

DOMES

1918-9

Leon Getza

utrwalanie codziennosci

(ze szczególnym uwzględnieniem albumu
Dąbie 1918–9)*

Wstęp

Leon Getz, malarz i grafik ukraiński pochodzący z mieszanej polsko-ukraińskiej rodziny, jest rozpoznawalny na niwie artystycznej i naukowej Ukrainy. W Polsce pozostaje niemal nieznanym. Wyjątkiem na mapie tego zapoznania jest Sanok¹, gdzie artysta – niczym Bruno Schulz w Drohobyczu – pracował jako nauczyciel rysunku od 1925 roku i łączył mało lubiane obowiązki pedagogiczne z twórczością i pracą muzealniczą. Dokonania artystyczne i dokumentacyjne Getza zasługują tymczasem na uwagę zarówno ze względu na swój wysoki poziom, jak i z uwagi na to, że w ciekawy sposób otwierają się na różne interpretacje. Można je odczytywać jako przejawy umacniającej się tożsamości ukraińskiej artysty, który wstąpił w szeregi Ukraińskich Strzelców Siczowych, przedstawiał w swoich pracach czyny Ususów i współpracował z ukraińskim środowiskiem artystycznym i intelektualnym najpierw w II Rzeczypospolitej, potem w PRL-u². Można owe dokonania interpretować niczym trudną fuzję kultury ukraińskiej i polskiej, ponieważ Getz nie tylko

żył w Polsce – przed- i powojennej – lecz także oddał jej (dosłownie i w przenośni) znaczną część swoich dzieł; malował sanockie pejzaże³, rysował krakowskie uliczki⁴, podarował też 446 rysunków na rzecz Prezydium Rady Narodowej i Muzeum Historycznego Miasta Krakowa⁵. Można w końcu spojrzeć na pewne dzieła Getza jak na oryginalne formy – także materialne – prezentowania przeszłej i bieżącej rzeczywistości. Taką właśnie interpretację chciałabym zaproponować w tym artykule, analizując memuary artysty płynnie przechodzące w dzienniki, a w szczególności specyficzny rysownik o cechach diariusza i wspomnienia. Ten ostatni powstał w obozie internowania w krakowskim Dąbiu w 1919 roku i stanowi jedyny w swoim rodzaju obraz-zapis codzienności wojny polsko-ukraińskiej w jej specyficznym obozowym wydaniu.

„Straszna tragedia”

Getz urodził się 13 kwietnia 1896 roku we Lwowie. Pochodził z rodziny o skomplikowanej genealogii. Jego babcia była Polką, katoliczką, dziadek zaś był Ukraińcem, ale takim, „który służył w pałacu u arcybiskupa rzymskokatolickiego Morawskiego”, a także „w szeregach wyzwoleniczych Polski i brał udział w powstaniu”⁶. Matka Getza pochodziła z rodziny greckokatolickiej, lecz polskojęzycznej, ojciec natomiast wrósł w ukraińskość na wschodniogalicyskiej wsi, gdzie oddano go – jako nieślubne dziecko – na wychowanie⁷. Getz mówił biegle po polsku i ukraińsku, był wychowywany w obu kulturach, ostatecznie jednak zidentyfikował się jako Ukrainiec. Po ukończeniu szkoły wydziałowej, w której dostrzeżono u niego talent plastyczny, szkolił się z woli ojca na murarza, lecz kielni organicznie nienawidził. Uwolnił go od niej profesor Politechniki Lwowskiej, architekt i właściciel firmy projektowo-budowlanej, Jan Lewiński. Najpierw przydzielił zdolnego czeladnika do swojej pracowni do wykonywania rysunków i kosztorysów⁸, a potem zapoznał go z malarzem Aleksandrem Nowakowskim, który czeladnika zaczął kształcić na artystę. Getz na swojej drodze edukacyjnej spotkał jeszcze wielu pomocnych ludzi i miał sporo szczęścia, a przede wszystkim talentu. Ostatecznie ukończył z wyróżnieniem Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1924 roku. Ukochany Lwów, choć docenił go jako artystę⁹, nie dał mu jednak pracy, toteż świeżo upieczony zawodowy malarz i grafik podjął ją jako nauczyciel w Sanoku. Uciekł stamtąd przed Armią Czerwoną w czerwcu 1944 roku. Po wojnie wrócił do Krakowa, w 1948 roku ożenił się z Ukrainką,

Marią Drymałyk, i w 1950 roku podjął pracę na ASP jako adiunkt u rektora Zygmunta Radnickiego. W międzyczasie Getzem zainteresował się Urząd Bezpieczeństwa. Artysta był aresztowany już wcześniej, w styczniu 1946 roku, pod zarzutem organizacji Ukraińskiego Komitetu Centralnego w Sanoku i współpracy z Niemcami w czasie okupacji¹⁰, grożono mu nawet wyrokiem śmierci, ale ostatecznie zwolniono go z więzienia w kwietniu 1947 roku. Jednak w 1953 roku atmosfera wokół niego na powrót się zagęściła. Getz najpierw zaczął mieć problemy w pracy, potem – 18 marca – ponownie został aresztowany. Znowu zarzucono mu kolaborację, poddano brutalnemu przesłuchaniu i ostatecznie zmuszono do podpisania zobowiązania, zgodnie z którym miał donosić na przedstawicieli ukraińskiego środowiska narodowego w Krakowie. Jak się okazało, w tym samym czasie zmuszono do analogicznego czynu Marię, która próbowała ratować męża. Owe wydarzenia stały się dla Getza i Drymałyk początkiem tego, co artysta już zawsze będzie nazywał „straszna tragedia”¹¹. Małżonkowie nie mogli zaakceptować inwigilowania własnego otoczenia, a jednocześnie nie byli w stanie uwolnić się od zobowiązań, dlatego opanowała ich myśl o jedynym ich zdaniem wyjściu, czyli wspólnym samobójstwie. Zdecydowali się na nie 12 maja: odkręcili gaz, zażyli po trzy pastylki „ewipanu”, Maria mówiła: „Za Ukrainu i Jeji wolu”¹², potem oboje zasnęli. On się obudził. Ona nie. Ją pochowano 19 maja na cmentarzu Rakowickim. On spędził 142 dni na oddziale psychiatrycznym. I chociaż ożenił się po raz kolejny (w 1955 roku z Anną Meckaniuk)¹³ – choć wrócił do pracy twórczej i życia towarzyskiego – nigdy nie pogodził się z tym, co zaszło. Aż do śmierci 16 grudnia 1971 roku pozostał w kręgu zainteresowania Urzędu, a następnie Służby Bezpieczeństwa, tyle że nie jako potencjalny inwigilujący, a inwigilowany.

Wspomnienia w języku tej (i tamtej) ziemi

Getz po tragicznej śmierci Marii zaczął pisać wspomnienia. Nie po raz pierwszy. Wcześniej próbował sił jako memuarysta w Sanoku, w połowie lat 30., gdy w zmajoryzowanym przez Polaków prowincjonalnym środowisku odczuwał coraz większą samotność i nasilającą się stygmatyzację na tle narodowościowym. Napisał wtedy dwa tomy wspomnień w języku ukraińskim, które zaczynają się od idealistycznego określenia projektowanego odbiorcy tekstu. Zdradza ono poczucie marginalizacji autora, ale także pragnienie kontaktu z otoczeniem

bardziej inkluzywnym pod względem narodowościowym i społecznym i z ludźmi – jak dowiadujemy się z dalszych zapisków – bardziej otwartymi na piękno i sztukę:

Спомини мої може читати тільки людина що має душу і серце, людина думаюча і вгугаїва, людина добра і прихильна. // Спомини мої не може читати матеріяліст, позбавлений душі, серця і розуму, байдузей на нужду і терпіння людини¹⁴.

Pod koniec II wojny światowej rękopis ukraińskojęzycznych wspomnień wraz z wieloma pracami plastycznymi Getza przepadł, ponieważ wyjeżdżając z Sanoka w czerwcu 1944 roku, artysta niczego ze sobą nie zabrał. Sądził, że szybko wróci do miasteczka, ale nie wrócił już nigdy. Szczęśliwie wspomnienia (i inne dzieła malarza) odnalazły się w Wiedniu u niejakiego „lekarza Dzerowicza”. Getz musiał o tym wiedzieć, bo gdy spisywał swoje drugie memuary – te, które powstały po śmierci Marii – zawarł w nich informację na ten temat¹⁵. W komentarzach dopisanych później do zasadniczego tekstu memuarów (zapewne podczas ich sprawdzania i opracowywania) dodał, że ukraińskojęzyczne wspomnienia trafiły do Rzymu¹⁶. Tam, a ściślej mówiąc: w archiwum klasztoru Bazylianum, znajdują się do dziś.

Memuary, nad którymi Getz zaczął pracować po śmierci Marii – w 1954 roku – mają nieco inny charakter. Przede wszystkim są napisane w języku polskim, z nieobszernymi fragmentami w języku ukraińskim. Do tych ostatnich należy najintymniejsze pożegnanie z Marią¹⁷. Owych pożegnań, także w polszczyźnie, jest tu jednak wiele, ponieważ wspomnienia – zatytułowane *Maria i moje życie* – podporządkowane są funkcji upamiętniającej i konsolacyjnej. To poszukiwanie sposobu „utrwalenia pamięci” o ukochanej żonie¹⁸ oraz wyleczenia się „z zadanych ran”¹⁹. Getz, używając trzeciej osoby liczby pojedynczej, tłumaczył wybór polszczyzny następująco: autor pamiętników „pisze w języku tej ziemi na której żyje i może dobrze robi pisząc po polsku, spłacając w ten sposób dług pamięci, przeżytych lat w tym kraju”²⁰. Wskazanej kwestii Getz nie rozwinął, niemniej lektura całego tekstu pozwala zrozumieć sensy ukryte w ostatniej frazie. Pisząc „w języku tej ziemi”, autor pisał w języku tych, którzy byli odpowiedzialni za jego i Marii tragedię; pisał tak, żeby odpowiedzialni nie mogli nie usłyszeć, nie pojąć i nie zapamiętać tragicznej historii. Skoro urzędnicy bezpieczeństwa chcieli – a chcieli – żeby Getz zapomniał o sprawie Marii jak o „błędzie”²¹, który może się przytrafić „młodej władzy”²², Getz postanowił o niej napisać w mowie Adama Mickiewicza

i Juliusza Słowackiego, aby wszyscy Polacy z decydentami na czele sprawę zrozumieli. Ten przewrotny sposób „spłacania długu pamięci” odsłania dodatkowo – obok upamiętniającego i konsolacyjnego – wymiar wspomnień malarza, wymiar mianowicie oskarżycielski. *Maria i moje życie* to także inkryminacja PRL-u²³, PRL-owskich dysponentów władzy od I sekretarza po więziennego klawisza określanych zbiorczym, a odróżniającym „wy”²⁴, a także wszystkich Polaków-ksenofobów, bo zdaniem Getza sedno tragedii jego i Marii leżało w tym, że „byli Ukraińcami i dlatego chciano ich wykorzystać”²⁵.

Znajomi, którzy wiedzieli, że Getz pisał wspomnienia po śmierci Marii, odradzali mu to – ku jego utrapieniu – jako działalność politycznie niebezpieczną, bo bezpośrednio dotyczącą działań operacyjnych UB/SB. Artysta nie zaprzestał pracy memuarystycznej, ale irytujący go doradcy mieli sporo racji. Funkcjonariusze SB w istocie interesowali się wspomnieniami. Obawiali się, że Getz zechce je przerzucić za granicę²⁶, i planowali je wykraść. Jeszcze w roku śmierci Getza polecili agentowi o pseudonimie „Zając” sporządzić szkic mieszkania malarza z uwzględnieniem rozmieszczenia mebli²⁷. Zadanie to agent wykonał i w dokumentach SB znajduje się taki rysunek²⁸. Trudno powiedzieć, w jakich okolicznościach funkcjonariusze SB weszli w posiadanie pięciu tomów wspomnień artysty, pewne jest jednak, że ostatecznie udało im się je zdobyć²⁹. Ich rękopis znajduje się dziś w krakowskim oddziale Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej wraz z trzema tomami akt wytworzonych przez pracowników bezpieki.

„Nie jestem, kochani, pisarzem”

Oba zespoły memuarystyczne Getza w oczywisty sposób różnią się od siebie pod względem języka i akcentów tematycznych. W zakresie formy przejawiają jednak daleko idące analogie. Pierwsza z nich to tożsamość niejednorodnej formy genologicznej: mianowicie jeden i drugi dokument przeobrażają się w diariusz. Memuar ukraińskojęzyczny mniej płynnie: część wspomnieniowa kończy się tu datą „13.VIII.1935” i słowami: „Настриї в мене чудовий – як рідко в ті часа”, pierwszy zapis dziennikowy widnieje zaś pod datą: „3.IX.1935”³⁰. Memuar polskojęzyczny bardziej płynnie: narracja wspomnieniowa stopniowo splata się tu z obserwacjami na temat terazniejszych wydarzeń, aż w końcu padają słowa jednoznacznie zapowiadające narrację diarystyczną: „Jest dzisiaj dzień 12 marca 1955”³¹. Owa heterogeniczność gatunkowa pozwala wnosić, że w obu przypadkach

celem Getza – jeśli nie było nim to od początku – stało się utrwalenie codzienności. A cel ten, biorąc pod uwagę rozległość części diarystycznych, nie miał dlań mniejszej wagi niż przedstawienie tego, co minione.

Drugie podobieństwo między memuarami ukraińsko- i polskojęzycznymi dotyczy formy materialnej tekstów. Oba zostały napisane ręcznie w zeszytach o kartkach numerowanych przez autora. W obu narrację słowną uzupełnia istotny pod względem ilościowym i jakościowym komponent ilustracyjny. Po pierwsze, składają się na niego dokumenty, które Getz niekiedy przepisywał do zasadniczego tekstu wspomnień, a częściej wklejał do zeszytów na strony, których zazwyczaj (choć nie zawsze) nie numerował; za przykład niech posłużą karta wojskowa artysty wystawiona przez Legion Ukraińskich Strzelców Siczowych w 1915 roku³² lub świadectwo wyzwolenia na murarza w 1912 roku³³. Dokumentów tych jest w obu memuarach na tyle dużo, że autor zechciał wytłumaczyć się z inkrustowania nimi swoich zapisów. W jego odczuciu były to „cenne” świadectwa epoki³⁴, ale nade wszystko był to sposób na uwiarygodnienie jego opowieści; zwłaszcza we wspomnieniach polskojęzycznych – opowieści o opresjach ze strony władz PRL-u i aparatu bezpieczeństwa. Na przykład: „Abyście mi nie zarzucili przeczulenia, zrobiłem wam odpisy z oryginałów, które mówią jasno i zwalniają mnie od wrażliwej paplaniny”³⁵; tak artysta zwracał się do czytelników, licznie przytaczając i wklejając do zeszytu pisma związane z redukcją jego zatrudnienia na ASP w 1953 roku.

Po drugie, na komponent ilustracyjny memuarów ukraińsko- i polskojęzycznych składają się zdjęcia wklejane – podobnie jak dokumenty do zeszytów – na „wolne” strony, a czasem pomiędzy tekst. Oba memuary zaczynają się od zdjęć: ukraińskojęzyczny od widniejącej na pierwszej stronie fotografii Getza z 1930 roku³⁶, polskojęzyczny od ujęcia przedstawiającego artystę pochylonego nad pracą w jego pracowni w Krakowie na ul. Retoryka 24 m. 4 – ujęcia wykonanego przez ucznia ASP Jerzego Schneidera w 1958 roku³⁷. Siłą rzeczy więcej zdjęć zawierają wspomnienia pisane od 1954 roku. Fotografie stanowią jednak ważny element w obu zespołach memuarystycznych: nie tylko towarzyszą zapisom, lecz także wprowadzają do nich dodatkowe informacje, ponieważ Getz niemal zawsze opatrywał je podpisami, niekiedy dość obszernymi. Spójrzmy na pochodzące z polskojęzycznych pamiętników zdjęcia Getza i jego kolegów-studentów ASP, którzy pozują wraz z mistrzem, Stanisławem Dębickim. Są one uzupełnione danymi o autorstwie (wykonał je Władysław Holewiński), personaliami kolegów, ale i takimi szczegółami

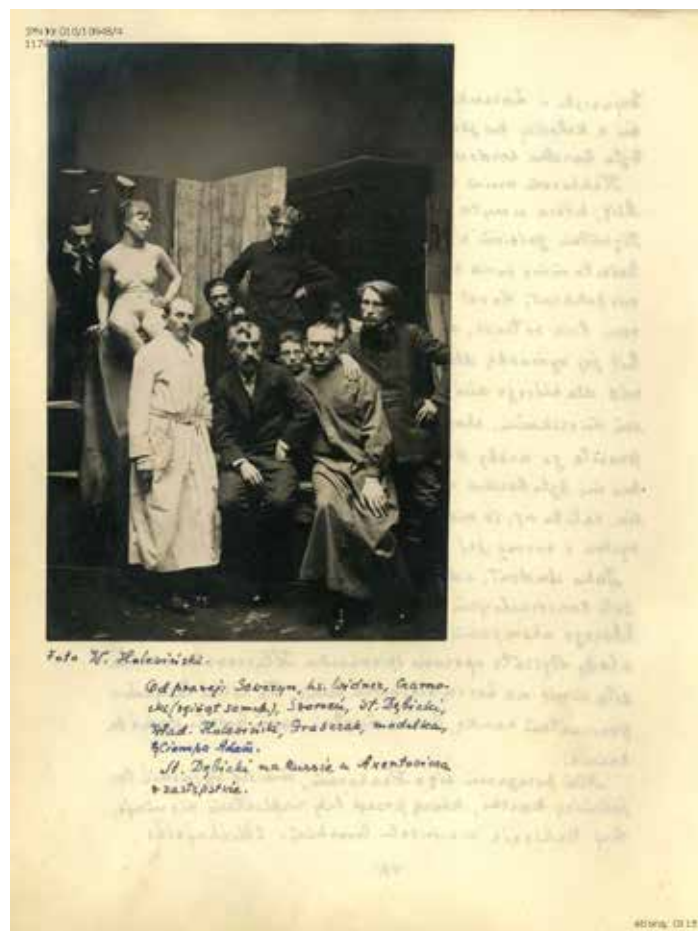
jak to, że jeden z nich zginął później śmiercią samobójczą, lub to, że Dębicki był w owym czasie „na kursie u Axentowicza na zastępstwie”³⁸. Zwracają też uwagę na detale wyjątkowo ważne dla Getza, np. wyraźnie nobilitującą okoliczność, że Dębicki podczas pozowania trzymał rękę na jego ramieniu (zob. il. 1–2)³⁹.

Po trzecie w końcu, komponent ilustracyjny obu memuarów stanowią rysunki Getza (z pewnymi, bardzo nielicznymi wyjątkami od tej reguły). Artysta zazwyczaj wklejał prace wykonane na osobnych arkuszach – jak dokumenty i zdjęcia – niekiedy jednak wykonywał szkice bezpośrednio w zeszytach, okalając je narracją słowną i łącząc z nią w jeden zapis. Przykładem tej pierwszej, dominującej strategii jest rysunek naklejonny na nienumerowaną stronę we wspomnieniach ukraińskojęzycznych autorstwa (to jeden z owych bardzo nielicznych wyjątków) Osipa Kuryłasa i nawiązujący do pierwszego wielkiego dzieła Getza pt. *Антологія стрілецької творчості (Antologia strzeleckiej twórczości)*⁴⁰. Inne przykłady to wklejone do wspomnień polskojęzycznych rysunki transportu trupów z obozu w Dąbiu podczas wojny polsko-ukraińskiej lub analogicznego transportu z więzienia na Zamku w Rzeszowie w 1946 roku – w obu przypadkach w czasie, gdy w obozie i w więzieniu przebywał Getz. Rysunki, podobnie jak zdjęcia, artysta uzupełniał podpisami. Rysunek we wspomnieniach ukraińskojęzycznych jest opatrzony adnotacją o autorstwie i datą, a także krótką notatką o tym, co przedstawia: „Поручник Кренжаловський робить рекламу *Антології*”⁴¹. Rysunkom we wspomnieniach polskojęzycznych towarzyszą natomiast głosy: „Ostatnia wywózka z Dąbia 1918 / nocą”⁴² oraz: „Rzeszowskie ‘UNRA’ / Wyroki śmierci / / w Rzeszowie – Zamek / 1946–47”⁴³. Egzemplifikacją drugiej, rzadszej strategii włączania rysunków w tekst jest ilustracja we wspomnieniach ukraińskojęzycznych, na której Getz zobrazował siebie podczas leczenia w szpitalu po odniesieniu ciężkich ran w bitwie o Lwów w listopadzie 1918 roku. Rysunek jest również opatrzony podpisem zaczynającym się od słów: „На таким ліжку вудежав я три місяці серед великих болів і невигод”⁴⁴. Koresponduje przy tym ze zdjęciem wklejonym na poprzedniej stronie, które przedstawia artystę w tej samej sytuacji (tyle że *en face*, nie z profilu) w dniu postrzału, czyli „2.XI.1918” (zob. il. 3–6)⁴⁵.

Tak duży wkład ilustracyjny – ze szczególnym uwzględnieniem rysunków – do wspomnień zarówno ukraińsko-, jak i polskojęzycznych nie był zbiegiem okoliczności w przypadku autora, który zawodowo trudnił się malarstwem i grafiką. Wprawdzie Getz dwukrotnie spisał dzieje swojej rodziny i swoje, lecz słowo pisane jako sposób wyrazu ewidentnie



Il. 1. Leon Getz i jego koledzy z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z profesorem malarstwa Stanisławem Dębickim w roku akademickim 1922/1923. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie



Il. 2. Leon Getz i jego koledzy z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z profesorem malarstwa Stanisławem Dębickim w roku akademickim 1922/1923. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie

mu nie wystarczało. Artysta sugerował to zresztą w swoich memuarach, zwłaszcza tych opracowywanych od 1954 roku. „Jest tu trochę Cervantesa, Celliniego i Rousseau, i trzeba mistrza Balzaca aby uporządkował i rozwinął temat, nie omijając samego autora tych wspomnień. Nie jestem, kochani, pisarzem”⁴⁶ – tak tłumaczył się czytelnikom, próbując przedstawić meandry swojej drogi edukacyjnej. Albo: „Przypominam, że nie jestem pisarzem, męczę się pisaniem i brak umiaru wybaczone mi”⁴⁷; tak z kolei wyjaśniał nawroty do sprawy Marii, które zdradzały wszystkie cechy melancholiznego przykucia do przeszłości: masywnej, nazbyt obciążonej emocjami, zatykającej horyzont temporalny podmiotu⁴⁸. Owe autotematyczne uwagi stanowią jasny dowód na to, że autor wiedział, iż samym słowem nie wyrazi tyle, ile by chciał; nie dlatego, że słowo jest bardziej zawodnym medium prezentowania rzeczywistości niż inne, tylko z tego względu, że Getz znacznie sprawniej posługiwał się innymi mediami. W czasie I wojny światowej – tak przynajmniej wspominał – jako

młody Usus był „małomówny i bronił [...] się przed rozmową ciągłym rysowaniem”⁴⁹. Pracując nad swoimi wspomnieniami za pierwszym, a zwłaszcza za drugim razem, nie bronił się już przed rozmową – z samym sobą, z czytelnikami – ale wiedział najpewniej, że o adekwatne przedstawienie zawsze będzie walczył skuteczniej ołówkiem i pędzlem niż piórem. Dlatego konsekwentnie uzupełniał narrację słowną dokumentami, zdjęciami i tym, co robił najlepiej: rysunkami. Wszak nawet czując „chęć wypowiedzenia się”⁵⁰, nawet wydobywając się „z tragedii i krzywdy wyrządzonej, przy pomocy oto tej książki”⁵¹, widział świat przede wszystkim przez pryzmat kresek, światłocieni i barwnych plam. Nie słów.

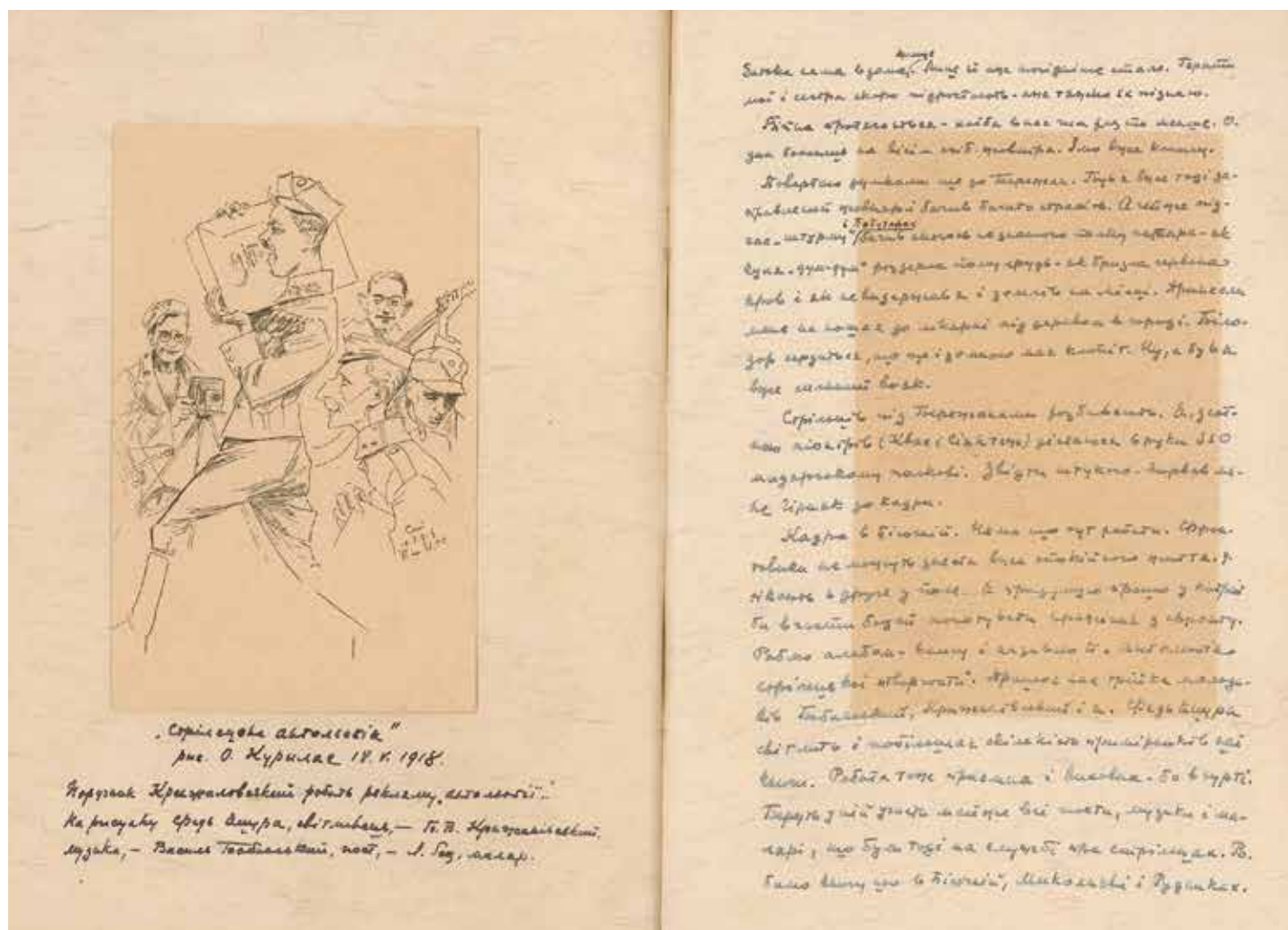
Wojna w rysunkach

Zróznicowane pod względem formy genologicznej i hybrydycznej w aspekcie materialnym memuary Getza stanowią

niezbędny i arcyciekawy kontekst analizy szczególnego dzieła artysty, jakim jest album *Домбе 1918–9* (*Dąbie 1918–9*). Nie miał on w dokonaniach malarza precedensu *sensu stricto*, był jednak poprzedzony innym dziełem, które (nie ujmując jego wyjątkowości) można potraktować jako przygotowanie do pracy nad *Dąbiem 1918–9*. Chodzi o *Antologię strzeleckiej twórczości*, tę, którą na rysunku Kurylasa „reklamował” porucznik Krenżałowskyj. Była to praca zbiorowa wykonana przez 26 autorów – przede wszystkim malarzy i grafików (w tym Getza), ale także pisarzy, poetów i muzyków – którzy w latach 1915–1918 służyli w Legionie USS; jednocześnie działali w Departamencie Prasowym, który zajmował się animacją kulturalno-oświatową i ideologiczną oddziały. Po latach Getz wyjaśniał ideę tej pracy następująco: „Okres mój wojenny dałem w rysunkach, z których można odczytać więcej niż z tego, co piszę”⁵². Jak głosiła karta tytułowa *Antologii*, rysunki

(często uzupełnione formami tekstowymi) „zebrali i wydali / / Lew Osyp Gec – Bohgan Wołodymyr Kryżaniwskyj”⁵³. Zostały one naklejone na 120 kartonów, całość była oprawiona w skórę, miała złożone brzegi i futerał. Ręcznie wykonaną *Antologię* zaprezentowano jesienią 1918 roku na wystawie Ukraińskich Strzelców Siczowych w Muzeum Narodowym we Lwowie. Otrzymała ona pochwały i przychylnie recenzje i zwróciła uwagę na Getza, autora-kompilatora, który wtedy jeszcze nie miał artystycznego wykształcenia. Na pewien czas stała się nawet jego wizytówką, ponieważ pracę nie tylko powielono fotograficznie, lecz również wybrano z niej kilkanaście ilustracji i rozpowszechniono w formie pocztówek, wśród nich – hieratyczny rysunek Getza, na którym zobrazował on samego siebie śmiertelnie postrzelonego w głowę (zob. il. 7).

Wbrew temu wyobrażeniu artysta wrócił z wojny cały i zdrowy; w jego rodzinnym mieście wkrótce wybuchły



Il. 3. Rysunek Osipa Kurylasa: „Porucznik Krenżałowskyj reklamuje Antologię...” Archiw Hołownoj Uprawy Basyljanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie



Il. 4. Rysunek Leona Getza przedstawiający transport trupów z obozu w Dąbiu. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie



Il. 5. Rysunek Leona Getza przedstawiający transport trupów z więzienia na Zamku w Rzeszowie. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Krakowie

jednak walki polsko-ukraińskie. Rozpoczęły się one 1 listopada 1918 roku i początkowo, przez trzy tygodnie, toczyły się we Lwowie. Po przybyciu posiłków z Krakowa i Przemyśla dla strony polskiej oraz ustąpieniu sił ukraińskich z miasta 21 listopada 1918 roku rozlały się na całą dawną wschodnią Galicję i przybrały formę wojny polsko-ukraińskiej. Owa wojna, której stawką była przynależność państwowa niegdyś habsburskiej prowincji, trwała do lata 1919 roku, kiedy to oddziały Ukraińskiej Halickiej Armii zostały wyparte za Zbrucz przez Wojsko Polskie. Zwycięstwo Polaków na polu militarnym pociągnęło za sobą ich sukces na arenie dyplomatycznej, na konferencji pokojowej w Paryżu, w związku z czym wschodnia Galicja stała się Małopolską Wschodnią, a Lwów stał się jednym z miast wojewódzkich II Rzeczypospolitej. W marcu 1923 roku Rada Ambasadorów potwierdziła suwerenność Polski na tych terenach⁵⁴.

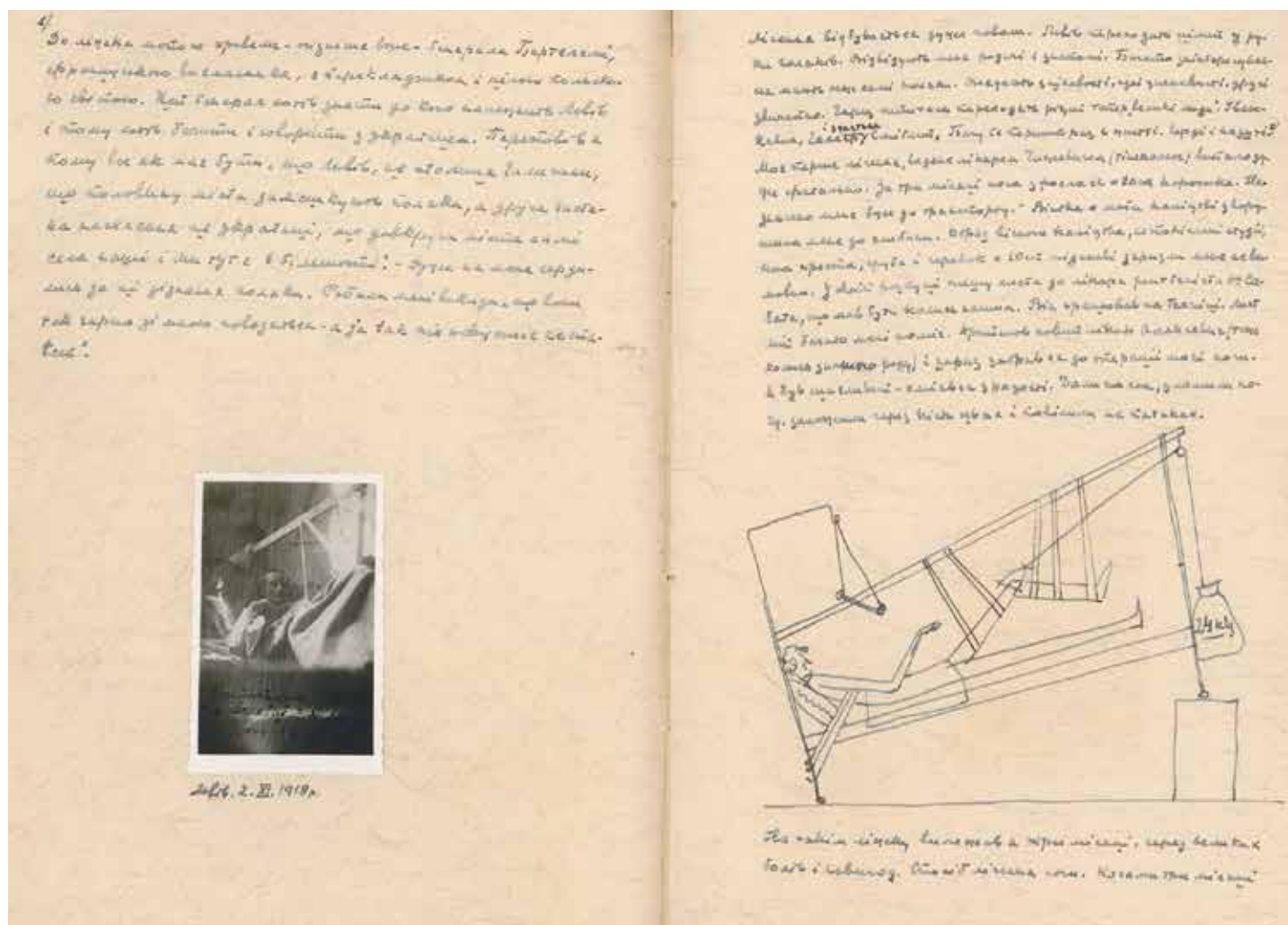
Zanim rozegrały się te przełomowe dla prowincji wydarzenia, Getz – niedawny żołnierz Legionu USS w randze

kaprała – został „wciągnięty” (to jego określenie) do walki o Lwów z Polakami⁵⁵. Nie walczył długo, bo już 2 listopada 1918 roku został ciężko ranny: miał przestrzelone kolano i rozszarpane mięśnie drugiej nogi. Leczone go w polskich szpitalach: najpierw w szpitalu polowym w budynku Politechniki Lwowskiej, gdzie doktor (i major WP) Józef Aleksiewicz zapewne uratował mu życie, a na pewno uchronił jego nogi przed amputacją, potem w szpitalu w Dziedzicach Śląskich, gdzie od stycznia 1919 roku opiekował się nim lekarz (i generał brygady WP) Michał Martynowicz. Po rehabilitacji Getz – jako przygodny, ale jednak uczestnik bitwy o Lwów po stronie ukraińskiej – trafił do obozu internowania w Dąbiu w Krakowie.

Obóz, o którym mowa, był zlokalizowany na terenie dawnych koszar wojskowych. W czasie I wojny światowej istniał tam obóz austriacki, w którym przebywali jeńcy z armii rosyjskiej, serbskiej i włoskiej. W listopadzie 1918 roku, po rozpadzie Austro-Węgier i powstaniu Polskiej Komisji

Likwidacyjnej, jeńcy opuścili placówkę i powrócili do swoich krajów, a obiekty wojskowe przeszły pod zarząd władz polskich, które ukonstytuowały się w Krakowie. Zainteresowanie obozem w Dąbiu, podobnie jak innymi obozami na terenie dawnej Galicji (w Wadowicach i Łańcucie), było spowodowane toczącymi się między Sanem a Zbruczem walkami polsko-ukraińskimi oraz napływem jeńców i internowanych z terenu działań zbrojnych. W listopadzie 1919 roku w obozie w Dąbiu przebywało 239 jeńców ukraińskich i 2288 internowanych z niegdysiejszej wschodniej Galicji, a także 1274 jeńców z armii bolszewickiej – ogółem 3801 izolowanych przy maksymalnej pojemności placówki, ustalonej przez Ministerstwo Spraw Wojskowych, 8000 osób⁵⁶. W porównaniu z innymi obozami w Polsce odrodzonej warunki lokalowe i sanitarne w Dąbiu nie należały do najgorszych. Obok drewnianych znajdowały się tam obiekty murowane,

a w nich były nie tylko podłogi, lecz także łóżka, sienniki, materace, a nawet kołdry. Na terenie obozu działał szpital. Były umywalnie i ubikacje. Była nawet sala teatralna, która pełniła jednocześnie funkcję kaplicy⁵⁷. Główny problem w obozie w Dąbiu, podobnie jak w innych placówkach tego typu, stanowiło nieprzystosowanie do warunków zimowych: w barakach brakowało pieców i opału. W rezultacie Dąbia nie ominęły epidemie chorób zakaźnych, zwłaszcza tyfusu przeniesionego ze strefy przyfrontowej, bardzo trudnego do opanowania wobec niedoborów sprzętu sanitarnego i leków. Choroby zbierały śmiertelne żniwo, którego apogeum przypadło na ostatni kwartał 1919 roku. Zachowane materiały archiwalne nie pozwalają oszacować go precyzyjnie. Ile osób umierało dziennie? Zapewne nie 60–100 jak w Brześciu Litewskim⁵⁸, ale na pewno dużo. Ich liczbę pozwala sobie wyobrazić wspomniany rysunek Getza przedstawiający „ostatnią



Il. 6. Szpitalny autoportret Leona Getza po odniesieniu ran w bitwie o Lwów 2 listopada 1918 roku. Archiw Hołownoj Uprawy Bazylijanskocho Czynu sw. Josařata w Rzymie



Il. 7. Autoportret Leona Getza przedstawiający autora po postrzale w głowę. Archiw Hołownoj Uprawy Basylijanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie

wywózkę z Dąbia” – na wozie ciągniętym przez konia znajduje się przynajmniej kilkanaście trupów – oraz komentarz artysty poczyniony *ex post*: „[...] widziałem w nocy, przy księżycu, wozy, na których wywożono trupy jak śmiecie”⁵⁹.

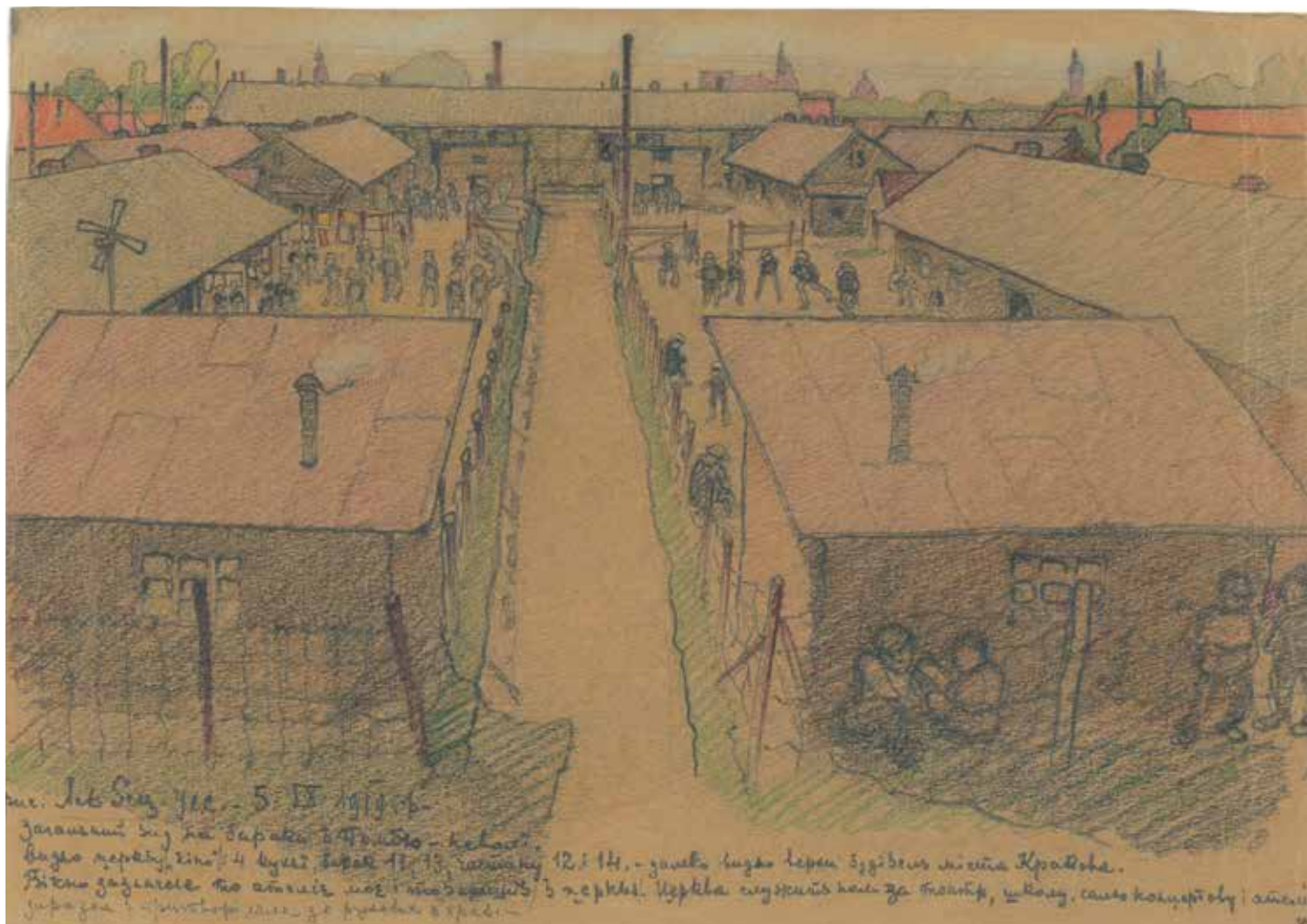
We wspomnieniach Getz nie zdradził, kiedy dokładnie trafił do Dąbia. Napomknął tylko, że w Dziedzicach Śląskich spodziewano się zamieszek z Niemcami, dlatego lekarz Martynowicz odesłał go do obozu z poleceniem, aby nań „jako rekonwalescenta, nie całkiem jeszcze zdrowego”⁶⁰, uważano. We wstępie do albumu *Dąbie 1918-9* artysta napisał jednak wyraźnie, że leczył się siedem miesięcy – pozwala to wnosić, że do obozu trafił w czerwcu 1919 roku. Datą „2.VI.1919” opatrzył też najwcześniejszą pracę wchodzącą w skład albumu⁶¹, a zatem musiał przybyć do Dąbia na początku miesiąca, ewentualnie na przelomie maja i czerwca. Opuścił obóz pięć miesięcy później. We wstępie oświadczył: „Мені щасливо

повелося і свогодня кінчу працю над цим збірником”. Pod tekstem postawił datę: „26.XI.1919. року”⁶². Rzeczywiście miał szczęście, bo trzy dni później został zwolniony do domu. W międzyczasie, to znaczy między początkiem czerwca a ostatnimi dniami listopada, stworzył niezwykle dzieło, które dokumentowało jego i jego towarzyszy życie w obozie.

Kartki z Dąbia

Album *Dąbie 1918-9* to obszerny zbiór rysunków, tym razem – inaczej niż w *Antologii strzeleckiej twórczości* – sporządzonych w lwiej części przez Getza, ale uzupełnionych pewną liczbą form tekstowych autorstwa jeńców i internowanych, którzy dzielili los obozowy artysty. W cytowanym już ukraińskojęzycznym wstępie do albumu Getz wyjaśniał, że gdy tylko elementarnie obeznał się z życiem w obozie, „постановив зладити памятку книгу під назвою ‘Домбє’ – занотувати все те, що у грудях не одного щеміло під ту тяжку хвилю в неволі”⁶³. Rysunki wykonywał na różnych „przypadkowych papierach”⁶⁴ z braku odpowiedniego papieru do rysowania. Używał do tego celu ołówka, kredki, tuszu i akwareli. W pewnym momencie władze obozowe zaniepokoiły się jego działalnością ilustratorską (jak niegdyś dowództwo Legionu USS, zanim sfunkcjonalizowało talent Getza w Departamencie Prasowym), obawiały się bowiem, że artysta utrwali za dużo z tego, „co niejednemu leżało na sercu” w niewoli w Dąbiu, i zaaranżowały kradzież jego przyborów rysowniczych, aby położyć kres podejrzanej pracy twórczej. Internowani Ukraińcy zrobili jednak składkę na zakup nowych ołówków, tuszu i akwareli i dzięki temu Getz mógł pracować dalej, niemal bez przerwy. Gotowe ilustracje wносиły z obozu kobiety, które udawały się na wizyty lekarskie do centrum Krakowa do niejakiego „lekarza Smolina”. Następnie więźniowie zwolnieni z obozu zabierali prace od lekarza i zawozili do Lwowa. Gdy Getz został zwolniony z Dąbia i wrócił do rodzinnego miasta, zebrał rysunki od różnych osób, które je przechowywały. Jak napisał w memuarach polskojęzycznych: „[...] na szczęście nie zginęła mi ani jedna kartka”. Było tych kartek 139, artysta nakleił je na kartony i zaprojektował „futurał oprawny w płótno”⁶⁵, w którym każdy karton leżał osobno, niezszyty. Tak powstał album *Dąbie 1918-9*.

Getz przechowywał oryginał albumu w swoim archiwum domowym, toteż gdy w czerwcu 1944 roku uciekł z Sanoka przed Armią Czerwoną, oryginał ów – razem ze wspomnieniami ukraińskojęzycznymi i innymi pracami

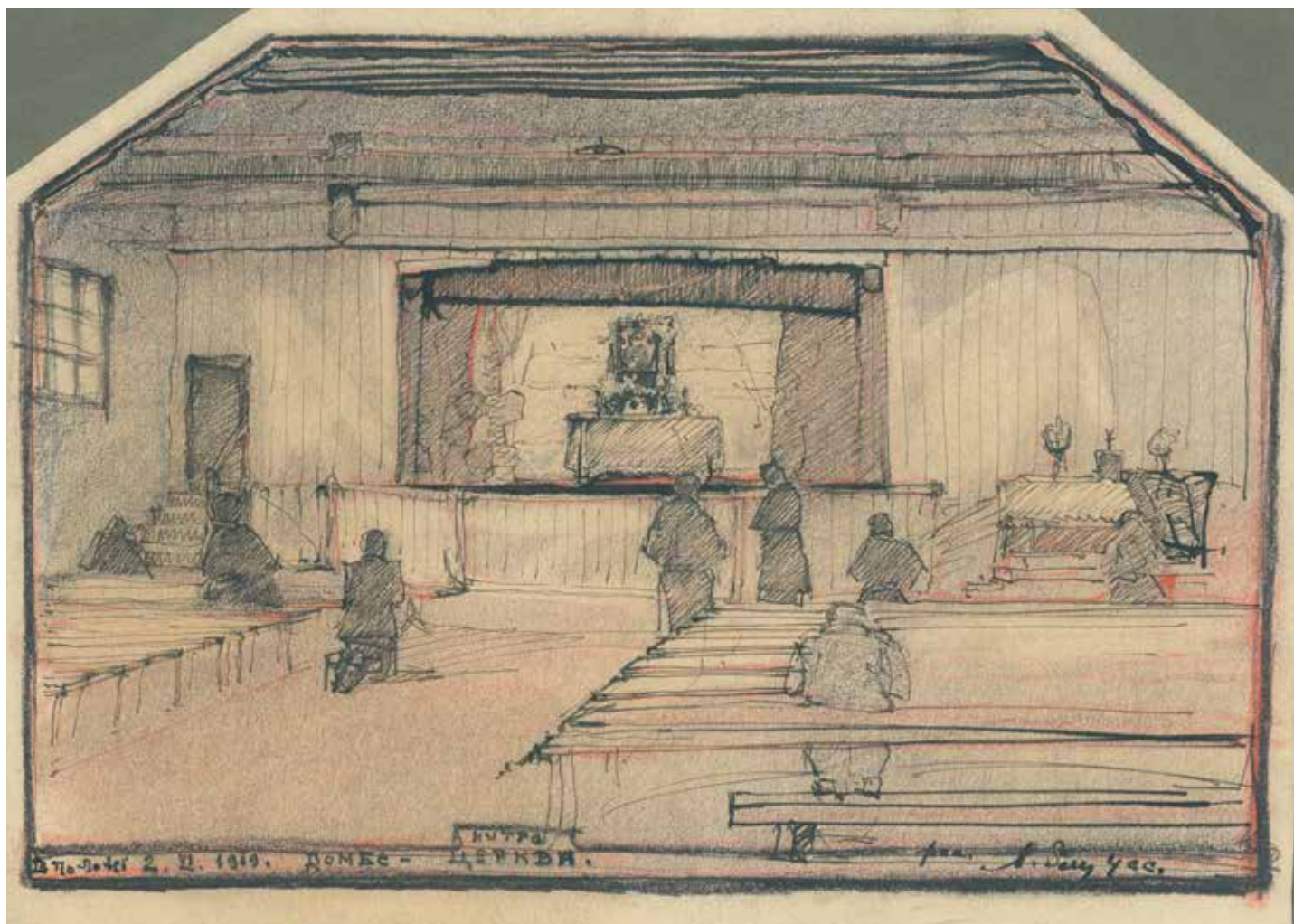


Il. 8. Rysunek Leona Getza: „Widok ogólny na baraki w Dąbiu–Krakowie”. Archiw Hołownoj Uprawy Bazylijanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie

malarza – zaginał. Podobnie jak wspomnienia i inne prace odnalazł się w Wiedniu, a następnie trafił do Rzymu do archiwum klasztoru Bazylianum, gdzie – nieopublikowany – spoczywa do dziś. Poprawiając i uzupełniając wspomnienia spisane po śmierci Marii, Getz miał już informacje na ten temat, ponieważ podał je szczegółowo w podpisach pod zdjęciami albumu: „‘Dombje’ – Książka znajduje się w Rzymie. Zdjęcia / wykonano w Rzymie 1958 r.” oraz: „Oryginał znajduje się / w I tomie druków”⁶⁶. Jak się zdaje, w latach 50., straciwszy, a potem (zaocznie) odzyskawszy album, malarz cenił go wyżej niż w połowie lat 30. Na łamach memuarów ukraińskojęzycznych opisał go zdawkowo i porównał do *Antologii*⁶⁷, podczas gdy na kartach memuarów polskojęzycznych przedstawił jako osobne i – przede wszystkim – swoje własne dzieło; „dzieło młodego artysty”, jak stwierdził, cytując słowa recenzenta gazety „Громадська думка” („Opinia publiczna”) z 1920 roku, choć wciąż jeszcze samouka⁶⁸.

Rysownik – dziennik – wspomnienie

Na album *Dąbie 1918–9* składają się przede wszystkim portrety towarzyszy i towarzyszek Getza z obozu. W przeważającej części są to osoby, które byłyby dzisiaj anonimowe, gdyby nie ukraińskojęzyczne podpisy pod rysunkami. Dr Wołodymyr Ochrymowycz ze Lwowa, dr Mirosław Jankewycz oraz Stefan Batko – obaj również ze Lwowa – chorąży Osyp Nykołajewycz, chorąży Jan Czajkowski, porucznik Wiktor Usenko, siostra zakonna Mirona Czabaniwna, nauczycielka Nadia Furmanjukiwna... To tylko niektórzy i niektóre spośród kilkudziesięciu sportretowanych przez Getza Ukraińców izolowanych w Dąbiu. Poza portretami w albumie znalazły się pejzaże, sceny rodzajowe i szkice zagospodarowania przestrzeni. Dzieło otwierają „widok ogólny” obozu z barakami na majaczącym tle Krakowa



Il. 9. Rysunek Leona Getza: „Dąbie – wnętrze cerkwi”. Archiw Hołownoj Uprawy Bazylijanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie

oraz widok sali teatralnej, która pełniła – jak nadmieniałam i jak znać na rysunku – funkcję kaplicy. Album zamykają akwarelowy pejzaż uliczki obozowej oraz kilka namalowanych tuszem scen rodzajowych przedstawiających grupy więźniów przy rozmaitych zajęciach. Pomędzy tymi ostatnimi pracami znajduje się również plan obozu nakreślony kolorowym tuszem na papierze milimetrowym. Rysunkom towarzyszą formy tekstowe, również ukraińskojęzyczne. Znajdziemy wśród nich wiersze (np. liryk Kyryły Studynskiego, filologa sławisty i profesora Uniwersytetu Lwowskiego, *З тюремних снів* [*Z więziennych snów*]), krótkie opowiadania (np. „etiudę” Iwana Korenewskiego *Неволя* [*Niewola*]), wspomnienia skreślane „na pamiętkę”, dwa zapisy nutowo-tekstowe utworów muzycznych, a nade wszystko setki uporządkowanych zazwyczaj w dwóch kolumnach podpisów współtwórców artysty.

Wszystkie rysunki Getza w albumie opatrzone są podpisem autora – „Лев Гец” (Lew Gec) – oraz datą dzienną. Zawsze widnieją pod nimi również krótkie notatki artysty i/lub wpisy portretowanych osób. I tak „загальний вид”, który znajduje się na karcie numer 3, zaraz po wstępie, jest datowany na „5.IX.1919 r.” i uzupełniony informacją pióra Getza na temat tego, co przedstawia: „бараки в Домбю – неволі, видно церкву (‘кіно’): 4 кухні, бараки 11, 13, частину 12. і 14. – далеко видно верхи будівель міста Кракова. Вікно зазначене то ателіє моє і товаришів в церкві. Церква служить нам за театр, шкoлу, салo концертoву і ателіє”⁶⁹. Akwarelowy pejzaż uliczki obozowej opatrzone jest dopiskiem: „12.VI.1919 Домбс – дорога з Картини до 5го бараку”⁷⁰, a “Плян ‘Домбья’ табору полонених і інтернованих Українців” szczegółową legendą wykonaną pismem technicznym i oczywiście datą: „2.X.1919 r.”⁷¹.



Il. 10. Akwarela podpisana „Гец – Czajkiwskij”: „Droga z kantyny do 5-tego baraku”. Archiw Holownoj Uprawy Bazylijanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie



Il. 11. Rysunek Leona Getza: „Wołodymyr Senner”. Archiw Holownoj Uprawy Bazylijanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie

Portretom towarzyszyły adnotacje na temat tego, kto jaką rolę społeczną odgrywał poza Dąbiem i w Dąbiu oraz kiedy został internowany, a czasem też w jaki (artystycznie rozumiany) sposób został utrwalony przez malarza. Na przykład Wołodymyr Senner – zgodnie z notatką sporządzoną przez Getza – był to „сотник війська Укр. Н. Р.”⁷². Michajło Kebuzynskij, tym razem zgodnie z zapiskiem sportretowanego, pracował jako „старший контролёр почитовий Прермишля”, a internowano go „дня 8/1 1919”⁷³. Żona Sennera została natomiast przedstawiona kredkami „з натури”⁷⁴, co (w przeciwieństwie do imienia kobiety) odnotował sam rysownik (zob. il. 8–13).

Z powyższych obserwacji wynika, że *Dąbie 1918–9* tylko w pewnym uproszczeniu można nazwać albumem. W istocie jest to kompilacja porównywalnie heterogeniczna i hybrydyczna pod względem formalnym do ukraińsko- i polskojęzycznych wspomnień Getza oraz *Antologii strzeleckiej*

twórczości. W *Dąbiu 1918–9* dominują rysunki artysty, nie popełni się zatem błędu, przyjmując, że źródłowo był to jego rysownik – zestaw szkiców, który odpowiada notatnikowi pisarza. Zawiera on prace o charakterze ulotnym i prowizorycznym, lecz nie dlatego, że artysta nie chciał lub nie mógł ich wykończyć, a z tego względu, iż korespondowały one z prymitywnymi warunkami, w których wówczas żył i tworzył. Jeśli spojrzymy na *Dąbie 1918–9* jak na to, czym zbiór rzeczywiście był dla Getza w obozie w 1919 roku – inaczej mówiąc, jeśli zobaczymy w albumie jego materialną przedformę – dostrzeżemy coś więcej niż rysownik. Tematyka ilustracji ściśle związana z realiami i mieszkańcami obozu, zapiski towarzyszące ilustracjom, a nade wszystko daty dziennikowe nadają rysownikowi cechy dziennikarza: na poły stworzonego ołówkiem, kredką, tuszem i akwarelą, na poły spisane go piórem. Świadczą one o typowo diarystycznym celu, jaki przyświecał autorowi i – jak wiemy – jeszcze nieraz okaże mu



Il. 12. Rysunek Leona Getza: „Michajło Kebuzynskij”. Archiw Hołownoj Uprawy Basylijanskoho Czynu sw. Josafata w Rzymie



Il. 13. Rysunek Leona Getza: „Żona Sennera”. Archiw Hołownoj Uprawy Basylijanskoho Czynu sw. Josafata w Rzymie

się bliski. Celem tym było utrwalenie (to przecież określenie Getza ze wstępu) opresyjnej rzeczywistości obozu, zachowanie dnia codziennego (to również po wielokroć powtarzane wyrażenie Getza) niewoli w Dąbiu. Dla odmiany, jeśli spojrzymy na *Dąbie 1918-9* jak na to, czym zbiór ostatecznie się stał – jeśli zobaczymy w albumie jego materialną formę docelową – dostrzeżemy nie tylko coś więcej niż rysownik, lecz także coś innego niż hybrydyczny, rysowano-pisany dziennik. Opracowanie całości *post factum* – ze zmianą kolejności rysunków w stosunku do kolejności dat dziennych na czele – czyni mianowicie album dziełem sztuki i zbliża rysownik-dziennik do wyczelowanego wspomnienia. *Dąbie 1918-9*, jako kompozycja specjalnie ułożonych prac naklejonych na kartony i umieszczonych w futerałach, to już nie efemeryczne migawki

ze świata obozu, a próba holistycznego przedstawienia go od „ogólnego widoku”, przez grono protagonistów, aż po konkretne sceny rodzajowe, w których ci brali udział; próba przedstawienia możliwa tylko z dystansu właściwego memuariście, który zna zakończenie historii.

Podsumowanie

Getz, jak wielokrotnie podkreślał, nie czuł się pisarzem, a malarzem i grafikiem. Sztukę plastyczną postrzegał jako najbliższy sobie sposób obrazowania świata i na jej polu wyrażał się jako twórca najsprawniej i najpewniej. Jednocześnie przejawiał wyraźną – i chyba częściej cechującą pisarzy niż

plastyków – potrzebę rejestrowania terazniejszych wydarzeń. Świadectwem tych prawdziwości są ukraińsko- i polskojęzyczne memuary artysty. Najogólniej rzecz ujmując, autor spisał je, aby ocalić przeszłość od swojego i cudzego zapomnienia; we wspomnieniach opracowywanych po śmierci Marii twierdził: „Słowa moje to tylko utrwalenie tego, co było”⁷⁵. Ale przecież nie tylko. Z czasem słowa Getza stały się bowiem również utrwaleniem otaczających go na co dzień fenomenów typowym dla dziennika, nie wspomnień. Nigdy wszelako nie mogły pozostać wyłącznie słowami. Artysta dopełniał je licznymi materiałami ilustracyjnymi obejmującymi dokumenty, zdjęcia, rysunki, z którymi dopiero tworzyły całościowe – w jego odczuciu – zapisy.

Oba memuary są bezcennym źródłem wiedzy na temat losów Getza, co ważniejsze jednak dla dokonanych tu analiz, dają wgląd w preferowaną przezeń formę – przede wszystkim formę materialną – przedstawiania rzeczywistości. Ważną próbę owej formy stanowiła *Antologia strzeleckiej twórczości* skompilowana przez malarza razem z towarzyszami z Departamentu Prasowego Legionu USS, a najpełniejszy wyraz, jak sądzę, dał jej album *Dąbie 1918–9*. W albumie, inaczej niż w memuarach, kierunek przemian genologicznych prowadził od rysownika-dziennika do dzieła o charakterze wspomnieniowym. Jako zestaw datowanych, opatrzonych notatkami rysunków wykonanych na „przypadkowych papierach” praca była przedsięwzięciem zmierzającym do uchwycenia realiów i przymusowych mieszkańców obozu, słowem, wszystkiego, co otaczało Getza w obozie. W owym wysiłku właśnie przypominała rysownik, a zarazem diariusz artysty, który próbował *in statu nascendi* zarejestrować integralny, choć nie frontowy, a hinterlandowy wymiar wojny polsko-ukraińskiej. Jako celowo ułożony zbiór rysunków i form tekstowych, wystylizowany na „oprawny w płótno” album, praca stanowiła natomiast projekt, który miał na celu upamiętnienie doświadczenia obozowego Ukraińców jako pewnej zamkniętej całości. W tym z kolei zamierzeniu przywołała na myśl wspomnienia lub – jak to ujął Getz – „cenną na długie lata pamiętkę dla każdego Ukraińca”⁷⁶. Między rysownikiem, dziennikiem a memuarem, między przypadkowym papierem a zdobną oprawą – na takim pograniczu sytuowała się charakterystyczna dla Getza forma „zapisywania” świata, także (a może zwłaszcza) świata wojny. Malarzowi, któremu nie wystarczyło tylko słowo, służyła ona przez całe życie. Szczególnie przydatna i ważna okazała się jednak, gdy malarz ów mierzył się z opresyjnymi realiami czy to na polu bitwy, czy za drutami obozu. Wówczas ogień wojny neutralizował „ogniem sztuki”, który – to jego słowa – „pomaga znieść wszelkie przeciwności”⁷⁷.

Key Words: diary, memoir, sketchbook, battle for Lviv, Polish–Ukrainian War, Dąbie internment camp

Abstract: The article is an analysis of memoirs that turn seamlessly into diaries and, in particular, a specific sketchbook with features of a diary and a memoir, by the Ukrainian painter and graphic artist Leon Getz. Both memoirs are invaluable sources of knowledge about the artist’s life. In addition, they give an insight into the form – also the material form – close to him that captured the everyday life. In both memoirs, Getz combined verbal narration with supporting documents, photographs and drawings incorporated into the text. The aforementioned personal documents provide the necessary context for the presentation of Getz’s specific work, the album *Dąbie 1918–9*, which consists of drawings – portraits of people, genre scenes and sketches of spatial arrangements – accompanied by daily dates, the author’s signatures, short notes and/or entries of the portrayed people. The drawings were made “on various random papers” during the artist’s stay in the Dąbie internment camp, to which he was sent in 1919. After leaving the camp, Getz collected the drawings, stuck them on cardboards and prepared a “canvas-bound case” for them. The work, essentially, is a sketchbook. However, the daily dates and notes accompanying the drawings give the sketchbook the characteristics of a diary and indicate the author’s aim of recording the oppressive everyday life of the camp. The elaboration of the work *post-factum*, on the other hand, brings the sketchbook closer to a refined memoir and makes it a work of art. Between the sketchbook, the diary and the memoir; between the random paper and the decorative binding – this is the borderland where Getz’s characteristic form of “recording” the world, including the world of war (in this case the Polish–Ukrainian War of 1918–1919) is located.

⁷⁵ Artykuł powstał w ramach grantu nr rej. 2018/31/D/HS2/00356 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

⁷⁶ Leon Getz był współzałożycielem, członkiem pierwszego zarządu i dyrektorem (w latach 1931–1940) Towarzystwa Muzealnego „Łemkowszczyzna” w Sanoku utworzonego w 1931 roku. Zob. L. Gec, *Istoria muzeju „Łemkowszczyzna” u Sjanoci*, „Nasze Słowo” 1957, nr 13 (33) z 31 marca, s. 5. Za skan artykułu dziękuję dr. Jarostawowi Serafinowi, dyrektorowi Muzeum Historycznego w Sanoku. Podczas II wojny światowej, w 1940 roku, Getz został kustoszem placówki powstałej z połączenia Muzeum Ziemi Sanockiej i Towarzystwa Muzealnego „Łemkowszczyzna”. Pełnił tę funkcję do czerwca 1944 roku. Zob. B. Jaśkiewicz, *Działalność artystyczno-malarska i muzealna Leona Getza ze szczególnym uwzględnieniem Ziemi Sanockiej*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1972, nr 15, s. 52. Muzeum Historyczne w Sanoku (byłe Muzeum Ziemi Sanockiej) zorganizowało ostatnio kolejną wystawę prac artysty pt. „Leon Getz (1896–1971) – malarstwo” czynną od 25 marca do 8 maja 2022 roku na poddaszu Zamku Królewskiego w Sanoku. Poświęciło też Getzowi dwie publikacje wydane po wcześniejszych wystawach: *Leon Getz. Katalog zbiorów. Sztuka XX wieku*, oprac. W. Banach, współpraca J. Szymbara, Sanok 2004 oraz *Leon Getz. Katalog wystawy. Sanok, lipiec 1981*, oprac. W. Banach, wstęp J. i W. Banachowie, red. E. Zajac, Sanok 1981.

⁷⁷ I. Gach, *Oliwec i ugoł żyły w jago rukach*, „Zbrucz” 2016, 4 lutego, <https://zbrucz.eu/node/47215> (dostęp: 1.12.2022).

⁷⁸ *Wystawa obrazów i rzeźby w Sanoku. Maj 1930 r.*, Sanok 1930, s. 7–10. Zob. też: B. Jaśkiewicz, op. cit., s. 49–56.

⁷⁹ *Dawne dziedzicze i podwórza Krakowa w rysunkach Leona Getza*, wstęp i objaśnienia J. Dobrzycki, Kraków 1958.

⁸⁰ Getz ofiarował 446 rysunków poświęconych Krakowowi w siedmiu tekach na rzecz Prezydium Rady Narodowej Miasta Krakowa – Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej.

Wraz z kolekcją przekazał też 22 wycinki prasowe, katalog wystawy oraz 5 fotografii. Uroczystość odbyła się 12 lipca 1966 roku. W następnych dniach lokalna prasa informowała o podarunku Getza. Zob. Eo, 446 *rysunków prof. L. Getza darem dla Krakowa*, „Gazeta Krakowska” 1966, nr 164 (5721) z 13 lipca, s. 4; bz, [b.t.], „Echo Krakowa” 1966, nr 163 (6511) z 13 lipca, s. 13; PAP, *Piękny dar prof. L. Getza dla Muzeum w Krakowie*, „Trybuna Ludu” 1966, nr 193 (6302) z 15 lipca, s. 4.

⁶ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej oddział w Krakowie (AIPN-Kr), IPN-Kr 010/10948, t. 4, L. Getz, [wspomnienia lub *Maria i moje życie*], s. 7/27, 9/30. W przypadku polskojęzycznych wspomnień (inaczej niż w przypadku aktów wytworzonych przez SB) Getz podaje najpierw stronę według numeracji w dokumencie Getza, następnie (po ukośniku) według numeracji archiwalnej. Obie numeracje istotnie różnią się od siebie, ponieważ Getz nie numerował części stron, zwłaszcza tych, na których umieszczał materiały ilustracyjne lub późniejsze dopiski, w opracowaniu archiwalnym ponumerowano natomiast wszystkie strony memuarów. Strony nienumerowane przez autora oznaczam dywizem i (po ukośniku) numerem według numeracji Archiwum. W opracowaniu archiwalnym wspomnienia są podzielone na części 1 i 2. Jeśli nie podano inaczej, cytaty, które przytaczam w artykule, pochodzą z części 1. Przytoczenia z części 2 oznaczam informacją w nawiasie kwadratowym podaną po numerach strony. W przypadku części 2 różnica w numeracji stron według Getza (ciągłej) i według archiwum (ponownie od strony nr 1) ulega pogłębieniu. We wszystkich przytoczeniach zachowuję ich pierwotny kształt oraz oryginalną pisownię i interpunkcję.

⁷ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 7/27.

⁸ Ibidem, s. 17/50.

⁹ W 1934 roku w Muzeum im. Tarasa Szewczenki we Lwowie odbyła się wystawa obrazów Getza, wysoko oceniana przez lokalną krytykę ukraińską i polską. W 1939 roku Getz obchodził 25-lecie pracy artystycznej, które zostało uhonorowane wydaną we Lwowie monografią jego twórczości w języku ukraińskim i francuskim. Por. P. Kawzun, *Gec*, ANUM, Lwiv 1939 [1938]. Na temat wydania monografii zob. *Pawlo Kowzun (1896–1939). Żytja ta tworczist. Katalog wystawki*, oprac. W. Susak, R. Fygot, Lwiv 1991, s. 8 i 14.

¹⁰ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 1, Sprawa operacyjnej obserwacji dot. Leon Getz, s. 10.

¹¹ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 44/101.

¹² Zapis zgodny z oryginałem. Ibidem, s. 142/304.

¹³ AIPN-Kr, sygn. IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 233/ 41 [cz. 2].

¹⁴ Zapis zgodny z oryginałem. „Wspomnienia moje może czytać tylko człowiek, który ma duszę i serce, człowiek myślący i uprzejmy, człowiek dobry i przychylny. // Wspomnień moich czytać nie może materialista, pozbawiony duszy, serca i rozumu, obojętny na potrzeby i cierpienia ludzi”. Archiw. Hołownoj Uprawy Basylijanskocho Czynu sw. Josafata w Rzymie (AHUBCJ), jednostka nie ma sygnatury, Lew Gec, [spomyny], t. 1, s. -/2. Wszystkich przekładów z języka ukraińskiego dokonała autorka artykułu. Za udostępnienie jednostki archiwalnej dziękuję o. Jakiwowi Szumilo z Basylianum. Za mediację w sprawie udostępnienia jednostki dziękuję dr. Martinowi Rohde. Przytaczając wspomnienia ukraińskojęzyczne Getza, podaję najpierw stronę według numeracji w dokumencie malarza, następnie (po ukośniku) według numeracji archiwalnej. Obie numeracje różnią się od siebie z tych samych powodów, o których była mowa w przypadku wspomnień polskojęzycznych. Strony nienumerowane przez autora oznaczam dywizem i (po ukośniku) numerem według numeracji Archiwum.

¹⁵ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 100–101/221–224.

¹⁶ Ibidem, s. -/207.

¹⁷ Por. „Мовою рідньою пращаю Тебе Маріє, дружино, неоцінений мій любий приятелю. Скільки слів гарячих і тем задумчивих, натхнених, ношу для Тебе, Маріє. [...] Голублю пам'ять Твою, Маріє, немічними словами, на землі не своїй, в чужині далекій, глібакій. // Спи, Марійко, спи. // Краків, дня 2 лютого 1954 року”. Zapis zgodny z oryginałem. „W rodzimym języku żegnaj się z Tobą Mario, żono, nieoceniona moja droga przyjaciółko. Ile słów gorących i tematów pełnych melancholii, natchnionych, mam dla Ciebie Mario. [...] Czczę pamięć Twoją, Mario, słabymi słowy, na ziemi nie swojej, w odległej, głębokiej obcej krainie. / Spij Maryjko, spij. // Kraków, dnia 2 lutego 1954 roku”. Ibidem, s. 161/330.

¹⁸ Zacytowana fraza pochodzi z: ibidem, s. 152/321. Por. np. „Mario ukochana. Leon Twój spełnia Twoją wolę i notuje słowa Twoje aby ludzie wiedzieli jaką wielką dla nich ofiarę ponosiłaś. Opisałem tragedię naszą tak, jak umiałem dla ludzi dobrej woli. Niech oceną w przyszłości ten wielki ciężar cierpienia dwojga ludzi ciężkiej pracy, pochodzących z ludu. Może kiedyś odkryją tę historię a wtedy, spełni się Twoja wola Mario. Może los zatrzymał Twojego Leona przy życiu aby ofiara Twoja Mario, nie poszła na marne, bez śladu i echa”. Ibidem, s. 156/325.

¹⁹ Zacytowana fraza pochodzi z: ibidem, s. 165/337. Por. np. „Wydobynam się pomatu z tragedii i krzywdy wyrządzonej, przy pomocy oto tej książki”, ibidem, s. 169/344; „Wspomnienia zamykam w tej księdze i uwalniam się od gnębiącego ciężaru przeżyć”. Ibidem, s. 171/346.

²⁰ Ibidem, s. 5/24.

²¹ Ibidem, s. 148/313.

²² Ibidem, s. 159/328.

²³ Por. np. „Oto dzieło Polski Ludowej”, ibidem, s. 157/326; „O Polsko, [...] Ty, przepel-niona nienawiścią, zaślepiona wielkością przyjm w darze opowieść malarza, który pieścił oko Twoje dziełami piękną i oddał życie dla Twych niedojrzałych synów. W przyszłości, kiedy otrzeźwiejesz i staniesz się ludzką, sama ocenisz dzieje swoje i znajdziesz się na drodze sprawiedliwości prawdziwej i będziesz wtedy, najsprawiedliwszym sędzią czynów swoich. Tej dojrzałości życzę Ci od serca. // Marksiści! Ludu pracujący! Nie wolno wam skrywać się pod płaszczykiem »młodej władzy« i umywając ręce, przyznawać się po dziesięciu latach nauki do błędów”. Ibidem, s. 158–159/327–328.

²⁴ Por. np. „Błąd wasz znajdziecie na każdej stroniej mojej książki. Jesteście początkiem i końcem smutku mego i wiecznie spragnienie łatwego triumfu, boicie się cienia prawdy. Rządźcie światem aby zaspokoić swą próżność i pychę, niesiecie nieszczęście, pożogę i śmierć”. Ibidem, s. 153/322.

²⁵ Ibidem, s. 142/304.

²⁶ Por. AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 2, Materiały operacyjne dot. Leon Getz, s. 3.

²⁷ Ibidem, s. 40.

²⁸ Ibidem, s. 60.

²⁹ Marta Superson-Haładyj stawia tezę, według której pamiętniki Getza zostały zarekwirowane przez SB podczas przeszukania domu Tyrsa Wenhrynowicza. Informator o pseudonimie „Zając” doniósł SB, że malarz planował przekazać Wenhrynowiczowi swoje dokumenty osobiste, ponieważ uważał go za zaufaną osobę. Badaczka przypuszcza, że wspomnienia mogły zostać przekazane Wenhrynowiczowi przez Annę Getz (*de domo Meckaniuk*), a następnie trafić w ręce SB. M. Superson-Haładyj, *Leon Getz (1896–1971) w aktach bezpieki*, „Krzysztofory: zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2008, t. 26, s. 244.

³⁰ Zapis zgodny z oryginałem. „Nastrój mam cudowny – jak rzadko kiedy ostatnio”.

AHUBCJ, [spomyny], s. 86/99, 87/100.

³¹ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 178/353.

³² AHUBCJ, [spomyny], s. -/14.

³³ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 20/48.

³⁴ Ibidem, s. 117/266.

³⁵ Ibidem, s. 120/274.

³⁶ AHUBCJ, [spomyny], s. -/1.

³⁷ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. -/5.

³⁸ Ibidem, s. -/116. Chodzi o Teodora Axentowicza, malarza, a także profesora i rektora ASP w Krakowie.

³⁹ Ibidem, s. -/113.

⁴⁰ Przy pierwszym użyciu tytułu ukraińskojęzycznej pracy Getza podaję tytuł oryginału i tłumaczenie na język polski w nawiasie okrągłym. Dalej, dla wygody czytelnika polskojęzycznego, stosuję spolszczone wersje tytułu.

⁴¹ Zapis zgodny z oryginałem. „Porucznik Krenżałowski reklamował *Antologię*”.

AHUBCJ, [spomyny], s. -/23.

⁴² AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. -/89.

⁴³ Ibidem, s. -/228.

⁴⁴ Zapis zgodny z oryginałem. „Na takim łóżku wyleżałem trzy miesiące wśród wielkich bólów i niewygód”. AHUBCJ, [spomyny], s. 26/27.

⁴⁵ Ibidem, s. -/27.

⁴⁶ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 85/194.

⁴⁷ Ibidem, s. 180/357.

⁴⁸ Por. rozprawy klasyków psychoanalizy na temat melancholii: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przet. M. P. Markowski i R. Rzyński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007; Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przet. R. Reszke, Warszawa 2007; M. Klein, *Żaloba i jej związek ze stanami maniacko-depresyjnymi*, przet. A. Czownicka, w: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, red. K. Walewska i J. Pawlik, Warszawa 1992. Por. też ujęcie psychiatryczne problemu: A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1974.

⁴⁹ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 25/61.

⁵⁰ Ibidem, s. 176/351.

⁵¹ Ibidem, s. 169/344. Por. też: „Tragedia, którą [autor – J. W.] przeżył w ostatnich latach swojego życia, pozostawiła tyle bólu, żalu i cierpienia, tęsknoty i krzywdy, że tylko tą drogą pisarską, może uwolnić się od nadmiaru przynębnienia i smutku”. Ibidem, s. 5/24. „Wspomnienia zamykam w tej księdze i uwalniam się od gnębiącego ciężaru przeżyć”. Ibidem, s. 171/346. „Piszę na razie tylko dla siebie i w ten sposób leczę się z urazów i od nadmiaru udręki i cierpienia”. Ibidem, s. 199/376.

⁵² Ibidem, s. 36/70.

⁵³ L.-O. Gec, B. W. Kryżaniwskij, *Antologija strileckojj tworczosty [Antologia strzeleckiej twórczości]*, red. I. Gach, Czewonohrad 2021. Oryginał pracy w: AHUBCJ.

⁵⁴ Podaję wybraną literaturę dotyczącą wojny polsko-ukraińskiej w latach 1918–1919: D. K. Markowski, *Dwa powstania. Bitwa o Lwów 1918*, Kraków 2019; Ch. Mick, *Lemberg, Lwów, Lwiv, 1914–1947: Violence and Ethnicity in a Contested City*, West Lafayette 2016; M. Klimecki, *Polsko-ukraińska wojna o Lwów i Galicję Wschodnią 1918–1919*, Warszawa

Jagoda Wierzejska

2000; M. Kozłowski, *Między Sanem a Zbruczem. Walki o Lwów i Galicję Wschodnią 1918–1919*, Kraków 1990.

⁵⁵ Por. AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 32/79.

⁵⁶ Z. Karpus, *Jeńcy i internowani rosyjscy i ukraińscy w Polsce w latach 1918–1924*, Toruń 1991, s. 41.

⁵⁷ T. Filar, *U stóp krakowskiego Wawelu. Społeczność ukraińska w Krakowie w latach 1918–1939*, Kraków 2004, s. 45–46.

⁵⁸ Z. Karpus, op. cit., s. 44.

⁵⁹ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 44/90.

⁶⁰ Ibidem, s. 43/88.

⁶¹ AHUBCJ, jednostka nie ma sygnatury, L. Gec, *Dąbie 1918–9 [Dąbie 1918–9]*, s. 4/7. Wszystkich przekładów z języka ukraińskiego dokonała autorka artykułu. Za udostępnienie jednostki archiwalnej dziękuję o. Jakiwowi Szumiło z Basylianum. Za mediację w sprawie udostępnienia jednostki dziękuję dr. Martinowi Rohde. Powołując się na album *Dąbie 1918–9*, podaję najpierw stronę według numeracji w albumie, następnie (po ukośniku) według numeracji archiwalnej. Obie numeracje różnią się od siebie z tych samych powodów, o których była mowa w przypadku wspomnień polsko- i ukraińskojęzycznych.

⁶² Zapis zgodny z oryginałem. „Miałem szczęście i dzisiaj kończę pracę nad tym zbiorem”, „26.XI.1919 roku”. Oba cytaty za: ibidem, s. 2/5.

⁶³ Zapis zgodny z oryginałem. „postanowił stworzyć księgę pamiątkową pod tytułem ‘Dąbie’ – utrwalić to wszystko, co niejednemu leżało na sercu w ciężkich chwilach niewoli”. Ibidem.

⁶⁴ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 40/90.

⁶⁵ Oba cytaty i poprzedzające je sformułowanie za: ibidem, s. 41/94.

⁶⁶ Ibidem, s. -/91.

⁶⁷ AHUBCJ, [spominy], s. 30/33.

⁶⁸ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 41/94.

⁶⁹ Zapis zgodny z oryginałem. „widok ogólny”; „baraki w obozie w Dąbiu, widać kaplicę (‘kino’), 4 kuchnie, barak 11, 13, częściowo 12 i 14, w oddali widać dachy budynków miasta Krakowa. Zaznaczone okno to atelier moje i moich towarzyszy w kaplicy. Kaplica służy nam za teatr, szkołę, salę koncertową i atelier”. AHUBCJ, *Dąbie 1918–9*, s. 3/6.

⁷⁰ Zapis zgodny z oryginałem. „12.VI.1919 Dąbie – droga z kantyny do 5-tego baraku”. Ibidem, s. 127/168.

⁷¹ Zapis zgodny z oryginałem. „Plan ‘Dąbia’ obozu jeńców i internowanych w Krakowie”. Ibidem, s. 133/174.

⁷² Zapis zgodny z oryginałem. „sotnik wojska Ukr[aińskiej] R[epubliki]”. Ibidem, s. 22/26. Ranga sotnika w siłach USS odpowiadała randze kapitana. Chodzi o Zachodnioukraińską Republikę Ludową.

⁷³ Zapis zgodny z oryginałem. „starszy kontroler pocztowy w Przemyślu”; „dnia 8/I 1919”. Ibidem, s. 5/8.

⁷⁴ Zapis zgodny z oryginałem. „z natury”. Ibidem, s. 36/40.

⁷⁵ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 154/323.

⁷⁶ AHUBCJ, *Dąbie 1918–9*, s. 2/5.

⁷⁷ AIPN-Kr, IPN-Kr 010/10948, t. 4, s. 36/70.

