (?) niknie w mroku korytarza, widzimy tylko ich sylwetki i zarys karabinów. Dwie postaci stoją pośrodku lochu więziennego. To kat strzelający do ks. Budkiewicza i postać stojąca za nim, niejako będąca dla niego oparciem czy też kierownikiem. Te dwie postaci są przedziwne, stanowią mocny zgrzyt, bo całkowicie zdają się nie pasować do omawianego obrazu. Są sztuczne, jakby wklejone z jakiejś „ruskiej kartiny”. Na pierwszy rzut oka zdaje się, że ważniejszy jest kat, wykonujący wyrok. Ale przecież nie wygląda on na typowego czekistę! Brodaty, ubrany w jakiś chłopski chałat, spod którego widać koszulę — rubaszkę, wysokie buty i kozacką czapę z baranią sierścią do wierzchu, bardziej przypomina po prostu chłopa z rosyjskiej wsi. Jedyne, co łączy go z czekistami, to karabin z bagnietem w rękę i pistolet w prawej dłoni — namalowane tak schematycznie, że możemy się jedynie domyślać, że miałyby to być karabin Mosin i — oczywiście — pistolet nagan, z którego zabito kapłana. Rysunek postaci jest mało finezyjny, wręcz karykaturalny, jakby artyście w tym momencie zabrakło talentu plastycznego. Nie wykluczone, że właśnie do tej grupy odnosiła się krytyka zarzucająca Barwickiemu błędy warsztatowe i kompozycyjne. Co więcej, nie można uwierzyć, że malarz nie wiedział, jak wygląda typowy czekista. Przecież minęło półtora roku, dwa lata od zakończenia wojny z bolszewicką Rosją do czasu powstania omawianego dzieła. Nawet jeśli Barwicki miał szczęście nie poznać z autopsji przedstawicieli CzeKa, to przecież istniała prasa, a w niej fotografie, żyło wielu ludzi, którzy ich widzieli. Nie ma żadnego uzasadnienia dla wprowadzenia tej, do pewnego stopnia groteskowej postaci, chyba że malarz umieścił ją tu w pełni świadomie i w pełni świadomie decydując się na jakąś karykaturę. W dodatku możemy zastanawiać się, jak ta rubaszna postać jest w stanie trafić do skazanego, skoro ma przymrużone, najwyraźniej przymknięte oczy. Zabija z zamkniętymi oczami? Zabijanie jest więc czymś tak oczywistym dla tej istoty?

Aby pojąć sens tego zabiegu, należy spojrzeć na drugą postać, stojącą za katem, stanowiącą jego oparcie czy może kierującą lub nadzorującą działania. Odnosząc się do tego obrazu, Józef Łobodowski stwierdził, że „ręką krasnoarmiejca czy czekisty, mierzącego do księdza, kierował uśmiechnięty Żyd w jarmułce”⁶⁹. Przypisując jednak antysemityzm Barwickiemu, Łobodowski sam się nim popisał, ponieważ postać, o której mowa, z całą pewnością nie jest Żydem (abstrahując już od tego, czy się uśmiecha, bo raczej nic na to nie wskazuje).

⁶⁹ Łobodowski, „Wspomnienia Lubelskie”, 164.

Postać ta mogła być zresztą trudna do rozpoznania w początkach XX wieku, gdyż nie znano dla niej analogii. Jest to wysoki, tęgi mężczyzna, ubrany w długą szatę ozdobioną drogimi, błyszczącymi, zapewne więc złotymi lamówkami. Na głowie ma szpiczastą czapkę obszytą futrem, przypominającą kołpak. Podobny strój nosili rosyjscy bojarzy (il. 17) do początku XVIII w., kiedy to Piotr I zakazał rosyjskiej szlachcie noszenia tradycyjnego ubioru i rozkazał przyjęcie ubiorów zachodnioeuropejskich. Rzeczywiście tak ubranych postaci nie widziano odtąd nawet w Rosji, poza dziełami sztuki, ewentualnie teatrem. Trzeba też koniecznie zwrócić uwagę na to, że bojar ma zamknięte oczy. On nie patrzy — nie wydaje się, aby oślnięło go światło spływające na twarz skazańca, które mógłby zobaczyć ponad głową kata, bo stoi stopień wyżej. On po prostu nie chce widzieć. Pozostaje więc w mroku.

Wobec tego rodzi się zasadne pytanie, co te dwie teatralne postaci robią na płótnie Barwickiego. Są przecież wyjęte z innej epoki, podobnie jak miejsce akcji — Szlisselburg. Wróćmy zatem do pytania, dlaczego artysta przedstawił scenę śmierci ks. prałata Budkiewicza w Szlisselburgu. Dlatego, że twierdza ta była symbolem opresyjności caratu. W historiografii używane jest pojęcie „Rosja — więzienie narodów”. Najlepszym symbolem tego pojęcia jest Sybir, ale przecież nie dałoby się namalować tego obrazu w takiej konwencji. Twierdza szlisselburska jednak z powodzeniem zastępuje Sybir, a na potrzeby dzieła Barwickiego nawet szerzej — zastępuje Rosję. Nie Rosję bolszewicką, po prostu Rosję. Szlisselburg był miejscem kaźni wielu jej wrogów, był też budowlą starą, a o to chodziło. W tym starym, „odwiecznym” więzieniu narodów mord dokonują rosyjski chłop i kierujący nim rosyjski bojar, równie odwieczni jak twierdza. Poprzez tę scenę Barwicki ukazuje swoje rozumienie kwintesencji rosyjskości. Chłop i bojar wspólnie uosabiają rosyjską duszę — dziką, okrutną, lubującą się w zadawaniu cierpienia, dla której zabijanie jest czymś tak oczywistym, że może to robić „z zamkniętymi oczami”, oraz ślepą na prawdę. Jedyne, co łączy tę dwoistą, bojarsko-chłopską duszę ze współczesnością, to współczesna broń. Ta dusza odrzuciła swoją Cerkiew, która nie umie się odnaleźć w nowej rzeczywistości, bo zawsze była podstawą istnienia caratu, a nowa władza jej nie potrzebuje. I ta barbarzyńska dusza została przeciwstawiona cywilizowanej, szlachetnej rzymskiej duszy reprezentowanej przez walczących z nią duchownych katolickich. Dlatego malarz nadał rysy rzymskiego senatora arcybiskupowi Cieplakowi. On jest ucieleśnieniem łacińskiej cywilizacji w starciu z cywilizacją dziką. Dla Barwickiego tym barbarzyństwem nie jest jednak bolszewizm. W postaciach bojara i chłopca jest połączona stara i nowa Rosja. Rosja dla artysty nie jest ani biała, ani czerwona, jest po prostu tak samo okrutna bez względu na to, kto nią rządzi.

W 1923 r. Jan Kucharzewski rozpoczął wydawanie swojego wielotomowego dzieła *Od białego do czerwonego caratu*, którego główną tezą było przekonanie, że w Rosji po rewolucji nie zmieniło się nic, poza grupą sprawującą władzę. Trudno sądzić, że Barwicki chciał włączyć się do dyskusji z Kucharzewskim. Wydaje się, że wyraził w omawianym obrazie swoje własne przemyślenia, które były poniekąd zbieżne z tezami historyka. Obraz miał nie tylko być apoteozą zabitego kapłana czy — szerzej — prześladowanego w Rosji duchowieństwa polskiego i katolickiego, ale też plastycznym dyskursem nad istotą rosyjskości.

Ostatni poziom symboliki dzieła jest już całkowicie metafizyczny. Rosja, nietknięta cywilizacją, w starciu z Kościołem jawi się niczym bestia apokaliptyczna. Bestia ślepa na prawdę, siejąca zniszczenie i śmierć. Kościół zaś, w osobach swoich przywódców: arcybiskupa i egzarchy, walczy z nią bronią duchową. Obaj duchowni używają krzyża, który osłania przed potęgą demona. Tak więc Barwicki przedstawił w swoim obrazie zderzenie cywilizacyjne w dwóch wymiarach: tym ziemskim — Rosja przeciw cywilizacji, i tym nadprzyrodzonym — Rosja jako emanacja apokaliptycznej bestii przeciw Kościołowi, czyli przeciwko Bogu. O ile w ziemskich realiach Rosja może zniszczyć swojego przeciwnika, to w realiach nadprzyrodzonych zwycięzcą jest Ten, który jest Światłością ogarniającą swoich kapłanów w wielkanocny poranek.

Barwicki malował swój obraz pod wpływem wydarzeń, starając się zamknąć w jednym dziele wiele przemyśleń. Stworzył je tak przeładowane znaczeniami, alegoriami i symbolami, że — mimo jasnej kompozycji — trudne do zrozumienia nawet dla współczesnych. Wydaje się, że mało który z widzów czy krytyków zadawał sobie trud spojrzenia na to płótno z dużą dozą dystansu, pozwalającego na uchwycenie wszystkich niuansów. W dodatku wymaga to sporej wiedzy i przemyśleń. Łatwiej jest podejść do omawianego dzieła z perspektywy historycznej, kiedy prezentowane wydarzenia nie budzą już tak wielkich emocji. W tym kontekście można uznać Barwickiego za epigona wielkiego malarstwa historycznego XIX w., jak zauważył to Ireneusz Kamiński⁷⁰.

Nierozstrzygnięty pozostaje problem, skąd Barwicki miał fotografie księży pozostających w Rosji. Zwróciliśmy uwagę, że nie wykorzystał publikowanych w prasie fotografii abpa Cieplaka i ks. Budkiewicza. Za to przedstawił portretowe ujęcia księży, których wizerunki nie były powszechnie dostępne⁷¹, a nawet przedstawił na obrazie ks. Ussasa, którego wizerunku nie powinien znać, bo nie był on uczestnikiem procesu. Wiadomo, że z uwagi na studia w petersburskiej Akademii

⁷⁰ Kamiński, „O sztuce w Lublinie”, 309.

⁷¹ Fotografia uczestników procesu z sali sądowej jest mało czytelna. Zob. *Świat*, nr 16 (1923) z 21 IV: 7.

Duchownej wymienionych księży znał ówczesny lubelski biskup Marian Fulman oraz szerokie grono absolwentów Akademii, pracujących w diecezji. Również kilku profesorów ówczesnego Uniwersytetu Lubelskiego współpracowało z ks. Budkiewiczem w różnych instytucjach polonijnych w Petersburgu, jak ks. Piotr Kremer, dziekan Wydziału Teologicznego, czy prof. Stanisław Ptaszycki. Czy to z tego kręgu pochodził informator Barwickiego? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby pogłębionych badań źródłowych, wszelako bez gwarancji powodzenia.

Niewątpliwie jednak Lublin połączyły trzy osoby związane z tragicznym wydarzeniem, będącym kanwą obrazu: ucznia miejscowego gimnazjum i przyszłego męczennika, artystę, który go uwiecznił, ale też prokuratora oskarżającego w procesie moskiewskim — Nikołaja Krylenkę (1885–1938). Ten późniejszy organizator sądownictwa i współtwórca kodeksu karnego RFSRR również był uczniem gimnazjum lubelskiego, a następnie jego nauczycielem. Prokurator, tak jak i ks. Budkiewicz⁷², spoczął w nieznanym grobie pod Moskwą, tyle że 15 lat później⁷³.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Archiwum Główne Akt Dawnych,

Papiery Stefana Rygla, sygn. 63.

Biblioteka Uniwersytecka KUL, Oddział Zbiorów Specjalnych,

Zbiory ks. Bronisława Ussasa, rkps 787.

Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie.

Ambasada R.P. w Londynie, sygn. A.12 P.5/2; 15/3.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Lublinie,

Karta ewidencyjna nr 4841.

DRUKOWANE

Biblia w rycinach Gustave'a Doré. Stary i Nowy Testament, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1991.

Gralewski, Waclaw. „Wataha Atamana Łobodi”. *Scriptores* nr 35 (2009): 201–214.

Iłakowiczówna, Kazimiera. *Z głębi serca*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1928.

⁷² W 2003 r. rozpoczął się w Rosji proces beatyfikacyjny ks. Budkiewicza. Zob. *Katolicycy Męczennicy XX Wieku w Rosji*, dostęp 15.04.2018, <http://pl.catholicmartyrs.org/index.php?mod=pages&page=budkevicharticle>.

⁷³ Nikołaj Krylenko, mimo swoich zasług dla władzy bolszewickiej, stał się jedną z ofiar wielkiej czystki z czasów Stalina (1937–1938). Zob. szerzej: Nazym Mukhametzyanovich Yakupov, *Tragediya polkovodtsev* (Moskwa: Mysl', 1992) [Назым Мухаметзянович Якупов, *Трагедия полководцев* (Moskwa: Мысль, 1992)], 41–65.

- Łobodowski, Józef. „Wspomnienia Lubelskie”. *Scriptores* nr 35 (2009): 163–172.
- MacCullagh, Franciszek. *Prześladowanie chrześcijaństwa przez bolszewizm rosyjski*. Przeł. z ang. Kazimiera Iłakowiczówna. Kraków: Nakładem Wydawnictwa Księży Jezuitów, 1924 [Oryginał: Francis MacCullagh, *The Bolshevik Persecution of Christianity*. New York: E.P. Dutton, 1924; London: John Murray, 1924].
- Mioduszewski, Jan. *Wrażenia z procesu Arcybiskupa Jana Cieplaka i 14 księży w Moskwie w dniach 20–25 marca 1923 r. opisane przez naocznego świadka*. Warszawa: Drukarnia Spółdzielcza [1924]. Wznowienie: Kraków: Miles, 2021.
- Spis cegiełek wawelskich od nr 1 do 6630 wraz z informacjami o istnieniu dodatkowych komponentów, Zamek Królewski na Wawelu, dostęp 18.05.2023 https://wawel.krakow.pl/images/upload/cegiełki/spis_cegiełek_wawelskich.pdf.

PRASA

- Kurier Warszawski* nr 92 (1923), nr 92 (dodatek poranny).
- Moderne Kunst in Meisterholzschnitten* 1903
- Nasz Kraj* nr 55-56 (2018).
- Nowa Ziemia Lubelska* (1924).
- Nowości Ilustrowane* nr 15 (1923).
- Przegląd Lubelsko-Kresowy* nr 2 i nr 3 (1925).
- Świat* nr 14 i nr 16 (1923).
- Tygodnik Ilustrowany* nr 6 (1908).

LITERATURA

- Askenazy, Szymon. *Lukasiński*, t. 1-2. Warszawa: E. Wende i S-ka, Lwów: H. Altenberg, 1908.
- Budziarek, Marek. *Kapucyni w Lublinie. Dzieje klasztoru w latach 1721–1864*. Warszawa, Lublin: Bracia Mniejsi Kapucyni, 1996.
- Chateaubriand, René. *Atala*. Bruxelles: Ferre Ainé, ok. 1810.
- Czaplicki, Bronisław. „Ks. Konstanty Budkiewicz (1867-1923) — życie i działalność”. Praca doktorska, Wydział Teologiczny (WTL) UŚ w Katowicach, 2004.
- Domański, Michał. „Barwicki Władysław (1865–1933)”. W: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, red. Tadeusz Radzik, Jan Skarbek i Adam A. Witusik, 22–23. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1993.
- Dzwonkowski, Roman. *Kościół katolicki w ZSRR 1917–1939. Zarys historii*. Lublin: TN KUL, 1997.
- Dzwonkowski, Roman. *Losy duchowieństwa katolickiego w ZSRR 1917–1939. Martyrologium*. Lublin: TN KUL, 1998.
- Falkowski, Czesław. „Budkiewicz Konstanty”. W: *Polski Słownik Biograficzny*. T. 3, 91–93. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1937.
- Gombin, Krzysztof. „Pośmiertne peregrynacje Stanisława Leszczyńskiego. Z dziejów poglądów na szczątki królewskie jako pamiątkę narodową i obiekt muzealny”. *Roczniki Humanistyczne* 48–49, z. 4 (2000–2002): 171–194.
- Heller, Michał. *Historia Imperium Rosyjskiego*. Przeł. Eugeniusz Piotr Melech i Tadeusz Kaczmarek. Warszawa: Książka i Wiedza, 2000.
- Kamiński, Ireneusz J. „O sztuce w Lublinie”. W: *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik i Adam A. Witusik, 285–362. Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1997.

- Kieniewicz, Stefan. „Konarski Szymon (1808–1839)”. W: *Polski Słownik Bibliograficzny*. T. 13, 477–479. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1967–1968.
- Nowicki, Zdzisław. „Czerwona stula XKB”. W *Drozd* 4, nr 308 (1999), wersja internetowa: <https://wdrodze.pl/article/czerwona-stula-xkb/>.
- Około-Kulak, Antoni. *Kościół w Rosji dawniej, obecnie i w przyszłości*. Kraków: Wydawnictwo Księży Jezuitów, 1928.
- Ostrowski, Stanisław. *Ś.p. Ksiądz Prałat Konstanty Budkiewicz na tle walki w obronie Kościoła Katolickiego i Wiary świętej*. Warszawa: Komitet ku uczczeniu pamięci zamordowanego w Moskwie ś p. Księdza Prał. Konstantego Budkiewicza, 1929.
- Petrani, Aleksy. „Budkiewicz Konstanty”. W: *Encyklopedia katolicka*. T. II, kol. 1171. Lublin: TN KUL, 1976.
- Rutkowski, Franciszek. *Arcybiskup Jan Cieplak 1857 – 1926. Szkic biograficzny*. Warszawa: Drukarnia Archidiecezjalna. 1934. Wznowienie: Kraków: Miles, 2021.
- Rutkowski, Franciszek. *Biskup Antoni Malecki 1861–1935*, Warszawa: Warszawskie Zakłady Graficzne, 1936.
- Shishova, Tat'yana. „Budkevich (Budkiewicz) Konstantin Romual'd”. W: *Katolicheskaya Entsiklopediya*. T. I, 776–777. Moskwa: Izdatel'stvo Frantsiskantsev, 2002 [Шишова, Татьяна. „Будкевич (Budkiewicz) Константин Ромуальд”. В: *Католическая Энциклопедия*. T. I, 776–777. Москва: Издательство Францисканцев, 2002.
- Słota, Bolesław. „Życie i działalność o. Edwarda Juniewicza w latach 1918-1925”. *Studia Redemptorystowskie* nr 5 (2007): 73–118.
- Syta, Anna. „Prace Władysława Barwickiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie”. *Studia i Materiały Lubelskie* 23 (2021): 71–83.
- Szkarowski, Michaił W. „Iwanow-Stolbiński Dominik / Иванов-Столбинский Доминик Адольфович [Ivanov-Stolbinskiy Dominik Adol'fovich]”, *Polski Petersburg / Польский Петербург* [Pol'skiy Peterburg]. Dostęp 27.03. 2024. <https://www.polski-petersburg.pl/hasla/iwanow-stolbinski-dominik>.
- Tur-Marciszuk, Katarzyna. „Władysław Barwicki – malarz, rzeźbiarz i poeta lubelski”. *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Lubelskiego* nr 22 (2020): 151–178.
- Wodzianowska, Irena, i Michaił Szkarowski. „Budkiewicz Konstanty / Будкевич Константин Ромуальд Юлианович [Budkevich Konstantin Romual'd Yulianovich]”. *Polski Petersburg / Польский Петербург* [Pol'skiy Peterburg]. Dostęp 27.05.2024. <http://www.polski-petersburg.pl/hasla/budkiewicz-konstanty-romuald>.
- Wodzianowska, Irena. „Pamięć o męczenniku. W stulecie śmierci Sługi Bożego ks. Konstantego Budkiewicza”. KUL, Ośrodek Badań nad Dziejami KUL / Z dziejów Uniwersytetu / Wydania, dostęp 18.05.2023, https://www.kul.pl/pamiec-o-meczenniku-w-stulecie-smierci-slugi-bozego-ks-konstantego-budkiewicza,art_102512.html.
- Wodzianowska, Irena. „Relacja współwzięniów o ostatnich dniach życia Sługi Bożego ks. Konstantego Budkiewicza (1867–1923)”. *Studia Polonijne* 40 (2019): 379–398.
- Yakupov, Nazym Mukhametzyanovich. *Tragediya polkovodtsev*, Moskwa: Mysl', 1992 [Якупов, Назым Мухаметзянович. *Трагедия полководцев*, Москва: Мысль, 1992].
- Z Chrystusem do końca. Męczeństwo Sług Bożych w Związku Sowieckim*, red. Krzysztof Pożarski. Kraków: Wydawnictwo AA, 2019.
- Ziółek, Ewa M. „Sprawa Ussasa’. Przyczynek do dziejów Mieszanych Komisji Reewakuacyjnej i Komisji Specjalnej 1922-1924”. *Teka Komisji Historycznej Towarzystwa Naukowego KUL* 3 (18) (2021): 159–175.

NETOGRAFIA

- Katolicycy Męczennicy XX Wieku w Rosji. Dostęp 15.04.2018. <http://pl.catholicmartyrs.org/index.php?mod=pages&page=budkevicharticle>.
- Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Dostęp 25.03.2024. https://www.kul.pl/pamiec-omeczenniku-w-stulecie-smierci-slugi-bozego-ks-konstantego-budkiewicza,art_102512.html
- Szukaj w Archiwach. Dostęp 25.03.2024. https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/5956376/obiekty/305866#opis_obiektu.
- Akademik.ru. Dostęp 25.03.2024. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/33670>.
- Pinterest. Dostęp 25.03.2024. <https://pl.pinterest.com/pin/363243526188758454/>.
- Pinterest. Dostęp 25.03.2024. <https://pl.pinterest.com/pin/391109548889816329/>.
- Polona. Dostęp 15.06.2023. <https://polona.pl/item-view/800a11d9-1abf-4e3d-b2bc-ccc63b4edbfd?page=0>.
- Porta Polonica. Dostęp 15.06.2023. <https://www.porta-polonica.de/de/lexikon/eljasz-radzikowski-walery>.
- Flickr. Dostęp 25.03.2024. <https://www.flickr.com/photos/charlesfred/48180742886/in/photostream/>.
- Wikimedia Commons. Dostęp 25.03.2024. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Karl_Brullov_-_The_Last_Day_of_Pompeii_-_Google_Art_Project.jpg/1024px-Karl_Brullov_-_The_Last_Day_of_Pompeii_-_Google_Art_Project.jpg.
- CKiS. Dostęp 25.03.2024. https://cekis.pl/wp-content/uploads/2020/07/91007465_2493439554251318_7632043892992376832_o.jpg.
- Muzeum Niepodległości. Dostęp 25.03.2024. http://archiwum.muzeum-niepodleglosci.pl/wp-content/gallery/zrywy-niepodleglosciowe-konca-xviii-i-xix-wieku/file0058d1269873123_big.jpg.

„... KIEDY BIJĄ DZWONY NIEBIESKIE NA ALLELUJA”.
APOTEOZA MĘCZEŃSTWA
KS. PRAŁATA KONSTANTEGO BUDKIEWICZA
NA OBRAZIE WŁADYSŁAWA BARWICKIEGO

Streszczenie

Pokazowy proces abpa Jana Cieplaka i 14 księży, który miał miejsce w marcu 1923 r. w Moskwie, odbił się szerokim echem w Polsce i na całym świecie. W wyniku wyroku zapadłego na tym procesie został rozstrzelany ks. prałat Konstanty Budkiewicz. Opinia publiczna uznała go za męczennika bolszewizmu, co skutkowało licznymi upamiętnieniami jego osoby. Jednym z takich upamiętnień był obraz lubelskiego malarza Władysława Barwickiego. Jest to wielowarstwowa alegoria męczeństwa księdza oraz duchowieństwa katolickiego i prawosławnego w bolszewickiej Rosji. Jest to też alegoria zderzenia cywilizacji łacińskiej z ideą Rosji jako cywilizacji barbarzyńskiej.

Słowa kluczowe: ks. Konstanty Budkiewicz; Władysław Barwicki; proces pokazowy arcybiskupa Jana Cieplaka; apoteoza męczeństwa ks. Budkiewicza

“WHEN THE HEAVENLY BELLS TOLL AT HALLELUJAH”:
THE APOTHEOSIS OF MARTYRDOM OF PRELATE KONSTANTY BUDKIEWICZ
IN A PAINTING BY WŁADYSŁAW BARWICKI

S u m m a r y

The show trial of Archbishop Jan Cieplak and 14 priests, which took place in March 1923 in Moscow, was widely discussed in Poland and around the world. As a result, Prelate Konstanty Budkiewicz was executed by shooting. He was considered a martyr of Bolshevism by the public, which resulted in his numerous commemorations. One of them was a painting by a Lublin-based painter, Władysław Barwicki. It is a multi-layered allegory of the martyrdom of a priest as well as Catholic and Orthodox clergy in Bolshevik Russia. It is also an allegory of the clash of Latin civilization with the idea of Russia as a barbarian civilization.

Keywords: Fr. Konstanty Budkiewicz; Władysław Barwicki; the show trial of Archbishop Jan Cieplak; the apotheosis of the martyrdom of Fr. Budkiewicz

ILUSTRACJE



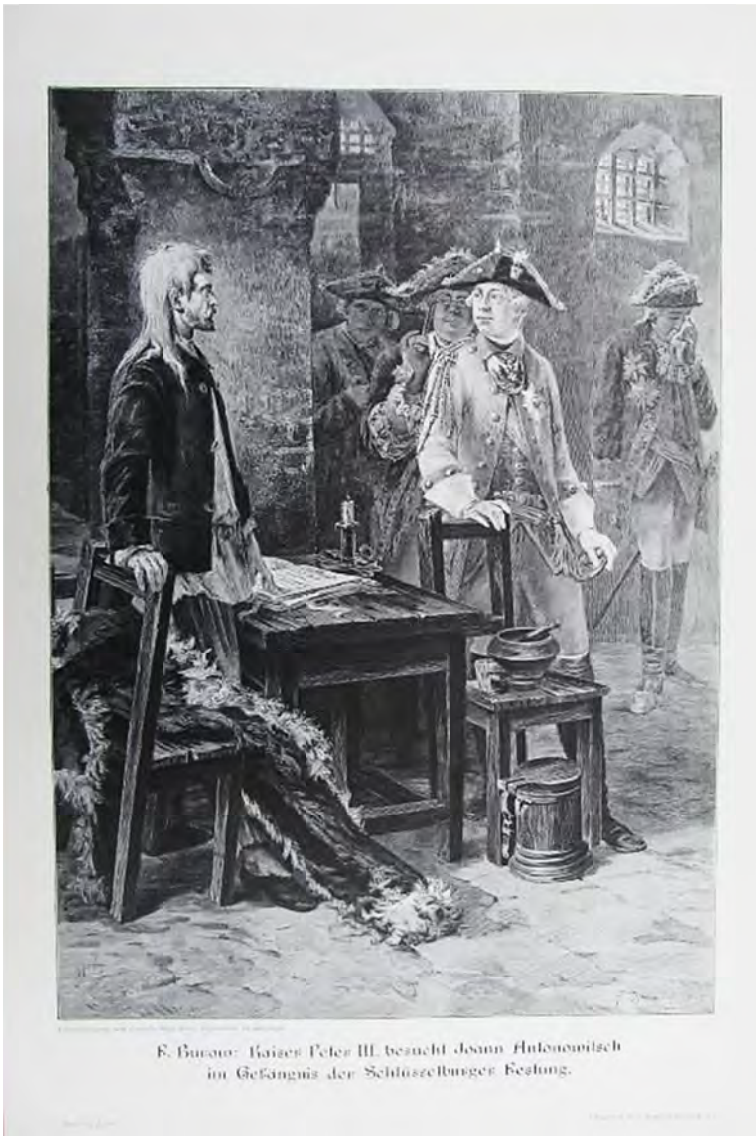
1. Władysław Barwicki, *Śmierć ks. Konstantego Budkiewicza*, pocztówka w zbiorach Muzeum Historii Miasta Lublina, nr inwentarza ML/H/4633/9



2. Egzekucja ks. prałata Konstantego Budkiewicza,
ilustracja w *Nowościach Ilustrowanych* nr 15 z 1923 r.



3, Jan Matejko, *Torturowanie Szymona Konarskiego*,
Dom Jana Matejki, Muzeum Narodowe w Krakowie,
<https://pl.pinterest.com/pin/363243526188758454/>



4. Fiodor Burow, *Car Piotr III odwiedzający Iwana VI w twierdzy Szlisselburskiej*, *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten*, 1903



5. P. van Roy, *Odpust Porcjunkuli*, ołtarz boczny św. Franciszka,
kościół Ojców Kapucynów w Lublinie,
fot. Katarzyna Tur-Marciszuk, archiwum WUOZ w Lublinie



6. „Daniel w jaskini lwów”, w: *Biblia w rycinach Gustave'a Doré. Stary i Nowy Testament* (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1991), 301



7. Eugène Delacroix, *Barka Dantego*, Muzeum Luwr w Paryżu,
<https://pl.pinterest.com/pin/391109548889816329/>



8. Fotografia przedstawiająca księży oskarżonych w procesie abpa J. Cieplaka.
 Siedzą od lewej: **ks. Jan Trojgo**, ks. Piotr Janukowicz, **ks. Antoni Malecki**, **abp Jan Cieplak**,
egzarcha Leonid Fiodorow, **ks. Konstanty Budkiewicz**, **ks. Antoni Wasilewski**.
 Stoją od lewej: **ks. Stanisław Ejsmont**, **ks. Dominik Iwanow**, ks. Augustyn Pronckietis,
ks. Edward Juniewicz, ks. Franciszek Rutkowski, ks. Lucjan Chwiećko,
 ks. Paweł Chodniewicz, ks. Teofil Matulanis, Jakub Szarnas.
 Pismem pogrubionym zaznaczono nazwiska księży przedstawionych na omawianym obrazie
 Władysława Barwickiego *Śmierć ks. Konstantego Budkiewicza*.
 Za: *Z Chrystusem do końca. Męczeństwo Sług Bożych w Związku Sowieckim*,
 red. Krzysztof Pożarski (Kraków: Wydawnictwo AA, 2019), 439



9. Ks. Bronisław Ussas, Petersburg 1923,
Archiwum Główne Akt Dawnych, Papiery Stefana Rygla, sygn. 63



10. Żałoba w Jerozolimie po zdobyciu miasta,
w: *Biblia w rycinach Gustave'a Doré. Stary i Nowy Testament*, 287



11. *Finis Poloniae. Pożegnanie Polaków z ojczyzną w 1831 r.*,
rycina na podstawie obrazu Dietricha H.M. Montena



12. René Chateaubriand, *Atala* (Bruxelles: Ferri Ainé, ok. 1810)
– winieta tytułowa



13. *Umierający Gal*, Muzeum Kapitołińskie, Rzym,
<https://www.flickr.com/photos/charlesfred/48180742886/in/photostream/>



14. Karl Pawłowicz Briułow, *Ostatni dzień Pompejów* – całość i fragment, Ermitaż w Petersburgu

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ec/Karl_Brullov_-_The_Last_Day_of_Pompeii_-_Google_Art_Project.jpg/1024px-Karl_Brullov_-_The_Last_Day_of_Pompeii_-_Google_Art_Project.jpg



15. Józef Simmler, *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
https://cekis.pl/wp-content/uploads/2020/07/91007465_2493439554251318_7632043892992376832_o.jpg



16. Aleksander Sochaczewski, *Pożegnanie Europy*, Pawilon X Cytadeli, Warszawa,
http://archiwum.muzeum-niepodleglosci.pl/wp-content/gallery/zrywy-niepodleglosciowe-konca-xviii-i-xix-wieku/file0058d___1269873123_big.jpg



16a i 16b. Aleksander Sochaczewski, *Pożegnanie Europy*, fragment 1 i fragment 2



Русские бояре XVI-XVII вв.

17. Bojarzy, drzeworyt
<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/33670>