

MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK
Lublin

ANTONI KAMIEŃSKI –
ILUSTRATOR „UKOCHANEJ KSIĄŻKI POKOLENIA”

W końcu XIX w. za „książkę pokolenia” popowstaniowego, to jest – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – „kultową” lekturę nie tylko sybiraków i ich rodzin, ale znacznej części patriotycznie i niepodległościowo nastawionych Polaków, czytelnicy uznali *Szkice* Adama Szymańskiego¹. Opowiadania te zaczęły ukazywać się w roku 1885, kiedy groza Sybiru i martyrologiczny wymiar cierpień polskich zesłańców nabrały w kraju wyjątkowego natężenia. Literatura oczywiście niejednokrotnie dotykała już wcześniej tematyki zesłańczej², ale pozycja *Szkiców* okazała się szczególna. Odrzucał w nich pisarz

¹ Określenia tego użył Adam Grzymała-Siedlecki w *Słowie wstępnym* do edycji *Szkiców* z 1921 r. (Gebethner i Wolff; tutaj cytuję za wyd. 2, zbiorowym, z 1927 r., zawierającym opowiadania: *Srul z Lubartowa, Pan Jędrzej Krawczykowski, Maciej Mazur, Stefan Kowalski, Przewoźnik, Hanusia, Dwie modlitwy, Pan Antoni, Uroczysta Wigilia, Łzy*), s. III. W podobnym duchu analizuje prozę Adama Szymańskiego Bohdan Burdziej w pracy *Inny świat ludzkiej nadziei* („*Szkice*” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej, Toruń 1991). Popularności *Szkiców* przeczą jednak nieco niektóre wyniki badań nad czytelnictwem przełomu wieków; zob. np.: J. K o s t e c k i, *Dziewiętnastowieczne piśmiennictwo polskie w ocenie środowisk opinotwórczych końca ubiegłego stulecia*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztalchelska, Białystok 1994, s. 186-197; autor analizuje wyniki plebiscytu przeprowadzonego w 1900 r. przez redakcję „Kuriera Warszawskiego”, która rozesłała do kilkuset przedstawicieli świata nauki i kultury prośbę o wskazanie najwybitniejszych dzieł powstałych w XIX stuleciu (w czternastu dziedzinach); prozę Szymańskiego wskazała tylko jedna osoba, czemu trudno się dziwić, skoro na początku listy w konkurencji *Najwybitniejsi prozaicy polscy XIX wieku* znalazł się Sienkiewicz, a za nim Prus, Kraszewski, Orzeszkowa itp. tuż. Pamiętać jednak trzeba, że tzw. przeciętni czytelnicy głosują przede wszystkim kupując książki i tym samym powodując ich ewentualne wznowienia.

² Na ten temat zob.: Z. T r o j a n o w i c z o w a, J. F i e ć k o, *Syberia*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1995, s. 901-909

wizyjny wzorzec Syberii, znany dobrze czytelnikom *Anhellego*, i zwracał uwagę ku konkretowi, starając się pokazać, jak „naprawdę”, „w rzeczywistości” wygląda „królestwo lodowego Plutona”³. Dawały mu do tego prawo przeżycia związane z pobytem na zesłaniu i – między innymi – etnograficzne zainteresowania (rozwinęte później przez Wacława Sieroszewskiego). Owo spięcie autentyzmu z elementami fikcji, czy też utrzymanie opowiadań w konwencji „fabularyzowanego autentyku”, nadało tej prozie sugestywność i zapewniło poczytność.

Autor *Szkiców*, urodzony w roku 1852, a więc zbyt młody, by wziąć udział w powstaniu styczniowym, zaangażował się w działalność społeczno-polityczną nieco później, w latach studiów uniwersyteckich w Warszawie⁴. Jego inicjacja związana była z aktywnością tajnej organizacji pod nazwą Konfederacja Narodu Polskiego, znanej następnie jako Rząd Narodowy Polski. Autorstwa Szymańskiego była głośna *Odezwa do Narodu*, którą napisał za namową Kornela Ujejskiego, a opublikował przy pomocy Tomasza Teodora Jeża. Początek jego pracy dla organizacji przypada na rok 1877, zaś koniec już na rok następny. Szymański padł wówczas ofiarą anonimowego denuncjatora: po skrupulatnej rewizji, która udowodniła posiadanie przezeń kompromitujących (politycznie) materiałów, aresztowano go, a następnie wraz z przyjaciółmi skazano na zsyłkę. Czekał go bezterminowy pobyt w Jakucku, gdzie dotarł po wielomiesięcznej podróży w 1879 r. Jego tamtejsze koleje losu zostały szczegółowo opisane przez biografów. Sam Szymański wykorzystał twórczo swoją kilkuletnią⁵ obecność na Syberii. Mógł ją tak właśnie spożytkować, bo był t y l k o zesłańcem, a nie katorżnikiem. Owoce jego pracy były dwojakiego rodzaju. Badał, między innymi, obyczaje i wierzenia ludów syberyjskich, a jego obserwacje znalazły odbicie w opowieści o „jakuckim Chrystusie” pod tytułem *Baśń z Jakuckiego Olimpu – Jurudiuk Ustuk Us* (Kraków 1910). Jego znajomość geografii i mieszkańców Syberii wschod-

(tamże bibliografia).

³ Termin ten stosował między innymi Adam Grzymała-Siedlecki (*Słowo wstępne*, s. VI).

⁴ Najpełniejsze, szczegółowe informacje o życiu i twórczości Szymańskiego zawiera wspomniana praca Bohdana Burdzieja.

⁵ Skrócono mu karę i po czterech latach zesłania geograficznie coraz bardziej zbliżał się do Krakowa, gdzie ostatecznie osiadł w 1903 r.; przedtem przebywał kolejno w Kireńsku nad Leną, Bałagańsku nad Angarą, w majątku poślubionej w Jakucku żony, Nadziei Smeckiej, w guberni Kostromskiej, w Warszawie.

niej i Azji Centralnej nagrodziło Towarzystwo Geograficzne w Petersburgu, przyjmując go do grona swych członków.

Nie te jednak sukcesy przyniosły Szymańskiemu sławę, lecz fabularyzowane historie, opowiadające o losie polskich zesłańców. Już w 1885 r. opublikował w petersburskim „Kraju” pierwszą z nich, uważaną za najwybitniejszą, a zatem słusznie najbardziej znaną, przekładaną wielokrotnie na liczne języki obce – *Srul z Lubartowa*. Znalazła się ona wkrótce w tomie *Szkiców*.

O popularności całego zbioru świadczy potrzeba stałego poprawiania kolejnych edycji (do wybuchu I wojny światowej *Szkice* były jedną z najczęściej wznawianych książek). Poszczególne tomy niekiedy zresztą znacznie różniły się zawartością, ponieważ Szymański wzbogacał pierwotną wersję coraz to nowymi opowiadaniem. W niniejszych rozważaniach skupię się na jedynym ilustrowanym wydaniu *Szkiców* – warszawskim (Gebethnera i Wolffa), z roku 1897. Tom zawiera trzy opowiadania: *Dwie modlitwy*, *Srul z Lubartowa*, *Maciej Mazur*, ozdobione dziewiętnastoma lawowanymi rysunkami Antoniego Kamieńskiego (do *Dwóch modlitw* autor wykonał ich siedem, do *Srula z Lubartowa* – pięć, do *Macieja Mazura* – siedem).

I. DWIE MODLITWY

Opowiadanie to jest historią syberyjskiej Wigilii, przeplatana odwołaniami do wydarzeń, w których bohaterowie uczestniczyli będąc jeszcze w kraju. Na tle tej swoistej retrospekcji stanowią oni obecnie, jako zesłańcy, grono zgorzkniałych, smutnych nieudaczników, czy nawet straceńców, szukających sposobu podtrzymania więzi z ojczyzną, rodziną. Taką okazją jest nadchodzące Boże Narodzenie. W poprzedzającej je wieczerzy wezmą udział mężczyźni w różnym wieku, zgromadzeni we wnętrzu na wpół mieszkalnym, opisanym przez Szymańskiego jako „zakład szewski”: „Cienka łożówka na niskim warsztacie szewskim słabo oświeca zaledwie jeden kąt pokoju. Przy warsztacie pracuje dwóch ludzi. Siedzący bliżej wysoki i chudy mężczyzna, szewc z urodzenia niejako [...]. Drugi, siedzący dalej, mężczyzna ze śliczną męską twarzą, znacznie niższy od p. Józefa, [...] p. Horodelski był niegdyś słuchaczem medycyny [...], teraz od lat już pięciu jest on szewcem, [...] szewcem-pijakiem. [...] Na tapczanie dość niskim siedział ze spuszczoną głową, ustawicznie z lulki pykając, chłop okazały, zwykle Bartłomiejem, rzadziej Bartkiem zwany. [...] W drugim również wielkim pokoju znajdowało się jeszcze dwóch stałych mieszkańców pustkowia: ślusarz Porankiewicz i ex-obywatel, niegdyś

jaśnie wielmożny, p. Feliks Bobiński”⁶. O Porankiewiczu pisze autor ponadto, że go „złe losy obegnały [...] po wszystkich ziemiach syberyjskich, i dogorywać wypadło mu w najgorszej” [45]. Stwierdzenie to można najprawdopodobniej odnieść także do pozostałych osób.

Wspólne przygotowania do Wigilii są zatem *antidotum*, sposobem na zapomnienie o ciężkiej doli zesłańca, a nie wyłącznie, nawet nie przede wszystkim, wypełnieniem religijnej i zwyczajowej powinności. Dlatego wieczór ów musi znacząco różnić się od powszedniości innych – nawet w warunkach sybirackiej nędzy. Z tego też powodu jego opisowi poświęca Szymański wiele miejsca, umiejętnie potęgując wrażenie, jakie musiała robić, i robi dzisiaj, główna, kluczowa scena opowiadania: „Stół był oświetlony dwiema świecami, w lichtarze blaszane dobrze pogięte wetkniętymi; na jednym końcu stołu umieszczona została wielka miska z przyjemnie i wonnie dymiącą kupą ładnie podrumienionych ‘oładi’, na drugim końcu znajdowała się miska z ‘pępkami’, octem i pieprzem przyprawionymi, około miski leżał chleb i stał gąsiorek naczyniem drobniejszym, a różnorodnym otoczony. Na samym zaś środku stołu, na jedynym, niegdyś białym, a dziś żółkłym i poszczerbionym talerzu leżały okruszyny z przysłanego [...] opłatka. Ani przykrycia białego, ani siana, ani opłatka nikt się nie spodziewał; więc też wrażenie wywołane tylu niespodziankami było potężne” [53-55]. Kulminacją opisu jest jednak scena, w której Porankiewicz zaczyna obchodzić współtowarzyszy niedoli, aby – powstrzymując drżenie rąk, w których trzyma talerzyk – podzielić się z nimi opłatkiem. Wzruszenie sprawia, że wszyscy milkną, starając się zadbać jedynie o to, by nie uronić ani okruszyny drogiego pokarmu. Ciszę przerywa szloch Porankiewicza, do którego dołączają pozostali.

Trudno dodatkowo komentować opis Szymańskiego; zawiera on bowiem charakterystykę sytuacji, która pozwoliła autorowi zwielokrotnić efekt: niesprawiedliwość losu wobec zesłańca czytelnik odbiera w dwójnasób, oczyma wyobraźni widząc go osamotnionego, oderwanego od najbliższych podczas święta, jakie w tradycji chrześcijańskiej uchodzi za najbardziej rodzinne. Do wzmocnienia wymowy sceny Wigilii przyczyniło się z pewnością także skonstrastowanie jej z pierwszą częścią opowiadania, która stanowi dość sielankowy obraz, raczej bezpiecznego ojczystego kraju, domu. Natomiast niejako drugą część tej klamry tworzy pojawiająca się w zakończeniu opowieści po-

⁶ A. S z y m a ń s k i, *Dwie modlitwy*, w: t e n ż e, *Dwie modlitwy – Sruł z Lubartowa – Maciej Mazur*, Warszawa 1897, s. 33-34, 39, 43; dalej w nawiasach kwadratowych podaję jedynie strony, z których zaczerpnęłam cytowane fragmenty i na których znajdują się ilustracje.

stać miejscowej chłopki, Eudoksji, której współczucie dla Polaków objawia się w pełnym zrozumienia uczestnictwie w ich modlitwie: „[...] nawet Eudoksja – mówi narrator – modlitwą naszą pociągnięta, weszła ku nam, ze świętym obrazkiem, biła przed nim pokłony i powtarzała błagalnie: ‘Tangara! Aj Tangara, uruj!’ [Boże, wielki Boże, zmiłuj się!]” [79-80].

Co z wyjątkowości tego nastroju udało się uchwycić ilustratorowi? Czy powściągliwej, niewyszukanej stylistyce nieco beznamiennej (jakby powstałej w zaufaniu do dramaturgicznej potencji poczynionych na Syberii obserwacji) prozy Szymańskiego o d p o w i a d a j ą rysunki Kamińskiego? Od razu trzeba powiedzieć, że serią swoich kameralnych prac stara się on przede wszystkim towarzyszyć prozie, podążać za jej duchem i jej rytmem. Robi to w sposób wyciszony, rezygnując z własnej artystycznej wizji. Ufając nieco akademickim zasadom obrazowania, osadzonego w tradycji polskiego rysunku XIX-wiecznego, skupia się jednak na charakterystyce nastroju danej sceny, odchodząc w ten sposób od dbałości o konkretne realia. Niewielkie rozmiary rysunków wyraźnie sprzyjają owej specyficznej „sumaryczności” czy też „syntetyczności” przedstawień, podkreślając zarazem ich służebną rolę wobec tekstu.

Wszystkie prace zostały oryginalnie wykonane najprawdopodobniej ołówkiem; być może niektóre były lekko lawowane. Pozwalają tak sądzić liczne zagęszczenia ciemnych plam, które mogły się utworzyć zarówno przez nagromadzenie kładzionych tuż obok siebie kresek poczynionych bardzo miękkim ołówkiem, jak i przez wyróżnienie niektórych partii kompozycji za pomocą farby rozprowadzanej pędzelkiem. Powstały w ten sposób walorowe przedstawienia, w których odbywają się różnorodne „gry” światła i cienia z widoczną przewagą tego ostatniego: wielorakie tony szarości przytłumiają wręcz niekiedy promieniowanie „obecnego” w kompozycjach światła słonecznego lub żarowego.

1. Serię ilustracji do całego zbioru otwiera rysunek umieszczony niemal na początku opowiadania *Dwie modlitwy* [5]. Widzimy fragment polskiej wsi lub małego miasteczka: uliczką biegnącą do usytuowanego w oddali, najprawdopodobniej barokowego (wskazują na to sylwetki wież) kościoła idą mieszkańcy w uroczystrych strojach. Odwrócenie się tyłem do widza, a więc podążają na nabożeństwo, bodaj niedzielne, bo dwie kobiety (na pierwszym planie, w prawym dolnym rogu) ubrane są w suto marszczone spódnice, jasne kaftany i także chusty, a mężczyzna (ukazany nieco w głębi, kuśtykający o lasce tuż przed wieśniaczkami) ma na sobie białą, haftowaną, chłopską sukmanę, głowę zaś nakrytą słomkowym kapeluszem. Jedynie te właśnie trzy postacie można w przedstawieniu rozróżnić i bliżej scharakteryzować. Aby znaleźć się

w świątyni, muszą one jeszcze pokonać kawałek drogi. Kilkadziesiąt kroków przed nimi widać, co prawda, zarys postaci matki trzymającej za rękę dziecko, ale są to jedynie sylwetki, których szczegóły trudno zidentyfikować. Podobnie rzecz się ma z gęstniejącym w pobliżu kościoła tłumem.

Scenerię całości uzupełnia bujna wiosenna roślinność, widoczna zza płotów odgradzających od drogi położone wzdłuż niej posesje. Rozrośnięte krzewy, wśród których połyskują białą drobne białe plamki, łatwo budzące skojarzenia z kwiatami, rzucają zbawczy cień na rozgrzaną słońcem drogę i pielgrzymujących wiernych. Owa przychylność przyrody potęguje atmosferę sceny – klimat zgody z naturalnym biegiem losu, nastrój spokoju, święta. Prostota plastycznego ujęcia, oczywistość użytych środków wyrazu przyczyniła się do tego w sposób, można powiedzieć, organiczny.

W tekście łatwo da się wskazać tę część, do której rysunek ma swoje odniesienia. Porównując opis z obrazem, bez trudu można też utwierdzić się w przekonaniu, że Kamiński nie zamierzał dyskutować Szymańskiego, a jedynie pragnął jak gdyby włączyć swoje kompozycje w rytm prozy. Dodatkowych informacji, które pozwoliłyby jeszcze bardziej uczynić oglądaną scenę, należy zatem poszukiwać w opowiadaniu. Nie jest to trudne wobec oszczędnych, wręcz elementarnych środków realistycznego obrazowania, zastosowanych przez obu artystów. Tyle, że rysunki Kamińskiego bardziej są z ducha – jeśli tak można rzec – pozytywizmu, a prozę Szymańskiego przenika duch romantyzmu.

Wiele miejsca zajęłoby przytoczenie tej części *Dwóch modlitw*, która ma bezpośredni związek z ilustracją. Powiem zatem jedynie, iż opis został w niej stosunkowo skrupulatnie i sprawnie odzwierciedlony. Dopowiada on pracę rysownika w tym miejscu, gdzie dowiadujemy się, na jakie konkretne nabożeństwo podążają niespiesznym krokiem wierni: mowa jest tam, że „[...] tryumfujące ‘Alleluja!’ Wielkiej Nocy balsamem spłynę z chóru na tłumy modlących się ludzi” [4].

2. Ilustracja następna [10] dotyczy już sytuacji, która ma miejsce wewnątrz kościoła; przedstawia ona chłopca klęczącego obok ojca i razem z nim modlącego się. Narrator-chłopiec relacjonuje: „Czuję, że siły mnie opuszczają, że dłużej tak się modlić nie mogę. Koło mnie modli się ojciec ukochany, tulę się więc do niego; on mnie jak zawsze pocieszy... Ale ojciec, choć nachyla się ku mnie, nie widzi mnie widocznie, bo po twarzy jego łzy płyną i ja czuję i słyszę jego szept gorący. – Módl się dziecię! Módl się, jedyne, i nie zapomnij tej modlitwy wielkiej!” [10].

Oczywiście, przesłanie to wypowiedziane słowami jest bez wątpienia czytelniejsze niż ujęte w kształt plastyczny. Na rysunku widać bowiem jedy-

nie, jak na szachownicowo wyłożonej ceramicznymi płytami posadzce anonimowego wnętrza klęczy rozmodlona grupa mężczyzn i kilkuletni chłopiec. Zindywidualizowane rysy twarzy ma tylko on i mężczyzna w średnim wieku klęczący obok niego, składający dłonie w modlitewnym geście i pochylający głowę w głębokiej zadumie. Ta dwuosobowa grupa, nieco cofnięta w głąb, stanowi w istocie pierwszy plan kompozycji. Za nią widać kilkunastu innych mężczyzn, pochylających się lub spoglądających w górę pełnym wiary i oddania wzrokiem. Wyraz zachowują jedynie ich twarze, podczas gdy zarys postaci pograża się w niedookreśleniu, zwykle znamionującym tłum. Ilustrator wyraźnie przeciwstawił tutaj bohaterów – ojca i syna, „zidentyfikowanych” przez autora prozy – tym, którzy zostali w opowiadaniu potraktowani marginalnie; tutaj także stanowią oni wyłącznie tło. Nastrój całej sceny jest znacznie bardziej wyciszony, przygaszony, niż aura, którą zostało nasycone poprzednie przedstawienie. Tutaj dominuje klimat refleksji, może nawet niepokoju, a nie powszechnej radości. Środki, jakimi posłużył się Kamieński, potwierdzają natomiast jego zaufanie do prozy, które spowodowało, że znacznie ograniczył on swoje ambicje artystyczne, aby być z nią w zgodzie.

3. Wyróżnia się (także w perspektywie dalszych) zaś ilustracja kolejna, przedstawiająca już inną rzeczywistość: syberyjski pejzaż [15]. Rozpoczyna ona serię kompozycji, które odnoszą się do zesłańczej codzienności mającej niejako za kontekst niedostępny, surowy, nieprzychylny człowiekowi krajobraz „nie ludzkiej ziemi”. Rysunek Kamieńskiego dobrze sumuje te jego cechy, które okazały się najbardziej dokuczliwe dla więźniów odbywających tam kary: rozległość, prawie bezkres (wzmagający poczucie osamotnienia), niedostępność skalistych masywów górskich nad skutymi lodem rzekami (wzmagająca poczucie nieustannego zagrożenia). Dzięki temu stanowi ona sugestywne wprowadzenie w specyfikę „innego świata”. Rozluźnienie więzi z tekstem wyswobodziło też dłoń artysty, który posłużył się tutaj rozlewniejszymi plamami światła i cienia, tworząc w efekcie wypowiedź znacznie bardziej autonomiczną, osobistą, niż w innych miejscach.

Właśnie w obecności owego pejzażu rozgrywają się centralne wydarzenia całego opowiadania. Następujące po wspomnianej ilustracji przedstawienia ukazują już trudną zesłańczą samotność i próby jej przekroczenia przez obchodzenie świąt i kulturowanie zapamiętanych z domu obyczajów. Ów przeskok, dokonujący się w warstwie plastycznej, został złagodzony przez towarzyszący ilustracji opis, w którym pojawia się wzmianka, że do mieszkalnej części zajmowanego przez zesłańców domu narrator dochodzi słysząc „ostro i przeraźliwie dźwięczące echo śniegu, skrzypiącego [...] [mu] pod nogami”

[30]. Ale sam dom jest już rodzajem enklawy, nawet tak skromny, i nawet, a może tym bardziej, w tych niecodziennych warunkach.

4. W kilku rysunkach do „wigilijnego” fragmentu opowiadania Kamieński ilustruje kolejne fazy przygotowań do uroczystej wieczornicy, coraz bardziej potęgując podniosły nastrój. Pierwsza z tych prac [31] pokazuje wnętrze, którego opis przytoczyłam już wyżej. Zostało ono skromnymi środkami oswojone przez zamieszkujących je mężczyzn: zgrzebny drewniany stół, wokół którego skupia się życie, ma tworzyć pozory normalności, jest sercem tej namiastki odległego o tysiące kilometrów domu. Siedzący i stojący mężczyźni w sile wieku pochylają się nad nim; ich twarze rozświetla płomień świecy; widać dokładnie, że nie istnieje żaden kontakt psychiczny między nieszczęśliwymi – każdy pogrążony jest we własnych, niewesołych myślach.

Dla oddania posępnego klimatu sceny Kamieński użył głównie półtonów, półcieni, półkolorów; ów nastrój intensyfikuje przewaga ledwie rozemglonej czerni.

Intymna więź między bohaterami opowiadania i zarazem postaciami zaludniającymi ilustrację Kamieńskiego rodzi się – lub znajduje na ich twarzach wyraz – dopiero w trakcie rozwijającej się sytuacji, to jest przygotowań do wspólnej wieczerzy.

5. Niejako wstęp do niej, zapowiedź, stanowi następny rysunek [55]. Pokazuje on już pojedynczą postać, wspomnianego Porankiewicza, z talerzykiem, na którym leżą okruchy opłatka. Wydaje się, że Kamieński jakby wyciął figurę mężczyzny z większej kompozycji; robi ona bowiem wrażenie niemal płaskiej, szarej sylwety, która została wklejona w białe tło karty papieru zadrukowanego tekstem opowiadania. Siła tego przedstawienia tkwi właśnie w owej decyzji autora, która kazała mu wyizolować postać Porankiewicza i pokazać ją niejako w abstrakcyjnym, niedopowiedzianym za pomocą znaków plastycznych otoczeniu. Tym samym zwielokrotniony został nastrój sceny: oto prawdziwie samotny człowiek wykonuje gest mający zintegrować grupę swoich pobratymców w cierpieniu. Determinacja Kamieńskiego sprawiła, że potrafił to pokazać, powściągając swoją naturalną skłonność do snucia plastycznych opowieści.

6. Inaczej jest w kompozycji kolejnej [59]. Mamy tu sytuację już rozwiniętą: w rozjaśnionym światłem świecy ciasnym wnętrzu stoi skromnie nakryty stół; u jednej z jego krawędzi, pod ścianą, skupiła się grupka przedwcześnie postarzałych mężczyzn; czekają, aby zasiąść do wspólnej kolacji; na ich twarzach maluje się raczej smutek niż wzruszenie, które powinno towarzyszyć uroczystej chwili. Pomimo tego, że udział w zdarzeniu bierze siedem osób (najliczniejsza z przedstawianych dotąd przez Kamieńskiego

grup), ilustratorowi udało się ocalić aurę kameralności, głównie dzięki konsekwentnemu operowaniu niewielkimi plamami bieli, roztopiającymi się w dominujących w całości gęstych zaciemnieniach. Złamane tony neutralizują obraz nędzy wyposażenia narysowanego wnętrza: prawie nie sposób dostrzec, że talerz pod opłatkami położył ze starości, a lichtarze są całkiem pogięte, co szczegółowo w cytowanym już fragmencie opowiadania opisał Szymański. Plastyczny obraz sceny jawi się zatem jako bardziej nastrojowy, choć precyzyjniej „organizujący” wyobraźnię odbiorcy, a zarazem bardziej wyidealizowany, niż ten, który ewokuje słowo.

7. Ostatnią ilustracją do *Dwóch modlitw* jest rysunek z przedstawieniem Eudoksji, która głęboko pochylona, z ikoną (najprawdopodobniej) w dłoniach, przyszła, aby przyłączyć się do wspólnej modlitwy [80]. Ubrana w tradycyjny jakucki (?) strój (gruby kożuch, wysokie filcowe buty) niemłoda, korpulentna kobieta zgina się w pół przed niewidocznym adresatem swego hołdu.

Przedstawienie wykazuje wiele analogii kompozycyjnych z opisanym już wizerunkiem samotnego Porankiewicza: postać Eudoksji została ukazana na abstrakcyjnym tle; jedynie dwie biegnące w głąb linie sugerują podłogę, a zatem bliżej nieokreślone wnętrze; w przeciwieństwie do przedstawień wielofiguralnych Kamieński użył tutaj skromniejszej gamy odcieni barwnych, rezygnując z czerni na rzecz bardzo ograniczonego zasobu tonów szarości. Sylweta Eudoksji stanowi rodzaj klamry spinającej nie tylko „cykl” ilustracji do *Dwóch modlitw*, ale wręcz całe opowiadanie. Przede wszystkim dlatego, że niemal wszystkie (poza pejzażem) pozostałe rysunki dotyczą bezpośrednio życia polskich zesłańców. Eudoksja natomiast jest autochtonką, sprzyja Polakom, jej gest jest tyleż pełen serdeczności, przychylności, co wyraża współczucie z nimi w cierpieniu, ale przecież ta życzliwa kobieta należy do owego obcego, „innego” świata. Cóż z tego, że błaga Boga o zmiłowanie nad losem zesłańców, jeśli sama może im tylko towarzyszyć w nieszczęściu, a nie odmienić bieg wypadków? Tę atmosferę beznadziejności podkreślili obaj autorzy: Szymański – umieszczając postać Jakutki w ostatniej sekwencji opowiadania, Kamieński – idąc w ślad za nim, poświęcając jej właśnie ostatnią doń ilustrację.

*

Gdy przegląda się rysunki do *Dwóch modlitw*, nabiera się przekonania, że Antoni Kamieński nie dał się ponieść fantazji, nie uległ własnej wizji, lecz treściom zawartym w prozie. Starał się towarzyszyć jej, próbując „przekładać” na język plastyczny obrazy wyobraźni powstałe podczas lektury. Wybierał

głównie sceny, jakie pozwalały na precyzyjne zbudowanie klimatu cierpienia, a także postacie, które – jego zdaniem – ów klimat wcielały. Stąd wziął się wizerunek przygarbionego, złamanego przez los Porankiewicza i bijącej pokłony Eudoksji. Być może też dlatego właśnie zabrakło wśród sybirackich ilustracji takiej, która miałaby walor optymistyczny. A przecież Szymański relacjonuje piękną opowieść tak malowniczego bohatera opowiadania, jakim jest stary Bartłomiej. Sama zresztą postać została dosyć szczegółowo scharakteryzowana, aby mógł się nią zainteresować potencjalny wierny ilustrator tekstu. Autor *Szkiców* daje swemu bohaterowi „rozwiany włos bielejący, rozognioną twarz, wzrok natchniony” [68 i n.] i porównuje do starego proroka biblijnego. Wiedząc o etnograficznych obserwacjach Szymańskiego, możemy domyślać się w Bartłomieju „paradokmentalnego” połączenia cech zewnętrznych i wewnętrznych jakuckich szamanów. Zbliża go do nich nie tylko wygląd, ale też nadzwyczajne moce: „[...] ukazał nam – mówi narrator w imieniu swoim i towarzyszy – najpiękniejsze lasy. Wiódł do siół, pod strzechę wieśniaczą; bolał nad niedolą, pod tą strzechą zagnieżdżoną, prowadził do świątyń Imię Pańskie sławiących. I stał się cud pożądanym: cel pragnień zatajonych, śniony na jawie nocy bezsennych, ziścił się. Ziemia daleka, powietrze rodzinne, słońce złociste były tu, pomiędzy nami, w ciemnym pokoju pustkowiecia... My widzimy tę ziemię, czujemy ją, dotykamy...” [69]. Ożywione przez starca wspomnienia napawają nawet krótkotrwałą nadzieją słuchaczy jego gawędy: staje im przed oczyma kraj lat dzieciennych i możliwość doń powrotu.

Dlaczego Kamieński pominął ów fragment i nie poświęcił mu osobnej pracy? To pytanie można rozszerzyć (w pewnym sensie będzie ono dotyczyło nawet charakteru pozostałych rysunków). Można bowiem zastanawiać się, czy przyczyna tego, że ilustrator nie „przekroczył” swoimi pracami „obrazowości” prozy Szymańskiego, nie leży w jej literackiej istocie, strukturze, języku itp. Tego, co ewokują *Szkice*, nie da się bowiem odczytywać wielorako, „dosłownie i na wszystkie sposoby”. Najłatwiej jest sens tej prozy rozumieć właśnie dosłownie, nie jest to bowiem dzieło podatne na różnorakie interpretacje; trudno byłoby mówić, na przykład, o jego aluzyjności. Konkretny adresat, konkretna sytuacja społeczno-polityczna – to były wymogi, które określały zadania tej literatury. Jak Szymańskiemu chodziło o komunikatywne odtworzenie kilku, w miarę typowych, sytuacji z życia zesłańców, tak Kamieński starał się przede wszystkim zachować wierność literze tekstu. Dlatego jego kompozycje wydają się nadmiernie wyciszone, niekiedy jakby nieśmiałe, jakby artysta sam siebie powstrzymywał przed dopowiedzeniem. Źródła tego stanu rzeczy nie należy jednak upatrywać, tak się wydaje, w ograniczonych

możliwościach twórczych autora, lecz w pokorze wobec świadectwa, w podaniu się przezeń konieczności: literaturze zrodzonej bezpośrednio z autentycznego, indywidualnego doświadczenia, jakim był pobyt Szymańskiego na Syberii.

II. SRUL Z LUBARTOWA

Analogiczne (w dużej mierze) wnioski przychodzą na myśl po obejrzeniu rysunków do *Srula z Lubartowa*, utworu najbardziej bodaj znanego, uważanego przez wielu krytyków i historyków literatury za najwybitniejsze opowiadanie zbioru. Zawarł w nim Szymański historię najtragiczniejszą z wszystkich trzech włączonych do *Szkiców*. Są to krótko opisane dzieje sybirackiego umierania, sybirackiego pogrzebu i spotkania narratora ze starym Żydem, tytułowym Srulem.

W atmosferę całości wprowadzają czytelnika zawarte na samym początku uwagi o surowości syberyjskiego klimatu. Rzecz zaskakująca, zostały one podane przez narratora z dozą katartycznej, samoobronnej autoironii. Być może autor wprowadził ją, aby – przez kontrast – wzmocnić efekt dramatyzmu sceny, która następuje tuż po wspomnianych uwagach, sceny przygotowań do ostatniej drogi ledwie zmarłego zesłańca Bałdygi. Oto bowiem nie śmierć sama okazuje się najstraszniejsza, ale śmierć i pochówek w skrajnie nieludzkich warunkach. „[...] staliśmy wobec rzeczywistości zimnej i nagiej, nie okrytej żadnym łachmanem pozorów...” [87] – relacjonuje zdarzenia narrator. Paradoksalnie, pesymizm sytuacji wzmaga informacja, iż Bałdyga „[...] był chłop zacny, [...] zawsze był zdrow i pracowity, więc zawsze przygarniał i przytulał koło siebie kogoś z biedniejszych”, a także, co najważniejsze, „uparty był, jak Kurp’, więc wierzył do końca, że wróci nad Narew” [88]. Umarł – zdają się sugerować świadkowie – bo „widocznie [...] zrozumiał, że tak nie będzie” [tamże]. W tym świecie, zapomnianym przez Boga, nawet przyroda nie sprzyja człowiekowi; ba, może to ona jest jego najskuteczniejszym wrogiem... I ona w gruncie rzeczy odnosi zwycięstwo; szczególnie „sorokowiki” (czterdziestostopniowe mrozy) nie pozwalają normalnie funkcjonować organizmom nie nawykłym do syberyjskich temperatur.

Srul z Lubartowa mówi o Jakucji, że to „psia ziemia”, a nie Boża: „To przeklęta ziemia! Bóg nie chce, żeby tu ludzie mieszkali: żeby On chciał, nie byłaby taką. Przeklęta, podła! Tfu! Tfu” [106]. Narrator usiłuje wyciszyć nienawiść starca; czyni to jednak bezowocnie. Zajadłość Srula trudno zracjonalizować. Narratorowi nie udaje się to; zastanawia się: „Wszyscy zesłani,

bez względu na religię i narodowość, nie lubią Syberii; widocznie jednak fanatyczny chasyd nie umiał nienawidzić połowicznie” [107]. Dlaczego? Wyjaśnia to zrelacjonowana w opowiadaniu historia, która pozwala czytelnikowi poznać koleje życia Sruła, Żyda, utożsamiającego Ojczyznę z Polską. Opowiadanie Szymańskiego jest bowiem tyleż wyrazem, czy też odbiciem, indywidualnego losu, co – podobnie jak inne utwory tego pisarza – próbą literackiej „rekonstrukcji” losu Narodu i biegu Historii.

„Studium ludzkiej tęsknoty, przedstawione w *Srulu z Lubartowa*, byłoby niepełne, gdyby autor nie wskazał powiązań tego uczucia z podstawowym lękiem egzystencjalnym, bezlitośnie obnażonym na Syberii” – pisał monografista *Szkiców*, Bohdan Burdziej, zwracając tym samym uwagę na inny jeszcze aspekt wątków dominujących w opowieści, która przez badaczy polskiej literatury uważana jest za jeden z ważniejszych utworów diagnozujących „syberyjską ‘epidemię’ nostalgii”⁷. Nienawistne uczucia Sruła do ziemi o „najzimniejszym klimacie na świecie”⁸, mają jednak źródła przede wszystkim w doświadczeniu osobistym: troje małych dzieci stracił on na etapach. Między innymi dlatego jego bluźnierstwa są aż tak zajadłe.

1. Ilustracje do opowiadania tworzy – jak wspomniałam – pięć rysunków. Pierwszy przedstawia samotnego narratora w małym pomieszczeniu [83]. Jego ciasnota została umiejętnie przez autora podkreślona płytką przestrzenią, w której plany jakby zachodzą na siebie; ponadto niewielki, prostokątny kadr rysunku został prawie całkowicie wypełniony dwoma elementami: usytuowaną centralnie postacią siedzącego na krześle mężczyzny (obejmuje on dłońmi głowę w geście zamyślenia lub zmartwienia) oraz umiejscowionego nieco tylko głębiej stołu lub biurka (z rozłożonymi papierami). Pokój oświetla płomień świecy stojącej na blacie mebla. Krąg światła rozprasza wieczorny (?) mrok i wydobywa z cienia zadumaną, „inteligentką” twarz mężczyzny. Wszystko razem współtworzy intymny nastrój, który jednak nie jest w stanie zatrzeć wrażenia, że oto w osobie bohatera sceny mamy do czynienia z człowiekiem skazanym na samotność; pisywane i otrzymywane listy są tylko namiastką więzi z krajem i pozostałymi w nim bliskimi. Widać, że Kamieński był wrażliwy na tego rodzaju atmosferę, bo – podobnie jak w opisanych

⁷ *Inny świat*, s. 107.

⁸ Tamże, s. 93. Autor przypomina o istnieniu rękopisu Szymańskiego zatytułowanego *Najzimniejszy klimat na świecie* (rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Akc. 136/55), gdzie otwarcie pisze on o – zakamuflowanej ze względów cenzuralnych – zesłańczej genealogii swoich bohaterów.

wyżej przedstawieniach – oddał ją z dużym wycuciem, stosując wyjątkowo proste środki artystyczne.

2. Praca kolejna przedstawia już scenę znacznie bardziej rozbudowaną, wielopostaciową [85]. Rozgrywa się ona w trupiarni, gdzie złożono ciało zmarłego Bałdygi. Wydaje się, że można tu mówić o swoistym monumentalizmie kompozycji: horyzontalizmowi umieszczonego na pierwszym planie, owiniętego całunem ciała starca przeciwstawił rysownik wertykalizm niemal izokefalicznie potraktowanych postaci, które w zwartej, pięcioosobowej grupie zostały usytuowane centralnie tuż za leżącym. Całe przedstawienie „flankują” dwa elementy: od lewej strony figura mężczyzny znanego nam z poprzedniej ilustracji, od prawej – szpitalne mary. „W szopie – pisze Szymański – nie mającej ani stołu, ani stołka, nic, okrom ścian ubielonych śnieżnym szronem, na podłodze śniegiem zasypanej, leżał również ubielony, zawinięty w jakieś prześcieradło czy koszulę, ogromny, wąsaty trup. [...] Ciało zmarło okropnie i aby łatwiej je włożyć w przygotowaną już trumnę, przysunięto je do drzwi, ku światłu” [87]. Kamieński dobrze utrafił w tę aurę bardziej grozy [„ziemia jakucka to kraina lodowej śmierci” – pisze cytowany już Burdziej⁹] niż smutku. Mało owocne okazały się natomiast jego próby psychologicznej charakterystyki bohaterów przedstawienia; na przykład szczegółowo opisany przez Szymańskiego wyraz twarzy zmarłego nie jest na rysunku całkiem czytelny i trudno jednoznacznie go interpretować.

Po analizie większego zespołu ilustracji odnosi się zresztą wrażenie, że ich autor znacznie lepiej radził sobie z plastycznym „odwzorowaniem” opisywanych zdarzeń, scenerii, niż indywidualnych przeżyć i doświadczeń¹⁰.

⁹ Tamże, s. 98.

¹⁰ Antoniemu Kamieńskiemu wiele uwag poświęcili zarówno współcześni, jak i późniejsi komentatorzy jego dzieła (informacje biograficzne oraz bibliografię zob. w: R. J o d ł o w s k a, *Kamieński Antoni (1860-1933)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XI, Wrocław 1965, s. 525-527). Ilustracje do *Szkiców* nie zainteresowały jednak dotąd badaczy; nawet monografista prozy Szymańskiego, cytowany B. Burdziej, poświęcił im w swojej książce zaledwie kilka zdań (s. 242-243). Historycy sztuki zwracali natomiast uwagę na inne dzieła Kamieńskiego; zrobiła to obszernie i ciekawie Janina Wiercińska w artykule *Antoni Kamieński – zapomniany dekadent. (Uwagi na temat związków sztuki i literatury)*, w: t a ż, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 146-163). W kontekście niniejszych rozważań sam tytuł tego tekstu wydaje się zaskakujący; Kamieński-illustrator prozy Szymańskiego jawi się bowiem jako rysownik poprawny, który towarzyszy tekstowi zazwyczaj w sposób dyskretny, z rzadka tylko przekraczając raczej jego strukturę narracyjną niż anegdotyczną treść. Wiercińska pisze natomiast o nim jako o artyście, który skutecznie próbował mierzyć się z innymi zadaniami stawianymi przez epokę: starał się łączyć umiejętność operowania realistycznym rysunkiem z grą wyobraźni, będącej owocem doznań osobistych i artystycznych. Nie wnikając w szczegóły, należy tu podkreślić, że ry-

W przeciwieństwie do innych dzieł, o jego ilustracjach do *Szkiców* można powiedzieć, że zostały wykonane raczej przez kreatora nastroju niż zamiłowanego portrecistę. Wrodzonym predyspozycjom Kamieński podporządkowywał bowiem nabyte umiejętności, unikając zbytej konkretyzacji elementów w przedstawieniach. Budował je tak, aby wykorzystać te tylko „czynniki”, które uważał za niezbędne dla podkreślenia aury całości. Z pewnością postać ludzka była najczęściej punktem wyjścia i ośrodkiem owych artystycznych poczynań, ale dopiero sposób wchodzenia przez nią w „interakcje” z przedmiotami, przestrzenią, światłem, decydował o naturze danej kompozycji.

3. Spostrzeżenia te zdają się potwierdzać następne ilustracje. Trzecia z przeznaczonych do *Srula...* ukazuje pogrzeb Bałdygi [89]. „Włożono tymczasem skamieniałe zwłoki do trumny – czytamy w opowiadaniu – postawiono na małe, jednokonne sanki jakuckie [...]. Szliśmy prędko, mróz krzepł i zachęcał do pośpiechu” [88 i n.]. Kamieński zobrazował opis, dając zarazem wyraz przeświadczeniu, że nawet w ostatniej swej ziemskiej drodze sybirak skazany jest na uległość wobec bezlitosnej przyrody: oglądamy orszak żałobników poprzedzony przez zaprzężone w jednego konia sanie, na których ułożono skromną trumnę. Kilkuosobowy orszak jakby wyłania się ze śnieżnego bezkresu, tylko gdzieniegdzie na horyzoncie ograniczonego zarysem górskiego grzbietu. Barwami dominującymi w tej kompozycji są biel i jasna, chłodna szarość, potęgująca wrażenie surowości syberyjskiego klimatu. Ilustracja ta zamyka sekwencję dotyczącą w opowiadaniu śmierci i pogrzebu Bałdygi.

4. W następnej pojawia się natomiast tytułowy bohater – Srul z Lubartowa [97]. We wnętrzu, dającym się rozpoznać jako znane już z pierwszego rysunku przeznaczonego do tej właśnie części *Szkiców*, widzimy dwóch mężczyzn: jednego w średnim wieku, siedzącego przy stole lub biurku, i stojącego obok niego skulonego starca. „Podniosłem oczy – relacjonuje narrator. – Nie wątpiłem, że przede mną, pomimo wpakowanego nań przeróżnego

sownikowi przyniosły popularność przede wszystkim portrety znanych osobistości, w tym artystów (zarówno w dziele zbiorowym *Artyści* z 1893 r., jak i w wizerunkach indywidualnych: *Władysław Podkowiński* z 1894 r., *Antoni Kurzawa* z 1896 r., *Stanisław Wyspiański* z 1898 r., *Olga Boznańska przy pianinie* z 1899). Był on ponadto ilustratorem innych, niż *Szkice*, dzieł literackich, w tym opowiadania H. Sienkiewicza *Lux in tenebris lucet* (1890), którego bohaterem jest rzeźbiarz Kamionka (wzoru dla postaci Wiercińska upatruje w losie Antoniego Kurzawy; zob. tamże, s. 157); był wreszcie autorem zilustrowanego przez siebie opowiadania *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza wariatów* (1904), gdzie tematem jest „przełom, jaki dokonał się w życiu cieszącego się już niejakim powodzeniem rzeźbiarza Zaleskiego, a przełom ten spowodowany został uświadomieniem sobie rozdźwięku, jaki istniał między swobodną myślą artystyczną i presją filisterskiego społeczeństwa” (tamże, s. 161).

ubrania, skór bydlęcych i jelenich, stał typowy, małomiasteczkowy, Żyd polski. Kto go widywał w Łosicach lub Sarnakach, ten pozna go nie tylko w jakuckich, lecz i patagońskich skórach” [96 i n.].

Srul przychodzi do narratora wyżalić się, poskarżyć na zły los i nieludzkie życie. To wówczas padają pod adresem Boga obelżywe słowa o zapomnianej przezeń, przeklętej ziemi. Wkrótce Żyd uspokaja się, tłumaczy swoje nadmierne wzburzenie i wyjawia, dlaczego nie zaadresował swoich zwierzeń do pobratymców w wierze i obyczaju: „Czy to Żydzi, panie? To już tacy, jak tutejsi... zakonu nikt nie pilnuje” [107 i n.].

Narrator odwdzięcza się Srulowi opowieścią, po której wysłuchaniu głębiej odczuwa on ból cudzy niż własny, znajdując – paradoksalnie – swoiste pocieszenie i ukojenie w świadomości faktu, że jego los nie jest odosobniony.

5. Ostatni rysunek do *Srula...* stanowi wyobrażenie twarzy dwóch niešťczęśników: lubartowskiego Żyda i Kurpia Bałdygi [117]. Jest zarazem ilustracją ostatniego akapitu opowiadania: „Dużo wody od tego czasu upłynęło w Lenie i łez ludzkich niemało zapewne spłynęło po twarzach zbolających. Dotąd jednak, choć to dawno już było, w ciszy nocnej, w czasie nocy bezsennej, często staje mi przed oczyma posągowa, stygmatem bólu wielkiego ożywiona twarz Bałdygi i obok niej zawsze się zjawia żółkła i pomarszczona, łzami czystymi oblana twarz Srula – wspomina narrator. – I gdy wpatruję się dłużej w te widziadła nocne, nie raz, zda mi się, widzę, jak się poruszają drżące i blade wargi Żyda i głos cichy, rozpaczliwy szepce koło mnie. ‘O, Jehowo, czemuś taki niemiłosierny dla jednego z najwierniejszych Twych synów?...” [117 i n.].

Twarze obu starców, obrazowo opisane przez prozaika, także w ujęciu rysownika robią tym razem duże wrażenie. Zdaje się, że Kamiński wykorzystał tu wreszcie swoje zdolności do sportretowania ludzkiego indywiduum. W ilustracyjnym kadrze odważnie „zmontował” podwójny wizerunek Srula i Bałdygi, co już trzeba uznać za wyraz dystansu wobec realiów opisanych przez Szymańskiego; w opowiadaniu bowiem, którego konstrukcja nieco przypomina tzw. szkatułkową, każdy z mężczyzn jest bohaterem osobnej zesłańczej historii, a razem pojawiają się jedynie we śnie lub w wyobraźni narratora. Kamiński włączył do jednej kompozycji dwa popiersia – z lewej strony stojącego Srula, a z prawej leżącego zmarłego Bałdygi, czyniąc z nich niejako symbole sybirackiego fatum. Obie twarze zostały zresztą scharakteryzowane według tego samego wzorca: należą do starców, w ich rysach znalazły odbicie różnorakie doświadczenia zesłańczego życia, z reguły raczej niewesołe, skoro ich *summę* stanowią zmarszczki na czołach, zapadnięte, podkrążone oczy, bruzdy na policzkach, a głowy zdobią korony z posiwiałych włosów.

„Przekraczamy sferę ilustracyjności i przechodzimy w świat poetyckiego uogólnienia na temat dramatycznych losów narodu polskiego” – pisał Waldemar Okoń, analizując jedną ze scen w cyklu Artura Grottgera *Szkoła szlachcica polskiego*, a zdanie to dobrze oddaje specyfikę opisywanego przedstawienia Kamieńskiego¹¹.

*

Srul z Lubartowa to opowiadanie, jak nadmieniałam, wysoko cenione przez współczesnych Szymańskiemu, a i dzisiaj historycy literatury zgadzają się z tą opinią. Struktura utworu, która zasadza się na przenikaniu dwóch równoważnych wątków, umiejętne zamknięcie całości rodzajem klamry spinającej oba motywy, prostota, a zarazem sugestywność języka, mają ogromne znaczenie dla budowania napięć i wyzwiania emocji, jakie towarzyszą czytelnikowi podczas lektury i sprawiają, że nawet obecnie nie musi jej towarzyszyć znużenie i zniecierpliwienie.

Przyczynia się do tego znacząco także niewielka długość opowiadania, którą pisarz potrafił radykalnie ograniczyć, dzięki czemu *Srul...* jest najkrótszym ze *Szkiców*, a przez to jeszcze bardziej zyskuje na ekspresji. Wszystkie te zalety wystawiają autorowi dobre świadectwo i pozwalają umiejscowić jego dzieło wśród najistotniejszych dokonań literatury o tematyce zsyłkowej.

Warto jednak podkreślić osobno cechę, która dodatkowo wyróżnia *Srula...* spośród innych utworów Szymańskiego. Otóż, w omawianym opowiadaniu autor zrezygnował ze snucia historii, z narracji, na rzecz operowania obrazami. Najprawdopodobniej ten właśnie zabieg wyzwolił w Kamieńskim nowe lub tylko skrywane, a nie wykorzystane dotąd talenty, które teraz miały szansę dojść do głosu. Stworzył kompozycję już nie nastrojową, a wręcz nasyconą psychologizmem; od strony plastycznej oparł ją na kontraście barwnym: postać *Srula* jest ciemnoszara, niemal czarna, natomiast jakby wylaniająca się spoza niej głowa *Bałdygi* – biała, rozjaśniona dziwnym, tajemniczym blaskiem. Trudno stwierdzić, na ile świadomie dokonał tu artysta symbolicznego przeciwstawienia dwóch światów: ziemskiego (*Srul*) i pozaziemskiego (*Bałdyga*). W każdym razie osiągnięty efekt sprawia, że – odwrotnie niż to było w przypadku innych rysunków – ilustracja ta dopowiada sceny wyrażone

¹¹ W. O k o ń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 64.

prozą przez Szymańskiego. Dzięki temu staje się jedną z najciekawszych, bo najbardziej ekspresyjnych, w całym zbiorze.

III. MACIEJ MAZUR

Listę rysunków wykonanych przez Kamińskiego do *Szkiców* uzupełnia siedem prac do ostatniego zamieszczonego w tomie opowiadania pod tytułem *Maciej Mazur*. Jest to historia zesłańca, który padł ofiarą donosu własnego brata: Maciej pomagał powstańcom styczniowym, a brat powiadomił o tym zaborców; w konsekwencji Maciej spowodował jego śmierć, za co zesłano go do Jakucji. Znaczna część opowieści odnosi się zresztą do wydarzeń, jakie miały miejsce w kraju, a nie do położenia sybiraków. Ponadto we wspomnieniach Macieja, stanowiących osnowę całości, pojawiają się wątki nie tylko powstańcze; oglądamy wśród nich na przykład sceny zalotów czy zabawy. Te radosne, malownicze obrazki spokojnego czy wręcz sielskiego wiejskiego życia zostały poprzedzone opisem groźnej przyrody.

Początek opowiadania, sześć pierwszych stron, zajmuje najobszerniejsza w całym tomie charakterystyka krajobrazu otaczającego wody Leny. „Po wyjeździe z Jakucka – mówi narrator – zamieszkałem w X., lichej mieścinie, leżącej nad tą samą Leną, mniej tu zimną i szeroką, więcej za to dziką i posepną. Osady ludzkie, chociaż kraj ten leży o parę tysięcy wiorst bliżej od świata, są tu rzadkie, ziemia skalista i górzysta i na wszystkie strony świata, na setki, na tysiące wiorst tajgą odwieczną pokryta” [121]. Trudno przytaczać cały opis, z uwagi na jego rozległość. Podkreślić jednak warto, że przymiotniki takie, jak „dziki”, „ponury”, „bezbrzeżny”, „niedostępny”, „niezmierzony”, „okrutny”, pojawiają się w nim najczęściej i to one tworzą atmosferę i nadają ton całości. To za ich sprawą w owym rozwlekłym opowiadaniu ten właśnie fragment stanowi najmocniejszy akcent. Surowa przyroda jest tłem, kontekstem, ale też świadkiem tego, co rozgrywa się w dalszej części opowieści. Szymański z dużą sprawnością stosuje znany czytelnikowi zabieg, polegający na skonstruowaniu ze sobą obrazu życia na zesłaniu ze wspomnieniem życia w kraju. Wyrazistość przeciwstawienia dwóch światów – „Syberii jako kraju śmierci i Polski jako kraju szczęśliwego życia”¹² – wspomaga szeroka prezentacja potęgi syberyjskiej natury. Dopiero po niej autor rozwija akcję opowiadania. Jej początek stanowi scena,

¹² B u r d z i e j, *Imny świat*, s. 150.

w której narrator czyta współtowarzyszom listy nadesłane z kraju. Rzec dzieje się w chwili szczególnej – „na miesiąc przeszło przed świętami Bożego Narodzenia” [126]. Wśród adresatów korespondencji są główni bohaterowie utworu: szewc Świątełko i – tytułowy – Maciej Mazur. Pierwszy pojawia się jednak tylko w pierwszej części utworu, podczas gdy monolog-spowiedź Macieja, sprowokowanego przez narratora, stanowi jego główną treść i zasadniczy motyw. Maciej sięga pamięcią coraz głębiej i po odtworzeniu wydarzeń z poprzedniego miejsca zsyłki (spędził już na Syberii dwadzieścia lat) powraca do doświadczeń, które były jego udziałem w ojczyźnie. Kamieński po raz kolejny okazał się uważnym i pilnym czytelnikiem prozy Szymańskiego. Stanowiący jedno z kluczowych zagadnień opowiadania kontrast między rzeczywistością polską a syberyjską wyeksponował i utrwalił swoim ołówkiem. Kartkując utwór i przyglądając się wykonanym przezeń ilustracjom, można odnieść wrażenie, że w szybkim tempie przemierzamy wraz z autorem krainy oddalone od siebie wiele tysięcy kilometrów – w sensie geograficznym, kulturowym, ale także mentalnym. Tak odmiennym bowiem nastrojem nacechowane są dołączone do opowieści kompozycje plastyczne.

1. Pierwsza z nich odzwierciedla otwierający opowiadanie opis syberyjskiej przyrody: lśniąca woda szeroko rozlanej Leny przebiega przez skalisty kanion; nigdzie nie widać śladu obecności człowieka; w dali, ponad zakolem rzeki, snują się białe obłoki [121]. Cały krajobraz, niedostępny i ponury, przenika lodowaty chłód. W tej maleńkiej (bodaj najmniejszej w zbiorze) ilustracji-winięcie Kamieńskiemu udało się z dużą maestrią przekazać potęgę i grozę jakuckich żywiołów, choć użył do tego tylko plam bieli i gęstniejącej czerni, umiejętnie przy pomocy obu barw stopniując nastrój.

2. Drugi rysunek ukazuje scenę czytania listów, także rozgrywającą się na Syberii [141]. Ponownie widzimy ciasne wnętrze drewnianej chaty, do którego przez wąskie okno wpada snop promieni słonecznych. Nie dają one ciepła: zarówno siedzący przy stole mężczyzna czytający listy, jak i pochyleni przed nim jego goście, ubrani są w grube kożuchy i ocieplane buty z wysokimi cholewami. Słońce nie rozświetla też atmosfery: na twarzach adresatów listów maluje się smutek, którym prześlągnięty jest ten obrazek, robiący z pozorów wrażenie sceny spotkania zażyłych znajomych.

3. Jeszcze tylko następny rysunek przedstawia scenę zesłańcą – Macieja Mazura pracującego w piekarni [169]. Jest ona nieco pogodniejsza w nastroju,

niż te, które bezpośrednio są wyrazem owego tchnienia nostalgii, o jakiej szczegółowo pisze Bohdan Burdziej¹³.

Cztery kolejne ilustracje do opowiadania, a zarazem ostatnie w tomie, dotyczą przeszłości Macieja Mazura, czyli wydarzeń, które rozegrały się przed jego zsyłką, w kraju. Przedstawiają one: grabienie siana (4; 181), mężczyznę zatrzymującego powóz (5; 191), zaloty (6; 203), kłótnię między młodymi mężczyznami (7; 223). Mamy tu do czynienia z różnorodnością nastrojów: scena pierwsza i scena trzecia utrzymane są w sielskiej aurze, jaka laikowi kojarzy się z beztróskim życiem na wsi; natomiast pozostałe przenika wyraźnie odczuwalne napięcie zwiastujące nieszczęście. Z tekstu literackiego wiemy, że owa zapowiedź sprawdziła się: po nieporozumieniach z bratem, zakończonych jego śmiercią, Maciej Mazur został skazany na syberyjską tułaczkę.

Rozmaitość nastrojów, wynikająca z treści prozy, uchwycił Kamieński w pełni. Jego temperament rysownika, chętnie operującego kontrastowymi zestawieniami prac w obrębie jednej całości, mógł tutaj dopiero zrealizować się bez przeszkód. Trzeba powiedzieć, że mogło do tego dojść dzięki materiałowi literackiemu. To on bowiem zdeterminował charakter przedstawień plastycznych. To Szymański bowiem tak skomponował opowiadania, żeby sceny rozgrywające się na Syberii przeplatały się z ożywającymi we wspomnieniach scenami, które miały miejsce w kraju. Wydaje się, że do Kamieńskiego należał jedynie wybór czy też dobór scen, które pozwoliłyby mu urzeczywistnić artystyczny zamiar. Tak jednak chyba nie było; najprawdopodobniej rysownik oddawał w tym wypadku swój talent i umiejętności na usługi prozaikowi, będąc w pełni świadomym wynikających z tego „poświęcenia” ograniczeń. Być może też Kamieński, który nie znał Syberii z autopsji, pragnął w ten sposób podkreślić swoje zrozumienie i współczucie dla cudzych cierpień, identyfikował się niejako z doświadczeniami zesłańców. Ilustracje byłyby zatem dowodem i wyrazem jego własnego patriotyzmu. Nie był w tych odczuciach odosobniony. „*Szkice syberyjskie Szymańskiego – pisał Adam Grzymała-Siedlecki – ukazały się w dwadzieścia kilka lat po powstaniu r. 1863, kiedy apokaliptyczność Sybiru nabrała w Polsce wyjątkowo żywego w swej męczeńskości wyrazu [...]. Syberia przestała być czymś odległym, rozpościerała się wprost za psychiczną tkanką serca polskiego i cały jej potworny ogrom mieścił się w zakątku między Prosną, Wisłą i Bugiem*”¹⁴.

¹³ Tamże.

¹⁴ Grzymała-Siedlecki, *Słowo wstępne*, s. V.

To poczucie więzi łatwo odnaleźć w nucie czułości, z jaką artysta traktuje bohaterów poszczególnych przedstawień. Ciekawe jest także, iż rozpoznajemy na nich często tę samą twarz, jak można mniemać, Macieja Mazura. Modelując ją, indywidualizując rysy, wykorzystywał Kamiński swoje zdolności portretowe, które dotąd w ilustracjach do *Szkiców* mógł spożytkować tylko częściowo. Bohaterką tych przedstawień jest częściej jednostka niż sytuacja.

W scenie rozgrywającej się w piekarni (III, 2) postać Macieja umieszczona została *en face* na pierwszym planie – wskazuje on dłonią na worki ze zbożem lub mąką. Dopiero za nim stoją dwaj okutani w grube futra mężczyźni. Najdokładniej scharakteryzował Kamiński twarz Macieja – to fizjonomia dobrodusznego, wąsatego wieśniaka w średnim wieku, nieco jednak przygaszona, refleksyjna. To z pewnością twarz odmieniona przez trudne życiowe doświadczenia. Uświadamiamy to sobie, porównując ją z beztrosko roześmianą „buźką” czupurnego młodzieniaszka, umizgającego się do wiejskiej panny [6]. Znacznie bardziej wyostrome, choć znane nam już rysy ma ściemniała, groźna twarz Macieja kłócącego się z bratem [7].

Kamiński silnie zróżnicował też natężenie światła w wymienionych kompozycjach i nie jest to wyłącznie podyktowane faktem, że niektóre sceny rozgrywają się w plenerze; te właśnie są, owszem, zalane słonecznym blaskiem, ale dzieje się tak również ze względów symbolicznych: rozgrywają się w ojczystym kraju, na rodzinnej ziemi, która w literaturze zesłańczej jest wcieleniem utraconej szczęśliwości; jasność, biel są jej symbolicznymi barwami. Przykłady znajdujemy w przedstawieniach sianokosów [4] i zalotów [6]. Natomiast tematem ilustracji ostatniej [7] jest spór pomiędzy braćmi, a zatem wydarzenie, jakie zaszło w kraju, ale zwiastuje tragedię syberyjskiej tułaczki; toteż – zgodnie z wcześniej przyjętą przez Kamińskiego logiką podporządkowania środków plastycznych metaforycznym sensom – ujęte zostało w zaciemnionej, mrocznej przestrzeni, sugerującej posępne następstwo opisanej przez prozaika sytuacji.

*

Podsumowując rozważania na temat ilustracji Antoniego Kamińskiego do trzech *Szkiców* Adama Szymańskiego, warto podjąć próbę uporządkowania uwag towarzyszących poszczególnym rysunkom. Jeśli zaś chcemy uchwycić ogólny rys, jakąś wspólną cechę, która pozwoliłaby określić charakter ich związków ze słowem, trzeba przede wszystkim rozstrzygnąć, czy i na ile w ogóle można je analizować jako dzieła autonomiczne, tłumaczące się głównie przez obraz.

Odchodząc od przedstawionego wyżej porządku interpretowania rysunków, zgodnego z kolejnością umieszczenia ich w tekście literackim, ilustracje Kamińskiego zgrupować można wokół kilku motywów. Badacz, który „zapomni” o istnieniu *Szkiców*, może powiedzieć zatem, że wśród owych motywów dominują: dwa, wzajemnie przeciwstawne, wyobrażenia pejzażu („ludzkiego” i „niehumanicznego”), a także dwa, również kontrastujące ze sobą, wizerunki człowieka (szczęśliwego i tragicznie doświadczonego). Środki artystyczne użyte do wykonania większości prac są analogiczne i – można by powiedzieć – w oczywisty sposób skromne, ograniczone do konwencjonalnego, utrwalonego przez zapatrzonych w przeszłość rysowników końca minionego stulecia, operowania niezbyt natarczywą linią, raczej nienaganną, niż taką, która chciałaby eksponować własny dukt czy nawet wdzięk. Nie trudno więc dostrzec, że sposób obrazowania jest tu podporządkowany tematowi, treściom przedstawień. Bez znajomości literackiego pierwowzoru treści te najłatwiej odebrać wprost: rozgrywane przed oczyma widza zdarzenia zdają się odnosić głównie do życia na wsi – z jego malowniczością (umizgi młodych, zabawy), wierzeniami (droga do kościoła, modlitwa), przyzwyczajeniami (wieczorne rozmowy mężczyźni), ale też z cierpieniami (samotność, śmierć). Sumując, należałoby powiedzieć, że w rysunkach Antoniego Kamińskiego mamy do czynienia przede wszystkim ze scenami rodzajowymi. Czy jednak zaraz potem nie trzeba będzie stwierdzić, że zmyliły nas pozory? Czuje się bowiem, że autorowi nie chodziło tylko o utrwalenie sytuacji społecznych czy obserwacji obyczajowych, ale o takie ujęcie danego motywu, które pozwoliłoby na wykreowanie przy jego pomocy aury, nastroju. Wypadałoby tu zatem mówić o „symbolice nastroju”¹⁵, bo sam jego charakter wyraźnie odnosi się do czegoś, co istnieje już poza obrazem plastycznym. W tym momencie konieczne jest jednak paradoksalnie – sięgnięcie do literackiego pierwowzoru, gdyż

¹⁵ W. J u s z c z a k, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 72. Czytamy tam: „Symbolizm nastroju’ oznacza zespół efektów, których stosowanie wiąże się z całkowitym oswojeniem, wyzwoleniem wyobraźni twórcy, efektów, które zmuszają odbiorcę do przyjęcia postawy aktywnej wobec dzieła, do szukania poza nim, wokół niego dalszego ciągu tych wątków umyślnie splatanych, nie określonych do końca, pokazanych w połowie, wątków, które idąc gdzieś z zewnątrz – czy na zewnątrz wychodząc – w ramach dzieła samego ukazują tylko ostateczną zawilgość swych połączeń, samo centrum tajemniczego węzła. Można tedy powiedzieć, że realizacją doskonałą ‘symbolizmu nastroju’ jest – używając języka surrealistów – ‘automatyczny’ sposób uzewnętrzniania i utrwalania psychicznych stanów artysty tworzącego w ich jak najpełniejszej, jak najmniej uproszczonej i zracjonalizowanej, żywej, bezpośredniej strukturze”. Nie sposób oczywiście odnosić mechanicznie tej definicji do utworów Kamińskiego. Przytaczam ją jednak, bo zawiera ów ważny, nawet w opisywanym tutaj kontekście, aspekt owego „szukania poza dziełem” jego pełnej wykładni znaczeniowej.

dopiero on tłumaczy sens konkretnych przedstawień. Dopiero wtedy język „symboli” zastosowanych przez Kamińskiego staje się zrozumiały. Okazuje się zatem, że ilustracje do *Szkiców* nie mogą funkcjonować samoistnie, gdyż ich najgłębsze znaczenie pozostaje w oderwaniu od nich nieodgadnione. To literatura decyduje o memoratywnej wymowie większości z nich, o tym, że są odbierane jako dzieła rozpamiętujące martyrologię narodu polskiego; literatura konkretyzuje zobrazowane zdarzenia: czasowo i przestrzennie, historycznie i geograficznie, a nawet nadaje im „paradokumentalny” charakter. Czy znaczy to, że ilustracje stają się dzięki *Szkicom* bogatsze? Raczej nie – oglądane wspólnie z lekturą prozy Szymańskiego tracą jedynie swoją wyłącznie indywidualną perspektywę, są innym dziełem sztuki, odwołującym się do doświadczenia wspólnotowego, powszechniejszego.

Kamiński dobrze zatem wywiązał się ze swojego zadania. Można sądzić jednak, że nie przyszło mu to łatwo. Jego artystyczne ambicje sięgały bowiem wyżej. Kształcił się początkowo w zakresie malarstwa, pragnął być rzeźbiarzem, a ostatecznie został rysownikiem¹⁶. Był jednym z najważniejszych współpracowników „Tygodnika Ilustrowanego”, ale uznanie dla dokonanych ilustratorskich nie zaspokajało jego dążeń do pozostawienia po sobie dorobku bardziej samodzielnego. W każdym zaś razie nie zamierzał wykonywać rysunków wyłącznie na zamówienia. Chciał, aby to, co robi zachowało indywidualne piętno, „marzył o ‘wielkich ideowych kompozycjach, o szerokich cyklach à la Grottger’, w których pragnął wypowiedzieć swoje poglądy na życie i sztukę”¹⁷. Biografowie podkreślają jego zainteresowania tematyką „alegoryczno-symboliczną”¹⁸. Ale uznanie krytyki znalazły jego umiejętności szczególne: Ignacy Matuszewski pisał, że „to kojarzenie realizmu z alegorią nadaje dziełom Kamińskiego oryginalny i indywidualny charakter”¹⁹. W *Szkicach* nie widać tego zbyt wyraźnie. Kamiński – jak zaznaczyłam – trzyma się raczej tekstu literackiego, ulegając konwencji obrazowania realistycznego, którą przekracza niekiedy, zmierzając w kierunku bardziej owej „symboliki nastroju” niż alegorii. Warto jednak pamiętać, że niemal jednocześnie powstają takie jego prace, jak: *Niedokończone dzieło* (1895), *Figlarze* (*Na cmentarzyskach*, około 1896), *Pieśń o miłości* (około 1897), *Pieśń o trzy-*

¹⁶ Pisze o tym J. Wiercińska w artykule *Antoni Kamiński* (s. 146-147).

¹⁷ I. Matuszewski, *Antoni Kamiński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 9, s. 163-164.

¹⁸ Jodłowska, *Kamiński Antoni*, s. 525.

¹⁹ Matuszewski, *Antoni Kamiński*, s. 164.

dziesiątym roku życia (około 1897)²⁰. Właśnie w nich dążność do posługiwania się alegorią dochodzi do głosu w pełni. Fakt ten potwierdzałby zatem hipotezę, że w ilustracjach do prozy Szymańskiego rysownik w dużej mierze zrezygnował ze swoich osobistych upodobań, stając się „dłużnikiem” słowa drukowanego.

Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że słowo to samo w sobie posiada „wyraz plastyczny”²¹ i – co także ważne – autor osiąga go za pomocą języka komunikatywnego, który nie zna „sekretu powabów stylistycznych”²². Rezygnuje z nich także świadomie, zdolny przecież i sprawny artystycznie Kamiński. Adam Grzymała-Siedlecki pisał, że Szymańskiemu nie chodziło o „zamiar literacki”, lecz o „danie świadectwa prawdzie”²³. W tym dążeniu Kamiński towarzyszył mu z oddaniem. Pisarz i rysownik zmierzali zatem wspólnie do „dyskrecji środków”²⁴, która zarazem gwarantowała potęgowanie ekspresji dzieła. Być może w tym tkwi jedna z ważniejszych przyczyn popularności *Szkiców*.

ANTONI KAMIEŃSKI – THE ILLUSTRATOR
OF THE „UKOCHANA KSIĄŻKA POKOLENIA”
„BELOVED BOOK OF THE GENERATION”

S u m m a r y

Antoni Kamiński (1860-1933), a Polish draughtsman, dealt among other things with book illustration. In the end of the nineteenth century he made nineteen drawings, depicting episodes from Adam Szymański's stories and collected in the volume *Szkice* [Sketches] (the edition of 1897). The collection included the drawings describing the everyday life of Polish exiles to Siberia: *Two Prayers*, *Srul from Lubartów*, *Maciej Mazur*. The author gave prominence in them to the martyrological aspect. He stressed the suffering of Polish patriots who, for their fight to liberate their homeland from the conquerors, were punished by them and had to live far away from their homeland, in Siberia, in “the land of icy Plutonium”, as Szymański writes.

²⁰ Omawia je J. Wiercińska w artykule *Antoni Kamiński*, tamże reprodukcje: il. 268 – *Niedokończone dzieło*, il. 267 – *Figlarze*, il. 278 – *Pieśń o miłości*, il. 281 – *Pieśń o trzydziestym roku życia*.

²¹ Grzymała – Siedlecki, *Słowo wstępne*, s. V.

²² Tamże, s. XXIII.

²³ Tamże, s. XX.

²⁴ Tamże, s. XXIII.

Kamiński's washed drawings correspond with the literary text. The artist transformed some features of the academic manner, so as to expose the reality of Siberia, such as landscape, people and objects. He was most fascinated with the specific atmosphere of Siberian life. That is why the motif of nostalgia after his homeland and a melancholic consent of the exiles to their hardship is the main atmosphere of the majority of paintings. Simple artistic means that Kamiński uses serve to stress this aura. He gave up creation on behalf of faithfulness to the literary original.

Translated by Jan Kłos