

AKADEMIA IM. J. DŁUGOSZA

Instytut Filologii Polskiej

PAWEŁ GAWLICZEK

**W KRĘGU PIEŚNI WSPÓŁCZESNEGO WAJDELOTY.  
SYBIR JACKA KACZMARSKIEGO.**

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem  
dra Krzysztofa Czajkowskiego

Częstochowa 2005

**O wieści gminna! Ty arko przymierza  
Między dawnymi i młodszymi laty:  
W tobie lud składa broń swego rycerza  
Swych myśli przędę i swych uczuć kwiaty.  
Arko! tyś żadnym niezłamana ciosem,  
Póki cię własny twój lud nie znieważy;  
O pieśni gminna, ty stoisz na straży  
Narodowego pamiątek kościoła  
Z archanielskimi skrzydłami i głosem –  
Ty czasem dzierzysz i miecz archaniola.**

( A. Mickiewicz, Konrad Wallenrod.)

## SPIS TREŚCI

	<i>Strona</i>
<i>Wstęp</i> .....	4
<i>Rozdział 1: Romantyczny obraz Sybiru.</i>	
<i>a) Droga do kształtowania mitu.</i> .....	8
<i>b) Kształtowanie romantycznego mitu Sybiru.</i> .....	13
<i>Rozdział 2: Malarskie wyobrażenie Sybiru Jacka Malczewskiego.</i> ....	27
<i>Rozdział 3: Sybir Jacka Kaczmarskiego.</i> .....	39
<i>Zesłanie studentów</i> .....	41
<i>Wigilia na Syberii</i> .....	45
<i>Zatruta studnia</i> .....	49
<i>Powrót z Syberii</i> .....	52
<i>Zakończenie</i> .....	57
<i>Bibliografia</i> .....	59
<i>Załączniki</i> .....	62

## Wstęp

Romantyczny obraz historii i romantyczna interpretacja mitu spowodowały, że wpłynęły one znacząco na postrzeganie wydarzeń historycznych tego okresu przez kolejne pokolenia Polaków. Literatura poromantyczna nie była już wolna od pewnych zafałszowań historii. Zagadnienie prawdy w utworach literackich nabrało nowych znaczeń i bardzo się skomplikowało. W dobie romantyzmu daje się zauważyć szczególnie rodzaj zależności rzeczywistości od literatury. Literatura zaczyna panować nad rzeczywistością, staje się pewnego rodzaju wykładnikiem filozofii życiowej, nakazującej naśladowanie literatury w życiu, stąd też wzięła się absolutna władza twórczości literackiej nad duszą polskiego społeczeństwa. Literacka prawda wydała w okresie romantyzmu walkę prawdzie historycznej i walkę tę wygrała. W pracy tej pierwszy rozdział będzie miał za zadanie przedstawić, w jaki sposób doszło do tak znaczącego wpływu literatury na obraz historii, ukazać więzi między romantyczną prawdą a legendą, jej zakorzenienie w konkretnej historii, której romantyzm nadał znaczenie ponadhistoryczne, a nawet mityczne. W romantyzmie postrzeganie historii, a także jej przeżycie, miało ścisły związek z rzeczywistością epoki, jej społeczno-politycznym tłem. „Romantyzm polski podjął wyzwanie niewoli, przekształcając w swoisty sposób rzeczywistość. Nie podporządkował się jej „empirycznym” kanonom, lecz narzucił jej własny porządek duchowy.”<sup>1</sup> Ten porządek był ściśle oparty na historiozofii, którą romantycy interpretowali za pomocą współzależności mitu i historii, wpisanych w cykliczność dziejów. Narodowe legendy i podania stanowiły przedmiot żywych zainteresowań romantyków, przechowywane w pamięci ludu tradycje i wydarzenia historyczne przyczyniały się w znacznym stopniu do romantycznego zniesienia opozycji między historią a zmitologizowanym podaniem, nic więc dziwnego, że nowa historia dziejąca się i stająca się „tu i teraz” nabrała w przekonaniu pisarzy aspektu mitycznego i w tej właśnie formie postanowili ją przekazać kolejnym pokoleniom. Okres romantyzmu nie interesował się mitem sensu stricto, były to raczej podania, które uznano za źródło tradycji narodowej i symboli historiozoficznych, a także swoisty fenomen historyczny, na tym tle powstała pieśń romantyczna, niosąca w sobie informacje o dawnych bohaterskich czynach, ukazująca historiozoficzną prawdę

---

<sup>1</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 17-18.

historyczną. Wyższość wariantu „gminnych dziejów” nad naukowo potwierdzoną historią była widoczna w twórczości wszystkich poetów romantycznych i tych, którzy z tej poezji wyrosli. Obraz przeszłości jaki pozostawił romantyzm – przeszłości heroicznej, namiętnej, dążącej do wielkich celów, ożywionej wzniosłymi ideami spowodował, że kolejne pokolenia twórców musiały odwoływać się do tego dziedzictwa. To wszystko wpływało nie tylko na twórców literatury, lecz również na malarzy, którzy romantyczne pojmowanie historii przenosili na płótna, tworząc w ten sposób intersemiotyczne podłoże kulturalne polskiej tradycji romantycznej i poromantycznej. Takim samym prawom mitologizacji i romantycznej interpretacji podlegał także Sybir, którego obraz będzie nas szczególnie interesował. Mamy więc do czynienia z podwójnym oddziaływaniem na odbiorców. Z jednej strony literatura, z drugiej malarstwo, które wyrosło na niej. Zasadniczym celem tej pracy będzie przedstawienie, w jaki sposób to podwójne oddziaływanie wpłynęło na twórczość poetycką Jacka Kaczmarskiego i jak jest ona wpisana w polską tradycję kulturalną XIX i XX wieku. Zastanowimy się również nad statusem literackim poety w odniesieniu do tradycji, gdyż nie ma jednoznacznego określenia, jak traktować twórczość tego artysty. O jego statusie w polskiej kulturze świadczy pośrednio użyte w tytule tej pracy określenie wajdelota, które odsyła jednoznacznie do *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, gdzie miano wajdeloty nosi Halban, przyjaciel i powiernik Waltera śpiewający *Pieśń wajdeloty*. W kulturze europejskiej nazywano tak litewskich kapłanów, a także wędrownych poetów-bardów, którzy przy akompaniamencie instrumentów wykonywali swoje utwory. Status barda przypisywany był także autorowi *Oblawy*, jednak w nieco zawężonym znaczeniu jako autorowi tekstów tzw. poezji zaangażowanej. W pracy postaramy się udowodnić, że należałoby to pojęcie rozszerzyć do znaczenia, w jakim użył go Bolesław Koreywo w swej antologii poetów polskich.<sup>2</sup>

Praca ta ma w całości charakter historyczno-literacki. Pierwsze dwa rozdziały mają za zadanie ukazanie tła historyczno-kulturowego dla twórczości autora *Zbroi*. Rozdział trzeci ma charakter analityczno-interpretacyjny i jego celem będzie przedstawienie analizy i hipotez interpretacji wierszy o tematyce syberyjskiej, które bezpośrednio lub pośrednio odwołują się do okresu romantyzmu. Tym samym należy stwierdzić, jak będziemy rozumieli terminy analiza i interpretacja. Jak podaje Zbigniew Lisowski: „Analiza literacka jest opisem najistotniejszych elementów i aspektów utworu,

---

<sup>2</sup> Por. Bard polski. Album poetów polskich, oprac. B. Koreywo, Poznań [B.r.].

wybranych na zasadzie kryteriów wynikających z ideowej, czy też artystycznej jego dominanty lub koncepcji”.<sup>3</sup> Analizę będziemy traktowali jako element pomocniczy i pierwszą, przygotowawczą fazę interpretacji. Interpretacja zaś to „próba hipotetycznego określenia funkcji ideowo-artystycznych, wyodrębnionych w trakcie opisu analitycznego warstw, elementów i aspektów dzieła literackiego, umożliwiającą sformułowanie hipotezy ukrytej całości utworu, jego koncepcji”.<sup>4</sup> Interpretacja sięga poza dane stwierdzone bezspornie, dlatego też za J. Sławińskim uważam, że „tyle interpretacji tego samego utworu ilu interpretatorów”<sup>5</sup> i dlatego też w pracy opierał się będę na subiektywnym odczuciu w odbiorze wiersza. Usprawiedliwiając niejako ów subiektywizm, odwołuję się do poglądów wielu teoretyków na temat tzw. interpretacji intuicyjnej.<sup>6</sup>

Interpretacja wierszy oparta będzie na następującym schemacie:

1. Analiza teoretyczno-literacka.
2. Wstępne hipotezy interpretacyjne.
3. Analiza i interpretacja elementów utworu (np. miejsca nacechowane semantycznie, instancje nadawczo-odbiorcze, ukształtowanie wypowiedzi, próby odszukania kontekstu).
4. Końcowe tezy interpretacyjne.

Wiersze Kaczmarekmożnego można w większości interpretować na trzech płaszczyznach. Pierwsza z nich to płaszczyzna malarsko-historyczna, ukazująca zgodność podjętych wątków i motywów z pierwowzorem oraz przedstawiająca je w nowym świetle interpretacyjnym. Druga płaszczyzna jest płaszczyzną ogólnoludzką, na której odczytania utworów należy szukać w świecie ogólnoludzkich stosunków i zachowań. Trzecią płaszczyzną jest płaszczyzna polskiej rzeczywistości historyczno-politycznej okresu, w którym powstał dany wiersz. W pracy tej będziemy podawać głównie interpretację wierszy na płaszczyźnie pierwszej i drugiej, wyjątkowo będziemy podawać hipotezę interpretacyjną na płaszczyźnie historyczno-politycznej.

Główną metodą stosowaną w pracy będzie metoda strukturalistyczna, odnoszącą dzieło literackie zarówno do systemu języka literackiego, jak i do tradycji literackiej. W takim ujęciu strukturalizmu utwór literacki jest zjawiskiem o charakterze semiotycznym i jako

---

<sup>3</sup> Z. Lisowski, *Interpretacja utworu literackiego jako główny problem metodyczny*, Siedlce 1988, s.11.

<sup>4</sup> J. Sławiński, *O problemach sztuki interpretacji*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966, s. 7.

<sup>5</sup> Cyt. za: Z. Lisowski, *op. cit.*, s. 13.

<sup>6</sup> Por. Z. Lisowski, *op. cit.*, s. 14-18.

taki musi być rozważany jako składnik społecznej sytuacji komunikacyjnej w odniesieniu do osoby twórcy i do odbiorcy reprezentującego określoną publiczność. Twórczość Kaczmarskiego ma głównie charakter intertekstualny i metakontekstowy. Intertekstualność będzie rozumiana jako sfera powiązań i odniesień międzytekstowych, obszar wypowiedzi, w której uczestniczy dane dzieło określając swoją formę i znaczenie. Kontekst, czy metakontekstowość, w naszym rozumieniu to zespół odniesień niezbędnych do zrozumienia sensu jakiejś całości literackiej. Orientacja metodologiczna zastosowana w tej pracy w zakres kontekstu włącza nie tylko teksty literackie, lecz również zjawiska pozaliterackie, głównie z zakresu malarstwa. Odniesienia kontekstowe będą zasadniczym elementem interpretacyjnym tekstów autora *Lotu Ikara* omawianych w trzecim rozdziale tej pracy. Postaramy się ukazać, że omawiane wiersze mają charakter retrospektywny względem zjawisk kulturalnych zaistniałych w polskiej kulturze literackiej i malarskiej minionych dwu stuleci, nie są jednak naśladowaniem ustalonych konwencji, a raczej ich reinterpretacją.

Zakres współczesnych badań historyczno-literackich i krytyczno-literackich twórczości literackiej Jacka Kaczmarskiego jest bardzo skromny. W 2003 roku ukazała się monografia jego twórczości napisana przez Krzysztofa Gajdę<sup>7</sup>, jednak nie porusza ona kwestii odniesień tekstów do polskiej tradycji romantycznej. Pozostałe artykuły<sup>8</sup>, które ukazywały się w przeciągu lat, mają głównie charakter biograficzny, a nie krytyczno-literacki. Podobnie wygląda stopień badań nad metodą przekładu intersemiotycznego, którą stosuje poeta. Jest to pojęcie z dziedziny semiologii i należy je rozumieć, jako odtworzenie znaków należących do jednego systemu semiotycznego za pomocą znaków innego systemu. Dla dokonania przekładu intersemiotycznego konieczne jest skonstruowanie odpowiedniego języka pośredniczącego, który umożliwia porównanie znaków i dobór odpowiednich ekwiwalentów. W pracy postaramy się pokazać, w jaki sposób autor buduje ów kod przekładu z malarstwa na język poezji, nie podejmujemy się jednak teoretyczno-literackiego opracowania metody przekładu intersemiotycznego.

---

<sup>7</sup> K. Gajda, *Jack Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2003.

<sup>8</sup> Większość artykułów o Jacku Kaczmarckim znajduje się na stronie internetowej: [www.kaczmarek.art.pl](http://www.kaczmarek.art.pl)

## ROZDZIAŁ I

### Romantyczny obraz Sybiru.

#### a) Droga do kształtowania mitu.

Aby zrozumieć mit Sybiru, tajemniczego, groźnego, mistycznego, historiozoficznego miejsca mesjanistycznego odkupienia ludu polskiego, trzeba najpierw ukazać jego obraz realistyczny, obraz degradacji człowieka, jego cierpienia nie martyrologicznego, lecz zwykłego- egzystencjalnego, tęsknoty za rodziną, domem. Trzeba też poznać historię zesłań, które w XIX wieku stały się najdotkliwszą karą dla narodu polskiego, karą wzbudzającą strach na sam dźwięk jej nazwy. Taki też cel ma ta część pracy.

Nazywano ją Syberią albo z rosyjska- Sybirem. Albo jeszcze inaczej: „ziemią przekłętą”, „lodowym piekłem”, „kraią, gdzie nie ma nadziei”, kraią wiecznych śniegów i wiecznej tęsknoty”, „ dzieckiem nieszczęść, łez i cierpień Rosji i Polski”, „czyścem odkupienia”, „ziemią milczenia i grozy”. Rzeczywiście i n n y ś w i a t: azjatycka część imperium rosyjskiego, zajmująca jedną trzecią całego kontynentu, położona między Uralem a Oceanem Spokojnym, na północ od pasma Gór Altajskich. Tubylcza ludność Syberii, ogromnie zróżnicowana pod względem językowym, religijnym, obyczajowym - polscy zesłańcy najczęściej bodaj stykali się z Kirgizami, Kazachami , Buriatami, Ostiakami, Czukczami - przypuszczalnie już od XVIII wieku stanowiła mniejszość wobec ludzi napływowych, mieszkających przeważnie w miastach i przy drogach. Ludzie ci rekrutowali się z kolonistów rosyjskich i ich potomków, z osiadłych na Syberii jeńców wojennych różnej narodowości, wreszcie ze skazańców kryminalnych, z czasem także politycznych, od XVII wieku przymusowo deportowanych na Syberię. Nazywano ich Syberiakami, Syberianinami, często również Sybirakami. Określenie Sybirak w ustach Polaka mogło być jednak mylące, w Polsce bowiem, potocznie, nazywano sybirakami ludzi, którzy przeszli przez zesłanie; sybirak był synonimem zesłańca.<sup>9</sup>

Taką oto definicję Syberii podaje Zofia Trojanowicz. Definicja to może niezbyt rozbudowana, ale wyraża najlepiej istotę Syberii rozumianej w okresie późnego oświecenia i romantyzmu, jeszcze przed powstaniem mitu syberyjskiego.

Początki polskiego osadnictwa na Syberii zaczynają się już od końca wieku XVI, wtedy rozpoczął się podbój ziem zauralskich przez Rosję. Pierwszymi polskimi osiedleńcami byli jeńcy wojenni z czasów wojen polsko- moskiewskich. Wzięci do niewoli przez cara byli zsyłani na Sybir, aby tam wspomóc pułki i rotę syberyjskie kolonizujące te niedostępne tereny. Jednak dopiero represje związane z konfederacją barską, koliszczyzną i upadkiem powstania kościuszkowskiego spowodowały, że ziemie syberyjskie stały się najczęstszym miejscem zsyłania polskich więźniów, najczęściej politycznych. Zofia Trojanowicz zwraca uwagę na to, że:

---

<sup>9</sup> Z. Trojanowicz, Sybir romantyków, Kraków 1992, s.11-12.



O ile pamiętniki syberyjskie wielokrotnie dokumentują świadomość, że przymusowe osiedlenia Polaków za Uralem rozpoczęły się grubo przed konfederacją barską, o tyle poeci romantyczni skłonni są rozpoczynać dzieje Polaków na Sybirze od niewoli barszczan i powstańców kościuszkowskich. Dobitny temu wyraz dał Mickiewicz w prelekcjach paryskich, kiedy – w związku z konfederacją i powstaniem Kościuszki – powiedział: „ pierwszy to raz wtedy usłyszano nazwę Sybiru. Nazwa ta z biegiem czasu spowszedniała w Polsce”.<sup>10</sup>

Taki stan rzeczy wpłynął na pewno na wypieranie ze świadomości romantyków pamięci o zesłaniach sprzed końca XVIII wieku. Zsyłki na Sybir nasilały się przez cały wiek XIX, doprowadziło to do pojmowania ich jako znamienne doświadczenie dla całego okresu porozbiorowego. Jako doświadczenie syberyjskie pojmowano nie tylko zesłanie w głąb geograficznie ujmowanej Syberii, ale również do przeduralskiej części Rosji - na Kaukaz , do Wiatki, do Orenburga. Początek XIX wieku otwierał nowy okres polskiej świadomości narodowej. Poczynając od ziem wschodnich, zaczęto wprowadzać rozpowszechnioną w Rosji karę deportacji na Sybir oraz rozpoczęto systematyczny pobór rekrutów do wojska, których przeznaczano do batalionów kaukaskich i syberyjskich. Wyrok zesłańczy poprzedzało uciążliwe śledztwo, które obejmowało wszystkich znajomych oskarżonego. Wiek XIX przyniósł też nowe fale zesłańcze w głąb Rosji. Pierwsza z nich nastąpiła po wyprawie Napoleona na Moskwę w 1812 roku. Opisał ją znakomicie Słowacki w opowiadaniu Grzegorza w *Kordianie*. Kolejna fala wyłania się na tle wydarzeń z roku 1824. Sprawa filomacka była niezwykła na tle innych zesłań, ponieważ szokowała młodym wiekiem deportowanych, okrutnymi metodami śledztwa oraz bardzo surowym wyrokiem. Sprawę tę przedstawił Mickiewicz w *Dziadów części III*, jednak jego ujęcie jest już ujęciem martyrologicznym problemu zesłań i zajmiemy się tym w dalszej części pracy. Na terenie Królestwa Polskiego do powstania listopadowego system sądowniczy nie przewidywał kary zesłania na Syberię, jednak wydarzenia z 1830 roku i klęska powstania w 1831 spowodowały, że kara zesłania stała się podstawowym rodzajem ukarania za działalność przeciwko carowi. Tym samym rok 1831 przyniósł kolejną falę zesłańczą. W okresie międzypowstaniowym nie ma większych fal zesłańczych, ale z możliwością najsrozszej kary musiał się liczyć każdy, kto próbował cokolwiek zrobić w sprawie niepodległości Polski. Był to wariant losu, który mógł spotkać każdego w każdej chwili. Ostatnią wielką falę emigracyjną stanowili powstańcy z roku 1863, trafiali oni na Syberię w okresie, kiedy był to już obszar w Rosji, w pewnym sensie, polski. Liczba zesłańców, którzy trafili tam przez cały okres od końca XVIII wieku, spowodowała, że ziemie zauralskie stały się w pewnym sensie

---

<sup>10</sup> J. w., s.14.

kolebką polskości. Polską poza dawnymi granicami kraju istniała w dwóch miejscach: w Paryżu i na Syberii.

Po przedstawieniu zarysu historycznego polskich zesłań na Sybir należałoby przedstawić obraz drogi, życia i powrotu z tej realistycznej Syberii, co postaram się tutaj zaprezentować.

Droga większości Polaków na miejsce zesłania była ta sama, wszyscy musieli zatrzymać się w Tobolsku, gdzie urzędowała komisja zesłańcza. Przy przekraczaniu Uralu na wzgórzu przy wsi Rieszoty znajdował się obelisk upamiętniający wizytę carewicza Aleksandra w 1835 roku, wyznaczał on granicę Europy i Azji, tutaj następowało pożegnanie wygnańców z Europą.. Tę symboliczną chwilę przedstawił we wspomniały sposób Aleksander Sochaczewski w obrazie *Na granicy Azji* (lub *Pożegnanie Europy*). Jednak dla wielu pożegnanie i początek zesłania zaczynały się już dużo wcześniej, już w kraju. Jak pisze cytowana już wcześniej autorka książki o Sybirze romantyków: Po wyroku i jego confirmacji następował wyjazd z kraju, rozłąka z rodziną, z przyjaciółmi, wszystko ze świadomością, że może na zawsze.<sup>11</sup> Z pamiętników zesłańców dowiadujemy się, że droga na miejsce zesłania budziła często więcej strachu niż sam pobyt na zesłaniu. Do czasów utworzenia połączenia kolejowego z Moskwą drogę pokonywano kibitką lub nawet pieszo. W pamięci zesłańców droga na Sybir pozostawała najczęściej jako doświadczenie niewiarygodnie ciężkie, jej przetrwanie wydawało się graniczyć z cudem.<sup>12</sup> Kiedy więźniowie docierali na miejsce swojego zesłania, byli skrajnie wyczerpani, a to co zastawali na miejscu, gdzie mieli spędzić najbliższe lata życia, odbiegało w znacznym stopniu od nawet standardowych warunków bytowania. Pierwszy kontakt ze światem zesłania, wrogim i obcym powodowało zazwyczaj kryzys dotychczasowych wartości, zatracenia dawnych wiar i nadziei. Ten inny świat był dla nich nieprzystający, często więźniowie tracili wszelką nadzieję. Justynian Ruciński opisał sytuację syberyjskiego życia następująco:

(...); oderwanie zupełne od przeszłości, wśród niezmierzonej syberyjskiej pustyni; brak wszelkiej wieści o pozostałych żonach i rodzinach i niemożność przesłania im choćby jednego słowa, jakiegokolwiek znaku życia; ciężkie zgnębienie ciała fizycznym trudem, ducha zaś niepokojem i tęsknotą – oto jest słaby wizerunek ówczesnej niedoli naszej.<sup>13</sup>

Bardzo często zdarzało się tak, że na wygnaniu ludzie przeżywali głęboki przełom, świat ich dawnych wiar, przekonań, fascynacji zawałał się bezpowrotnie. Ludzie, którzy

---

<sup>11</sup> J. w., s. 9.

<sup>12</sup> Tamże, s. 38.

<sup>13</sup> J. Ruciński, Konarszczyk, [w] Z. Trojanowicz, Sybir romantyków. Antologia, Kraków 1992, s.346.

jako młodzi byli gniewnymi, silnymi propagatorami czynu, ztracali gdzieś swój bunt i zapal. Kiedy wracali z zesłania po piętnastu czy dwudziestu latach odłączenia od bliskich, od kraju nie myśleli już o walce, o ideałach młodości, pragnęli jedynie spokojnego życia w zaciszu domowym. Tak było z wieloma uczestnikami procesu filareckiego, m.in. Czeczotem, Pietraszkiewiczem, Zanem.<sup>14</sup> Zrozumiałe jest tym samym to, że powracających z Syberii cechowała niechęć do wszelkiej konspiracji. Mimo to niektórzy dawali się wciągnąć powtórnie w spiski przeciwko zaborcy, co kończyło się dla nich nowymi, bolesnymi konsekwencjami.<sup>15</sup> Syberia odciskała bardzo silny ślad w psychice ludzi, którzy spędzili tam kilka lat swojego życia. W początkowym okresie pobytu na zesłaniu żyli oni jeszcze nadzieją, że ich oddalenie od kraju, od rodziny jest chwilowe, czekali uwolnienia. Jednak:

Z biegiem lat coraz więcej niknie ta nadzieja, obumiera, człowiek zaczyna godzić się z losem, zapomina złudzeń i upatruje sobie już naprzód, gdzie przyjdzie mu złożyć kości swoje. W oddaleniu od rodzinnej ziemi staje się nieczułym, martwym i żyje życiem konieczności...<sup>16</sup>

Źródła do rozważań na temat „Syberii prawdziwej”, niezafałszowanej przez mit syberyjski, który wytworzył się wśród społeczeństwa polskiego stanowią liczne wspomnienia Polaków, którzy przeżyli zsyłkę do „*krainy wiecznych śniegów*”. Pierwsze relacje zesłańcze zaczynają się pojawiać w końcu XVIII wieku. Są to m.in. opowieści biskupa Józefa Załuskiego czy pamiętniki Maurycego Beniowskiego. Pojęcie literatury zsyłkowej, traktując ją jako odpowiednik literatury emigracyjnej, wprowadził Adam Mickiewicz. Opierał się na dwóch pamiętnikach: gen. Józefa Kopcia i wspomnianego Beniowskiego. Jednak jego rozumienie tej literatury opierało się na martyrologii, dlatego będzie o nim mowa w dalszej części pracy.

Największa ilość publikacji wspomnieniowych na temat Sybiru ukazała się w latach 50 – tych i 60 – tych, kiedy to zaczynają powracać do kraju amnestionowani zesłańcy. Główny nurt literatury zsyłkowej ma charakter wspomnieniowy.

Niemal wszystkim pamiętnikarzom towarzyszy przy pisaniu poczucie misji, własne „ja” interesuje ich – generalnie rzecz ujmując- o tyle, o ile odsłania trudne doświadczenie, które stało się ich udziałem.(...) Własny los –utrata wolności, podróż pod przymusem, pobyt na zesłaniu, powrót – jest zawsze tym elementem, który porządkuje i organizuje opowieść.(...) Z czasem jednak, kiedy deportacje stają się bardziej masowe, uwyrażnia się świadomość, że losy zesłańcze nie są dziejami pojedynczych indywiduów czy grup ludzkich, lecz ważną i szcze-

---

<sup>14</sup> Por. A. Witkowska, Epitafium dla pokolenia, [w] A. Witkowska, Rówieśnicy Mickiewicza, Warszawa 1998, s. 350 – 363.

<sup>15</sup> O powiązaniach Piotra Wysockiego z powstańcami z 1863 roku traktuje dramat Władysława Zawistowskiego „Wysocki”.

<sup>16</sup> K. Wolicki, Wspomnienia z czasów pobytu w Cytadeli warszawskiej i na Syberii, Lwów 1876, s. 90 – 91, cyt. za: Z. Trojanowicz, op. cit., s. 58.

gólnej doniosłości częścią dziejów narodowych, że są takim ich fragmentem, który nie zaświadczony na piśmie może ulec zapomnieniu, zatarciu. I że cała ta hekatomba pozostanie daremna, ogołocona nawet z wniosków, jakie mogą z niej wynikać dla następnych pokoleń Polaków.<sup>17</sup>

Widać tutaj, że świadomość pamiętnikarzy dążyła do charakterystycznego dla romantyzmu popowstaniowego ujęcia dziejów syberyjskich w sposób martyrologiczny i historiozoficzny. Wszystkie relacje pamiętnikarskie tego okresu mają charakter materiału dowodowego w procesie przeciwko carowi, którym chcą uświadomić zagrożenie jakie niesie tyraństwo dla narodu polskiego i Polaków. Autorzy tych wspomnień, już nacechowanych niejako martyrologicznie, rzadko wspominają o stanach psychicznej „martwoty”, „nieczułości”, utraty nadziei na powrót.

Doświadczenie syberyjskie, a zwłaszcza jego konsekwencje psychiczne i moralne trudno było ująć w słowa, a jeszcze trudniej przekazać ludziom spoza jego zasięgu, żyjącym w innym świecie, w kręgu innych problemów.<sup>18</sup>

Pamiętniki Rufina Piotrowskiego wydane w latach 1860 – 1861 wyróżniały się wśród pozostałych pozycji tym, że ukazywały właśnie tę odmienną, nie mityczno–martyrologiczną wizję Syberii. Autor nie chciał zakwestionować mitu, ale zamierzał przybliżyć i ukazać pełniejszy wymiar rzeczywistości zesłańczej. Dzięki takim pamiętnikarzom syberyjskim jak Piotrowski można poznać świat, w którym żyli zesłańcy przedstyczniowi. Wspaniałym źródłem dla poznania problemów wewnętrznych Polaków w dalekiej Syberii są listy oraz dzienniki.

Tęsknota za krajem, brak wiadomości o najbliższych, poczucie zapomnienia i opuszczenia, utrata nadziei na powrót bądź nużące niespełnienie się jej, obecność i bezsens życia na wygnaniu, otępienie uczuciowe i intelektualne, oderwanie od historii narodu – to powtarzające się motywy owych świadectw. I Bóg jako jedyne źródło siły, nadziei i ocalenia ludzkości.<sup>19</sup>

Należy jeszcze wspomnieć o poezji zesłańczej okresu przedmartyrologicznego. Poezję tę można podzielić na dwa nurty:

- 1) poezja zwątpienia ( pesymistyczna )
- 2) poezja tyrtejska<sup>20</sup>

Pierwszy nurt poezji był reprezentowany przez poetów dojrzałych artystycznie, m.in. Gustawa Ehrenberga, Karola Balińskiego. Ich wiersze były często zbliżone do realistycznych, a nawet naturalistycznych przedstawień tej obcej ziemi jako miejsca degradacji

---

<sup>17</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 54 – 55.

<sup>18</sup> Tamże, s. 58.

<sup>19</sup> J. w., s.62.

<sup>20</sup> Podział za: Z. Trojanowicz, J. Fiećko, Syberia, [w] Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s.901 – 909.

człowieka, ukazywały zderzenie świata wartości jaki przynieśli z sobą polscy zesłańcy, z rzeczywistością całkiem im obcą, wyrażały ciężar zesłańczej egzystencji. Nurt drugi reprezentowali poeci *nieprofesjoniści*<sup>21</sup>, poeci przygodni, m.in. ks. Jan Sierociński. Poezja ta odznaczała się zachowanym w niej patosem i wiarą w zwycięstwo nad carem, brakiem zwątpienia w rychłe uwolnienie. Słychać już w niej echa późniejszej martyrologicznej historiozofii. Wiersze zesłańców są poetyckim świadectwem polskiego losu i stanu duchowego syberyjskich zesłańców.

Zesłańcy żyjący z dala od kraju, którzy nie mieli kontaktu z jego bieżącą historią, tworzyli własną historię z własnymi bohaterami. Ta ich historia była zakorzeniona w zesłańczej przeszłości i w jej realiach. Różniła się ona od obrazu Sybiru utrwalonego przez późniejsze dzieła literatury i sztuki, w którym na pierwszy plan wysuwa się idea męczeństwa narodu polskiego, była jednak historią prawdziwą, historią własną zesłańców, a nie wtórną, stworzoną na potrzeby mitu.

#### **b) Kształtowanie romantycznego mitu Sybiru.**

Masowy i martyrologiczny charakter zesłań syberyjskich sprawił, że wpłynęły one w znacznym stopniu na pojmowanie przez Polaków własnego losu narodowego i świadomości narodowej. Nowe poglądy społeczne były dodatkowo podsycane i kreowane przez literaturę oraz malarstwo XIX wieku. Jak pisaliśmy wcześniej zesłańcy spisujący swe wspomnienia z pobytu na Syberii mieli tendencje do transpozycji wydarzeń i doświadczeń. Wspomnienia te nie miały jednak jeszcze charakteru martyrologicznego, cierpiętniczego. Pisarze nadawali im raczej ton tyrtejskości, rzadziej zwątpienia.

Inni - jak G. Ehrenberg - pokonywali kryzys szyderczym gestem odrzucenia pokory nakazanej skazańcom (wiersz *Podróż na Syberię*) lub poszukiwaniem nadziei w religii chrześcijańskiej (znamienna dla zesłańców cześć oddawana Matce Boskiej znalazła wyraz w napisanej z dużą kulturą poemacie-modlitwie *Stella Maris*, gdzie jako znaki wspólnoty wygnańczej, ponad jej wewnętrznymi konfliktami, pojawiają się „nieludzkie skały”, „niewolnicze dłonie”, „rzadkie ponure osadnicze sioła”, a obok nich miejsca dla wygnańców święte: cmentarz, na którym leżą Polacy grzebani z głową zwróconą na zachód, ku ojczyźnie, skromna kaplica w „domku drewnianym”, zaimprovizowany ołtarz.<sup>22</sup>

Wczesne utwory opisujące zesłania w głąb Rosji nie były pozbawione mistycyzmu, jednak literatura wprowadzająca do społeczeństwa martyrologiczny obraz Sybiru pojawiła się po roku 1831. Masowe deportacje popowstaniowe stały się impulsem, do traktowania „krajiny wiecznych śniegów” jako mesjanistycznego miejsca społeczeństwa

---

<sup>21</sup> Termin za: j. w., s. 905.

<sup>22</sup> Z. Trojanowicz, J. Fiećko, op. cit., s. 905.

polskiego. Poeci romantyczni odegrali w tym ogromną rolę, świadczy o tym wspomina-  
ne już uznawanie przez romantyków początku losów syberyjskich Polaków od niewoli  
barszczan i kościuszkowców.

(...), wiele bowiem przemawia za tym, że ukształtowany przez poezję romantyczną mit Sybiru,  
wyraźnie martyrologiczny i podporządkowany historiozofii mesjanistycznej, wypierał jakby ze  
świadomości romantyków pamięć o najwcześniejszych zesłankach.<sup>23</sup>

Inną sprawą jest tutaj to, iż wiadomości od zesłańców były bardzo skąpe, a info-  
macje, które w nich dochodziły pozwalały na snucie najstraszliwszych domysłów na  
temat dalekiej, obcej krainy. Jeżeli w kraju, wśród najbliższych było tak mało wiadomo-  
ści o zesłańcach, to co dopiero na emigracji we Francji czy Anglii? O zasobach i chara-  
kterze informacji o zesłaniach jakie posiadali emigranci, dobitnie świadczą zapiski  
w dziennikach Niemcewicza, który przebywał w tym czasie w Anglii.

(...) coraz smutniejsze wiadomości z Warszawy, gdzie chwytają wszystkie dzieci i odsyłają je  
na zaludnienie pustyń syberyjskich, zabrano nawet dzieci ze szpitala Dzieciątka Jezus.

Ku wieczorowi przyszły z Dreżna najokropniejsze wiadomości. Już 70000 żołnierzy i mieszka-  
ńców zapędzono w głąb Rosji, odjęto im nawet imiona i dano numery. Nadto, pod pozorem  
zabierania sierot, zabierają matkom dzieci i pędzą ku Azji. Połowa ich ginie, połowa traci nawet  
pamięć nieszczęśliwej ojczyzny swojej. 36000 rekrutów nakazano z nędznego kraju. Zakrwawia  
się serce na tyle okropności, a Anglia, świat cały, skamieniałym sercem patrzy na to.

(...) drobną szlachtę na Wołyniu, Podolu, Ukrainie wywożą w dzikie stepy, najliczniejsze  
konfiskaty w prowincjach tych się spełniają. [...] Postanowił car, postanowiła zawiść i niena-  
wiść Moskali zgubić na zawsze naród polski, czy ten będzie się skarżył czy nie, czy podniosą się  
za nami głosy Anglików i Francuzów, zamysł zaguby naszej nie zostanie cofniony.<sup>24</sup>

Widać z tego fragmentu, że obraz zesłań na Sybir docierał do emigrantów malowany  
bardzo tragicznie. Na podstawie tych informacji tworzyli poeci na emigracji, a także  
w kraju, własne, a w pewnym sensie już ustalone przez sieć przekazu, wyobrażenie ziem  
sybirskich. Powstawała kraina tajemnicza, kraina cierpienia, wiecznej tęsknoty,  
mesjanistycznego odkupienia narodu. Zaczęto przeżywać Sybir transcendentnie, ducho-  
wo. Świadomość historyczna, prawdziwość ukazujących sytuacji zaczęły zatracać swe  
znaczenie na rzecz świadomości mitycznej, wytworzonej przez ogólnospołeczne  
dążenie do cierpiętniczej Interpretacji swojego losu. Mamy tu do czynienia z wytworze-  
niem pewnego rodzaju rzeczywistości spowodowanej. Rzeczywistość ta pozwalała na  
przejście wczesnoromantycznej fascynacji historią, odkrywaniem tajemniczości dziejów  
minionych, na fascynację „dorosłego” czy dojrzałego romantyzmu polistopadowego

---

<sup>23</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 14.

<sup>24</sup> J.U. Niemcewicz, Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą od dnia 21 lipca 1831 r. do 20 maja 1841 r.,  
t. 2: 1833- 1834, Poznań 1877, s. 389, cyt. za: Z. Trojanowicz, op. cit., s.84.

światem Sybiraków, historią dziejącą się współcześnie, a nie mniej, a może nawet bardziej, tajemniczą od dziejów minionych.

Doświadczenie Sybiru miało charakter przeżycia zbiorowego ogarniającego także tych, którym było dane uniknąć zesłania. Było odbierane jako doświadczenia całego narodu, a szczególnym jego wyobrażeniem były masowe deportacje polistopadowe.<sup>25</sup>

Nową historię narodu utrwał przed wszystkim pochłaniający tysiące ofiar Sybir. Groźny, oddalony, obcy, tajemniczy.<sup>26</sup>

Sybir działał na społeczeństwo w swoisty sposób, przeżywany był jak miejsce święte, udoskonalające duchowo Polaków. Kształtowany przez pisarzy, później także malarzy stawał się powoli w świadomości społecznej alegorią cierpienia, nazwa geograficznej krainy nic już nie mówiła, nazwa Syberii wywoływała w narodzie jednoznaczne skojarzenia i nabierała cech chrystusowej Golgoty. Sybir zbliżał do siebie cały naród. Nieważne było, czy ktoś pozostawał w zniewolonym kraju, w Paryżu czy Anglii, wszyscy jednakowo odczuwali więź z ludźmi skazanymi na niewolę, upodlenie, niewolniczą pracę w kopalniach, hutach, katorżniczą włóczęgę po nieprzyjaznej krainie „wiecznych śniegów”. Sybir stał się symbolem polskiej bezsilności wobec wyroków historii.

Wstrząs lat popowstaniowych sprzyjał utrwaleniu i pogłębieniu kształtującego się już od dawna mitu Sybiru jako ziemi doświadczeń skrajnie ciężkich, „śmiertelnych prób”, jak nazwie je później Norwid w wierszu *Syberie*. Istotnym czynnikiem świadczącym o procesie mityzacji Sybiru była skłonność do podporządkowywania nazw geograficznych – Syberia, Sybir – jej przenośnemu znaczeniu: miejsce odludne, dzikie, zimne. W języku filomatów „sybiryzm” był synonimem dzikości i barbarzyństwa. Dla większości Polaków nazwy Sybir, Syberia wiązały się przede wszystkim z przestrzenią zesłania i - co ważne – przestrzeń ta nie musiała być tożsama z Syberią geograficznie pojętą. Już o wywiezionych do Kaługi senatorach pisano, że porwani byli w „puszcze dzikie Syberii.” (...) warto zauważyć, że owa skłonność utrwalona w epoce romantyzmu zdaje się odzywać w naszej teraźniejszości.<sup>27</sup>

Mit Sybiru oddziaływał tak na społeczeństwo polskie z powodu jego czysto martyrologicznego charakteru, skupiało się tam, a wręcz kumulowało, poprzez różne fale zesłańcze, męczeństwo Polaków, a tym samym Polski. Z mitycznych przedstawień Syberii z okresu polistopadowego emanuje swoisty klimat duchowy. To miejsce degradacji człowieka, odbierające zesłańcom nadzieję, kłójące najlepszych przyjaciół<sup>28</sup>, budzące ciągły strach stało się dla ludzi, których los uchronił od bezpośredniego poznania tego miejsca miejscem mistycznej przemiany ducha. Uważali je za wspaniały świat pozwalający doskonalić ludzkie charaktery, zwracać ludzi ku transcendencji, ku

---

<sup>25</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 82.

<sup>26</sup> J. w., s. 86-87.

<sup>27</sup> Tamże, s. 91.

<sup>28</sup> Por. A. Witkowska, op. cit., s.350-353.

bezpośredniemu poznaniu Boga. Szczególnie wśród emigracji polskiej były widoczne wręcz tęsknoty i pragnienia doznania sybirskiego losu. Od takiego rozumienia sybirskiego „posielenia” nie był wolny też Słowacki w początkowym okresie swej twórczości. Świadczy o tym sposób ukazania Syberii jako miejsca moralnej czystości, idealnego wręcz braterstwa. Opowiadanie Grzegorza umieszczone w *Kordianie*, jak i również postacie Jana i Majora w *Fantazym* dają taki właśnie obraz zauralskiej krainy. Podda jednak Słowacki przewartościowaniu swoje rozumienia owej „ziemi świętej” w *Anhellim*.

Natomiast Mickiewicz dał wyraz własnego rozumienia losu Sybiraków w liście do Adolfa Januszkiewicza, w którym pisał:

Cieszymy się, że jesteś zadowolony i nie tracisz wcale siły wewnętrznej, która jest zdrowiem duszy; aby ją zyskać, dla wielu z naszych potrzebna byłaby podróż w wasze strony.<sup>29</sup>

Poruszał również sprawę rozumienia syberyjskich losów Polaków w dwu wykładach na paryskim uniwersytecie. W 1842 roku na jednym ze swoich wykładów stwierdził, że:

Sybir, tak oddalony i tak obcy, wchodzi teraz w obręb poezji polskiej. Sybir to piekło polityczne, spełnia on tę samą rolę, jaką w poezji wieków średnich spełniało piekło, opisane tak dobrze przez Dantego. W każdym dziele tegoczesnej literatury polskiej znajduje się wzmianka o Sybirze; są świetne utwory obrazujące cierpienia Polaków; jest nawet utwór Słowackiego, którego akcja rozgrywa się na Sybirze.<sup>30</sup>

Wykłady paryskie autora *Dziadów* były pierwszą próbą ujęcia w sposób problemowy doświadczeń Polaków na ziemiach syberyjskich. Wiedzę swą na temat sybirskich doświadczeń zesłańców czerpał głównie ze swego pobytu w Rosji, z pamiętników Józefa Kopcia i Józefa Kobyłeckiego oraz skąpych wiadomości docierających do polskiej emigracji w Paryżu. Wykłady wprowadzały pojęcie literatury zsyłkowej, jednak mickiewiczowskie rozumienie tej literatury pozostawało w zgodzie z wizją przedstawioną w trzeciej części *Dziadów*, a więc było w pełni martyrologiczne.

(...) wpływ życia wygnańczego i myśli pobudzonych wygnaniem na literaturę i charakter narodu polskiego interpretowały [wykłady] zgodnie z romantyczną wizją świata. Mickiewicz kładł nacisk na „piekło polityczne” Sybiru, niezwykłość przyrody i egzotykę przeżyć, lecz również wydobywał nadrzędną celowość syberyjskich doświadczeń: odnowę moralną i religijną, „pokorną wytrwałość” w nadziei, bezimienny heroizm, poczucie wspólnoty słowiańskiej, pokonanie barier stanowych, można powiedzieć, że Sybir zbliżył wszystkie stany narodu, że począł zacierać po raz pierwszy różnice społeczne.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15, Warszawa 1955, s. 190, cyt. za : Z. Trojanowicz, op. cit., s.92.

<sup>30</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 10, Warszawa 1955, s. 285, cyt. za : Z. Trojanowicz, op. cit., s. 98.

<sup>31</sup> Z. Trojanowicz, J. Fiećko, *Syberia, ...*, s. 904.



Autor *Pana Tadeusza* porównując polski Sybir okresu powstaniowego do dantejskiego piekła, wyraził także tendencje polskiej literatury zesłańczej, gdyż *Boska Komedia* odegrała chyba największą rolę w kształtowaniu romantycznej wizji syberyjskiej krainy.

W mityczną przestrzeń zesłania wchodziło się przez bramę, na której widniał napis z dantejskiej bramy piekieł: „kto wchodzi do mnie żegna się z nadzieją”.[...] Za bramą otwierał się świat inny, wrogi i obcy, polski *locus horridus*, który najczęściej przybierał kształt piekła.<sup>32</sup>

Zofia Trojanowicz pisze o wpływie Dantego na kształtowanie się obrazu Syberii następująco:

Przypadek Syberii, mimo wszelkich podobieństw, był zdaje się nieco inny, posiadał swoją odrębność. Wyobrażenia „nie ludzkiej ziemi” składały się z pewnych stałych a wyrazistych komponentów, które prowadziły do swoistego automatyzmu skojarzeń. Brak nadziei na rychły powrót wywoływał z pamięci napis na bramie piekieł, drogę zesłańców przez krainę odległą, dziką przedstawiano sobie jako dantejską wędrówkę przez piekło, ich pracę w podziemnych kopalniach, mękę psychiczną i fizyczną kojarzono, jeśli nie nawet bezpośrednio z Dantem, to ze „scenami dantejskimi”.<sup>33</sup>

Napis z wrót dantejskiego piekła parafrazowany był na wiele sposobów i pojawiał się w wielu różnych utworach zarówno tych tyrtejskich, jak i ukazujących zwątpienie. Jednak nie tylko brama piekielna była elementem rozpoznawczym dla utworów o tematyce syberyjskiej, w tekstach nie brakowało swoistych elementów, które silnie działały na świadomość społeczną i były jednoznacznie kojarzone z przestrzenią zesłania. Pojawiały się kibitki, kajdany, chłosta, lody, śniegi, knut, chłosta, mina, taczka, „posielenie”. Przestrzenie ukazywane w utworach były najczęściej rozległymi, zaśnieżonymi stepami, pojawiały się też miejsca związane z pracą zesłańców: kopalnie, kamieniołomy, młyny, także z miejscem ich zamieszkania: małe „jurty”, „kibitki” kirgiskie, ziemianki będące namiastkami domów znanych z ojczyzny.

Wymieniliśmy pośrednio już dwa z trzech utworów, które wywarły największy wpływ na kształtowanie w społeczeństwie polistopadowym mitycznego obrazu Syberii. Są to *Dziady* część III Adama Mickiewicza wydane w 1832 roku oraz *Anhelli* Juliusza Słowackiego wydany w 1838 roku. Trzecim utworem niemniej ważnym od pozostałych jest *Ostatni Zygmunt* Krasińskiego. Jak już wspomnieliśmy, problem syberyjski poruszał także *Fantazy* Słowackiego, jednak został on wydany dopiero po śmierci autora. Tak więc te trzy dzieła można traktować jako podwaliny do powstałego i utrwa-

---

<sup>32</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 96.

<sup>33</sup> Tamże, s. 97.

lonego po powstaniu listopadowym mitu syberyjskiego. Jednak każdy z tych tekstów ukazuje Sybir nieco inaczej.

Rozpatrując wpływ tych trzech dzieł należy zacząć od arcydramatu Mickiewicza, gdyż, jak się wydaje, miał on największy wpływ na społeczeństwo ówczesne, jak i na kolejne pokolenia Polaków. Zofia Stefanowska w swoim wstępie do trzeciej części *Dziadów* stwierdza, iż: „Dramat wydany (...) w Paryżu, potajemnie kolportowany w kraju, wszedł w liczbę tych lektur, które kształtują świadomość zbiorową, formują kanon narodowej historii”.<sup>34</sup>

Trzeba wyjaśnić dlaczego utwór, którego akcja nie rozgrywa się na Syberii, w tak znaczny sposób wpłynął na kształtowanie mitycznego, martyrologicznego obrazu Sybiru. Mickiewicz pisał *Dziady* po upadku powstania listopadowego, w atmosferze utraconych nadziei narodowych. Kluczem do odczytania dramatu w kontekście syberyjskim jest jego dedykacja: „(...) spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom; / za miłość ku ojczyźnie prześladowanym, / z tęsknoty ku ojczyźnie zmarłym / w Archangieliu, na Moskwie, w Petersburgu / narodowej sprawy/ męczennikom.”(s. 117)<sup>35</sup> Autor *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* nie zamierzał poprzestać na pierwszym akcie, który ukazuje uwięzienie filomatów. Akt pierwszy miał być zapowiedzią wielkiego poematu, w którym poeta chciał zawrzeć całą historię polskiego męczeństwa. Wiemy o tym z jego listu do Niemcewicza, w którym sam ten zamiar przedstawia.<sup>36</sup> Poeta nasycił także niektóre sceny swoistymi znakami budzącymi jednoznaczne skojarzenia z karą zsyłki. Najwyrazistszymi w tym względzie są: *Scena więzienna* oraz *Widzenie księdza Piotra*. Sybir w rozumieniu autora dramatu był piekłem podobnym do pierwszego kręgu piekielnego w *Boskiej Komedii*, trafiający tam grzesznicy nie mieli porzucać nadziei. Piekło to było piekłem, do którego zstąpił Chrystus, aby po trzech dniach zmartwychwstać. Ofiara zesłańców miała być podobną chrystusowej. W dziele Mickiewicza:

Sybir miał pozostać piekłem, lecz zesłańcy nie mieli być wiecznymi skazańcami, mieli przede wszystkim wzbudzać litość i współczucie. Nadzieja na zbawienie własne i zmartwychwstanie narodu miała pozostać ich wiarą żywą i najważniejszą.<sup>37</sup>

Męczeństwo i ofiara były u autora *Pana Tadeusza* naturalną konsekwencją drogi obranej przez opatrzność dla umocnienia narodu polskiego. Dążył do uświadomienia

---

<sup>34</sup> Z. Stefanowska, Gra z historia w czterdzieści i cztery, [w] A. Mickiewicz, *Dziady*, Kraków 1998, s. 5.

<sup>35</sup> Wszystkie cytaty z *Dziadów* za: A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1979.

<sup>36</sup> Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15, Warszawa 1955, s. 61-62.

<sup>37</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 104.

Polaków w tym, iż cierpiętnictwo zesłańców jest naturalną drogą do zbawienia Rzeczypospolitej i tylko pogodzenie się z tym losem i nietracenie nadziei pozwoli na przyjęcie ofiary.

Mickiewicz pisząc swój dramat nie był wierny faktom historycznym. Kwestia wierności prawdzie została poświęcona na rzecz ukazania heroizmu bohaterów spisku wileńskiego oraz okrucieństwa cara. W takim też celu wprowadził autor do dzieła uczniów szkół litewskich. *Dziady* są reinterpretacją faktów z 1823 roku.

Nowa historiozofia poety stopiła w jedno wielką prawdę o losach nieszczęsnego pokolenia z legendą martyrologiczną, będącą niejednokrotnie subtelną mistyfikacją, która retuszowała obraz rzeczywistych wypadków, aby uczynić z przyjaciół młodości godnych nosicieli idei narodowej ofiary.<sup>38</sup>

Filomaci oraz uczniowie ukazani w dramacie stają się w historiozofii poety pierwszym ogniwem w łańcuchu męczenników za wolność całego społeczeństwa polskiego.

Podsumowując: Mickiewicz tworzy w *Dziadach* nową historiozofię, która zgodna była z cierpiętniczą legendą dziejów Rzeczypospolitej, odrzucał prawdę historyczną, aby stworzyć wielką mistyfikację pozwalającą współbrzmieć z hasłem „Polska Chrystusem narodów”. Dla uesencjalizowania ogromu ofiary jaka została złożona, wprowadzone zostają postacie gimnazjalistów, których przedstawienie przez autora w stylizacji biblijnej wyraźnie ma nawiązywać do herodowej rzezi niewińców, co dodatkowo podkreśla okrucieństwo rosyjskiego cara. Przedstawia więc Mickiewicz w dramacie nie tyle obraz sybirskich realiów, ile ich zapowiedź, ukazując jednocześnie wielkość ofiary składanej przez naród.

Odpowiedzią na mickiewiczowskie widzenie spraw narodu był *Anielli*. Słowacki podejmował w nim dyskusję z oceną posłannictwa emigracji zawartą w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, ale i z ogólniej rozumianą mesjanistyczną koncepcją narodu wybranego, której rzecznikiem był Mickiewicz i w *Księgach*, i w III części *Dziadów*, i w artykułach ogłaszanych w latach 1832-1833 na łamach „Pielgrzyma Polskiego”. I jeśli Mickiewicz w *Dziadach* ustami Piotra Wysockiego wyrażał przekonanie, że „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twar- da, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi”, to Słowacki *Anhellim* zdawał się mówić, że owszem „wyziębi”, a w każdym razie może „wyziębić”, ponieważ zgnębiony klęską naród przeżywa głęboki kryzys i rozchwianie powszechnie akceptowanych wartości. Słowacki nie potępiał narodu, (...) raczej ostrzegał przed taką wizją narodu, jaką miał za zmystyfikowaną i prowadzącą do samouspokojenia.<sup>39</sup>

Słowacki w swoim poemacie ukazał miejsce „posielenia” inaczej niż autor *Pana Tadeusza*. Zacząć należy od tego, iż akcję w całości umieścił na Sybirze, tworząc zeń

---

<sup>38</sup> A. Witkowska, op. cit., s. 357.

<sup>39</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 109-110. Cytat z *Dziadów* za: A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1979.

metaforę na miarę dantejskiego piekła. Jest to, jak już pisaliśmy znamiennej cechą dla tzw. „literatury zesłańczej”, jednak zdaje się, iż Słowacki wyzyskał na nowo istotę tego porównania. Krasieński w jednym ze swoich listów napisał „piekło Sybiru nie przestając być piekłem, przybrało w *Anhellim* taką ułudę dziwną, prześliczną i straszną, okropną i ponętną zarazem”.<sup>40</sup> Sybir w poemacie Słowackiego jest unaocznieniem cierpień i doświadczeń całego narodu. Ludzie, którzy się tam znaleźli są skazani na zgubę, nie potrafią sprostać nieszczęściu, uginają się przed losem, tracą nadzieję. Anhelli przemierzający syberyjską przestrzeń wchodzi w coraz to nowe kręgi piekielne, spotyka dzieci, które wdzieczą się do popa, aby otrzymać kawałek chleba, księdza, który w kopalni zapomniał słów modlitwy, wygnańców przeklinających Boga i posuwających się do kanibalizmu, synów zabijających ojca. Społeczeństwo zesłańcze jest słabe i zdegenerowane, niepotrafiące połączyć się w momencie próby. Taka wizja nie była oceną polskich zesłańców, był to raczej wyraz polemiki z Mickiewiczem i jego oceną narodu. Autor *Dziadów* ofiary upatrywał w losie całego narodu, zarówno zesłańców, jak i emigrantów. W *Anhellim* ofiarą staje się jeden wybrany przez Szamana zesłańca o czystym sercu, gdyż reszta nie jest już tego godna, zatraciła swą niewinność pod kieratem przemocy. Anhelli jest ofiarą czystą, ale i bezinteresowną, do końca nie wie, czy jego ofiara zostanie przez Boga przyjęta. Ofiara nadaje utworowi charakteru religijnego, którego trzon stanowi motyw ekspiacji, i przenosi problematykę społeczno-narodową w sferę metafizyki. Jednak zbawienie w *Anhellim* nie zależy od cierpiętnictwa całego społeczeństwa polskiego, ale od mesjanistycznego poświęcenia się jednostki dla dobra ogółu. Zmienia się więc w znaczący sposób pogląd na rolę narodu polskiego jako „Chrystusa narodów”.

Słowacki miał pełną świadomość, iż wkracza swoim zesłańcym poematem na teren opanowany przez Mickiewiczowski mit, wiedział także, że i jego Sybir nie jest realistyczny, ale wręcz wyidealizowany. Idealizował ową krainę jednak inaczej. Jak sam pisał w liście do Kornela Ujejskiego w 1848 roku: „Lękaj się tego głosu rozpaczy, który w tym dziełku słyhać. Takiego jęku nikt nie wydał. Rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpaczy Anhellego – bo w *Anhellim* jest rozpacz niby Chrystusa.”<sup>41</sup> Jeszcze dobitniej wyraził się na temat swej wizji zabajkalskiej krainy w *Beniowskim*.

Pewnie bym takich nie napisał bredni,  
Gdybym był zwiedził Sybir sam, realnij;

---

<sup>40</sup> Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862), zeb. i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 109, cyt. za: Z. Trojanowicz, op. cit., s. 115.

<sup>41</sup> J. Z. Jakubowski, wstęp do: J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1947, s. V.

Gdyby mi braknął gorzki chleb powszedni,  
Gdybym żył jak ci ludzie borealni  
Troską i solą z łez gorących – biedni!  
Tam nędzni – dla nas posępni, nadskalni,  
Podobni Bogom rozkutym z łańcuchów,  
W powietrzu szarym, mglistym, pełnym duchów.<sup>42</sup>

Konfrontacja dwu Sybirów – Sybiru „tam” i tego „dla nas” powraca w obszar rozważań nad sposobem postrzegania Syberii. Nie można nie zauważyć, że Słowacki pozostaje w kręgu rozumienia mitycznego „krainy wiecznych śniegów”. Posępność, melancholijność, boleść, ścisły związek przeżyć człowieka z naturą dziką i tajemniczą, wszystkie te cechy składały się na swoisty nastrój „poezji Północy”<sup>43</sup>, wycisnęły one również mocne piętno na wizji poetyckiej *Anhellego*. Poeta wyposażył poemat w wyraziste elementy związane z zesłańczym losem i krainą zesłania. Wprowadził Szamana, Ostiaków, Kozaków, liczne motywy krajobrazu północnego m.in. zorzę borealną, śnieg, ciemność zimową, pustynię północną, mech, reny, itp., nie ominął również motywów związanych z zesłańczą pracą. Opisuje kopalnie, miny, „puste drogi Syberii, gdzie stały turmy”<sup>44</sup>, „dwa szeregi ludzi z łańcuchami w ręku”, „szczęk żelaza i bicie”, są to typowe, brane z obiegowych wyobrażeń Sybiru elementy. Słowacki podporządkował te elementy wizyjnemu i symbolicznemu obrazowi Syberii, w którym dominują ludzie „posępni, nadskalni”, żyjący „w powietrzu szarym, mglistym, pełnym duchów”, mają oni narzuconą ową północną melancholijność.

Krajobrazowi sybirskiemu i dziejom zesłańców narzucił jednaką posępność, melancholijność, rozpacz. Suche drzewa Sybiru, puste jego drogi, zasypane śniegiem cmentarze, podziemne kopalnie są w *Anhellim* tak samo nieludzkie i przygnębiające, jak losy wygnańców. Nędza i upadek wygnańców nie są normalne, są na miarę dantejskiego piekła, przekraczają próg ziemskich doświadczeń człowieka. Kreując taki świat dokonywał Słowacki reinterpretacji romantycznego mitu, radykalizował – zgodnie z własnym rozumieniem sytuacji narodu - wymiar polskiej męki. Z przestrzeni zesłania uczynił fenomen bez analogii, z cierpienie narodu – męczeństwo nieporównywalne z żadnym innym znanym z historii męczeństwem. Umieszczając polskie piekło na Sybirze uczynił z niego poeta symbol polskiej historii i niszczycielskiego gwałtu popełnionego na całym narodzie. Symbol polskiej bezsilności wobec wyroków historii. Nikt przed nim i nikt po nim nie dokonał w poezji takiego zawłaszczenia Sybiru dla polskiej historii narodowej, nikt bardziej nie unaoczniał, że „jej dzieje na Sybirze”<sup>45</sup>.

Świat wygnańców ukazany przez autora *Balladyny* jest nie tylko światem posępnym i melancholijnym, jest również światem bardzo tragicznym, ukazującym postępujący kryzys wartości, daremność wysiłków wygnańców i nieuchronność losu, który ich

---

<sup>42</sup> J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Wrocław 1954, s. 73.

<sup>43</sup> Termin Marii Janion.

<sup>44</sup> Wszystkie cytaty z *Anhellego* pochodzą z: J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1947.

<sup>45</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 114.

czeka. Pozostaną oni w pamięci narodu jako tragiczne ofiary przeznaczeń historii. *Anhelli* nie był dobrze przyjęty przez współczesnych, wizja narodu, jaką ukazał poeta nie była zgodna z ogólnym wyobrażeniem Polaków o samych sobie. Ze współczesnych Słowackiemu najlepiej zrozumieli go Krasiński i Norwid. Dyskusja podjęta przez autora z romantycznym wyobrażeniem Sybiru i narodu polskiego zgadzała się z koncepcją Norwida do reinterpretacji narodowych stereotypów. Do Norwidowskiego rozumienia Sybiru wrócimy także w dalszej części pracy.

Kolejnym dziełem Słowackiego poruszającym problem zesłania i losów Polaków w bajkalskiej krainie jest *Fantazy*. Nie został on jednak wydany za życia poety, nie wyjaśnione jest też do końca dlaczego. Faktem jest, że Sybir w nim jest inny niż w *Anhellim*, bardziej konkretny i realny, i tak jak w trzeciej części *Dziadów* obecny raczej w przekazach bohaterów. Zbieżność sposobu przedstawienia Syberii w dziele Słowackiego z dramatem Mickiewicza nie jest bynajmniej przypadkowa. Poeta wysłuchał najprawdopodobniej prelekcji paryskich swego starszego kolegi, padło w nich po raz pierwszy kilka słów, wprowadzie pośrednio, ale zawsze, o jego twórczości. Prelekcje utrwaliły funkcjonujący już w społeczeństwie stereotyp na temat przestrzeni zesłania i życia zesłańców. Bohaterowie w *Fantazym* są bardzo mickiewiczowscy, w przyjaźni Jana i Majora brzmi echo hasła zbliżenia wszystkich stanów i narodów przeciwko tyranii cara.

W dramacie Słowackiego widoczna jest zarysowana już w *Beniowskim* opozycja dwu Sybirów. Jeden, ten Sybir „dla nas” można zobaczyć w niektórych wypowiedziach Fantazego, zbliżony on jest do mistycznego obrazu przekazanego w *Anhellim*. Drugi Sybir wyraża się we wspomnieniach Respektów, Majora i Jana.

„Prawdziwy” Sybir, zesłańczy, jest inny. Jego obraz wywołują dwa odmienne rodzaje wspomnień. Jedne ewokują świat niemal idylliczny, domowy, świat ludzkich przyjaźni i serdeczności, w którym jest miejsce na tak manifestacyjnie sielskie motyw, jak miód i mleko czy hodowane przez Stelkę szczygły i gile. W przedstawieniu tych wspomnień nie ma cienia ironii, dominuje ciepło, tkliwość. To jeszcze nie są późniejsze „szczęśliwostki”. To wartość – tym cenniejsza, że zrodzona w świecie „zmrożonej nędzy – zgasłego żywota, / Śnieżnego piekła. Bo obok tego, co domowe i przyjazne, wyłaniają się ze wspomnień twarde okoliczności syberyjskiej egzystencji: mieszkanie respektów „w dziurawej stodole”, sołdecki żywot Jana za pół rubla, jego żebranina u chłopów syberyjskich. Ogniwem spajającym te dwa zesłańcze światy jest tęsknota Jana za ojczyzną, która może być wypowiedziana już tylko „po moskiewsku”.<sup>46</sup>

Ojczyzna była dla Jana utraconym rajem, krainą świętą, do której uciekał każdą myślą, była iluzją. Niestety w dramacie ta iluzja pierzcha w zderzeniu z rzeczywistością, co

---

<sup>46</sup> Tamże, s. 122.

doprowadza Jana do wniosku, że prawdziwe życie i prawdziwi ludzie są tylko na Syberii. Na ile widoczne są tutaj poglądy wyrażone przez Mickiewicza w cytowanym wcześniej fragmencie listu do Januszkiewicza? Faktem jest, iż *Fantazy* ukazuje nie tylko metafizyczny obraz krainy zesłania znany z *Anhellego*, lecz również Mickiewiczowski wariant mitu syberyjskiego.

Zawarł również Słowacki w swoim dramacie elementy filozofii genezyjskiej. Ofiara jaką składa Major jest zbliżona do ofiary Chrystusa na krzyżu, jest w pełni świadoma, ma wypełnić pracę ducha, jaką musiał przejść ów Moskal w drodze od zdrady do poświęcenia się za innych. Fakt ten także przemawia za nawiązywaniem autora do słowiańskiej teorii jedności narodów.

Kolejnym autorem, którego utwór nawiązywał do syberyjskich losów narodu był Zygmunt Krasiński, jego poemat *Ostatni*, opowiadający o losach polskiego więźnia zesłanego w głąb imperium, w XIX wiecznej poezji poruszającej temat zesłańcy odgrywał znaczącą rolę. Zaczynając omawiać to dzieło należy wspomnieć o specyficznym stosunku Krasińskiego do Sybiru. Autor zdradzał pewien rodzaj obsesji Sybiru, co chętnie ujawniał w swoich listach. Jego listy świadczą o tym, że ich autor odczuwał silną potrzebę wyobrażenia siebie na zesłaniu. Tęsknota ta miała udowodnić w ten sposób jego patriotyzm. Miało to podłoże autokreacyjne. Miewał nawet sny na jawie, w których widział siebie w carskim więzieniu.<sup>47</sup>

Poemat *Ostatni* ma bardzo liczne nawiązania do dwu największych dzieł tematyki syberyjskiej nie tylko poprzez ukazywanie mesjanistycznej historiozofii czy męczeńskiej ofiary, lecz również przez podobnie ukazanego bohatera, jednostki wybranej. Bohaterem uczynił Krasiński poetę przebywającego od dwudziestu lat na zesłaniu. Jego droga na zesłanie była zbliżona do drogi, którą odbyć musiał książę Roman Sanguszko. Miejsce zesłania ukazuje Krasiński nie szczędząc jednoznacznych określeń: mgła, mróz, śmierć wieczna, same lody, szrony, itp. Więzień odbywa swój wyrok w samotności żyjąc wiarą w zmartwychwstanie narodu, wiary tej nie traci nawet wtedy, kiedy straż więzienna oszukuje przybywających uwolnić więźniów-zesłańców jeźdźców. Bohater ginie, nie tracąc wiary w wolność swego kraju. Poemat Krasińskiego miał co najmniej dwie redakcje, było to spowodowane zbyt drastycznym zakończeniem pierwszej wersji poematu. Wiadomo to z korespondencji, jaką na temat poematu prowadził sam autor. Autor *Irydiona* w konstrukcji fabuły poematu posłużył się

---

<sup>47</sup> Zob. Z. Krasiński, Listy do Adama Sołtana, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 380 - 381.

typowymi i skonwencjonalizowanymi elementami mitu zesłańczego, wraz z obrazem Syberii jako piekła na ziemi. Nadaje on jednak temu piekłu nowe funkcje.

We wcześniejszych utworach o tematyce syberyjskiej metafora infernalna wydobywała zazwyczaj swoistą, z niczym nie porównywalną groźbę Sybiru, wyznaczała granicę między nim a resztą świata. Krasieński, biegły znawca różnych kręgów piekieł europejskich, rozbudował sens metafory – „ziemskie piekło” w *Ostatnim* to zarówno „bezbożna przestrzeń” pełna „ohydnych świątyń na cześć cara-Boga”, jak zajęty handlem i wojnami świat cywilizacji zachodniej, („Giełda – bez Boga”), który z obojętnością patrzy na zbrodnie cara-szatana. W mesjanistycznej perspektywie poematu pozwalało to nadać zesłańczej martyrologii Polaków znaczenie ogólnoludzkie, lepiej umotywowując tryumf wyzwolonej Polski jako zwycięstwo anioła nad szatanem. Rozbudowując sens metafory, Krasieński nie osłabiał grozy Sybiru, ziemia przeklęta nadal pozostawała przeklęta. Sprowadzenie Sybiru i Zachodu do wspólnego, „piekielnego” mianownika zawierało przede wszystkim - zwłaszcza dla Polaków – najmocniejsze z możliwych oskarżeń Zachodu i jego cywilizacji.<sup>48</sup>

Takie samo porównanie zastosował w wierszu *Syberie* Cyprian Kamil Norwid, nie było przypadkiem, iż właśnie ów poeta pozwolił sobie na zrównanie tych dwu ziem niedoli Polaków. Norwid jak nikt inny odczuł na własnej skórze piekło owej zachodnioeuropejskiej Syterii. Józef Ignacy Kraszewski w jednej ze swoich książek tak wyjaśniał tragedię ludzi trafiających na emigrację porównując ją z zesłaniem w głąb carskiego imperium:

A któż by śmiał obliczać, gdzie zimniejszą znaleźli atmosferę? Ci, co przebyli pletnie podróży i urągowisko pochodu... co mogli przemówić do ubogiego ludu moskiewskiego szanującego niedolę... trafili na niejedną pocieszającego miłosierdzia oznakę... W cywilizowanej Europie całe było inaczej, pochód na wygnanie równał się pewnie sybirskiemu lub niewiele różnił się od niego... na miejscu przeznaczenia było często wiele gorzej niż w Sybirze... Naprzód któryż emigrant nie jest internowany, śledzony, jeśli się ruszy z miejsca... któremuż doń powrócić wolno?... A współczucie!! [...] Co najwięcej uboga ludność, która cierpi sama, rozłamała czasem chleba kawałek z żebrakiem... reszta... ruszali ramionami.<sup>49</sup>

Już sam tytuł wiersza – *Syberie* – świadczy, iż Norwid podobnie jak Kraszewski stawia znak równości między dwiema Syberiami. Nie znaczy to jednak, że odbiera, osłabia w jakiś sposób potworność tej prawdziwej Syberii, raczej pokazuje ludziom, jak blisko zniewolenia człowieka się znaleźli. Uzmysławia, iż Syberia jest wszędzie tam, gdzie dąży się do ograniczenia wolności innego człowieka. Wiersz nie jest przypadkowy w twórczości autora *Mojej piosnki*, jego pojawienie się jest nawet czymś naturalnym u poety, który od wczesnej młodości głęboko przeżywał zsyłki rodaków na Sybir, a potem wędrował po kapitalistycznej Syberii Zachodu skazany na jej łaskę lub niełaskę. Mówiąc o postrzeganiu Syberii przez Norwida należy przypomnieć o jego stosunku do zesłańczego poematu Słowackiego. Jak już wspominaliśmy poeta był jednym z nie-

---

<sup>48</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 133.

<sup>49</sup> J. I. Kraszewski, *Rachunki w roku 1866*, Poznań 1867, s. 117-118, cyt. za: j. w. , s. 134.



licznych, którzy w pełni zrozumieli to dzieło. Widział on w *Anhellim* zapowiedź losów jego pokolenia, dla którego współczesność była dwojaka: z jednej strony wywózki nocne przyjaciół na zesłanie, z drugiej społeczeństwo arystokratyczne obojętne na carski terroryzm. Norwid widział w swojej generacji, wśród swoich rówieśników dwie sprzeczne postawy: gotowość do ponoszenia heroicznej ofiary, ale jednocześnie chaos moralny i utratę wiary w wartości chrześcijańskie. W swoich wykładach o Słowackim dał rozumienie Sybiru zgodne z tym, które przedstawione zostało w *Anhellim*, jako miejsca skrajnych doświadczeń, dezorientacji moralnej, ale także przemiany duchowej i przeżyć mesjanistycznych. Nie odchodził więc w swej twórczości autor *Vade – mecum* w sposób zdecydowany od mityczno – romantycznego widzenia Sybiru. Dał temu także wyraz w krótkim wierszu „*Olówkiem*” *na książeczce o Tuncce*, w którym przedstawił misję polskich księży na Syberii. Ich cierpiętniczą walkę o wartości chrześcijańskie na zesłaniu zinterpretował jako zapowiedź przyszłego zwycięstwa Chrystusa wśród śniegów Sybiru.

Na koniec tego rozdziału należy wspomnieć, jak wyglądała idea Sybiru wśród następców wielkich wieszczów, w okresie późnego romantyzmu i w okresie postyczeniowym. Autorka *Sybiru romantyków* stwierdza, że:

Sybir późnych romantyków zdaje się być podporządkowany jednemu podstawowemu celowi: chce przybliżyć martyrologię zesłańców, upowszechnić ją, utrwalić w świadomości czytelników. Przy lekturze tych wierszy odnosi się wrażenie, że autorzy świadomie wypełniają nimi Mickiewiczowskie zobowiązanie: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, / Zapomnij o mnie”. Tych intencji i społecznego znaczenia ich realizacji nie należy lekceważyć – wiersze te były czytane, przeżywane, także i dzisiaj nie pozostawiają nas obojętnymi. Ale Sybir późnych romantyków nie miał już owego napięcia emocjonalnego, jakie towarzyszyło tematyce zsyłkowej w poezji polistopadowej. Ich Sybir jakby rozpisany na opowieści o poszczególnych losach zesłańców – w większym stopniu był hołdem, przykładem, potwierdzeniem martyrologii narodu, w mniejszym – próbą całościowego ogarnięcia złożoności polskiego losu czy szukaniem nowego światła dla tajemnic historiozoficznego przesłania. Z istoty swej był Sybirem szczelnie zamkniętym przed nowym typem doświadczenia zesłańczego, przed doświadczeniem Stanisława Wokulskiego.<sup>50</sup>

Sybir późnoromantyczny oraz postyczeniowy stracił swą tajemniczość. Kolejne amnestie, przybywający do kraju zesłańcy, wydawane liczne wspomnienia z pobytu w zabajkalskiej krainie sprawiały, iż było coraz mniej niewiadomych, rozwiewały się ułudę o krainie pracy ducha, wszechstanowej jedności, martyrologicznego cierpienia. Coraz częściej dochodził do głosu ukazany w *Lalce* Prusa Sybir Wokulskich, Czerskich, Dybrowskich. Romantyczny mit Sybiru utrzymywał się w poezji, w symbolach i znakach, którymi porozumiewała się ona z czytelnikami. Jednak i tutaj wygasał, powoli

---

<sup>50</sup> Z. Trojanowicz, op. cit., s. 140.

martyrologiczna literatura syberyjska zbliżała się do kresu romantycznego widzenia Sybiru. Na szczęście tak się nie stało. Wątek syberyjski przejęli z rąk poetów malarze. Od końca lat 60-tych XX wieku widoczna jest w malarstwie tendencja do aktualizacji romantycznego przeżycia Sybiru. Twórczość takich artystów jak Artur Grottger, Aleksander Sochaczewski, Witold Pruszkowski czy Jacek Malczewski powodowała, że społeczeństwo zaczęło na nowo odbierać Sybir w kategoriach mesjanistyczno-martyrologicznych. Wywarło to też niemały wpływ na kolejne pokolenia twórców polskiej literatury narodowej. Obrazy Sybiru w rozumieniu ukształtowanym przez romantyczny mit pojawiają się w twórczości Konopnickiej, Wyspiańskiego, Or-Ota czy Tadeusza Micińskiego i innych. O malarskich wizjach Sybiru napiszemy w kolejnym rozdziale tej pracy.

Podsumowując należy stwierdzić, iż Sybir był terenem, na którym romantyzm bronił się najdłużej i najskuteczniej, jednoczył on Polaków w cierpieniu, był elementem więzi narodowej, nie pozwalał zapomnieć o tożsamości narodowej. Na kształt w jakim utrwalił się mit syberyjski miały wpływ liczne czynniki od historii narodu, przez jego kulturę, po tradycję religijną. Nie można jednak pominąć wpływu wielkich poetów romantycznych, ich siły w inspirowaniu zbiorowego przeżycia zesłania jako sprawy całego narodu. „Jak długo trwała niewola i trwało zagrożenie tożsamości Polaków, tak długo Sybir „domagał się” unieruchomienia w spójnym jego wyobrażeniu, w micie”.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 146-147.

## ROZDZIAŁ II

### **Malarskie wyobrażenie Sybiru Jacka Malczewskiego.**

W okresie międzypowstaniowym kreowaniem ogólnonarodowego wyobrażenia Sybiru jako miejsca martyrologii społeczeństwa polskiego zajmowała się przede wszystkim literatura, a w szczególności poezja, poezja broniła mitu. Jednak, jak wspominaliśmy w poprzednim rozdziale, po powstaniu styczniowym coraz rzadziej sięgali pisarze po romantyczną kreację Sybiru. Zapowiadało to kres martyrologicznego mitu w literaturze. I tak się poniekąd stało, lecz w okresie postyczniowym misję organizowania narodowej wyobraźni przejęli malarze, oni stali się głównymi obrońcami mitu Sybiru utrwalonego w społeczeństwie przez poprzednie pokolenie wielkich romantycznych twórców. Koniec lat 60-tych XIX wieku to okres rozkwitu malarstwa opartego na romantycznym przeżyciu Sybiru. Pierwszym wyrazicielem romantycznej wizji Syberii wśród malarzy był Artur Grottger, w ślad za nim poszli artyści tacy jak Witold Pruszkowski, Stefan Popowski, Aleksander Sochaczewski i Stanisław Witkiewicz, którzy Syberię znali z własnego doświadczenia, i chyba najwybitniejszy rzecznik romantycznego mitu - Jacek Malczewski. Źródłem inspiracji dla artystów dążących do realistycznego przedstawienia życia zesłańców były pamiętniki czy ustne opowieści, albo jak w przypadku Sochaczewskiego i Witkiewicza osobiste przeżycia. Ale nie tylko z autentycznych źródeł czerpali artyści swoje wizje ziemi zabajkalskiej. Wyobraźnia malarska była również inspirowana przez mistyczno-zesłańcze dzieła Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego, Lenartowicza oraz zbiorowość zesłańczą, przedstawianą w sytuacjach typowych: w drodze na zesłanie, na etapie, w kopalni, w czasie Wigilii, w momencie śmierci lub jej oczekiwania. Większość tematów była wykorzystywana przez kilku artystów, co świadczy o dużej atrakcyjności wątków i motywów, a także sami artyści malowali po kilka razy ten sam pomysł. Najczęściej wykorzystywanymi motywami były m.in. śmierć Ellenai, sceny w kopalni, pochód na sybir, sceny z etapów. Malarska wizja Sybiru była więc silnie zdialogizowana, jedne wizje były bardziej realistyczne, inne poetyckie, ale w żadnej nie brakowało elementów martyrologicznych silnie oddziałujących na publiczność. Na wystawach przed obrazami o tematyce zesłańczej gromadziły się tłumy, w narodzie tkwiła wewnętrzna potrzeba zjednoczenia

się w cierpieniu z męczennikami za sprawę narodu, których okrutny los rzucił w tę krainę wiecznych śniegów. O romantycznym odbiorze tych dzieł świadczą sprawozdania z wystaw, które są przepojone językiem martyrologicznego mitu. Stanisław Witkiewicz spostrzegł, że z malarstwa Malczewskiego emanuje: „bierne cierpienie, wiara w siłę zwycięską samego męczeństwa, szlachetna дума, rezygnacja, bezradność zupełna czynu i potęga myśli, która się przeciwstawia materialnej przemocy sił wrogich”.<sup>52</sup>

Jak już wspomnieliśmy za najwybitniejszego przedstawiciela tematyki syberyjskiej w malarstwie postyczniowym uważa się Jacka Malczewskiego. Obrazy, które poświęcił martyrologii sybirskiej zajmują znaczące miejsce w kształtowaniu narodowej wizji historii. Wątek historyczno-patriotyczny przedstawiający tematykę zesłańczą przewija się przez cały niemal okres jego twórczości.

Do zasadniczego, heroiczno-sentymentalnego nastroju jego duszy przemawiały najwięcej ciche dramaty uczuć ludzkich, jak niedola rozstania, przygnębienie, żaloba, jak tęsknota, ból i rezygnacja. Jacek Malczewski przeszedł w swej młodości okres ciężkich walk i zmagających wewnętrznych, zanim sobie uświadomił własne ideały oraz drogi do nich wiodące, zanim zdołał odzwierciedlić i ująć te bóle, zwątpienie i niemoc duszy polskiej, jej tęsknoty i nadzieje, radości i ukochania, które stanowią główną treść jego sztuki. Rok 1863, wyłaniający się jak przez mgłę, ze wspomnień dzieciństwa, żywe w rodzinnym otoczeniu współczucie dla ofiar powstania, pokutujących na dalekiej obczyźnie, sprawiły, że bohaterami pierwszych malowanych przez młodego Malczewskiego utworów stali się zesłańcy-sybiracy. Grottgerowskie wizje martyrologii narodu zapadły mu w duszę głęboko i odezwały się wyraźnym echem.<sup>53</sup>

Tadeusz Szydlowski zwrócił uwagę na najistotniejsze cechy malarstwa autora *Zatrutej studni*, zasygnalizował również jedno ze źródeł inspiracji w twórczości historyczno-martyrologicznej tego malarza. Są bowiem dwa zasadnicze źródła inspiracji martyrologii Polaków w obrazach Malczewskiego. Pierwszym z nich jest wspomniana już twórczość autora *Warszawy*, drugim *Anhelli* Słowackiego. Znajomość tego poematu, i niemalże kult dla niego, wyniósł artysta z domu rodzinnego, w którym ojciec Julian Malczewski deklamował go nieraz w gronie rodziny<sup>54</sup>. Wpływ twórczości autora *Beniowskiego* przewija się przez całe dzieło malarskie Malczewskiego. Tematyka anhelliczna absorbuje wyobraźnię artysty przez długie lata i pojawia się we wszystkich okresach jego twórczości. Wpływ Grotgera wydają się być równie silnym w odniesie-

---

<sup>52</sup> S. Witkiewicz, Jacek Malczewski, „Krytyka” 1903, s. 113, cyt. za: J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski a romantyzm, s.173, [w:] Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967.

<sup>53</sup> T. Szydlowski, Jacek Malczewski, Warszawa 1925, s. 7-8.

<sup>54</sup> Piszą o tym m.in.: A. Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933; J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław 1968; A. Jakimowicz, Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970.

niu do tematyki sybirskiej. Pod wpływem Grottgera powstają obrazy takie jak *Odpooczynek w kopalni*, *Powstańcy w Wielgiem*, *Po bitwie (Żniwo)*. Malczewski nigdy nie taił swojego uznania dla twórcy *Polonii*. Grottgerowi zawdzięcza to, iż swoją przekonującą wizją martyrologii sybirskiej pomógł mu odejść od patetycznego historyzmu Matejki, ukazał, że nie trzeba poszukiwać tematów w dalekiej historii, skoro można przedstawić fakty z życia narodu jeszcze bliskie, stwarzające pozór sprawdzalnej aktualności, które są w społeczeństwie wciąż żywe. Romantyczny stosunek do walk narodowo-wyzwoleńczych, uwypuklanie momentów martyrologicznych i heroicznych charakteryzujące postawę Grottgera były bardzo bliskie autorowi *Etapów*. „Realizm przepojony sentymentem. Wielki ładunek liryzmu i idealizmu, ten znamieny dla Grottgera dualizm, odpowiadał konwencji artystycznej, jaką Malczewski obrał dla realizacji swojej wizji sybirskiej”.<sup>55</sup> W obrazie *Dwa pokolenia* przedstawiającym razem powstańców z 1830 i 1863, zesłańców sybirskich łączy Malczewski cechy bohaterów poematu Słowackiego i obrazów Grottgera, podobnie ma to miejsce w *Śmierci wygnanki*. Nie brakuje też widocznych cech malarstwa autora *Sybiru* w licznych obrazach Malczewskiego przedstawiających „etapowe” losy zesłańców. Tematyka syberyjska w ujęciu autora *Powrotu* była postrzegana przez naród jako spuścizna po autorze *Wojny* i uznany on został za jego kontynuatora. W miarę dojrzałości twórczej zaczął odchodzić Malczewski od tematów, które mogły być odwołaniem do kartonów jego inspiratora, coraz większą rolę w tematyce sybirskiej zaczęły odgrywać wątki związane z *Anhellim*, obrazy nabierały własnego charakteru, stawały się indywidualnymi odwzorowaniami rzeczywistości zesłańczej spowodowanej przez romantyczny mit. Po klęsce powstania styczniowego wizja losów sybirskich Polaków przedstawiona przez Słowackiego nabrała większej siły i nowej aktualności. Wątki zaczerpnięte z twórczości poety wykorzystywał malarz w sposób bardzo szczególny, były one raczej pretekstem do tworzenia własnej wizji niż poszukiwaniem malarskiego odpowiednika. Trzy najwcześniejsze obrazy, m.in. *Niedziela w kopalni* (1882), *Śmierć wygnanki* (1882) i *Śmierć Ellenai* (1883), emanują konkretnością i materialnością realiów, które stanowiły o przynależności scen do obrazów syberyjskiej niedoli zesłańców. Temat poetycki, daleki, wizyjny nabrał u Malczewskiego konkretnych kształtów. Kompozycja *Śmierć Ellenai* z 1883 roku przekształca scenę wizyjną *Anhellego* w scenę z życia „posielańców”, nabiera ona w tym ujęciu aktualności. Malczewski ukazuje ubóstwo

---

<sup>55</sup> J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski a romantyzm, s. 173.

otoczenia, ciasnotę życiowej przestrzeni, nędzę przedmiotów. Temat elegijno-poetycki, wizyjny nabrał u artysty konkretnych kształtów, zyskał oprawę realistyczną. Tłoczące się na pierwszym planie rzeczy urzeczywistniają przestrzeń syberyjską, wiszący na ścianie obrazek Matki Boskiej, książka do nabożeństwa położona koło świecy i niknący w sianie różaniec nadają jej aspekt metafizyczny. Mamy tutaj do czynienia ze wspomnianym już dualizmem przejętym od Grotgera. Postać Anhellego w kompozycji pozbawiona jest prawie całkowicie emocji, siedzący w rogu łoża z książką w ręku nie spogląda nawet w kierunku zmarłej. Ta powściągliwość w wyrażaniu ekspresji odbiera wizji patos i poetyckość. Inaczej jest w innym płótnie z tego samego okresu. *Śmierć wygnanki*: „Ukazuje wnętrze ubogiej szopy, gdzie przy łożu śmierci zebrali się wygnańcy. Grupę żałobników uzupełniają ren u wezłowia i żandarm stojący w drzwiach. Niemy smutek jednych równoważą wszakże gwałtowne gesty rozpaczy drugich”.<sup>56</sup> Postawę Anhellego we wspomnianym wcześniej obrazie można by tłumaczyć specyficznym wyrażaniem przez Malczewskiego melancholii u jego postaci. Przez cały cykl sybirski powtarzają się postacie z podobnym wyrazem przygnębienia na twarzy. W *Niedzieli w kopalni* przedstawiona jest grupa dziewięciu katorżników w szynelach, w tle skała przesłaniająca niemal cały horyzont. Zesłańcy przedstawieni są w różnych pozach, ale każdego z nich cechuje odrętwienie, apatia, spojrzenie bez punktu oparcia, każdy wpatrzony jest we własną pustkę, podkreśla to ich samotność. Takie przedstawianie melancholii wygnańców charakteryzują większość *Etapów, Sybiraków, Wygnańców. Niedziela w kopalni* urzekła społeczeństwo przede wszystkim treścią, ładunkiem uczuciowym, jaki został zawarty w wyobrażeniu grupy zesłańców w zamkniętej przestrzeni kopalni.

Postacie wątle o słabo pod odzieżą wyczuwalnej bryle ciała, wtopione w jednolity brązowożółtawy ton, dają pozór jakiegoś nierealnego niemal zjawiska. O tragicznej rzeczywistości przypominają akcesoria umieszczone na pierwszym planie: taczki i kilofy. Uwagę skoncentrował artysta na wycieniowaniu gamy różnorodnych uczuć: rozpaczy, rezygnacji, bólu, tęsknoty, odbijających się na twarzach tych śmiertelnie utrudzonych istot ludzkich. Ukojenie przynieść miała im muzyka, która wydobywa się ze skrzypiec ukrytych pod płaszczem młodzieńca w podartej koszuli.<sup>57</sup>

Autor tych obrazów posłużył się Słowackim jako dostarczycielem wątku tematycznego, ale odszedł od jego wizji poetycko-malarskich w kierunku własnego przekonującego i poruszającego widzów obrazowania losów Sybiraków. Tak też jest przedstawiony

---

<sup>56</sup> E. Kiślak, *Melancholia sybirska. Motywy anhelliczne w obrazach Jacka Malczewskiego*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 2, s. 342.

<sup>57</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, s. 54.

kolejny obraz z „cyklu anhellicznego” - *Umywanie nóg* (1887). Przedstawia on piękną, pochyloną nad cebrem kobietę obmywającą skrwawione nogi mężczyzny, jest to reminiscencja słów poety: „ (...) przyszli pod ścianę i przez kratę ujrzeni owych dwoje małżonków niewiasta klęczał przed mężem i w misie wody obmywała jego nogi, powracał bowiem z pracy jak wyrobnik. A woda w misie zaczerwieniła się krwią jego – i niewiasta nie brzydziła się mężem i krwią, a była młoda i piękna”.

Malczewski wizję Słowackiego, opartą na subiektywnym marzeniu, a nie na subiektywnej prawdzie, sprowadza na tory realne. U Słowackiego świat zewnętrzny w Anhellim jest tylko bodźcem psychicznym, a nie modelem ; postaci Słowackiego to nie istoty realne, lecz krystalizacja marzeń, symbolów, nastrojów, wierzeń. „Rzeczywistość zmienia się w marzenia, a marzenie przybiera pozory jakiejś eterycznej rzeczywistości”. Wizja symboliczna Słowackiego, nie związana bezpośrednio z tokiem akcji, w kreacjach Malczewskiego nabiera cech konkretnych. Przy całym mesjanistycznym nastawieniu, Malczewski nie zatracił w swym malarstwie realistyczno-naturalistycznych cech: zjawiska nierzeczywiste materializuje, modelując je w oparciu o obserwacje natury. (...) obrazy Malczewskiego oddziaływały sugestywną mocą na polskie społeczeństwo, które w ich twórcy widziało spadkobiercę i kontynuatora tych, którzy pojmowali sztukę jako posłannictwo, i sztuką swą pragnęli podtrzymywać ducha narodu w okresie niewoli.<sup>58</sup>

Do tak określanych obrazów należały niewątpliwie także inne wizje malarskie sybiru powstające w okresie twórczości, kiedy przeważały w nim tendencje realistyczno-naturalistyczne. Andrzej Jakimowicz uważa, iż taka postawa twórcza charakteryzuje Malczewskiego do 1895 roku<sup>59</sup>. Powstają wtedy m.in.: *Niedziela w kopalni* (1882), *Śmierć wygnanki* (1882), *Śmierć Ellenai* (1883), *Na etapie* (1883), *Zesłanie studentów* (1884), *Nocleg na etapie*(1885), *Śmierć na etapie*(1885), *Sybirak* (1887), *Umywanie nóg* (1887), *Ostatni etap* (1891), *Wygnańcy* (1891), *Na etapie*(1892), *Wigilia na Syberii* (1892), *Szypry* (1893). W obrazach tych ujawnia się wyraźnie tendencja artysty do wycinkowego traktowania malowanego tematu. Artysta tworzy pewnego rodzaju kadr, uchwycony z zaskoczenia w codziennym życiu wygnańców. Brak zasadniczego węzła treściowego, pozory przypadkowości, postaci odwrócone tyłem do widza, wszystko to ma dawać wrażenie nieukierunkowanego spojrzenia przypadkowego widza na scenę. „Obrazy z syberyjskiego cyklu przedstawiają wycinki z życia zesłańców, ludzi sprowadzonych do rangi bezdomnych nędzarzy. Niektóre z tych obrazów są „wycinkowe” również i w znaczeniu innym – sposobu ujęcia sceny. Nie jest to wszakże wycinkowość rodzajowo-realistyczna, wypełniająca postulaty ideologii naturalizmu. Ludzie, których przedstawiał Malczewski nie stanowili elementu rzeczywistości zastanej, jaką się tak lubili zajmować naturaliści, lecz rzeczywistości spowodowanej. To

---

<sup>58</sup> J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski a romantyzm, s. 172.

<sup>59</sup> Por. A. Jakimowicz, op. cit., s. 97-99.

ludzie, którzy pragnęli czegoś więcej, a którzy otrzymali mniej”.<sup>60</sup> Odsłon wyobrażonych na tych obrazach nie da się odnieść do żadnych konkretnych wydarzeń, nie można określić z imienia czy nazwiska żadnego bohatera. Wszystko jest anonimowo polskie, dające się przypisać do każdego, występuje w nich aspekt martyrologiczno-narodowego uogólnienia. We wszystkich „etapowych” obrazach przedstawia artysta grupę ludzi czekających na to, co im przyniesie carski wyrok. Na twarzach postaci często widać bolesną zadumę. Bohaterowie *Noclegu na etapie* (1885) mają ukazywać w zamyśle autora, iż terror carski tropił swe ofiary w całym społeczeństwie, wśród kilkunastu osób przedstawionych na płótnie są starcy i młodzieńcy, osoby z miast i wsi, podkreślają to przedmioty rozrzucone na pierwszy planie. Twarze tych ludzi przedstawiają grę uczuć: strachu, zmartwienia, obojętności, bólu, apatii, bierności. Prócz dorosłych deportowano także dzieci i młodzież szkolną, Malczewski wyraził swą wizję ich cierpiętnictwa w *Zesłaniu studentów*, gdzie można się dopatrzeć aluzji do trzeciej części *Dziadów*. Pod monumentalną mapą imperium rosyjskiego siedzi grupa chłopców, którzy po wyczerpującej wędrówce mają odpoczynek na swoim etapie w narodowej podróży. Mapa w tym obrazie spełnia rolę symbolicznego przeciwstawienia bezimiennej, obdartej grupie zesłańców. Malczewski posługuje się w tych obrazach zasadą kontrastu. Główny wątek przenosi na drugi plan, nie wiadomo, która postać, czy która grupa postaci spełnia rolę głównego nosiciela treści. W ten sposób artysta każe widzowi odszukiwać momenty kulminacyjne.

Niejednokrotnie autor *Błędnego koła* przedstawia etapową śmierć któregoś z wygnańców, który nie wytrzymuje trudów wędrówki. Odbiera on jednak obrazom majestat śmierci, ta śmierć jest groźna, brutalna, wulgarna, spowszedniała. W *Śmierci na etapie* (1891) na drugim planie leży młody zesłaniec, którego śmierć nie powoduje u większości „spółtowarzyszy” żadnej reakcji. W obrazie ukazuje poeta ogrom ofiary, która została poniesiona przez naród, każe się zastanowić, jak wiele śmierci musieli widzieć ci więźniowie, skoro stała się ona dla nich obojętną. „Myślą i wyobraźnią towarzyszy Malczewski wygnańcom poprzez etapy zesłańcze do miejsca przeznaczonego na długie lata pobytu, wypełnionego nostalgią. Przedstawia sceny z ich życia, mistrzowsko wydobywające kontrast pozornie nieraz spokojnych ram bytowania z dramatem rozgrywającym się w sercach ludzi skazanych na rozłąkę z krajem i najbliższymi”.<sup>61</sup> Chyba najwyrazistszym obrazem, który ukazuje tragedię „posielenia” jest *Wigilia na*

---

<sup>60</sup> J. w., s. 101.

<sup>61</sup> J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, s. 56.



*Syberii* (inaczej *Wigilia wygnańców*) z 1892 roku, dał w niej malarz znakomitą charakterystykę typów ludzkich, odzwierciedlił psychologię zesłańców, z których każdy na swój nostalgiczny sposób przeżywa ten wyjątkowy dzień z dala od ojczyzny i rodziny. Znowu daje o sobie znać realizm przedstawianych przez Malczewskiego scen. Posługując się werystycznym sposobem określania figur i przedmiotów w przeprowadzanych wątkach tematycznych unika oczywistości. Wigilijny czarny chleb, dzielony na kartce opłatek, szklanka herbaty, kilka źdźbeł siana pod obrusem uzmysławiają ubóstwo tej wigilii i działają silnie na wyobraźnię. Podobnie ukazuje nędzę bytowania wygnańców w obrazie *Szypry* (1893), nazwanym tak ze względu na cenzurę, gdzie przy drewnianym, surowym stole siedzi grupa zesłańców grzejących zmarznięte ręce o szklankę herbaty. W tym obrazie posłużył się Malczewski jeszcze innym charakterystycznym dla niego środkiem „reżyserskim”, a mianowicie odwracaniem postaci tyłem do widza, podkreślając tym ową wycinkowość ukazywanych scen. Autor *Zatrutej studni* posługując się różnymi środkami m.in.: układem kompozycyjnym, kontrastowaniem tematów, grupowaniem postaci, werystycznym traktowaniem szczegółów, wulgaryzacją i brutalizacją śmierci przeciwstawiał się tradycyjnie pojętemu patosowi. Wszystko to miało spowodować „że sceny nie ukazujące jakiegokolwiek czynnego oporu, protestu, miały ten opór w widzu wywołać. „Malczewski chciał uświęcić każdą sybirską ofiarę i cierpienie, podkreślając ich wagę uczynić z nich modlitwę, zwróconą wprost do boga”.<sup>62</sup> Obrazy w obrębie cyklu sybirskiego „te realistyczne, a potem skłaniające się ku naturalizmowi połączone są z anhelicznymi dialektyką trywializacji i sakralizacji – spospolitowaniu poematu Słowackiego, realistycznemu potraktowaniu cierpień Polaków, towarzyszyła heroizacja codziennego męczeństwa zesłańców, jego podniesienie do wymiarów sacrum”.<sup>63</sup> Są to obrazy pełne realizmu, a jednocześnie symboliczne, przynoszące ważne przesłanie – współczucia dla prześladowanych i protestu przeciw okrucieństwu.

W twórczości autora *Wygnańców* momentem przełomowym w postrzeganiu i odzorowywaniu świata historii był okres pracy nad *Melancholią* (1894). Artysta odrzuca w nim sentymentalny realizm czy nawet naturalizm, zostają one zastąpione romantycznie – symbolicznymi wizjami. Odziedziczony po Grotgerze romantyczny dualizm – wizjonerstwa i realizmu – wyraża się w obrazach powstałych po roku 1895 pełnią znaczenia. Nie oznacza to bynajmniej, iż artysta odszedł od tematyki sybirskiej, nabrała

---

<sup>62</sup> E. Kiślak, op. cit., s. 345.

<sup>63</sup> Tamże, s. 344.

ona tylko nieco innego wyobrażenia. Powraca Malczewski do tematów czerpanych z poematu Słowackiego, przedstawiając nimi wielkie ludzkie wartości zatopione w historii narodowej, próbuje je zaktualizować i przedstawić społeczeństwu.

Do kolejnych tak rozumianych anhelicznych motywów w płótnach artysty zalicza się niewątpliwie postać Eloë. Wyobraził ją artysta jako anioła śmierci unoszącego na skrzydłach postać zmarłej Ellenai w *Eloë z trupem Ellenai* (1908-1909). Silne skonkretyzowanie Eloë spotkało się z ostrą krytyką, nosi ona jakucki strój, czapkę uszankę, krótkie spodnie i wysokie kamasze, co jednoznacznie określa jej wygnańczy status. Malczewski przedstawia Eloë jeszcze w innych obrazach, lecz w żadnym z nich nie pozbawia jej realności. Zdaniem Elżbiety Kieślak postać Eloë po raz pierwszy wprowadza do twórczości o tematyce martyrologicznej nastrój apokaliptycznej przemiany i motyw życia, w którym Eloë jest wyzwolicielką i zapowiada zmartwychwstanie narodu<sup>64</sup>. Powstają w tym okresie także nowe wersje tematu *Śmierć Ellenai* malowane w latach 1906-1908, które ukrywają w motywie śmierci Ellenai śmierć ojczyzny. Umarła Ellenai nakłada się w tych wizjach na wizerunek Chrystusa, sakralizacja sceny śmierci osłabia jej brutalność i zmierza do mesjanistycznego martwych-wstania. Anhellizacja Sybiru, ujęcie go jako narodowego krzyża, czyni ze śmierci zesłanki ofiarę i nadzieję na zmartwychwstanie narodowe. Powraca tu Malczewski do gloryfikującego ujęcia ofiary, jakie jest ukazane także przez Słowackiego. „Malczewski kontynuator Słowackiego, stapia w swej wizji przeszłości narodu ostatnie jego zrywy zbiorowe i nie osądza ich, a wydobywa całą głębię tego wkładu uczuciowego, które dał naród i literatura romantyczna i czym żyło polskie społeczeństwo aż do pierwszej wojny światowej”<sup>65</sup>.

Bardzo ciekawym cyklem w odniesieniu do motywów syberyjskich w twórczości Malczewskiego po 1895 jest cykl *Zatruta studnia*<sup>66</sup> i w ogóle motyw studni pojawiający się w innych obrazach. Studnia jest zwierciadłem, ukazującym odbicie losu, przeznaczeń i utajonych myśli człowieka. W malarstwie autora *Melancholii* pojawia się w późniejszych latach temat starego człowieka, który w żołnierskim płaszczu i zniszczonym ubraniu, po latach tułaczki na obcej ziemi, wraca znękany do ojczyzny i szuka studni, z której zaczerpnie nowych sił życia. Na niewielkich obrazach z tego cyklu nie zawsze pojawiają się fauni czy uduchowione postacie kobiece, ale zawsze jest wędrowiec.

---

<sup>64</sup> Por. J. w. , s. 356.

<sup>65</sup> J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski a romantyzm, s. 177.

<sup>66</sup> Wszystkie informacje na temat odniesień syberyjskich w cyklu zamieszczam za: J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, s. 146-160.

Na płótnie *Zatruta studnia IV* (1905) przystaje on przy studni zniszczony latami poniewierki, w starym płaszczu i czapce żołnierskiej, w butach zdartych długą wędrówką z katorgi do ojczyzny. Przy studni siedzi odwrócona do widza młoda, wiejska dziewczyna nabierająca w stągiew wody, aby ją dać wędrowcowi. Patrzy z wielkim przejęciem, ze zdumieniem, współczuciem, kiedy obmywa on zbroczone krwią rany od kajdan, które jeszcze są na jego rękach. Te dwie postacie umieszczone są na tle równinnego, późnojesiennego krajobrazu, który pogłębia melancholiczną zadumę nad tragicznym losem człowieka. Na innym obrazie z tego cyklu, namalowanym w 1903, roku mamy podobne ujęcie, lecz jesienny krajobraz został zastąpiony pełnym życia późnowiosennym pejzażem. Wiele długich i trudnych lat minęło, od kiedy przedstawiony tu wędrowiec wyruszył na swą tułaczkę, teraz wraca do źródła, które ma mu wrócić utracone siły. Ma za sobą długą drogę. Krótka koszula okrywa mu tors. Podarte spodnie, przewieszony na sznurku przez ramię płaszcz, dyby na nogach, wszystko to ma podkreślać tragizm jego postaci dodatkowo skontrastowany z bujną żywiołowością przyrody i postacią młodej dziewczyny, która jest uosobieniem potęgi życia, jego powabu i urody, ale również i obojętności na ból i doświadczenia tego starca, przedstawiciela całego pokolenia. Tacy starcy pojawiają się na wielu innych obrazach w całym okresie twórczości Malczewskiego. Są oni żywymi symbolami popowstańczego dzieła, wracającymi do ojczyzny po latach, do tych źródeł, które w młodości „zatrwały” ich walką o ojczyznę, a teraz mają im powrócić utracone, młodzieńcze siły. Ale nie zawsze ów powracający pielgrzym jest starcem, przynajmniej w sensie biologicznym. W złożonym z trzech obrazów cyklu z 1905 roku powracający wędrowiec nie jest starcem, ale mężczyzną jeszcze w pełni sił. W rozchełstanej koszuli, z kajdanami na rękach, z obowiązkowym, w kompozycjach przedstawiających zesłańców, oliwkowym płaszczem przewieszonym przez ramię, w żołnierskich brązowych spodniach stanął przy studni, wsparł się ramieniem o drewniane wiadro i patrzy zamyślony przed siebie. Nieco w głębi jasnowłosa dziewczyna w zapasce na głowie i w czerwonym fartuchu trzyma dłoń na uchu dzbana i także zamyślona, pełna powagi i smutku patrzy na pustą stągiew i rozmyśla o losie tego podróżnika.

Ciekawie ujął malarz postać kobiety na jednym z obrazów w cyklu *Przy studni*, gdzie siedzi ona głęboko zamyślona na krawędzi studni w czapie futrzanej i brązowym kożuchu oparta o stągiew. Upodobił ją artysta w ten sposób do Ellenai z innych swoich płócien. Przypominał tym samym, iż poemat Słowackiego jest ciągle obecny w jego wyobraźni. Bardzo wnikliwym obserwatorem motywu studni w obrazach Malcze-

wskiego był Lucjan Rydel. Jadwiga Puciata-Pawłowska o jego spostrzeżeniach dotyczących *Zatrutej studni* pisze następująco:

Wyjaśnienia proponowane przez Rydla w jego utworze poświęconym *Zatrutej studni* nie minęły bez śladu; żyły w świadomości ogółu a i dziś nawet, mimo zastrzeżeń, które się przeciw nim podnosiły, można jeszcze napotkać ich echa. Dawna czystą krynice, z której nasi praojcowie czerpali pogodę i promiennosc, wedle poetyckiego komentarza „zatrula nam zla upiorzyca”, zaczarowala spojrzaniem, rzucila uroki. Zdawalo sie, ze męka i cierpienie, boje i kajdany uzdrowia ta wode, a tymczasem „wszedzie nawet na wygnanczej ziemi, wytryska zrodlo zatrute” – pisze Rydel. A snujac dalej swe wierszowane wywody, dodaje: pic przychodza do tej studni „przy koncu zywota” ci, ktorzy los zagnal daleko od ojczyzny, „bo zdroje nie znęca ich cudze”, i chca patrzec, jak rozkwita „dusza narodu”. Przychodza tez i mlodzi, ci ktorzy mysla, ze woda w studni jest czysta, ale siegajac po nia ufnie zaczerpnęli razem ropuchę, budzac dookoła śmiech i drwinę. (s. 156)

Widac tutaj, iz mimo tego, jak wiele sie pisze o symbolicznosci *Zatrutej studni*, nie mozna jej interpretacji odcinac od tematyki narodowo-patriotycznej. I tak tez w kompozycji *Przy studni* mamy przedstawionego wędrowca wspartego na pielgrzymim kiju, który przystanęł na wijacej sie ku domowi drodze. Jego strój, podarte spodnie, bosc stopy, ukryta w zadartym kołnierzu twarz wyrazaja ogromna melancholie, opuszczenie i beznadziejnosc. Podobnie w pochodzacej z 1905 *Zatrutej studni* stary mężczyzna z wielkim worem na plecach, wspierajac sie na dwu kijach zmierza z wysilkim od zabudowań do studni, na ktorej brzegu siedzi mloda kobieta i nie patrzy w strone wędrowca, jakby nie chciala go zauwazyc. Obraz jest pełen smutku i zadumy nad losem powracajacych wyzwolicieli ojczyzny, ktorzy poświęcenie nie jest doceniane przez mlode pokolenie nieznające „zatrutej” wody z narodowej studni.

Nie wszystkie studnie w twórcznosci Malczewskiego byly „zatrute”, nie kazda stanowila zrodlo niebezpiecznych pokus. Byly i takie, ktorzy woda jest czysta i ma moc kojenia pragnien i przywracania sil. Taką wode na jednym z plócien wyciaga ze studni i podaje staremu zolnierzowi w rozchlonej koszuli i ze szkaplerzem na piersi mloda, powazna i pełna pogody dziewczyna. Czysta tez musiala byc woda w innych studniach złączonych z pojeciem domu. Do nich to wracali po zmudnej wędrowce męzczenicy sprawy narodowej, ktorzy nie opuszczali wizji artysty. W obrazie *Ukojenie* przedstawil on mlodego zeslanca, który okaleczony, w pętach przywlókl sie do swego domu. Zawieszony na sznurku plaszcz opada mu w szerokich fałdach, pod jego cieżarem padł na kolana i wspierajac sie na kiju nie ma sil by dojsc do dzbana wypełnionego wodą majaca moc przywracania sil potrzebnych do dalszego zycia w kraju mlodzięczych marzen i podniet narodowych. W szeregu obrazów z motywem studni nie odchodzi Malczewski od tematyki patriotyczno-narodowej.

Tematyka martyrologiczna wydaje się ewoluować w całym okresie twórczości artysty. Zaczynał on swe wizje sybirskie od cofnięcia się do okresu listopadowego zrywu, do romantyzmu, który w jego twórczości był odmianą specyficznie polską, nie spotykaną w kulturze innych narodów. Czerpał tematy z twórczości wielkiej polskiej kultury Słowackiego i Mickiewicza. Następnie jego bohaterowie zaczęli nabierać cech zesłańców postyczniowych, ta symboliczna „zmiana warty” i prze-kazanie narodowego przewodnictwa, w drodze do wolności<sup>67</sup> nastąpiła w obrazie *Dwa pokolenia* ukazującym powstańców z 1830 i 1863 jako współzesłańców. W kolejnym nawrocie tematyki syberyjskiej – *Zatrutej studni* – mamy już narodowych męczenników powracających do domu dzieciństwa, do ojczystego kraju. Tam, gdzie wszystko się zaczęło. Tak też jest w jednym z epilogów syberyjskich zatytułowanym *Powrót do ojczyzny*, na którym to przedstawił artysta siwego starca o twarzy porwanej zmarszczkami cierpienia, który po latach tułaczki jest znowu w swym kraju. Z ramion zsunął mu się płaszcz żołnierski, ręce złożył do modlitwy. Zamknięte powieki pozwalają mu lepiej poczuć zapach rodzinnej, rozkwitającej wiosną ziemi, za którą przyszło mu tyle lat tęsknić na wygnaniu w zabajkalskiej krainie wiecznych śniegów.

Pożegnaniem z tematyką syberyjską jest wspianały pochodzący z roku 1918 obraz, powstał on na progu niepodległości, ale jego wymowa jest bardzo pesymistyczna. Za zamkniętą, drewnianą, obrotową bramą, już w obejściu, na klepisku leży postać wędrowca w łachmanach, przygnieciona tobołkiem. Postać jest namalowana w ogromnym skrócie, tak, że widać tylko schodzone podeszwy. W tle stoi jakaś postać w bieli niedająca się jednoznacznie zinterpretować. Na tle pastelowo-różowego nieba – świtu lub zmierzchu, początku i końca zarazem – szybują ptaki, wokół bujna zieleń rodzącej się przyrody. Obraz ten zatytułowany jest *Anhelli*. Jego tematem jest powrót z Syberii, powrót bolesny, rozczarowujący do świata, który zaprzepaszczał doświadczenie i ofiary Sybiraków. Malczewski stara się też wyrazić wypełnienie się słów zawartych w poemacie Słowackiego, że zmartwychwstanie ojczyzny musi poprzedzić zatracenie całego pokolenia<sup>68</sup>. Jest więc ów zmarły u kresu wędrówki zesłaniec ostatnim ogniwem w łańcuchu popowstańczych ofiar w martyrologicznym obszarze cierpień Polaków, jakim od powstania romantycznego mitu był tajemniczy, daleki, mroźny Sybir.

---

<sup>67</sup> W. Okoń w swojej książce: *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki XIX wieku*, Wrocław 1992, pisze, że pochody na Sybir, uralskie kopalnie, śmierć na wygnaniu, to znamiona pokonanych, polska droga krzyżowa prowadząca do wymarzonej, wolnej Jeruzalem. Bo bogu jest potrzebna czara z łez i krwi narodu na odkupienie wszystkich grzechów i występków, na oczyszczenie ducha dziejów. (s. 25-26).

<sup>68</sup> Por. E. Kiślak, op. cit., s. 356.

„Tkwiąc korzeniami w romantyzmie może i pragnął się Malczewski od niego wyzwolić, lecz na pewno nie zdołał. Tak jak „opętany polskością” nie mógł się on uwolnić od tematyki narodowej, tak i od romantyzmu leżącego u podstaw psychiki polskiej – od smutku, melancholii, uczuciowości. Podkreślone wątki tematyczne oraz ich geneza ukazują, że malarstwo tego artysty wyrasta na jednolitym podłożu pewnej ogólnej postawy, którą można chyba uznać za postawę właściwą polskie-mu romantyzmowi. Wyraża się ona w wyborze tematów, w sięganiu do wielkiej poezji romantycznej, do tematyki patriotycznej – walk powstańczych i tragedii narodu jako ich ostatecznej konsekwencji, do wiary w posłannictwo artysty rozumiane jako służba narodowi. Był Malczewski ostatnim polskim malarzem, który sztukę pojmował jako posłannictwo narodowe”.<sup>69</sup> „(...) na tle pochodów na Sybir, wizyjnych sybirskich krajobrazów czy scen dokumentujących codzienność katorgi, Malczewski najsugestywniej pokazał, że Sybir stanowi nie tylko żywą część ojczyzny, ale wpisuje się w życiorys każdego Polaka czasów niewoli a zbiorowa tragedia narodu jest zawsze intymnym dramatem indywidualnym”.<sup>70</sup>

W malarstwie patriotyczno-historycznym autora *Wigilii na Syberii* istnieją elementy, które otwierają dalekie perspektywy, wybiegają daleko poza czas, w którym żył i tworzył. Jego twórczość oddziaływała jeszcze długo po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, a można nawet się pokusić o stwierdzenie, że oddziałuje i dzisiaj pielęgnując stare i zyskując nowe wartości patriotyczne.

---

<sup>69</sup> Por. J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski a romantyzm, s. 84-85, [oraz] J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, s. 64.

<sup>70</sup> E. Kiślak, op. cit. , s. 358.

## ROZDZIAŁ III

### Sybir Jacka Kaczmarskiego.

Rozpoczynając rozważania na temat twórczości Jacka Kaczmarskiego należy się zastanowić nad jego statusem we współczesnej literaturze i kulturze polskiej. Rodzaj twórczości autora *Murów* kojarzony jest w społeczeństwie raczej z kulturą masową czy popularną, a konkretnie z jej gałęzią tzw. poezją śpiewaną czy piosenką poetycką. Aspiracje tego gatunku twórczości do tzw. kultury wysokiej bywają różnie postrzegane przez krytyków literackich, mimo adaptowania dla potrzeb scenicznych utworów takich poetów jak Norwid, Herbert czy Jastrun. Twórcy tekstów piosenek literackich też różnie odnoszą się do swojej twórczości. Jeremi Przybora pytany kiedyś, czy uważa się za poetę, czy za autora tekstów piosenek odpowiedział, że jest „liryzystą”. Termin stworzony przez jednego z najwybitniejszych polskich aktorów kabaretowych, ale również autora wielu wspaniałych tekstów literackich, wydaje się być odpowiednim dla pogodzenia stanowisk „za” i „przeciw” nobilitacji piosenki jako tekstu *stricte* literackiego. Na tle tych sporów teksty Kaczmarskiego są jak najbardziej w centrum. Nie można jednak zapominać, że autor *Oblawy* często bywa określany mianem barda, co niesie z sobą pewne konsekwencje skojarzeniowo-artystyczne. Marek Karpiński zdiagnozował status społeczny Kaczmarskiego w odniesieniu do jego metody twórczej. W 1993 roku w „Pulsie” napisał:

Jest bardem. Jak bard przemienia rzeczywistość w poezję. Znajduje dla niej skrót, kondensację, by tak ją zakląć, utrwalić przekazać. Od tej chwili będziemy patrzeć jego oczami, podążać jego skrótem, zaklinać jego formułą. Jak bard sam interpretuje swoje teksty, sam nadaje dźwiękom właściwe brzmienie, sam odmierza proporcje między słowem a milczeniem. Od tej chwili nie będziemy w stanie przeczytać jego tekstów inaczej niż tak, jak on nam każe, z jego kadencjami, podkreśleniami, pauzami. Jak bard dodaje do melodii swych słów dźwięk instrumentu. Od tej chwili będziemy słyszeli metalowe brzmienie strun dodane do akcentów, przycisków i przydechów. Tak odbieramy przecież piosenki bardów.<sup>71</sup>

Nazwa bard pojawiająca się w określeniach pieśniarzy takich jak: Galicz, Okudźawa, Wysocki, Kaczmarski nie jest pozbawiona konotacji, jakie nadał jej okres romantyzmu. Współczesne znaczenie słowa bard wysuwa na pierwszy plan skojarzenia poety - pieśniarza, wzbudzającego uczucia patriotyczne i jednocześnie nawołującego do walki

---

<sup>71</sup> M. Karpiński, Jacek Kaczmarski – Aneks do wniosku o awans, „Puls” 1993, nr 5/6, s. 85.

o wolność. „W miarę upływu czasu nurt ten przekształca się pomału w pieśń o niewoli i wolności, niepodległości i walce o nią w ciągu dziejów”<sup>72</sup>.

Biorąc pod uwagę szczegółowe źródła i inspiracje twórczości Kaczmarek, wydaje się, że jest on klasycznym bardem, a więc kimś łączącym w sobie, jak już o tym tutaj wspomniano, cechy poety i pieśniarza, podobnie jak czytelne nawiązania do głębszej tradycji historycznej i literackiej. W jego piosenkach, pieśniach i wierszach wyczuwalne są niekiedy wpływy poetyki Słowackiego, Mickiewicza, Norwida. Jego zakorzenienie w okresie romantyzmu nie podlega dyskusji. W twórczości Kaczmarek, zrodzonej z romantycznego ducha, odwołującej się w odbiorze współczesności do znaków i dylematów tej właśnie epoki, problem kulturowej ciągłości i tożsamości oraz głęboko przeżyty tragizm zbiorowego losu jest jednym z podstawowych motywów wierszy odwołujących się do epoki Mickiewicza i Słowackiego.

Pojawiające się w twórczości autora *Zbroi* nawiązania intersemiotyczne do malarstwa, a wręcz bezpośrednie odwołania w tytułach wierszy do ich malarskiego pierwowzoru, ma również swoje wytłumaczenie w biografii Kaczmarek. Jego rodzice byli malarzami. Janusz Kaczmarek i Anna Trojanowska postarali się o to, aby ich syn był wychowany na artystę, ale bez narzucania mu drogi twórczej. Od dziecka obcował ze sztuką, poznawał dzieła wielkich malarzy, uczestniczył w dyskusjach o sztuce, poznawał świat poprzez dzieła sztuki, literaturę, muzykę. Wielotorowe artystyczne wychowanie miało duży wpływ na jego postawę artystyczną i tematykę jego twórczości. Malarstwo to jedno z najczęściej przywoływanych przez poetę źródeł kulturowych. Wśród ulubionych artystów znajdują się m.in. Peter Breughel Starszy, Rembrandt, Holbein, a z malarzy polskich: Matejko, Michałowski, Gieryski, Norblin oraz Jacek Malczewski. Przywołane nazwiska polskich artystów pędzla świadczą niewątpliwie o zainteresowaniach malarstwem historycznym, co znajduje odzwierciedlenie w tytułach wierszy opartych na tym malarstwie. Np. *Rejtan, czyli raport ambasadora* oraz *Stańczyk* (wg Matejki), *Pikieta powstańcza* (wg Gieryskiego), *Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej* (wg grafiki Piotra Norblina), *Somosierra* (wg Michałowskiego) czy cały „cykl wierszy syberyjski” opartych na twórczości Jacka Malczewskiego.

Nas, w tych rozważaniach, będzie interesował właśnie ów „cykl” oparty na obrazach autora *Melancholii*. Jednak zanim przejdziemy do analizy poszczególnych wierszy,

---

<sup>72</sup> M. Semczuk, *Ballada*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, w oprac. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1992, s. 90.



należy jeszcze przytoczyć kilka słów na temat metatekstualności i dialogu ze sztukami plastycznymi metody artystycznej warszawskiego twórcy, ponieważ, jak słusznie zauważa Krzysztof Gajda w swej monografii poświęconej Kaczmarowskiemu:

Dialog ze sztukami plastycznymi, intensywnie obecny w tekstach Kaczmarowskiego, jest szczególnie istotny dla jego twórczości.[...] Kulturowy dialog z malarskim „cudzym słowem” jest dla Kaczmarowskiego równie istotny jak relacje intertekstualne pozostające w obrębie kodu literackiego, więc werbalnego. Intersemiotyczne przekłady, interpretacje dzieł malarskich, próby podjęcia szeroko pojętej korespondencji sztuk w dużej mierze decydują o specyfice tych piosenek i przydają im artystycznej wartości.<sup>73</sup>

Jak wspominaliśmy we wstępie wiersze Kaczmarowskiego można interpretować na trzech płaszczyznach: malarsko-historycznej, ukazującej zgodność podjętych wątków i motywów z pierwowzorem, ogólnoludzkiej, odnoszącej przedstawioną sytuację do stosunków społeczno-socjologicznych, oraz na płaszczyźnie polskiej rzeczywistości historyczno-politycznej okresu, w którym powstał dany wiersz. Dlatego przy analizie każdego wiersza będę zaznaczał datę jego powstania. W pracy mojej zajmę się analizą i interpretacją wierszy na pierwszej płaszczyźnie. Jedynie, w niektórych przypadkach będę przenosił interpretację na płaszczyznę drugą i trzecią.

### *Zesłanie studentów*

Lud otoczył wiezienie nieruchomym wałem;  
Od bram wiezienia na plac, jak w wielkie obrzędy,  
Wojsko z bronią, z bębniami stało we dwa rzędy;  
W pośrodku nich kibitki. – Patrzą, z placu sady  
Policmajster na koniu; - z miny zgadłbyś łatwo,  
Że wielki człowiek, wielki tryumf poprowadzi:  
Tryumf cara północy, zwycięzcy – nad dziatwą. –  
Wkrótce znak dano bębniem i ratusz otwarty –  
Widziałem ich: - za każdym z bagnetem szły warty,  
Małe chłopcy, znędzniące, wszyscy jak rekruci  
Z golonymi głowami; - na nogach okuci.  
Biedne chłopcy! – najmłodszy, dziesięć lat, nieboże,  
Skarżył się, że łańcucha podźwignąć nie może;  
I pokazywał nogę skrwawioną i nagą.  
( Dziady. Część III, akt I, scena I.)

Pierwszym wierszem z „cyklu syberyjskiego”, jak nazwaliśmy go na potrzeby tej pracy, który opiera się bezpośrednio na twórczości Malczewskiego jest powstałe w 1980 roku

---

<sup>73</sup> K. Gajda, op. cit, s. 145.

*Zesłanie studentów*<sup>74</sup>. Przy tytule wiersza pojawia się odniesienie: „wg obrazu Jacka Malczewskiego”, co jest znamioną cechą twórczości autora *Naszej klasy*. Przywoływanym malarskim kontekstem jest niewątpliwie powstały w 1884 roku obraz pod tym samym tytułem. Dominantą kompozycyjną płótna jest wielka mapa imperium rosyjskiego, pod którą ułożyli się na odpoczynek dzieci – więźniowie. Epickość przedstawionej przez Malczewskiego sceny podkreślał Andrzej Jakimowicz, mówiąc o nurcie prozy w malarstwie Malczewskiego<sup>75</sup>. Kaczmarek dokonując przekładu intersemiotycznego starał się znaleźć odpowiednie poetyckie ekwiwalenty dla malarskiej techniki pierwowzoru. Forma wiersza jest nawiązaniem do owej epickości płótna. Wiersz pisany jest bezśredniówkowym ósmiozłogłosem sylabicznym, opartym o niedierezowany tok amfibrachiczno-trocheiczny, składa się z 28 wersów, podzielonych na 7 czterowersowych strof. *Zarys poetyki* autorstwa E. Miodońskiej-Brookes, A. Kulawika i M. Tatary podaje formę ósmiozłogłosem jako podstawowy wers epicki w sylabizmie renesansowym<sup>76</sup>, a co się z tym wiąże także i późniejszym. Wersy są rymowane krzyżowo. Rymy stosowane przez Kaczmareka są rymami niedokładnymi, równie często asonansami, jak i konsonansami, bardzo często stosuje on też rymy przybliżone, oparte jedynie na podobieństwie dźwiękowym, np. Imperium – Syberią. Należy też dodać, że są to zawsze rymy żeńskie (paroksytoniczne), kończące wers stopą amfibrachiczną, rzadziej trocheiczną.

Analizując wiersz nie można nie zauważyć, że jedną z cech kompozycyjnych wiersza staje się opisowość. Podmiot liryczny jest w wierszu uczestnikiem zbiorowej sytuacji, ale werbalizuje to tylko raz w trzecim wersie i to za pomocą czasownika- „Kończymy”-, a nie zaimka osobowego, nie możemy jednak mówić tutaj o podmiocie zbiorowym w wierszu, a jeśli tak to tylko w dwóch pierwszych strofach, gdyż „ja” liryczne przyjmuje rolę obserwatora i sprawozdawcy, znajdując się wewnątrz sytuacji dystansuje się od niej, wyrażając się w 24 strofie o współzesańcach „oni”, lecz także za pomocą czasownika – „Wie nawet już w majaczeniach / Że i tak nie mają gdzie uciec”. Autor wiersza osiąga w ten sposób możliwość wniknięcia do przedstawionego świata i włączenia się w proces jego tworzenia, nie pozbawiając się jednocześnie możliwości komentarza. O współtworzeniu przez autora świata przedstawionego i o jego teatralizacji świadczą dobitnie używane w czasie teraźniejszym czasowniki.

---

<sup>74</sup> Wszystkie przywoływane wiersze, daty powstania, cytaty podaję za: J. Kaczmarek, *Ale źródło wciąż bije...*, pod. red. K. Nowaka, Warszawa 2002.

<sup>75</sup> Por. A. Jakimowicz, op. cit., s. 78-88.

<sup>76</sup> Por. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1999, s. 340-341.

Dominantą przestrzenną obrazu Malczewskiego jest mapa Rosji. Odgrywa ona również znaczną rolę w budowie przestrzeni lirycznej wiersza. Pierwsze dwie strofy są zarysowaniem ogólnej sytuacji zesłańców, nie ma jeszcze rozróżnienia między zbiorowością a jednostką:

Pod wielką mapą Imperium  
Odpocząć – jak kto potrafi  
Kończymy bliską Syberią  
Skrócony kurs geografii

Śpi – spać może po drodze  
Trudnej jak lekcja historii  
Na wielkiej pustej podłodze  
Egzamin wstępny z katongi

Analizując tekst od strony zgodności z pierwowzorem narzucają się dwie zasadnicze kwestie. Pierwszą z nich jest stwierdzenie - „Kończymy bliską Syberią” -. Żadna z napisanych przez wspomnianych autorów monografii o Malczewskim w interpretacji tego obrazu nie wspomina o jego geograficznych aspektach. Być może, zastosowana przez autora przydawka była konsekwencją użycia w kolejnym wersie silnie nacechowanej frazy - „Skrócony kurs geografii” -, która w kontekście historycznym nabiera złowrogiego znaczenia, konotującego bestialstwo i okrucieństwo postępowania władz.

Drugim aspektem jest połączenie przez Kaczmarek wymiaru wertykalnego i horyzontalnego przestrzeni w wierszu. Zestawienie wielkiej mapy wiszącej na ścianie z wielką pustą podłogą, na której leżą jeńcy powoduje, że stają się one „wierszowymi synonimami”, tworzącymi zapowiedź losu młodzieńców, w pustej rosyjskiej krainie. Ta wielka mapa oraz wielka pusta podłoga w zestawieniu z młodymi więźniami ukazują kontrast pomiędzy jednostką a państwem totalitarnym.

Kolejne trzy wersy są już przedstawieniem indywidualnych postaw więźniów z pozycji obserwatora, ale już nie znajdującego się wewnątrz obrazu, a poza nim, a mimo to będącego wciąż w świecie przedstawionym i znającego myśli postaci.

Najmłodszy w mapę jak w okno  
Patrzy szczytując litery  
Układa drogę powrotną  
Przez białe wiorsty papieru

Dwaj inni usiedli razem  
Dręczą się w mokrych ubraniach  
Jak by tu ojcu pokazać  
Nagane ze sprawowania

Ten ściągnął buty tarł palce  
Ten nogą zdrętwiała kołyszę

Ten jeszcze myśli o walce  
Ten Odyseję już pisze

Autor zaczyna opisywać obraz od strony prawej do lewej, z punktu widzenia obserwatora stojącego przed płótnem, teatralizuje jednocześnie przedstawiane postacie. Stwarza w ten sposób wrażenie współtworzenia obrazu przez odbiorcę tekstu. Te trzy strofy mają ukazać postawy, jakie były przybierane przez Polaków wywożonych w głąb „Imperium”. Podmiot liryczny stopniuje nam jednak ukazywanie postaw więźniów. Strofa trzecia przedstawia najmłodszego, zafascynowanego poniekąd sytuacją w jakiej się znalazł, traktującego to, co się wokół niego dzieje jak przygodę. Układana przez niego droga powrotna i przytoczona metafora mapy Rosji jako białych wiorst papieru ma dwupłaszczyznowe znaczenia. Po pierwsze określa Rosję romantycznym wyobrażeniem krainy wiecznych śniegów, martyrologicznego cierpienia, po drugie krainy nieznannej, krainy wielkich białych plam, groźnej i tajemniczej. W kolejnej strofie mamy już dwu zesłańców, których myślenie o zaistniałej sytuacji także nie potrafi wyjść poza granice szkolnych murów, ich nieświadomość podkreśla fakt większego strachu przed ojcowską karą za naganne zachowanie, niż strach przed karą cara. W strofie piątej poprzez anaforyczne wyliczenie zaimkiem *Ten* zostajemy poinformowani o postawach pozostałych „posielańców”. Strofa szósta nie była wykonywana przez Kaczmarskiego ani Gintrowskiego na koncertach<sup>77</sup>. W analizie literackiej wnosi ona jednak dwa ważne spostrzeżenia. Jak już wspominaliśmy potwierdza dystans podmiotu lirycznego, ale również ukazuje postać żandarma, który leży „spity jak bela”. Odnosząc tę strofę do zacytowanego na początku fragmentu *Dziadów* trzeba stwierdzić, że nie ma tu bezpośredniego nawiązania do dramatu Mickiewicza. Ukazane przez autora dramatu zwiłokrotnione straże miały pokazać niewspółmierność kary do winy. Malczewski, a za nim Kaczmarski, korzystający niewątpliwie z inspiracji dramatem, przedstawili członka ustroju, który zniszczył Polskę jako słabego zdegenerowanego człowieka. Zdemitologizowali w pewien sposób Mickiewiczowskie przedstawienie tragedii dzieci-więźniów przenosząc punkt widzenia z tragedii spowodowanej z zewnątrz na tragedię wewnątrzspołeczną.

Kaczmarski próbując znaleźć poetyckie ekwiwalenty malarskiej techniki wraca w pewien sposób do źródła inspiracji Malczewskiego, a więc do literatury romantycznej.

---

<sup>77</sup> Nagranie znajduje się na płytach : P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, Muzeum, Pomaton, Warszawa 1991; P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, Mury w Muzeum Raju, Pomaton, Warszawa 1991; P. Gintrowski, Pamiątki, Pomaton, Warszawa 1991.

Z martyrologicznych dzieł romantycznych czerpie słowne rekwizyty, które wprowadzają jednoznaczne skojarzenia sybirskie. Kwintesencją tej techniki jest ostatnia strofa, gdzie pojawiają się mityczne atrybuty zesłańca:

Szynele o wyrok za duże  
Kij co z wilgoci poczerniał  
Książki tobołki podróżne  
Pod wielką mapą Imperium

Wiersz kończy się klamrą, która ma ukazać, że poruszany problem wpisany jest w wielkie historiozoficzne koło.

Autor *Obławy* w ciekawy sposób uświadamia odbiorców tekstu, o młodym wieku zesłańców. O tym, że są oni uczniami dowiadujemy się przez słownictwo związane ściśle ze szkołą. Mamy więc: kurs geografii, trud drogi porównany do lekcji historii, zesłanie staje się egzaminem z katorgi i naganą ze sprawowania. Jednak najbardziej nacechowanym rekwizytem świadczącym o młodym wieku zesłańców są: „Szynele o wyrok za duże”, które w literaturze sybirskiej, oraz w malarstwie Malczewskiego są nieodzownym atrybutem zesłańca.

### ***Wigilia na Syberii***

Patrz! – ha! – to dziecię uszło – rośnie – to obrońca!  
Wskrzesciel narodu, -  
Z matki obcej; krew jego dawne bohaterzy,  
A imię jego będzie czterdzieści i cztery.  
(*Dziady*. Część III, akt I, scena V, s. 185)

*Wigilia na Syberii* jest według chronologii kolejnym wierszem o tematyce sybirskiej, który został zainspirowany obrazem Jacka Malczewskiego. Jako kontekst malarski do tego tekstu należy przyjąć płótno pochodzące z 1892 roku tytułowane właśnie *Wigilia na Syberii* bądź *Wigilia zesłańców*. Tekst jest niezmiernie ciekawy poprzez wprowadzenie do niego cytatów z kolęd, które stają się metakontekstowym nawiązaniem nie tylko do samego tekstu, ale również konotowanych przez niego obyczajów społecznych. Słownik terminów literacki podaje, że: „Cytat wzbogaca i komplikuje znaczeniową zawartość wypowiedzi, wprowadzając do niej informacje wielowarstwowe. Przytaczana wypowiedź odsyła bowiem nie tylko do samych treści przedmiotowych, ale również wskazuje na macierzysty kontekst, który pierwotnie współtworzył znaczenie. Jest też wyrazistym sposobem usytuowania dzieła w obrębie

tradycji literackiej”<sup>78</sup>. Nie można zajmować się cytatem w izolacji od tekstu, którym został on zastosowany. Piotr Michałowski w swojej książce o granicach poezji podaje kilka podziałów funkcji i sposobów występowania cytatów w tekście<sup>79</sup>. Dla potrzeb tej pracy najważniejszy będzie podział zastosowany przez Stanisława Balbusa w książce *Między stylami*. Wyróżnia on dwie grupy cytatów: 1) w której elementy przejęte stają się tylko budulcem nowej struktury; 2) intertekstualne relacje są szczególnie wyeksponowane, a aspekt historyczno-pragmatyczny i „etymologiczny” formy staje się znakiem, jawnym znaczeniowoczym gestem semiotycznym<sup>80</sup>. Właśnie z drugą grupą mamy do czynienia w tekście *Wigilii na Syberii*, co postaramy się udowodnić.

Wiersz Jacka Kaczmarskiego powstał w 1980 roku i ciężko doszukać się nim jakichś nawiązań na trzeciej płaszczyźnie interpretacji. Wiązanie postaci zbawiciela z utworzoną w tym roku „Solidarnością” byłoby znaczną nadinterpretacją, dlatego w analizie i interpretacji skupimy się raczej na płaszczyźnie malarsko-historycznej oraz ogólnoludzkiej.

Na początku należy zwrócić uwagę na formę wiersza. Składa się on z pięciu ośmiowersowych strof przeplatanych czterowersowymi cytatami z trzech kolęd bożonarodzeniowych uzupełniających tekst. Strofy autorstwa Kaczmarskiego mają budowę zbliżoną do tzw. strofy stanisławowskiej, która była niezmiernie popularna w okresie romantyzmu. Składa się ona z czterech wersów dziesięciozłogłowych, ze średniówką po piątej sylabie, przeplatanych bezśredniówkowymi ośmiozłogłowcami. Rymowana jest krzyżowo, (w *Wigilii* zastosowane są rymy niedokładne, często przybliżone). Od czasów Mickiewicza strofa ta stała się najpopularniejszą strofą balladową. Autor tekstu nie trzyma się sztywno zasady parzystego wersu ośmiozłogłowego zastępując go siedmiozłogłowcem. Układ metryczny opiera się na amfibrachach oraz trochejach ułożonych w tok niedierzowany.

Obraz, który posłużył poecie za inspirację, Andrzej Jakimowicz zalicza także do nurtu prozy u autora *Błędnego koła*. W tekście wiersza widoczne jest to we fragmentaryczności opisu. Wiąże się to poniekąd także z techniką malarską Malczewskiego, o której była mowa w poprzednim rozdziale. U Kaczmarskiego fragmentaryczność opisu daje lepsze wyobrażenie o całości, niż opis szczegółowy. Sposób oddziaływania pozwala niejednokrotnie określić przedmiot opisu. Pierwsza strofa jest tego przykładem:

---

<sup>78</sup> Por. Słownik Terminów Literackich, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1988, s.79-80.

<sup>79</sup> Por. P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.

<sup>80</sup> S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 90-95, 101.

Zasyczał w zimnej ciszy samowar  
Ukrop nalewam w szklanki  
Przy wigilijnym stole bez słowa  
Świętują polscy zesłańcy  
Na ścianach mroźny osad wilgoci  
Obrus podszyty słomą  
Płomieniem ciemnym świeca się kopci  
Słowem – wszystko jak w domu

Strofa ta wprowadza czytelnika w obszar codziennej egzystencji polskich zesłańców w zabajkalskiej krainie. Pierwszy wers za sprawą onomatopeicznych i eufonicznych właściwości języka w nim zastosowanych pozwala usłyszeć gotującą się wodę. Odbiorca zostaje wciągnięty do obserwowanego świata, następuje moment teatralnego ożywienia obrazu. O ożywieniu sceny i wprowadzeniu do niej elementu akcji świadczą też czasowniki używane we wszystkich trzech czasach. Wprowadzone czasowniki w czasie przyszłym dodatkowo potęgują nastrój oczekiwania. Minimalistyczny opis przestrzeni życiowej mieszkańców ma za zadanie ukazać stopień ich martyrologicznej ascezy i poświęcenia. Użyte w pierwszym wersie synestetyczne zestawienie „zimnej ciszy” oraz oksymoron z wersu siódmego - „ciemny płomień” - wzmacniają tylko słowne możliwości kształtowania rzeczywistości. Pogląd na moc wyobraźniową słowa, na werbalne możliwości kształtowania rzeczywistości przemycy podmiot liryczny za pomocą trywialnego stwierdzenia w ostatnim wersie pierwszej strofy: „Słowem – wszystko jak w domu”. Owa moc jest dookreślona przez cytat z XVIII wiecznej kolędy *Słyszę z nieba muzykę*<sup>81</sup>:

„Słyszę z nieb muzykę i anielskie pieśni  
Sławią boga że nam się do stajenki mieści  
Nie chce rozum pojąć tego chyba okiem dojrzy czego  
Czy się mu to nie śni”...

Mamy tutaj do czynienia z sytuacją, w której cytat staje się jawnym znaczeniowo-twórczym znakiem semiotycznym, dookreślającym kontekst.

Druga strofa nie jest już tak optymistycznym potwierdzeniem werbalizacji rzeczywistości. Początek strofy sprowadza uczestników sytuacji lirycznej ze sfery transcendentnej do rzeczywistości odczuwanej empirycznie:

Nie będzie tylko gwiazdy na niebie  
Grzybów w świątecznym barszczu  
Jest nóż z żelaza przy czarnym chlebie  
Cukier dzielony na kartce  
Talerz podstawię by nie uronić  
Tego czym życie się słodzi

---

<sup>81</sup> Wszystkie informacje o kolędach podaję za: [www.users.nethit.pl/forum/read/mp/1989635/](http://www.users.nethit.pl/forum/read/mp/1989635/).

Inny w talerzu pustym twarz schronił  
Bóg się nam jutro narodzi.

Pojawiają się znane dobrze z literatury przedmioty przywołujące natychmiastowe skojarzenia związane z przestrzenią zesłania. Inną sprawą jest zgodność interpretacji obrazu przez wiersz, ze zgodnością ogólnie przyjętych interpretacji krytycznych. Pojawiający się u Kaczmarskiego cukier dzielony na kartce jest zawsze interpretowany jako opłatek przysłany w liście z Polski. Jaka była przyczyna takiej interpretacji poety? Tekst, ani tło obyczajowe tego nie wyjaśniają. Można pokusić się o interpretacje na trzeciej płaszczyźnie znaczeniowej i odnieść ją do sytuacji gospodarczej w Polsce, ale byłaby ona mało czytelna w kontekście pozostałych strof wiersza, dlatego odrzucamy ją w naszej pracy. Możliwe, że była to też po prostu odmienna teza interpretacyjna. Prawdopodobna jest hipoteza, która zakładałaby, że jest to egzemplifikacja ograniczenia potrzeb życiowych zesłańców, co zgadzałoby się z minimalistycznym obrazem ukazanym w strofie pierwszej. Pozostaje ona jednak w sferze artystycznego niedopowiedzenia poety. Strofa kończy się optymistyczną wizją narodzin Boga-Oswobodziciela, którą znów uzupełnia i dookreśla strofa z innej mało znanej XIX-wiecznej kolędy.

„Król wiecznej chwały już się nam narodził  
Z kajdan niewoli lud swój wyswobodził  
Brzmij wesoło świecie cały oddaj ukłon Panu chwały  
Bo to się spełniło co nas nabawiło serca radością”...

Ten optymistyczny nastrój jest jednak znowu sprowadzany do poziomu jałowej egzystencji zesłańczej przez słowa kolejnej strofy. Na początku mamy heroiczną negację postawy rozczulenia, sentymentu, tęsknoty do normalności, która była także zauważalna w pamiętnikach i listach zesłańców polistopadowych: „Nie, nie jesteśmy biedni i smutni / Chustka przy twarzy to katar”. Następnie jest ukazana jałowość codziennych potraw zesłańców w porównaniu z wigilijnym wspomnieniem rodzinnego domu. Kolejne słowa są pełnym wyznaniem podmiotu lirycznego, który już od pierwszej strofy ujawnia się jako uczestnik i sprawozdawca przedstawionej sytuacji lirycznej, jednak tutaj werbalizuje bezpośrednio swoją przynależność do zesłańczego społeczeństwa, zarówno w sposób fizyczny, jak i transcendentny.

Siedzę i sam się w sobie nie mieszczę  
Patrzę na swoje życie  
Jesteśmy razem – czegoż chcieć jeszcze  
Jutro przyjdzie Zbawiciel



Tutaj ostatni wers jest dopełniony popularną kolędą *Lulajże Jezuniu*. Zastanawiający jest sposób przywoływania postaci Boga na końcu pierwszych trzech strof. W pierwszej pojawia się „Słowo” i nie można jednoznacznie stwierdzić, czy jest ono przywołane tylko w sensie kreatora rzeczywistości, czy też jako Słowo z *Ewangelii św. Jana*. Za taką interpretacją przemawia kolejność przywoływania postaci Mesjasza. W strofie drugiej pojawia się On pod mianem Boga, a w trzeciej Zbawiciela. Zgadzałoby się to z biblijną kolejnością objawiania Boga, gdyż jak jest napisane: „Na początku było Słowo,/ a Słowo było u Boga,/ i Bogiem było Słowo.[...] A Słowo się stało ciałem/ i zamieszkało wśród nas/ I oglądaliśmy jego chwałę,/ chwałę jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca/, pełen łaski i prawdy”<sup>82</sup>. Inną jeszcze sprawą jest rozpatrzenie postaci Zbawiciela w kontekście przywołanego cytatu z *Dziadów*. Zsumowanie ilości wersów daje cyfrę 44, a więc imię „Wskrzesciel narodu” z widzenia ks. Piotra. Wyjaśnienie, choć nie jednoznaczne, daje ostatnia strofa, której wymowa jest bardzo pesymistyczna w kontekście oczekiwania na wyzwolenie. Podkreślenie w tej strofie cykliczności narodzin i śmierci zbawiciela prowadzi ją do pomieszania sfery sacrum i profanum, mimo, iż przedostatni wers przywraca wizję wolności zachowaną w „Jego imieniu”.

Powracając jeszcze do kwestii cytowanych przez autora kolęd, należy zauważyć, że mają one również za zadanie przywołać u odbiorcy skojarzenie z typowo polską tradycją, za jaką są one uważane. W wielu polskich kolędach, jak w tej przytoczonej przez poetę, Jezus jest w czasach trudnych historycznie wybawicielem narodu z oków niewoli, zwiastunem niepodległości.

### ***Zatruta studnia***

Cykl Jacka Malczewskiego *Zatruta studnia* nie należy już do obrazów, które mają jednoznaczne odniesienie do historii czy literatury. Obrazy powstawały w latach 1905-1907, kiedy autor *Szyprów* skłaniał się już ku malarstwu symbolicznemu, wypracował własną wizję historii. Wiersz Jacka Kaczmarskiego wchodzący w skład programu *Muzeum* powstał w 1980 roku. Oparty jest najprawdopodobniej na sześciu obrazach zawartych w cyklu oraz na obrazie *U studni* pochodzącym z 1909 roku. Trudno określić dominujący obraz w wizji poetyckiej autora *Jałty*. Rodzaj liryki zastosowanej przez

---

<sup>82</sup> Ewangelia wg św. Jana, [w:] Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Poznań 1988, s. 1216.

poetę będzie się różnił od poprzednich dwu wierszy, ma to związek z odmienną wymową pierwowzorów malarskich. Nie mamy już tutaj do czynienia z liryka opisową, jest to bardziej liryka apelu czy refleksji. Jako formę wiersza Kaczmarski wykorzystał jedno z najpopularniejszych w liryce polskiej metrum. Wiersz pisany jest jedenastozgłoskowcem ze średniówką po piątej sylabie, składa z siedmiu czterowersowych strof. Pierwsze dwie oraz ostatnia są rymowane krzyżowo, natomiast strofy 3-6 mają rymy sąsiadujące. Wprowadza to także podział wiersza na trzy części: część opisową- strofy 1 i 2, część „ostrzegawczą”- strofy 3-6 i część apelacyjną. Metrum opiera się na niedierezowanym toku amfibrachiczno-trocheicznym. Znamienne dla manieri poetyckiej autora *Kantyczki z lotu ptaka* jest stosowanie rymów niedokładnych, zarówno asonansów i konsonansów, a także rymów przybliżonych. Podmiot liryczny nie ujawnia się bezpośrednio w tekście, pozostaje na pozycji obserwatora – interpretatora.

Pierwsze dwie strofy są strofami opisowymi, przedstawiającymi sytuację liryczną i wprowadzającymi odbiorcę w nastrój tajemniczości i grozy.

Mróz tak siarczysty że palce zagina  
Lecz tam gdzie studnię pod lodowce wbito  
Ciałami zmarłych przetrawiona glina  
Cieczą zdrój jasny syci jadowitą

Milczy szafarka i nad wiadrem czeka  
Aż wiatr kolejnych tułaczy przygoni  
Nie drgnie pod czapką jakucką powieka  
Gdy będą pili z jej wystygłych dłoni

Pierwsza strofa nie daje miejsca na domysły i jednoznacznie określa miejsce, gdzie znajduje się narodowa „zatruta studnia”, a pojawiająca się w drugiej strofie szafarka w jakuckiej czapce nie pozostawia złudzeń, że przestrzeń liryczna wiersza jest przestrzenią syberyjską. Pierwsze dwie strofy można odnieść bezpośrednio do płótna tytułowanego *Zatruta studnia V* powstałego w 1905 roku. Jedynie na tym obrazie postać czekająca na podróżnych ubrana jest w grube futro i jakucką czapkę. Wers drugi i trzeci tekstu wyjaśnia źródło jadu, którym zatruto studnię, pośrednio informując też o ogromie ofiary złożonej przez tych, których zatrulo narodowe źródło i których ciała roztapiają ziemię, aby ich jad mógł przenikać do czystego źródła zapętlając w ten sposób ciąg dziejów „zatrutej studni”. Postaci szafarki nie można jednoznacznie określić, jej strój świadczyłby o jej przynależności do martyrologicznego pokolenia zesłańców (tak wyobraził Malczewski Eloë na obrazie z 1907 roku), a jednak jest zimna i bezwzględna,

nie ostrzega przygonionych wiatrem historii tułaczy przed zagrożeniem studni. Jej postawę będzie można ocenić dopiero po ustaleniu wpływu jadu ze studni na życie tych, których on zatrął. Strofa czwarta i piąta są bezpośrednim ostrzeżeniem przed wodą ze studni, jednak ostrzeżenie to nie jest kierowane do wędrowców-tułaczy, a raczej do odbiorców wiersza.

Kto się tej wody chociaż raz napije  
Tego oplotą jadowite źmije  
Nie zazna serca normalnego bicia  
Ni chwili myśli spokojnej za życia

Będzie w szaleństwie szarpał własne ciało  
Rył pazurami pod lodową skałą  
I póki życia każdą chwilę strawi  
Żeby zatrute źródło bólu zdławić

Opis szaleństwa nie pokrywa się już z romantyczną wizją zesłańców, cierpiętników, pojawiają się już tutaj modernistyczna tendencja do psychologizacji postaci, do analizy ich stanów psychicznych. Podobnie jest i w kolejnych dwu strofach, które ukazują przeciwną reakcję na jad ze studni.

Lecz są i tacy którym łyk napoju  
Nad studnią jadu szepnie o spokoju  
Ci na bezdrożnych północnych przestrzeniach  
Zapomną domu swego i imienia

Im czas oszczędzi pośpiesznej siwizny  
W zdumieniu będą własne macać blizny  
W barłóg zawszony jak w weneckie łożo  
Sny wniosą które nie czują odmrożeń

Porównując te dwie postawy zesłańców należałoby się zastanowić, czy aby podmiot liryczny nie stara się wprowadzić w błąd potencjalnych wędrowców, przyjmujących łyk wody z rąk szafarki? Czy szept wody o spokoju nie jest zbyt dużą ceną za zapomnienie własnych korzeni, własnej historii, domu i imienia? Zatruta studnia stanie się dla nich źródłem zapomnienia, oszczędzi im trosk i „pośpiesznej siwizny”, ale ceną za to będzie zatracenie świadomości poniesionych ran (wers 22) i poniesionej ofiary, co uczyni ją bezsensowną. Będą żyć w „weneckiej ułudzie” na „bezdrożnych północnych przestrzeniach”. W kontekście takiej interpretacji strof 5 i 6, wcześniejsze ostrzeżenia nabierają znaczenia odwrotnego do przekazywanego wprost. Dławienie „zatrutego źródła bólu” staje się symbolem walki z przeciwnikami narodowej wolności, tym samym wcześniej poniesione ofiary na „przetrawienie” zlodowaciałej gliny nie są stracone, a wcześniejsza walka nabiera nowego sensu. Dopiero taka interpretacja

pozwała odczytać ostatnią strofę jako lirykę apelu. Bezpośredni zwrot do adresata, pojawienie się ty lirycznego jako równorzędnego partnera przeżywanej sytuacji lirycznej jest ukonstytuowane przez jednakowy pogląd na rolę zatrutej studni w historii narodowych walk o wolność. Ostatnia strofa brzmi:

Ty który słuchasz jak się słucha baśni  
Albo wyblakły odczytuje napis  
Nie wierzysz, uśmiech twoją twarz rozjaśnił  
Bo tyś się dawno już z tej studni napił!

Stwierdzenie „Nie wierzysz odnosi” się właśnie do owych przewrotnie fałszywych ostrzeżeń, dawanych przez podmiot liryczny w części „ostrzegawczej” wiersza.

Taka interpretacja wiersza zmienia pogląd na postać szafarki, która staje się obrończynią narodowych wartości, miłości do ojczyzny, sensu poniesionej wcześniej ofiary, które są zaklęte w narodowej „zatrutej studni”. Jednocześnie czytelnik zostaje postawiony przed dwojakim wyborem: Bądź świadomego cierpienia emocjonalnego, opartego o głęboki sens historyczno-społeczny, bądź pozornego spokoju, którego ceną jest pozbycie się własnej historii, tradycji, czy pozostawanie w nieświadomości.

### ***Powrót z Syberii***

Identyfikacja podmiotu lirycznego z twórcą opisywanego obrazu, próba wnikięcia do przedstawianego świata to stałe cechy twórczości Jacka Kaczmarskiego. Nie rezygnuje z nich poeta i w tym przypadku. Wiersz z programu *Muzeum* powstały w 1980 roku jest ostatnim z intersemiotycznych nawiązań do twórczości autora *Niedzieli w kopalni*. *Powrót z Syberii* jest najbardziej zmetaforyzowanym z omawianych tutaj tekstów, brak w nim jakichkolwiek odniesień do obiektywnej rzeczywistości. Poeta oparł swą liryczną wizję na dwu obrazach przedstawiających podobną scenę powrotu martwego lub umierającego powstańca do rodzinnego dworu. Pierwszy z tych obrazów powstał około 1911 roku i pojawia się pod tytułem *Powrót z Syberii* lub *Powrót w rodzinne strony*. Drugi z obrazów powstał w 1920 roku i nosi nazwę *Powrót*. Kaczmarski w wierszu stara się oddać jak najpełniej za pomocą środków werbalnych, poetyckich kolorystykę i nastroj obrazów. Kompozycja stroficzna wiersza jest podporządkowana nastrojowi, jaki ma wywołać opis słowny. Wiersz składa się z sześciu strof, z których pierwsza i ostatnia są ośmiowersowe, a cztery środkowe są czterowersowe. Skrócenie środkowych strof o połowę zastosowane zostało w celu stworzenia pozoru dynamizacji

sytuacji przedstawianej przez te strofy. Potwierdza to także wykonanie muzyczne tekstu<sup>83</sup>. Miarą metryczną wiersza jest jedenastozgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie, rymowany w sposób krzyżowy, za pomocą rymów żeńskich niedokładnych oraz przybliżonych. Tok wiersza jest niedierezowany, składający się z trochejów oraz amfibrachów, co jest znamienne dla tekstów pisanych przez autora *Krzyku*.

Pierwsza strofa wprowadza nastrój refleksji. Początkowe dwa wersy wyobrażające żuka grabarza toczącego swą kulę ziemską ku jej losom, nakazują zastanowić się nad ziemskim losem człowieka, którego przeznaczeniem jest śmierć. Podmiot liryczny ujawnia się tutaj w pierwszej osobie, lecz jest on postacią martwą, przyniesioną przez fauny do rodzinnego dworu, aby mógł ostatni raz „spojrzeć” na to, co „dawno wyśnił”. Mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju liryką maski, gdzie podmiot przyjmuje postawę zmarłego powstańca, aby wyrazić jego myśli. Tak rozumiana rola podmiotu zakłada całkowitą transcendencję sytuacji lirycznej. W strofie mamy ukazane także typowe dla malarstwa Malczewskiego postacie faunów, które tradycja literacka zwykła utożsamiać z kulturą idylliczną, sielankową, a nawet dionizyjską. Wprowadzony zostaje więc pewien kontrast między kultem życia a śmiercią. Ton melancholii podkreślony zostaje dodatkowo przez odpowiedni opis przestrzeni lirycznej: „Dwór opuszczony deski w miejsce okien / Ciszę tak wielką że słyszeć ruch myśli”. Kolejne cztery strofy zmieniają jednak całkowicie nastrój wiersza. Są one pewnego rodzaju retrospekcją życia powracającego na łono ojczyzny wędrowca:

Tutaj był kiedyś Rzym mój Grecja moja  
W świątyniach stodoł mieszkał Bogów zagon  
Stojąc w obejściu w pozłocistych zbrojach  
Na moje walki patrzyli z powagą

Tutaj ukryłem srebrnostrunną lirę  
Która się stała duszą tego dworu  
Tutaj indykom czytając Szekspira  
Drżałem o losy swego Elsynoru

W tumanach kurzu tańczyły rusalki  
Nimfy w dziewannach uwodziły wzrokiem  
A ja Don Kichot wciąż niesyty walki  
Świat ten mierzyłem małym groźnym krokiem

Potem mnie długo długo tu nie było  
I oto wracam z najdalszej podróży  
Stamtąd gdzie nic się z marzeń nie spełniło  
Tu gdzie najgorsze sprawdzają się wróżby

---

<sup>83</sup> Piosenka wchodzi w skład programu *Muzeum* i znajduje się na płycie : P. Gintrowski, J. Kaczmarek, Z. Łapiński, Muzeum, Pomaton, Warszawa 1991.

Strofy te obfitują w nawiązania intertekstualne. Ich główną funkcją jest ukazanie kultury, w której wychowywał się ów „wędrowiec”. Rzym i Grecja przywołane w pierwszej z cytowanych strof mają nie tylko ukazać dawną wielkość polskiego dworu, lecz również osadzić jego kulturę w kontekście śródziemnomorskim. Oksymoroniczne przedstawienie „współmieszkańców” dworu w postaci „zagonu Bogów” zamieszkujących „W świątyniach stodół” nie jest w tekście degradacją świątyni czy Bogów, jest raczej upatetycznieniem codziennej przestrzeni życia człowieka. Dziecięce zabawy były traktowane bardzo poważnie. Kolejna strofa przywołuje atrybut Apollona – lirę, oraz ukazuje niebagatelny wpływ poezji na mieszkańców tego dworu. Szekspir zestawiony z indykami wydaje się być również groteskowym oksymoronem, kiedy jednak dwór zostaje porównany do hamletowskiego Elsynoru, nie można mieć wątpliwości, że nie jest to trywializacja zamku a uwznioślenie dworu. Strofa kolejna przywołuje znów mitologiczne, idylliczne postacie rusalek i nimf. W kontekście tej strofy wyjaśnia się również obecność faunów przynoszących zwłoki mieszkańca. Są oni dawnymi „przyjaciółmi” - z czasów młodości nadziei, które ukazują kolejna dwa wersy przywołujące kontekst Don Kichota, błędnego rycerza walczącego z wiatrakami. Postać z utworu Cervantesa nie przypadkowo pojawia się w tekście, komentuje ona poniekąd poczynania polskich bojowników o wolność z okresu powstania Styczniowego, mamy więc tutaj do czynienia z liryczną krytyką, wartościowaniem i intertekstualnym komentarzem, a biorąc pod uwagę występowanie podmiotu w pierwszej osobie, nawet z krytycznym autokomentarzem. Taką interpretację zdaje się potwierdzać ostatnia z „retrospektywnych” strof. Burzy ona sielskość trzech poprzednich. Ześlanie jest w niej nazwane eufemistycznie „najdalszą podróżą”, a okres zesłania jest zwerbalizowany jedynie poprzez powtórzenie słowa długo, przy określaniu niebytności we dworze. Ale dla powyższej tezy najistotniejsze będzie stwierdzenie podmiotu dookreślające przestrzeń zesłania: „(...) wracam (...) / stamtąd, gdzie z marzeń nic się nie spełniło”. Zdaję się ono komentować uświadomioną utopijność dążeń z okresu młodości, które brały się z właśnie takiego modelu kultury, w której został wychowany bohater liryczny. Umysł polskiego szlachcica, którym jest niewątpliwie bohater liryczny, ukształtowany przez literaturę antyczną, przez Szekspira, czy Cervantesa musiał doprowadzić do poświęcenia się dla sprawy narodowej. Ostatni wers tej strofy przynosi znów nastrój tragicznej melancholii, w jakiej pogrążona jest kolejna, ostatnia strofa, ukazująca spełnianie się najgorszych wróżb:

W martwych pejzażach skrzydłem ptak nie strzepnie  
Zgwałconej nimfie grobem szara łąka  
Wróżka mych losów milknie głuchnie ślepnie  
Na fauny czeka wrzaskliwa nagonka  
Ręka poprawia obsunięty całun  
Zimne powieki nasuwa na oczy  
Po rudej ziemi grabarz żuk pomału  
Swą kulę ziemską ku jej losom toczy

Zderzenie z rzeczywistością powoduje, że wypracowana przez wieki kultura ulega degradacji. Śmierć właściciel dworu powoduje, że cała jego metafizyka musi zginąć razem z nim. Obraz domu rodzinnego umiera pomału. Najpierw pojawiają się martwe pejzaże, umiera zgwałcona nimfa, mitologiczna moja „milknie, głuchnie, ślepnie”, a wierne fauny, które przyniosły ciało wędrowca na rodzimą ziemię czeka „wrzaskliwa nagonka”. Tak przedstawione obrazowanie ma także na celu ukazać śmierć kultury ziemiańskiej, zgwałcona nimfa staje się symbolem gwałtu na niewinności, sielskości rodzinnego domu. Zastanawiającym elementem jest całun przykrywający ciało powstańca. W kulturze chrześcijańskiej całun przynosi zazwyczaj skojarzenia z tzw. całunem turyńskim, przykrywającym zwłoki Chrystusa. Taka interpretacja sprowadzałaby tekst z powrotem ku romantycznej martyrologii. Postać zmarłego zesłańca zrównana zostaje więc z postacią Jezusa, a tym samym ofiara złożona przez powstańców staje się ofiarą odkupienia narodu. Wiersz kończy się klamrą powtarzającą dwa pierwsze wersy utworu. Ma to uzmysłwić nieuchronność losu człowieka, a także ukazać zamknięte koło historii i powtarzalność niektórych momentów dziejowych.

Należy zwrócić uwagę na to, że zaproponowana tutaj interpretacja jest słuszna jedynie przy uwzględnieniu tytułu wiersza i jego malarskiego kontekstu, gdyż nigdzie w tekście nie ma bezpośredniego odniesienia do nazwy Sybiru, a pośrednie nawiązanie w strofie piątej mogłoby być równie dobrze odebrane jako podróż w celach poznawczych czy zarobkowych.

Nawiązując jeszcze do formy tekstu i jego odniesienia gatunkowego należy stwierdzić, że wiersz nosi znamiona ballady, rozumianej jako utworu wyłącznie lirycznego, łączącego z sobą świat realistyczny i fantastyczny, w którym czynnikiem dominującym staje się podmiot liryczny i jego przeżycia.

Wyobrażenie Sybiru proponowane w tekstach Jacka Kaczmarskiego opiera się prawie wyłącznie na kontekstach malarskich związanych z twórczością Malczewskiego. Przestrzeń zesłania jest już przetransponowana przez malarskie pierwowzory wierszy i nie zawsze zgadza się z mitem wykreowanym przez polski romantyzm. W swoich

tekstach skupia się autor bardziej na poszukiwaniu językowych ekwiwalentów, oddających synestezyjnie technikę malarską, niż na poszukiwaniu języka romantycznego wzoru literatury zesłańczej. Sposób analizowania przez poetę występujących w dziełach plastycznych przedstawień, ich zawartości symbolicznej i alegorycznej sprawia, że można w przypadku tych wierszy o specyficznym rodzaju poetyckiej ikonografii.

Nie zależy autorowi na utrwalaniu romantycznego mitu, poszukuje raczej w historii wyjaśnień dla współczesności, opierając się na historiozoficznej teorii powtarzalności dziejów. W postaciach zesłańców interesują go bardziej przeżycia wewnętrzne, myśli, postawy moralne zaistniałe w danych okolicznościach, niż ich martyrologiczno-cierpiętnicze przeznaczenie. Wynosi to romantyczny temat zesłań na nowe kręgi interpretacyjne, ukształtowane przez literaturę modernistyczną. Romantycznym wizjom Syberii zostaje nadany wymiar uniwersalny, opierający się na ukształtowanym przez literaturę i sztukę XIX wieku przenośnym znaczeniu Syberii jako miejsca oddalenia, samotności, tajemniczości.

Do tematyki syberyjskiej w twórczości Kaczmarekowskiego nawiązuje jeszcze napisany w 1987 roku utwór zatytułowany *Ballada o bieli*, jednak Syberia w nim przywołana nie jest już związana z romantycznym mitem, ponieważ ideologiczne przesłanie wiersza opiera się na metaforze białych plam w historii narodu polskiego. Także zestawienie „Białej Plamy Syberii” z tragedią II wojny światowej nakazuje poszukiwać interpretacji wiersza w historii związanej z zesłaniami z lat powojennych, które przez wiele lat były przemilczane, a ślady w książkach były właśnie owymi „białymi plamami” z *Ballady o bieli*. Dlatego też nie podajemy szczegółowej interpretacji tego wiersza, gdyż nie nawiązuje on bezpośrednio do tematyki pracy.



## Zakończenie

Zastanówmy się, jaki jest ów Sybir w wierszach Jacka Kaczmarskiego? Pierwsze dwa rozdziały tej pracy ukazują pierwowzór ujęcia Sybiru w literaturze polskiej XIX wieku oraz jego przetransponowanie na malarskie wizje twórców okresu późnego romantyzmu i neoromantyzmu. Jak są obecne owe konteksty w omawianych wierszach? Powstanie romantycznego mitu zaważyło niewątpliwie na wizjach syberyjskich ukazanych przez autora *Oblawy*, jednak jego ujęcie tej tematyki bliższe jest wizjom malarskim niż literackim, świadczy o tym m.in. sposób formułowania tytułów, dookreśleń źródłowych, a również komentarze autorskie podczas koncertowych wykonań utworów. Specyficzna forma wierszy, poszukiwania językowych ekwiwalentów dla przełożenia malarskich obrazów, wnikanie w ich świat przedstawiony, pewna teatralizacja sprawiają, że czytelnik staje się współtwórcą dwukierunkowego przekładu intersemiotycznego. Krzysztof Gajda w swej książce o świecie tekstów Kaczmarskiego pisze o tej metodzie twórczej następująco:

Metatekstualna metoda Kaczmarskiego, sugerująca nawiązanie do konkretnego dzieła, sprawia, że odbiorca **zmuszony** jest w proces interpretacji włączać przywoływany obraz. Zakres kontekstu wpisuje się w naturalną dla literatury o intertekstualnym charakterze sieć powiązań. Może odnosić się do techniki malarskiej pierwowzoru, obejmuje też nawiązania do biografii artysty, sytuacji egzystencjalnej i społecznej, a także do tematu dzieła i wszystkich kontekstów, które ów temat uruchamiają.<sup>84</sup>

Jak wynika z powyższego cytatu autor *Źródła* w swych inspiracjach poddawany był dwójakemu oddziaływaniu kontekstowemu, a jego wiersze są pewnego rodzaju podwójnym przekładem intersemiotycznym – literatury na obraz i obrazu na literaturę. Nie jest to jednak przekład bierny. Sposób werbalizacji świata przedstawionego obrazu w tekście powoduje, że opis dynamiczny staje się kompozycyjną i konstytutywną dominantą treści wierszy. Kaczmarski współtworzy interpretację dzieł literackich, dookreślając to, czego nie jest w stanie wyrazić przekaz plastyczny, ukazuje nam świat z punktu widzenia występujących postaci, zmieniając niejako perspektywę odbioru na bardziej subiektywną, mamy wrażenie tzw. obserwacji uczestniczącej. Motywacją takiej percepcji dzieł malarskich było niewątpliwie wychowanie artystyczne, połączone ze studiami polonistycznymi, które wpłynęły niewątpliwie na ukształtowanie światopoglądu poety.

---

<sup>84</sup> K. Gajda, op. cit., s. 143.

Sybir Kaczmarek nie odbiega więc zbytnio od wyobrażeń wykreowanych przez kulturę XIX wieku, poeta zauważa jednak w nich jakiś aspekt ponadczasowości, świadczą o tym m.in. klamrowe zakończenia tekstów, które mają symbolizować zataczający koło bieg historii, współczesnia interpretowane obrazy, wprowadza w tekst przemyślenia natury moralno-egzystencjalnej, nakazując często czytelnikowi zastanowienie się nad postawami prezentowanych w tekstach bohaterów lirycznych. Zesłańcy w jego tekstach nie są biernymi cierpiętnikami za sprawę narodową, poeta często każe zastanowić się nad sensem i świadomością ich wyborów, a także nad reinterpretacją pojęcia martyrologii zesłańczej z punktu widzenia jej uczestników. Współczesny bard nie narzuca swoich sądów i ocen historii, pozwala na przemyślenie i ustosunkowanie się do przedstawianych zdarzeń, jest przewodnikiem po zakrętach narodowej historii, który uświadamia, że jest ona wciąż obecna, wciąż się staje i że my ją tworzymy, od nas ona zależy.

Tematyka syberyjska w tekstach Kaczmarek jest silnie związana z epoką romantyzmu, a także neoromantyzmu, (w pozytywnym znaczeniu tego słowa), jednak sposób ujęcia tematu, sposób ukazywania postaci, skupiający się na ich przeżyciach wewnętrznych, szeroko rozumiana intertekstualność czy metatekstualność umieszcza omawiane wiersze w kontekście literatury współczesnej, która w sposób umiemytny, nieepigoński, korzysta z dziedzictwa kulturowego epok minionych. Mamy więc do czynienia z pewnym intersemiotycznym i intertekstualnym dialogiem twórców żyjących w różnych epokach dziejowych, co świadczyłoby o ponadczasowości i wartościach ukazywanych przez wątki i motywy polskiej kultury romantycznej, której specyfika odbiegała znacząco od romantyzmu w pozostałych krajach europejskich .

Sposób interpretacji twórczości Jacka Kaczmarek przedstawiony w tej pracy jest jedną z wielu dróg badawczych, jaką może przyjąć interpretator w poszukiwaniu znaczenia utworów. Metoda tutaj zastosowana wydawała nam się najlepszą dla ukazania rozpatrywanego problemu w kontekście metatekstualności, dialogu z innymi dziełami malarskimi i literackimi. Uważamy, że przedstawiona analiza interpretacyjna tekstów poetyckich autora *Ballady o bieli* pozwoli na spojrzenie na jego twórczość przez pryzmat dziedzictwa kulturowego minionych epok i przyczyni się do odfałszowania wizerunku artysty „zasufladkowanego” w kręgu zaangażowanej piosenki politycznej lat 70-tych i 80-tych minionego wieku.

## Bibliografia

1. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996.
2. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.
3. *Bard polski. Album poetów polskich*, oprac. B. Koreywo, Poznań [B.r.].
4. A. Czartoryski, *Bard polski 1795*, Brody [B.r.].
5. W. Djakow, *Syberyjskie lata powstańców 1830 roku*, „Przegląd Wschodni” 1991, z.2.
6. *Encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1964.
7. K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003.
8. A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933.
9. A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970.
10. J. Z. Jakubowski, *wstęp do: J. Słowacki, Anhelli*, Warszawa 1947.
11. M. Janik, *Dzieje Polaków na Syberii*, Kraków 1928.
12. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
13. J. Kaczmarski, *Ale źródło wciąż bije...*, pod. red. K. Nowaka, Warszawa 2002.
14. J. Kaczmarski, *Autoportret z kanałią*, Łódź 1994.
15. M. Karpiński, *Jacek Kaczmarski – Aneks do wniosku o awans*, „Puls” 1993, nr 5/6, s. 85.
16. E. Kiślak, *Melancholia sybirska. Motywy anheliczne w obrazach Jacka Malczewskiego*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 2.
17. Z. Krasieński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970.
18. A. Kuczyński, *Syberia. Cztery lata polskiej diaspory*, Wrocław 1993.
19. A. Kuczyński, *Syberyjskie szlaki*, 1972.
20. H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 2000
21. Z. Lisowski, *Interpretacja utworu literackiego jako główny problem metodyczny*, Siedlce 1988.
22. Z. Łukawski, *Historia Syberii*, Wrocław 1981.
23. A. Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000.
24. P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.
25. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15, Warszawa 1955.
26. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Warszawa 1967.

27. A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1979.
28. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1999.
29. W. Okoń. *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki XIX wieku*, Wrocław 1992.
30. J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław 1968.
31. J. Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski a romantyzm, s.173, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1967.
32. M. Semczuk, *Ballada*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, w oprac. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1992, s. 90.
33. J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
34. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.
35. J. Sławiński, *O problemach sztuki interpretacji*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966
36. J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1947.
37. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Wrocław 1954.
38. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1992.
39. *Słownik terminów literackich*, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1988.
40. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórze i A. Kowalczykowa, Warszawa 1991.
41. *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1980.
42. S. Stabro, *W oczach Kaczmara*, „*Twórczość*” 1995, nr 3, str. 120–125.
43. Z. Stefanowska, *Gra z historia w czterdzieści i cztery*, [w] A. Mickiewicz, *Dziady*, Kraków 1998.
44. T. Szydłowski, Jacek Malczewski, Warszawa 1925.
45. Z. Trojanowicz, J. Fiećko, *Syberia*, [w] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s.901–909.
46. Z. Trojanowicz, *Sybir romantyków*, Kraków 1992.
47. J. Ujejski, *Romantycy. Główne idee w Anhellim Słowackiego*, Warszawa 1963.
48. A. Witkowska, *Epitafium dla pokolenia*, [w] A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 350 – 363.
49. A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1987.

50. K. Wolny, Teoria literatury. Zarys problematyki, Rzeszów 1995.

51. [www.kaczmarski.art.pl](http://www.kaczmarski.art.pl)

52. [www.users.nethit.pl/forum/read/mp/1989635/](http://www.users.nethit.pl/forum/read/mp/1989635/)

53. S. Wysłouch, Literatura i semiotyka, Warszawa 2001.

54. W. Zawistowski, Wysocki,

55. P. Żbikowski, Droga krzyżowa Polaków. Motyw zsyłek na Sybir i do łagrów sowieckich w literaturze polskiej, Rzeszów 1996.

Płyty CD:

1. P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, Mury w Muzeum Raju, Pomaton, Warszawa 1991.

2. P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, Muzeum, Pomaton, Warszawa 1991.

3. P. Gintrowski, Pamiątki, Pomaton, Warszawa 1991.

## Załączniki

### Wigilia na Syberii (wg obrazu J. Malczewskiego)

Zasyczał w zimnej ciszy samowar  
Ukrop nalewam w szklanki  
Przy wigilijnym stole bez słowa  
Świętują polscy zesłańcy  
Na ścianach mroźny osad wilgoci  
Obrus podszyty słomą  
Płomieniem ciemnym świeca się kopci  
Słowem - wszystko jak w domu

"Słyszę z nieba muzykę i anielskie pieśni  
Sławią Boga że nam się do stajenki mieści  
Nie chce rozum pojąć tego chyba okiem dojrzy czego  
Czy się mu to nie śni"...

Nie będzie tylko gwiazdy na niebie  
Grzybów w świątecznym barszczu  
Jest nóż z żelaza przy czarnym chlebie  
Cukier dzielony na kartce  
Talerz podstawiam by nie uronić  
Tego czym życie się słodzi  
Inny w talerzu pustym twarz schronił  
Bóg się nam jutro urodzi.

"Król wiecznej chwały już się nam narodził  
Z kajdan niewoli lud swój wyswobodził  
Brzmij wesoło świecie cały oddaj ukłon Panu chwały  
Bo to się spełniło co nas nabawiło serca radością"...

Nie, nie jesteśmy biedni i smutni  
Chustka przy twarzy to katar  
Nie będzie klusek z makiem i kutii  
Będzie chleb i herbata  
Siedzę i sam się w sobie nie mieszczę  
Patrząc na swoje życie  
Jesteśmy razem - czegoś chcieć jeszcze  
Jutro przyjdzie Zbawiciel

"Lulajże Jezuniu moja perełko  
Lulaj ulubione me pieścidełko  
Lulajże Jezuniu lulajże lulaj  
A ty go Matulu w płaczu utulaj"...

Byleby świecy starczyło na noc  
Długo się czeka na niego  
By jak co roku sobie nad ranem  
Życzyć tego samego  
Znów się urodzi, umrze w cierpieniu  
Znowu dopali się świeca  
Po ciemku wolność w Jego imieniu  
Jeden drugiemu obieca...

Jacek Kaczmarski 1980

### **Zatruta studnia (wg obrazu J. Malczewskiego)**

Mróz tak siarczysty że palce zagina  
Lecz tam gdzie studnię pod lodowce wbito  
Ciałami zmarłych przetrawiona glina  
Cieczą źródł jasny syci jadowitą

Milczy szafarka i nad wiadrem czeka  
Aż wiatr kolejnych tułaczy przygoni  
Nie drgnie pod czapką jakucką powieka  
Gdy będą pili z jej wystygłych dłoni

Kto się tej wody chociaż raz napije  
Tego oplotą jadowite żmije  
Nie zazna serca normalnego bicia  
Ni chwili myśli spokojnej za życia

Będzie w szaleństwie szarpał własne ciało  
Rył pazurami pod lodową skałą  
I póki życia każdą chwilę strawi  
Żeby zatrute źródło bólu zdławić

Lecz są i tacy którym łyk napoju  
Nad studnią jadu szepnie o spokoju  
Ci na bezdrożnych północnych przestrzeniach  
Zapomną domu swego i imienia

Im czas oszczędzi pośpiesznej siwizny  
W zdumieniu będą własne macać blizny  
W barłóg zawszony jak w weneckie łoże  
Sny wniosą które nie czują odmrożeń

Ty który słuchasz jak się słucha baśni  
Albo wyblakły odczytuje napis  
Nie wierzysz, uśmiech twoją twarz rozjaśnił  
Bo tyś się dawno już z tej studni napił!

Jacek Kaczmarski  
1980

## Zesłanie studentów (wg obrazu J. Malczewskiego)

Pod wielką mapą Imperium  
Odpocząć - jak kto potrafi  
Kończymy bliską Syberią  
Skrócony kurs geografii

Śpi - kto spać może po drodze  
Trudnej jak lekcja historii  
Na wielkiej pustej podłodze  
Egzamin wstępny katongi

Najmłodszy w mapę jak w okno  
Patrzy zaczytując litery  
Układa drogę powrotną  
Przez białe wiorsty papieru

Dwaj inni usiedli razem  
Dręczą się w mokrych ubraniach  
Jak by tu ojcu pokazać  
Naganne ze sprawowania

Ten ściągnął buty tarł palce  
Ten nogą zdrętwiałą kołysze  
Ten jeszcze myśli o walce  
Ten Odyseję już pisze

A żołdak spity jak bela  
Śpi i karabin odrzucił  
Wie nawet już w majaczeniach  
Że i tak nie mają gdzie uciec

Szynele o wyrok za duże  
Kij co z wilgoci poczerniał  
Książki tobołki podróżne  
Pod wielką mapą Imperium

Jacek Kaczmarski  
1980



## Powrót z Syberii

(wg obrazu J. Malczewskiego)

Po rudej ziemi grabarz żuk pomału  
Swą kulę ziemską ku jej losom toczy  
Po rudych kudłach umęczone fauny  
Drapią się chyłkiem ocierając oczy  
Doniosły tutaj moje sztywne zwłoki  
Abym obejrzał to com dawno wyśnił  
Dwór opuszczony deski w miejsce okien  
Ciszę tak wielką że słyhać ruch myśli

Tutaj był kiedyś Rzym mój Grecja moja  
W świątyniach stodół mieszkał Bogów zagon  
Stojąc w obejściu w pozłocistych zbrojach  
Na moje walki patrzyli z powagą

Tutaj ukryłem srebrnostrunną lirę  
Która się stała duszą tego dworu  
Tutaj indykom czytając Szekspira  
Drżałem o losy swego Elsynoru

W tumanach kurzu tańczyły rusalki  
Nimfy w dziewannach uwodziły wzrokiem  
A ja Don Kichot wciąż niesyty walki  
Świat ten mierzyłem małym groźnym krokiem

Potem mnie długo długo tu nie było  
I oto wracam z najdalszej podróży  
Stamtąd gdzie nic się z marzeń nie spełniło  
Tu gdzie najgorsze sprawdzają się wróżby

W martwych pejzażach skrzydłem ptak nie strzepnie  
Zgwałconej nimfie grobem szara łąka  
Wróżka mych losów milknie głuchnie ślepnie  
Na fauny czeka wrzaskliwa nagonka  
Ręka poprawia obsunięty całun  
Zimne powieki nasuwa na oczy  
Po rudej ziemi grabarz żuk pomału  
Swą kulę ziemską ku jej losom toczy

Jacek Kaczmarski  
1980

## **Ballada o bieli**

Są narody, które znają  
W dziejach swoich każdy kamyk  
Tak że mało o to dbają -  
A my mamy - Białe Plamy.

Plam tych biel - historię naszą  
Skupia w sobie, niby w lustrze:  
Wizje czasów, które straszą,  
Wizje - których się nie ustrzec.

Po Syberii Białej Plamie  
Idzie tłum zesłańców pieszo  
I zapada w tłumną pamięć  
Typ w papasze i z pepeszą

W Białej Plamie słusznych jatek  
Biało nowa gwiazda świeci  
Nad rozpaczą białą matek,  
Którym odebrano dzieci.

W białym dole białym wapnem  
Białe czaszki przysypali  
Biało podpisane pakty,  
Biało się Warszawa pali.

W bieli plam, jak w światła bieli  
Tamten świat się nam ukazał:  
Nic dziwnego, że się wzięli,  
Żeby plamy te wymazać.

Wszystkie barwy krzywd w narodzie  
Żyją w świetle Białych Plam.  
Cóż posłuży ku przestrodze,  
Kiedy je wymażą nam?

Wieczna przyjaźń, wieczna zgoda,  
Wieczne zadośćuczynienie,  
Wieczna wdzięczność dla "naroda",  
Który przyznał nam cierpienie.

Tak się nam dziejowy dramat  
Kończy scenką dopisaną:  
Miast pointą, co nam znana -  
Wymazaną białą plamą.

Jacek Kaczmarski  
12.09.1987