

Dawid Maria Osiński

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9468-1569

Malarskie widzenia Sybiru w mikroformach literackich. Aleksander Sochaczewski pisze Sybir

Aleksander Sochaczewski (1843–1923) przeżył na Syberii ponad 20 lat i wrócił z niej. Pierwotnie został skazany na karę śmierci, lecz ze względu na niepełnoletniość winowajcy zamieniono ją na wieloletnią katorgę – jak dowodzi Małgorzata Karolina Piekarska: 10 lat katorgi i 10 lat osiedlenia¹. Miał więc syberyjskość wdrukowaną w biografię, umysł i ciało. I pamiętał poprzez umysł i ciało. A Syberię jako malarskie i tekstowe doświadczenie zapisał z kolei wprawną, choć drżącą ręką – po latach, z innej perspektywy. Pisanie Syberii, przede wszystkim malarskie, ale również literackie, a więc przypominane sobie każdorazowo ciałem i pamięcią, nakazuje trudne powroty do doświadczeń uczynić zadaniem konfrontacyjnym. W efekcie przynosi ono konieczność rozpoznania na nowo siebie, sytuacji i miejsc, z którymi Sochaczewski, już jako artysta dojrzały, a więc naznaczony granicznym i ostatecznym doświadczeniem sybirak-zesłaniec, próbuje się uporać. Można je określić następująco: staje przed zadaniem rewizji siebie dzięki trudnej i bolesnej

1 Badaczka wskazuje, że Sochaczewski miał wówczas 19 lat, a pełnoletniość liczono od 21 roku życia [Piekarska 2023a: 8; 2024; 2025; zob. także: Piekarska 2023b: 44–51].



anamnezie, a więc przypominaniu sobie, jak było. Odbywa zatem po czasie pamięciową katorgę retrospektywną, aktywującą to, co działo się z ciałem, wizerunkiem, odczuwaniem i przypominaniem sobie śladów tego odczuwania. To ona zmusza zesłańca do postawienia fundamentalnych pytań o kondycję zesłańców, znaczenie ich wyborów życiowych, ich postawy, bardzo często zniekształcające w widzeniu z bezpieczniejszej perspektywy (może nawet zamazujące) jednoznaczność najważniejszych pojęć etycznych zła i dobra jako niezbywalnych warunków związanych z godnością i tożsamością człowieka. Sochaczewski wie, będąc już po zesłaniu w Europie, że musi dać artystyczne świadectwo i przywołać z pamięci i ze szkiców (które na katordze wykonywał) przede wszystkim ludzi, rzadziej miejsca, choć te także stają się bohaterami jego malarskich i literackich świadectw-diagnoz. Można bez cienia przesady i niestosowności powiedzieć, że rejestruje ludzi, stara się ich zapamiętać, tworzy ich kolekcje – utrwała, by nie przeoczyć żadnej osoby, którą spotkał i o której powinno się pamiętać, żeby ją ocalić, choćby poprzez gest uwiecznienia na płótnie czy papierze. A najważniejszym miernikiem konfrontacji z innym staje się przywołanie jego twarzy – oddanie wyrazu oczu, mimiki, ruchu głowy, postury, układu rąk z zapisanymi na nich bruzdami, odciskami, wygięciami od ciężkich robót bądź widocznym gościem czy – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – efektem reumatoidalnych zmian w wyniku zimna. Przynależy tym widzeniom-przypomnieniom tajemnica (wręcz mistyczny kontakt z twarzami ludzi, wyrazem ich przeżyć), każdorazowo uobecniana, kiedy próbuje się przywołać kontakt z żywą materią sybirskich spotkań. Tworzy się wówczas niepisane prawo współobcowania z tymi, których się odtwarza na papierze i płótnie jako figury losu. Dodatkowo warto zauważyć, że zarówno szkice oraz ukończone obrazy, jak i zapisane w pół drogi notatki oraz wycyzelowane, ostateczne wersje fikcjonalnych (choć opartych na przeżyciu i zrekonstruowanych z reporterską wręcz precyzją) małych form literackich wskazują na wagę fizjonomiczności jako zasady konstrukcyjnej, a więc zasady utrwalania i porządkowania świata, a w nim przede wszystkim ludzi.

Fizjonomiczność jako zasada rejestrowania malarskiej i literackiej rzeczywistości (tak ważna zwłaszcza po XVIII-wiecznych

pracach frenologów francuskich i stanowiąca niezbywalny element warsztatu XIX-wiecznych pisarzy uczących się oddawać rysy i charakter poszczególnego człowieka w swoich pracach) to podstawowy komponent tej rejestracji uczestniczącej, choć dokonywanej bardzo często *post factum*. Zrozumienie prawideł fizjonomiki i konieczność spojrzenia po raz kolejny w twarze ludziom, których się na Sybirze zostawiło, to najistotniejszy odruch tego, który chce utrwać ślady – malarza i pisarza, który na nowo musi dokonać trudnej konfrontacji z żywiołem nienazywalnego. Musi wrócić do zapamiętanych i wdrukowanych w pamięć twarzy, miejsc, sytuacji i odtworzyć je po śladach, które tylko powaga i szacunek dla materii pozwalają ująć, by spotkać tamtych z tym, który maluje swoje ikony. Te literackie i te malarskie. Dzięki temu dane jest Sochaczewskiemu doświadczyć najważniejszego. W tym geście można bowiem odnaleźć na nowo fundamentalne znaczenie człowieczeństwa, które jest sprawdzane w warunkach ekstremalnych i które nie może być oceniane z perspektywy post. Poprzez to Sochaczewski artysta może bowiem poczuć się przede wszystkim człowiekiem, a dopiero w drugiej kolejności kreatorem, który utrwała i ma moc sprawczą powoływania do istnienia. Wydaje się, że to podstawowa potrzeba wynikająca z konieczności zadania sobie pytań o sens swojej pracy.

Sochaczewski znany jest głównie jako malarz portretów i scen syberyjskich. Dzięki działalności pracowników Muzeum Niepodległości jego prace można oglądać w x Pawilonie Cytadeli Warszawskiej (wystawa stała przy ul. Skazańców 25 w Warszawie [zob. *Więźniowie x Pawilonu...* 2025]). Ekspozycja umożliwia prześledzenie tej malarskiej wędrówki nagradzanego i utytułowanego człowieka sztuki, który nadawał swoim wystawom taki charakter i przekaz, by stanowiły lekcję syberyjskich doświadczeń dla ówczesnego odbiorcy z Zachodu (m.in. Monachium, Londynu, Brukseli, Lwowa). Dzięki pracownikom muzeum można również podziwiać wspaniale pomyślany i opracowany album pod redakcją Tadeusza Skoczka, opublikowany w 2023 roku. Zawiera on analizy portretów i obrazów Sochaczewskiego, a przede wszystkim mało znane mikroformy literackie, zebrane w cykl pt. *Na Syberii (nowele politycznego zesłańca)* i przetłumaczone już w 1983 roku przez Barbarę Siebat z języka niemieckiego (czyli języka oryginału

małych próz pisanych przez tego malarza żydowskiego pochodzenia) na zlecenie Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego [Skoczek, red. 2023]². Teksty te po raz pierwszy opracowane zostały przez Richarda Schotta i ukazały się w Berlinie w 1906 roku [Sochaczewski 1906].

Moje spojrzenie na mikroformy literackie Sochaczewskiego jest spojrzeniem literaturoznawcy, a nie historyka sztuki. Taki punkt widzenia umożliwia mi określenie prawideł języka małych próz, specyfiki narracji, sposobów diagnozy Syberii w słowie jako narzędziu kreowania, wreszcie dykcji stylistycznej Sochaczewskiego pisarza i jego formy widzenia, albo lepiej: podpatrywania scen syberyjskich. Metaforycznie i obrazowo można powiedzieć, że Sochaczewski, pisząc, maluje w języku w taki sposób, jakby dopełniał swojego najważniejszego sposobu widzenia świata i kreowania go pędzlem.

Czy malarz ateista może pisać Sybir zarówno na swoich obrazach, jak i w literackich miniaturach tak, jak pisze się ikony? Czy użycie tego teologicznego wyrażenia, zanurzonego w metafizyce intymnego i religijnego doświadczenia oraz osobistego kontaktu z materią powstającego dzieła portretowego³ – najczęściej z podobizną Chrystusa na specjalnym rodzaju drewna – nie budzi wątpliwości? Wydaje się, że doświadczenie Sybiru, niemożliwe do oceny z dużo późniejszej perspektywy etycznej, wpisane w biografię zesłańców, pozwala na takie skojarzenie bez względu na religijność autora bądź jej brak. Tym bardziej kiedy zostaje ona odniesiona

2 Wszystkie cytaty (zarówno z małych próz literackich Sochaczewskiego, jak i z opracowań w postaci artykułów) podaję z tego wydania. Dalej jako: A, odpowiedni tytuł noweli i numer cytowanej strony po dwukropku. Pierwodruk polski: *Na Syberii (nowele politycznego zesłańca)* [Sochaczewski 2022a: 167–198; 2022b: 149–174]. Warto dodać, że w historycznoliterackim opracowaniu o charakterze antologicznym Zofii Trojanowiczowej zamieszczone były na końcu wybrane zbiory reprodukcji Sochaczewskiego [zob. Trojanowiczowa, oprac. 1993].

3 W znaczeniu obrazu, wizerunku, podobizny, odniesionych do „wszystkich obrazów kultowych związanych z Kościołem wsch. [...], czczonych zarówno w świątyni, jak i w domach prywatnych”, jak charakteryzują ikonę fundamentalne dzieła poświęcone jej fenomenowi oraz hasło *Ikona* autorstwa Andrzeja Fejlicha zamieszczone w tomie 7 *Encyklopedii katolickiej* [zob. Fejlich 1997: 9; zob. także: Lange 1969: 9–25; Łukaszuk 1993: 11–37].

do człowieka, który na Syberię został zesłany z powodu udziału w wydarzeniach powstania styczniowego, któremu nie brakowało odwagi i determinacji, żeby te nienazywalne doświadczenia zrekonstruować i przelać na papier, a przede wszystkim utrwalić w formie malarskich ujęć.

Nie ma przesady w porównaniu sposobu działania Sochaczewskiego malarza do tych malarzy mistyków, którzy piszą ikony. Piszą właśnie, a nie malują. Portrety Rosjan sybiraków [zob. m.in. Kordowicz, Król, Rassalski, oprac. 1964: 8–11], pisane/malowane co prawda z innej, posttraumatycznej już przestrzeni biografii czasu i miejsca, to portrety, które bez cienia wzniosłości i zbędnego dramatyzmu można by nazwać ikonami. Doświadczenia cierpienia, tragizmu, bezwyjściowości, uprzedmiotowienia, ale też gwaru miejskiego, handlu, codzienności, gry (bo to drugi równoważny obraz Syberii Sochaczewskiego pisarza⁴) pozwalają, jak sądzę, na takie ujęcie. I bronią się głębią spojrzenia. Oczy i twarze portretowanych postaci wyrażają bowiem to, co można dostrzec na pisanych ikonach choćby Andrieja Rublowa, a co diagnozują mistrzowie zajmujący się fenomenem ikony: Paweł Florenski (1882–1937) [Florenski 1981], Siergiej Bułgakow (1871–1944) [Bułgakow 1992; 2002] i Elżbieta Smykowska [2008].

W niniejszym tekście spróbuję pokazać, jakimi technikami obrazowania Sochaczewski posługuje się w zbiorze ośmiu nowel do rejestrowania faktów i detali, jak dynamizuje i dramatyzuje swoją narrację, jakich typów obrazowania używa, jak metaforyzuje i udosławnia wywód. Zależy mi na tym, żeby pokazać, jaki Sybir interesuje Sochaczewskiego pisarza i czy jest on kompatybilny z typem jego ujęć malarskich. Z tej perspektywy chciałbym przyrzec się literackim portretom artysty napisanym w języku niemieckim (język oryginału) i przetłumaczonym na język polski w latach 80. XX wieku, by dociec, co to znaczy, że wybitny malarz próbuje

4 Sposoby utrwalania takich obrazów (i przekazów) Syberii to częsty przykład pojawiający się w różnego typu dokumentach – autobiografii i dziełach fikcyjnych. Świadczy o tym obszerna literatura przedmiotu; sam również miałem okazję wskazywać tego typu ujęcia [zob. m.in.: Śliwowska 1996; 2001; Malowaniec 2003: 113–122; Sadowska 2007; Osiński 2019a: 285–326; 2019b: 104–122; 2024a: 218–234; 2024b: 57–81; Król 2025 (zwł. rozdz. 2: *Syberyjska codzienność*)].

malować Sybir słowem i pisać go obrazem. Do zestawu pytań warto dodać jeszcze jedno: na ile materia tekstowa jest adekwatna i przywołuje takie sposoby widzenia Sybiru, jakie Sochaczewski malarz prezentuje na płótnach (casus realizmu i elementów symbolizmu, plam barwnych umożliwiających szkicowanie portretów i twarzy sybiraków, ujawniających sceny napięć i dramatyzmu przeżycia). Wybór języka niemieckiego w przypadku mikroform literackich, które Sochaczewski napisał już na wolności, w Europie, po odbyciu kary, wydaje się w zasadzie naturalny, by nie rzec „macierzysty”. Artysta zna ten język doskonale, nie tyle jako Żyd, a zarazem wykształcony młody człowiek (po warszawskiej Szkole Rabinów), ile jako absolwent Akademii Monachijskiej (cztery lata studiów) [zob. m.in.: Boczek, Meller, oprac. 1993: 11–29; Boczek 1995: 87–90; Pokorska⁵ 2010: 18–20, 28–33; Michalec, Skoczek, red. 2023: 92, przyp. 4]. Do zaprezentowania literackich obrazów w Europie wybiera język poezji Heinego i *Fausta* Goethego. Tym samym próbuje ustawić swoje traumatyczne doświadczenia i sposoby widzenia odwróconego świata Sybiru i odwróconego *decorum* człowieczeństwa obok dzieł, które budują kanon ówczesnej literatury światowej i współtworzą zestaw tekstów mówiących o kondycji człowieka w konfrontacji z jego wątpliwościami co do natury poznania.

Pisać Sybir – jak pisze się ikony, czyli portretuje postać świętego, a dzięki jego podobiznie utrwała się wizerunek świętości – to umożliwiać kontakt z mistycznym i nienazywalnym sposobem uobecniania się doświadczeń tak trudnych, że brakuje języka. Choć – jak dowodzą studia nad ikoną – jest ona nie tyle portretem Osoby Boskiej czy ilustracją różnorodnych scen zaczerpniętych z lektury *Pisma*, ile „stanowi integralną część liturgii” [zob. Frejlich 1997: 10]. Ta z kolei obwarowana jest regułami i wytycznymi, które jako takie wyróżniki mogą właśnie – w moim odczuciu – wskazywać na zamierzone budowanie przez Sochaczewskiego własnego wzorca i powtarzalnego (a nie dowolnego, mimo poszukiwań jak najlepszych środków wyrazu niewyraźnego) schematu ujęć doświadczenia syberyjskiego, odtwarzanego przez pamiętające

5 W 1973 roku pod kierunkiem Andrzeja Jakimowicza Pokorska napisała pracę magisterską poświęconą Sochaczewskiemu.

ciało, umysł i emocje. Można powiedzieć, że w swoich widzeniach Sybiru (zarówno tego literackiego, jak i tego najbliższego kompetencjom i potrzebom twórcy *Na Syberii...* – malarskiego) Sochaczewski dokonuje swoistej świeckiej liturgii syberiad na etapie, w którym uobecniają się one w doświadczeniu i kontakcie z okiem i emocjami czytelnika odbiorcy. Kiedy mówi się o teologii obecności w kontekście ikony, w zasadzie we wszystkich znanych mi ujęciach i opracowaniach wskazuje się na „niewidzialną istotę”, a proces twórczy integracji „ja” kreującego z materią i wytwarzaną w ten sposób liturgią obecności prezentowany jest jako nastawiony na działanie zmierzające do użycia dosłownych, realistycznych, a nie symbolicznych (jak np. wizerunku Chrystusa jako baranka czy słowa) wykładników i środków przedstawienia. Dlatego też ta jednorodność techniki widzenia malarskiego Sybiru przez Sochaczewskiego, a także spójny, osadzony w konwencji werystyczno-naturalistycznej namysł nad konstruowanymi zjawiskami, zdarzeniami, postaciami Rosjan, nie pozostają w sprzeczności z eksperymentami narracyjnymi, poszarpaną i porwaną strukturą niektórych wypowiedzi, wycofywaniem się komentarza, zawieszeniem nastroju.

Ikona jako proces i efekt pisania wizerunku, a więc religijnego uniesienia towarzyszącego powstawaniu dzieła oraz poczucia całkowitego poddania się doświadczeniu *sacrum*, które kierunkuje jego ostateczny kształt, obecna jest u Sochaczewskiego jako naznaczona absolutnym poczuciem wyjątkowego kontaktu z nienazywalnym – nie tyle z boskością i transcendencją Chrystusa czy innych świętych, ile z drugim człowiekiem, idealizowanym przez własne cierpienie, męczeństwo, a także graniczne i tragiczne doświadczenie istnienia. Kontakt pisarza i malarza z konstruowanymi przez niego wizerunkami i postaciami nosi znamiona najwyższej łączności – takiej, która wnika w sferę sakralną i naznacza portretowanych ludzi (pisanych i konstruowanych w słowie i obrazie) – ich twarze, gesty, ciała oraz sposób ich kontemplowania na wzór boskiego wizerunku Chrystusa. Religijność twórcy nie musi mieć tu znaczenia, nie stanowi bowiem o istocie powodzenia pisania literackich ikon. Znaczenie ma sam gest unieśmiertelniania ich jako figur i tworzywa literackiego.

W dosłownym znaczeniu ikona jest rodzajem okna (czy szyby) umożliwiającego mistyczny kontakt z Transcendencją, z *Sanctum*. W mikroformach Sochaczewskiego nie ma tradycyjnego uczestnictwa w kontakcie z Transcendencją, nie ma (tradycyjnej) pobożności. Ekwiwalentem tych praktyk i doświadczeń staje się kontakt z przywołaniem człowieka jako najważniejszego w tułaczym i zesłańczym doświadczeniu (możliwe, że przez to miernika boskości). Pisarza (i malarza) interesuje bowiem człowiek – z jego zwyczajnością, nędzą, cierpieniem, patrzący na innego ze świadomością, że dalej granicy nie da się już przesunąć. Człowiek przydrożny, „pietystyczny”, cierpiący, w drodze. Co prawda ikona pisana jest – zgodnie z wykładnią Ewagriusza Scholastyka z VI wieku – nie przez „ludzką” postać, rękę, ale boską [zob. Uspienski 1993: 23–27; Górny, Rosikoń 2012: 35–37] i przez to określa obraz (wizerunek) postaci, który powstał w sposób nadnaturalny i cudowny, jednak w przypadku niemożliwego do wyobrażenia doświadczenia sybirskości można by pomyśleć właśnie w taki sposób o tych, którzy doświadczają etapowości Sybiru jako czasoprzestrzeni niejako wyjętej z ram ontologicznych, niedającej się pomyśleć i wpisać w żadne znane dekalogi aksjologiczno-ontologiczne.

Wyzwaniem badawczym, któremu nieobce jest potrójne pytanie: „Czy można, czy to adekwatne i czy wypada?”, okazuje się w moim myśleniu usytuowanie kwestii przetransponowania fenomenu oraz samej specyfiki pisania ikon do porządku literackich portretów sybirackich. Dodatkowo posłużenie się fenomenem pisania ikon w odniesieniu do zdeklarowanego ateisty, jakim był Sochaczewski, może dla wielu okazać się dyskusyjne, a i mojemu ujęciu patronuje przez cały czas poczucie, że podnosząc argumenty genologiczno-typologiczne, trudno wskazać bezdyskusyjnie i jednoznacznie na styk ikony z malarstwem Sochaczewskiego. O inny rodzaj podobieństwa tu chodzi.

Ateizm Sochaczewskiego jest znaczący. Można by więc rzec, że rozstrzyga fundamentalnie przecząco moją tezę i decyzję badawczą kierującą sposób myślenia. Określa bowiem jego stosunek nie tylko do swoistej areligijności, lecz także do duchowości, doświadczenia nienazywalnego i mistycznego jako koniecznego warunku kontaktu. Wpływa to na podejście do materii, sposób

tematyzowania artystycznego i sam proces tworzenia zarówno dzieł literackich, jak i obrazów. Nie jest to jednak, w moim odczuciu, tylko nieuzasadniony i efektowny komponent, bazujący na zbieżnym skojarzeniu, lecz fundamentalna rama i matryca przetwarzanych i konstruowanych przez Sochaczewskiego zjawisk literackich i malarskich – w słowie i pociągnięciu pędzla. Wydaje się, że technika i konwencja realistycznego obrazowania (na płótnie) wraz z dążeniem do wiernego odwzorowania szczegółów, aż po weryzm graniczący z detalicznym charakteryzowaniem postaci jako wyróżnik, nie są tu w kontrze podstawowej zasady pisania ikony, czyli wykorzystywania ustalonej, w miarę powtarzalnej konwencji pisania twarzy z jej określonym wizerunkiem Chrystusa czy Matki Boskiej. I choć Sochaczewski pisarz, uwieczniając na swoich obrazach ludzi Sybiru, posługuje się również naturalistyczną techniką epatowania brzydotą, nieraz w formie wycinkowej, ujawniającej tylko części pokazywanego świata, z których można – na zasadzie poszerzania perspektywy w domyśle odbiorczym – skonstruować obraz większej całości, to w tym obrazowaniu opiera się na fragmentaryzmie narracji, tzn. wykorzystuje grę światłocieniem, wprowadza jako zasadę sekwencji narracyjnej epifaniczność, skupia uwagę narratora i odbiorcy na zatrzymanym kadrze czy stosunkowo częstym niedopowiedzeniu. Te dwa skrzydła wspomnianych literackich mikroform współtworzą ich proteuszową naturę. Naturalistyczno-werystyczna podbudowa oraz technika punktowości, rozumiana jako zawieszanie przedstawienia (bliska przecież różnorodnym modernistycznym świadectwom nieradzenia sobie z konstruowaną materią niewysłowienia i niemożliwego ujęcia w ostatecznej, skończonej formie) w literackich miniaturach, umożliwiają pokazanie Sochaczewskiego pisarza jako artysty świadomego warsztatu, mającego wrażliwość diagnosty Sybiru pojmowanego jako przetworzona, napisana z dystansu literacka konstrukcja śladów, których nie sposób wpisać w jedną wyrazistą konwencję estetyczną i literacką.

Sochaczewski odnajduje własny język, by opowiedzieć nieopowiadalny Sybir. Posługując się tym językiem, tworzy zesłańczą metafizykę codzienności i rekonstruuje z pamięci obrazy syberyjskich doświadczeń, żeby potwierdzić człowieczeństwo własne

(jako tego, który przetrwał, a więc ma moralny obowiązek pokazać, jak było) i cudze (jako to, które musi zostać opowiedziane, by inni dowiedzieli się o istnieniu tych ludzi i ich cierpieniu). Aby przedstawić indywidualne historie, biografie sybiraków różnych narodowości, Sochaczewski pisarz literackich mikroform pokazuje twarze, ręce, spojrzenia, gesty tych ludzi – tak samo jak w malarstwie. Rejestruje, detalicznie oddaje każdy ruch, kreskę, odchylenie, bruzdę. Działanie to jest sprzężone, ponieważ oba wymiary (malarski i literacki) stają się awersem i rewersem wybranej przez artystę strategii opowiedzenia oblicz Sybiru. Jej efektem artystycznym są 124 obrazy namalowane po doświadczeniu syberyjskim, na przestrzeni lat, z dystansu, a więc już utrwalane w pamięci i dzięki tej pamięci po latach przeniesione na płótna – jako obrazy przepisane z przywiezionych szkiców. Strategię tę (widzenia i odczuwania) dookreśla cykl nowel, a więc literacki rodzaj pamięci wdrukowanej w język, uobecnionej poprzez serię mikroform z wygnania – również *post factum* zrekonstruowanych w słowie.

Pisarstwo Sochaczewskiego sięga do tradycji realistyczno-naturalistycznej, do sposobów obrazowania znanych z wielkiej XIX-wiecznej poezji i prozy polskiej oraz rosyjskiej. Sochaczewski dla swoich nowel wybiera chyba nieprzypadkowo postaci Rosjan, których studia fizjonomiczno-osobowościowe naszkicuje. Nie bez znaczenia dla samego namysłu nad sybirskością mogą tu się okazać refleksje Aleksandra Puszkina, Michaiła Gogola, ujęcia Adama Mickiewicza, choćby z *Dziadów* cz. III, czy Juliusza Słowackiego z *Anhellego*, przede wszystkim *Wspomnienia z domu umarłych* Dostojewskiego, epilog *Zbrodni i kary*, opowiadania i nowele ze *Szkiców* Adama Szymańskiego, o których fenomenie i rezonansie pisano w prasie petersburskiej, galicyjskiej i z Królestwa Polskiego w latach 1887–1891 [zob. Burdziej 1998: 47].

Wydaje się, że Sochaczewski, studiujący wnikliwie dzieła materialistów niemieckich i francuskich⁶, wychowany w poczuciu

6 W jednej z nowel pojawia się wręcz odwołanie do nazwisk ojców założycieli naukowego podejścia do rozumienia praw ewolucji, materialistycznego (naturalistycznego) rozwoju świata oraz kształtowania etapu dziejów i postępu cywilizacji poprzez rozwój materialny: Charlesa Darwina, Ludwiga Büchnera i Davida Friedricha Straussa.

obowiązku i pracy jako najważniejszego nośnika wartości człowieka, odkrywa tu nieoczywisty komponent pisania swoich ikon, mimo że z tradycyjnie pojmowaną świętością nie mają one nic wspólnego. Święte staje się tu samo poczucie uczestnictwa w dokonującym się niemożliwym, w kontakcie z innym człowiekiem, który jest najwyższą formą istnienia człowieczeństwa (bycie obok) i najbardziej o nim świadczy. A czy jest to możliwe do pomyślenia przez odbiorców (zarówno wierzących, jak i zupełnie niewierzących) jako pozaracjonalna forma przenikania się tego, co nienazywalne, z tym, co obecne tu i teraz? Poszarpanie narracji obrazującej losy Rosjan, odwracające porządek religijny i ontologiczny (skoro na Syberii zawieszone bądź odwrócone są wszelkie prawa): migawkowość, niegotowość, momentalność – to mogą być cechy „ikon” pisanych w słowie przez Sochaczewskiego. Jak patrzenie w twarze ludzi – zdradzające każdorazowo, przy każdym kolejnym spojrzeniu, inny wymiar i objawiające inny rodzaj poczucia komunii z tymi, których się próbuje zatrzymać i utrwalić.

Mojemu ujęciu patronuje również to, żeby wystrzegać się łatwych i naiwnych kontaminacji polegających na dosłownym i bezrefleksyjnym przenoszeniu znaczenia czasownika „pisać” używanego w kontekście ikon na inny grunt, związany choćby z refleksją nad obrazem. Zdaję sobie również sprawę, że czym innym jest „domniemana” ikonizacja obrazów, a czym innym ikonizacja „tekstów” literackich. Synergia między obrazem i słowem u Sochaczewskiego wymaga, oczywiście, osobnego namysłu, wzmocnionego komentarzem wykraczającym poza ramy niniejszego artykułu. Odmiennej perspektywę przyjąłoby takie ujęcie, gdyby tekst był pisany przez historyka sztuki. Intersemiotyczność cechująca warsztat Sochaczewskiego wymaga doprecyzowania. Nie jest ona bowiem współbieżna, ale wynikowa. Można by powiedzieć, że myślenie i widzenie obrazem są w jego dorobku artystycznym oraz próbie uchwycenia świata sybirskości pierwotne. To na nich Sochaczewski nadbudowuje myślenie słowem. Słowo staje się tu niejako wtórne wobec pierwszego tworzywa, jakim jest obraz. To obraz jest najważniejszym i „długoterminowym” znakiem diagnozy Sybiru. Literatury szuka Sochaczewski dużo później – by

przetestować swój warsztat i wyrazić emocje w innym formacie i odmiennej materii. Niemniej najważniejszym elementem pozwalającym uspójnić te dwa tworzywa okazuje się konieczność odwzorowywania ludzi w działaniu, w interakcji, a także próba ukazania tego, co na inny sposób da się zaprezentować dzięki odmiennemu narzędziu: siły emocji oraz wylania się „niemożliwych” do ujęcia działań – takich, które dopiero w kontakcie z innym (odbiorcą) materializują się i pomagają zrozumieć ten fenomen. Jak ikona, pisana pod wpływem najwyższych religijnych uniesień i doświadczenia Transcendencji, tak spotkanie z ludźmi, których Sochaczewski kreśli w słowie, dokonuje się dopiero w momencie, gdy odbiorca uświadomi sobie, że najważniejsze jest tu to, co niewidoczne. To, co nie może zaistnieć jedynie na płótnie czy w linearnej narracji. To, co sugerowane, zawieszone, ułożone między afektywnym i czułym czytaniem a empatycznym odbiorem tych obrazów – zarówno literackich, jak i plastycznych. Dzieje się to w przestrzeni pomiędzy: czytelniczym/odbiorczym „ja” a rekonfigurowaną sceną manifestującą ludzi w ich makabrycznych i trudnych do nazwania działaniach.

Kwestia adekwatności patrzenia ikonicznego do wylaniających się prawd, szczególnie w twarzach zesłańców, domaga się wnikliwego namysłu. W tym miejscu jedynie ją sygnalizuję. W pewnym sensie bliskie sposobowi widzenia twarzy u Sochaczewskiego jest traktowanie twarzy-maski jako swoistej esencji życia i siedziby jaźni. Takie ujęcie umożliwia z kolei przywołanie rozpoznania niemieckiego historyka sztuki Hansa Beltinga (1935–2023). W swojej monumentalnej monografii *Faces. Historia twarzy* [Belting 2015: 21–46] pokazuje on, w jaki sposób twarz-maski pozostaje tajemnicza i nieuchwytna. Ta nieuchwytność to ważne znamię ikon Sochaczewskiego (i malarskich, i literackich), mimo że, zgodnie z wykładnią religijną, ikony nie sposób czytać i rozumieć z perspektywy personalistycznej czy psychologicznej (tzn. jako studium wizerunku, twarzy człowieka).

Pisać Sybir dzięki mikroformom prozatorskim to wierzyć w moc opowieści migawkowej, skrótowej, epifanijnej. Sochaczewski nie tworzy panoramy, nie konstruuje gigantycznej opowieści czy odysei syberyjskich doświadczeń. Wybiera mikroformy – zbiór nowel liczny

zaledwie 60 stron znormalizowanego wydruku⁷. Uznaje więc, że tylko dzięki miniaturze, a nie narracji panoramicznej (np. tej obecnej w jego *Pożegnaniu Europy* – obrazie totalnym wizualnie i zajmującym ogromną powierzchnię), można zrekonstruować to nienazywalne doświadczenie. Ale Sybir Sochaczewskiego zapisywany w słowie ma swoje charakterystyczne cechy, zbieżne z tym, co widać na jego poszczególnych obrazach – zarówno tych ukazujących zbiorowość, jak i poszczególne postaci w wariantywnych ujęciach: „współwynańców”, przyjaciół, wreszcie kobiet, jak choćby cztery portrety Anny Gudzińskiej (1841–1866), ukochanej sybiraka. Cykl nowel *Na Syberii* ujawnia taki sposób portretowania, który równoważy to, co jest makabrycznym tłem wydarzeń, doświadczeń i codzienności, z tym, co indywidualne i jednostkowe, osobne, niepowtarzalne.

Detaliczne rejestracje mają być mocną kodą sposobu obrazowania. Oko Sochaczewskiego narratora nie szczędzi makabry i fizjologii graniczącej z okrucieństwem przedstawienia drastycznych scen. Kolorystyka związana z ciekącą krwią (a więc obraz i widzenie naznaczone karminem, karmazynem, intensywną czerwienią) wzmacnia przekaz. Ma oddziaływać na zmysł wzroku, ale w zagęszczeniu obrazów stymuluje całą sensualność odbiorcy, który wizualizuje sobie szczegóły: „Krew ciekła po nagim ciele, a ona krzyczała w paroksyzmie bólu, ale nikt jej nie słyszał” [A, *Nabożny mściciel*: 35]. Przeżycia innego bohatera, Kariagina, narrator oddaje w mowie pozornie zależnej:

Ktoś leżał na podłodze... Przeszyło go straszliwe przecucie. Poświecił sobie i ujrzał coś przerażającego: pośrodku pokoju, w olbrzymiej kałuży krwi leżała jego żona, obok jego troje dzieci... Cała czwórka dosłownie zaszlachtowana, z pode-rżniętymi gardłami... trochę dalej widniał zakrwawiony nóż. [A, *Zamaskowany*: 79]

W tej samej noweli motyw zakrwawionych ciał i lejącej się krwi powraca w następującej scenie: „Pawilon z czterema martwymi ciałami

7 Podaję te dane na podstawie *Albumu*; treść nowel zajmują s. 29–92, potem jest komentarz do *Albumu* i prace malarskie Sochaczewskiego.

stał w płomieniach. [...] U jego stóp leżało krwawiące ciało ojca, który charczał w ostatnich konwulsjach..." [A, *Zamaskowany*: 80]. Wszechobecna krew – zarówno ta wypływająca z żywych jeszcze ciał (ściśle ujmując: właśnie zabitych), jak i ta zaschnięta (możliwe, że zmieniająca już kolor na lekko brunatny) na ciałach martwych – zostaje przez malarskie, wyczulone na barwy oko rejestratora makabry dopełniona jeszcze (by wzmocnić przekaz i odsunąć czytającego od kreślonych postaci) refleksją na temat brzydoty. Estetyka brzydoty umożliwia bowiem narratorowi miniatur wyrażenie braku akceptacji wobec jednego z bohaterów: „Prawda, że Oska – tak nazywali go mołotowcy – był bardzo brzydki. Tak brzydki, że sam traciłem dobry nastrój, kiedy musiałem na niego patrzeć” [A, *Oska*: 85]. Tego typu obrazowanie zmusza do diagnozy zachowania tego, kto widzi, oraz jego reakcji na innego człowieka. Staje się więc wyzwaniem etycznym, skłaniającym do rewizji własnych wyobrażeń, lęków i niechęci. Wreszcie prowadzi do konfrontacji z tym, co stanowi trudny w ocenie wymiar uczestnictwa w tym świecie.

Sochaczewski potrafi patrzeć, rejestrować i doceniać swój wzrokocentryczny charakter ujmowania świata poprzez obraz. Dwadzieścia dwa lata spędzone na Syberii nauczyły go także, sztuki uważnego słuchania, zbierania okrucich codziennosci syberyjskiej, kolekcjonowania głosów, języków i odmiennych sposobów wysławiania syberyjskiego świata, który łączy słowiańska i azjatycka wspólnota różnych etni, języków i kultur:

Z dużą uwagą przysłuchiwał się rozmowom pielgrzymów przybyłych do świętych miejsc ze wszystkich stron świata i zapewne przy takich okazjach powstała w nim [Karpie Iłarionowiczu – D.M.O.] myśl, żeby powrócić do rodzinnych stron i zemścić się za krzywdę, jakiej doznał. [A, *Nabożny mściciel*: 37]

Audiosfera buduje tu jednak atmosferę rozchwiania, niepewności, wielogłosowości, skoro wśród pielgrzymów daje się słyszeć języki „ze wszystkich stron świata”. Próba zrozumienia tego, co mówią (mimo że można ich nie rozumieć) staje się nie tyle formą wy-ciszenia, medytacji, ile czymś wręcz przeciwnym. Podsyca pragnienie zemsty, prowokuje do działania odwetowego. To rodzaj bodźca

uruchamiającego instynkty bezwzględności i siły drzemiącego w człowieku zła, które czeka na właściwy moment, by wybuchnąć.

Sochaczewski za wszelką cenę obserwuje – ma bowiem zmysł i dar obserwatora i portrecisty, zwłaszcza w odniesieniu do twarzy. Pragnie oddać te zapamiętane, obrazowe matryce swoich obserwacji, by z obrazu przełożyć je na język swoich nowel, a więc przetworzyć obraz zapamiętany dzięki kompetencjom malarza na inny rodzaj narzędzia: słowo, które jest efektem przekształcenia jego wyobrażeń. Dzięki niemu narrator-obszawator zapamiętuje Sybir także jako miejsce ludzi nieuczciwych, wykorzystujących innych, czyniących z rzekomej choroby psychicznej kartę przetargową w walce o przetrwanie:

Widziałem człowieka, zeszmaczonego, wyniszczonego, który tak bardzo okazał się wyzbyty godności, że z udawania pomyłonego uczynił sobie zajęcie zarobkowe, wykorzystując krótkowzroczność i dobroć otaczających go ludzi. Tak mogłem sobie wyobrazić jego sposób myślenia, rozumowania. [A, *Śmiejący się Iwan*: 42]

Z pojęciem „wyobrażenia” silnie koresponduje jeszcze jedna technika stosowana przez Sochaczewskiego pisarza – rzadziej zorientowanego na konkretny malarza realistę (który w zasadzie na swoim koncie ma tylko dwa obrazy alegoryczne – jeśli za takie przedstawienie można uznać alegorię polskości obecną na jednym z jego dzieł). Chodzi o narrację porwaną, selektywną, charakterystyczną dla snu jako doświadczenia asynchronicznego, chaotycznego, pozarozumowego. Użycie wielokropka (którym skądinąd Sochaczewski pisarz bardzo chętnie posługuje się w mikroformach) jeszcze potęguje wrażenie niedosłowności, braku narracji pewnej, deklaratywnie jednobrzmiącej, sprawczej, zdecydowanej (inaczej niż na obrazach tego twórcy): „Wreszcie znaleźliśmy się w Moskwie... Wszystko było takie, jak we śnie... We śnie... Wszystko jak we śnie...” [A, *Śmiejący się Iwan*: 47]. Powtórzenie i wykorzystanie anadiplozy w monotonnej, rytmicznej rejestracji przedłuża ten obraz obrazu. Pozwala mu lepiej zaistnieć, zapanować nad nim i nie stracić go z pola widzenia. Stałą techniką graficzną jest wydzielanie

i opuszczanie pewnych fragmentów, kiedy dochodzi do zawieszenia akcji – a więc w najdramatyczniejszych momentach narracji lub wypowiedzi bohaterów. Najczęściej są to chwile związane z niepewnością śmierci, tj. zawieszeniem między życiem a śmiercią, a także zmianą wątku [zob. np. A: 55, 62, 69, 71, 73, 76, 80, 92].

Niemówność opowiedzenia oraz nienazywalność obrazowania, widoczne w sposobie prowadzenia narracji przez jednego z bohaterów, a także niemożność pełnego ujawnienia własnych doświadczeń ukazują Sochaczewskiego jako pisarza wycofania i dystansu. Obserwatora, któremu brakuje pewności, rejestratora-wygnajca, który poprzez bohaterów swoich nowel nie ufa własnemu widzeniu, bo jego bohaterowie nie mają pewności co do widzianej rzeczywistości. Syberia Sochaczewskiego to przestrzeń określana mianem „niezmierzonego oceanu śniegu” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 53], przestrzeń koniecznej martwoty, miejsce opisywane jako „rozpościerająca się wokół śnieżna pustynia. Zdawał się, że nie zniesie wśród siebie niczego co żywe” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 54]. Zwrócenie uwagi na wszechogarniającą śnieżność z jednej strony (na podobieństwo malarstwa symbolistów) ma stworzyć swoisty nastrój patronujący tej przestrzeni i jej odczuwaniu. Z drugiej jednak chodzi o pokazanie, że w te kolorystycznie wszechwystępujące ramy wszystko inne – krew, trupy, makabra, zło, brzydota – jest wpisane jak ściegi w wielką, białą płachtę. Dopiero te ściegi wyznaczają właściwe znaczenia i nie pozwalają przejść nad tym widzeniem do porządku dziennego.

Sochaczewski, rekonstruując z pamięci obrazy sybirskich doświadczeń, przygląda się mimice twarzy, gestom i ruchom ludzi. Bada ciało niczym dokonujący wiwisekcji anatom, który – ujmując to obrazowo – na prosektoryjnym stole narracyjnych możliwości i sposobów obrazowania ciała pisze to ciało z oddaniem fizjonomicznej i anatomicznej szczegółowości. Jego bohaterowie są uważni na siebie, oglądają swoje ciała, przyglądają się sobie, patrzą głęboko w oczy. Sochaczewski jest pod tym względem skrupulatny i precyzyjny – postępuje jak medyk, nie przeoczy bowiem żadnego szczegółu w swojej artystycznej epikryzie. Niejednokrotnie zwraca uwagę na twarz i czerpie z tradycji twarzy jako maski – rozumianej dwojako: 1) jako niema, pośmiertna (choć

widziana za życia), a więc stanowiąca rodzaj odbicia i wizerunku;
 2) jako coś, co się nakłada, żeby ukryć autentyczność i wejść w rolę:

Skorzystałem z okazji, żeby mu się przyjrzeć dokładniej. Sprawiał wrażenie żebraka najgorszego gatunku, całkowicie wyniszczzonego. [...] Twarz miał okrągłą, płaską i całą zarośniętą siwą brodą i jeśli pominąć pewną dozę rysującą się [sic!] na niej przebiegłości, bez szczególnie wyróżniających się cech. [...] Jego wstrząsane śmiechem ciało przedstawiało całkiem niesamowity obraz. [...] Oczy jego pozostawały wilgotne od łez, które wycisnął śmiech i które do jego obecnej maski bardzo pasowały. Zaś że to wszystko było tylko maską, nie ulegało dla mnie najmniejszej wątpliwości. [A, *Śmiejący się Iwan*: 41]

Niema twarz, choć z aktywnie obecnymi oczyma (skoro te są wilgotne od łez), i nieme ciało żebraka z długą brodą mogłyby przywołać na myśl jurodiwego, gdyby nie śmiech. Nie jest to jednak śmiech ironiczny ani gorzki uśmiech, będący wynikiem bezradności i niemocy (jak z późniejszego *Walca* Czesława Miłosza ze znaną frazą: „Jest taka cierpienia granica, / Za którą się uśmiech pogodny zaczyna”; *Walc* z tomu *Ocalenie*, 1945), tylko reakcja na rzeczywistość – możliwe, że ostatnią. Wyraża bowiem postawę aktywną, postawę buntu, a nie rezygnacji, mimo że ciało Iwana przypomina bardziej truchło niż żyjącą materię. Śmiech jako reakcja na rzeczywistość – jej przejawy i sposoby postrzegania – zdradza również jakiś rodzaj postawy (ale nie aprobaty) wobec widzianych i doświadczanych zjawisk. Mimo nałożenia maski na twarz ciała śmiejącego się Iwana jest „wstrząsane śmiechem”, a więc żyje. Tyle że śmiech Iwana ma wymiar tragiczny i nie łączy się w żaden sposób z radością i humorem, ponieważ bohater doskonale wie, co go czeka, kiedy przestanie się śmiać.

Sochaczewski wielokrotnie przygląda się swoim postaciom z bliska. Obserwuje detale tak, żeby wynotować, jak plastyczna bywa mimika twarzy i jak kształtne bądź nie może być ciało, kiedy żyje, nawet jeśli wydaje się, że nie przejawia oznak życia: „Zacisnął mocno zęby, wargi nabrzmiały mu jak nieforemna masa, twarz powlekła się bledością, oczy pobłyskiwały jak niebo w trakcie

gwałtownej burzy” [A, *Rodzina Strielników*: 63]. Oczy zdradzają tu żywioł życia, są wyrazem buntu, a gniew świadczy najlepiej o tym, że nie przestało się żyć. Uważność na fizjonomię postaci staje się nie tylko strategią badawczego oglądu oraz konstruowania figur malarskich i tekstowych, ale wręcz jego dewizą (zarówno dla malarza portrecisty, jak i pisarza). Warto jednak zaznaczyć, że o ile w swoich utworach Sochaczewski odwzorowuje bohaterów własnych syberyjskich doświadczeń, o tyle na obrazach nie lubi pokazywać się z bliska. Właściwie (poza dwoma wyjątkami) jako malarz nie uwiecznia się na swoich dziełach. Ale jako pisarz (narrator reporter?) nie eliminuje instancji postrzegającej ten świat. Uwyrażnia status tego, kto widzi i doświadcza. Zwraca uwagę na tego, kto konstruuje literacki świat i nim zarządza, dozując sceny i obrazy czytelnikowi: „Nie zamierzałem traci[ć] okazji, aby przyrzec się tym ludziom z bliska podczas zabawy i zdecydowałem się pójść” [A, *Oska*: 89].

Literackie ikony Sochaczewskiego mają jednak swój nieoczywisty wymiar. Fizjologiczno-turpistyczne sposoby obrazowania określają bowiem dominanty jego pisanych ikon. Ikony jako obrazy świętości to obrazy niemające sobie równych choćby dlatego, że nie sięgają po estetyzację piękna, ale próbują zmagać się z brzydota, defektem, brakiem – czymś, co stanowi o prawdziwie kreowanego obrazu. Nie dążą do ukazania szlachetności wizerunku, ale pokazują twarze oraz ciała z ich umieraniem, martwością, gniciem: „W zadżumionym powietrzu z jego ciała, pokrytego grubą na palec warstwą brudu, pozostał tylko szkielet” [A, *Nabożny mściciel*: 39]. Pisanie ikon przez Sochaczewskiego sprowadza się do uważnego przyglądania się postaciom, które dopiero dzięki naturalistyczno-fizjonomicznym sposobom przedstawienia zyskują wymiar mistyczny. Jego dominantami stają się wszystkie kolory i odcienie codzienności syberyjskiej: zły, gnijącej, szpetnej, ułomnej i chromej.

Sochaczewski pisarz korzysta z technik znanych malarstwu światłocienia, choć oczywiście trudno uznać, że obecność tej tradycji w jego typie obrazowania na płótnie jest dominująca⁸. W mi-

8 Warto jedynie dodać, że podobnie dzieje się w ikonografii Jacka Malczewskiego, czego szczególnym (i wyjątkowym, bo na swój sposób odmiennym na tle jego

niaturach prozatorskich zależy mu jednak na tym, by – budując nastrojowość – wskazywać na kontrast białej, niewyobrażalnie pustej przestrzeni z migoczącymi płomykami i promieniami światła. Tak dzieje się kilkakrotnie w *Poszukiwaczach złota z Krasnojarska* – dynamikę opisu i wrażeniowości wzmacnia np. okrzyk jednego z bohaterów: „– Tam widać światło” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 54]. Tego typu fragmenty pojawiają się w tej noweli jeszcze dwukrotnie: Machowowi zdaje się, że „w oddali dostrzegł promień światła” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 54], a Iwan Iwanowicz, łaknąc iluminacji jako znaku życia, zapada się „aż po pierś w śnieg, w stronę światła” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 54]. Podobną funkcję pełnią opisy zachodzącego słońca, uwrażliwiające na migotliwość tego zjawiska na Syberii; np. w noweli *Zamaskowany* określane jest ono jako „szczególnie piękne” [A, *Zamaskowany*: 75].

Sposoby widzenia i oświecenia stają się dla potencjalnego malarza (a w ostateczności również pisarza) szczególnie cenne. Przykładów tego typu obrazowania jest w mikroformach Sochaczewskiego sporo. Wiążą się one z momentalnością, migotliwością, ulotnością jako cechami godnymi utrwalenia, choć stanowiącymi wyzwanie dla pisarza, zwłaszcza mającego problemy z widzeniem, z dostrzeżeniem obrazu, na którym mu zależy. Kiedy nie może dojrzeć konturów rzeczywistości, a wie, że musi ten rozchwiany (choćby od dymu) obraz precyzyjnie zarejestrować, podejmuje wyzwanie, stara się uchwycić ten moment – podobnie jak cień człowieka, który pojawia się i znika jako świadectwo paradoksalnego statusu

spuścizny malarskiej) dowodem jest obraz *Wigilia na Syberii* z 1892 roku, ukazujący grę światłem. Przedstawia on ośmiu mężczyzn zgromadzonych przy stole (sześciu siedzących i dwóch stojących), na którym znajdują się puste talerze i kawałki chleba. Jeden z zesłańców wyjmuje z listu opłatek, inny nalewa herbatę z samowara (oczywistego znaku dominacji rosyjskiej). Szczególny nacisk kładzie tu Malczewski na obrazowanie twarzy i wyeksponowanie dużych, spracowanych dłoni zesłańców, którzy – zatrzymani w kadrze – wydają się trwać w bezruchu (w zadumie?). O fenomenie tego obrazu na tle dorobku ikonograficznego Malczewskiego oraz literackich mikroform Szymańskiego i Reymonta mówiłem podczas konferencji *Dzieci i starcy – słabi (?)*. *Zesłańcy i deportowani. Portret źródłowy i literacki (XIX–XX w.)* w wystąpieniu pt. *Wigilie wygnańców i chorzy na zesłaniu. Reymont i inni* (Lublin, 6 maja 2026).

jednostki i rozchwianej ontologii. Sochaczewski doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jaką trudnością dla rejestratora syberyjskości jest pokazanie figur takich ludzi cieni – istniejących i nieistniejących zarazem, możliwych do uchwycenia, lecz wymykających się oku i ręce artysty:

[...] na werandzie mojego domu pojawił się okazały chłopak, który przemyczał jak cień. We wschodniej Syberii noce o tej porze roku są krótkie, nawet przez całą dobę jest jasno. Chłopak przemyczał jak cień. [A, *Oska*: 85]

Zaraz po śniadaniu, zanim przyszły moje modele, bo miałem malować, zasiadłem przy biurku tak, żebym mógł zobaczyć jego twarz w pełnym świetle i zawołałem go. [...] W pierwszej chwili zaskoczenie odebrało mi mowę. W nowych warunkach życia chłopiec rozwinął się w sposób zadziwiający. Dopiero teraz zwracały uwagę jego piękne, czarne oczy, które patrzyły na mnie tak szczerze i otwarcie, a przy tym dość energicznie, że nie mogłem się nasycić odkrytą w ten sposób nowością. [A, *Oska*: 85]

Z powodu gęstego dymu palonego tytoniu i słabego oświetlenia, jakie dawały świece lojowe, z początku nic nie mogłem dostrzec. [A, *Oska*: 90]

Zawarte w nowelach Sochaczewskiego obrazy uczą też, że literackie portrety Syberii bywają mieszaniną przeróżnych wątków, typów obrazowania i ujęć. Pozwalają dostrzec jedynie wycinki rzeczywistości, części większej całości, elementy układanki, która nigdy nie ułoży się w panoramiczne dzieło możliwe do ogarnięcia wzrokiem. Ukazują jedynie zarysy tła, kontury miejscowości, odmienne od siebie pod wieloma względami, wybiórczo rejestrowane artefakty usolskie, irkuckie, moskiewskie czy krasnojarskie. Dobrze wyraża to choćby formuła obecna w *Poszukiwaczach złota z Krasnojarska*: „Całe miasto upodabnia się do olbrzymiego jarmarku, na którym rozgrywa się gorączkowo życie” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 51]. Na tym jarmarku widać poszczególne szwy,

koloryt, rozbiegane barwy i wieczny ruch, ale trudno wyobrazić sobie tę całość. Sochaczewski miejskość i codzienność sybirskich opowieści nie tylko podpatruje, lecz także podsłuchuje, odbiera zmysłem węchu, próbuje oceniać motywacje, ujawniać niehumanitarne zachowania, wyodrębniać naznaczoną złem psychikę miasta i ludzi. Wiadomo np., że Petersburg w gwarze irkuckiej nazywany jest Pitrem [A, *Rodzina Strielnikowów*: 62]; jedyne pocieszenie dają książki zostawiane przez kolejnych ludzi docierających do wspólnoty [A, *Zamaskowany*: 81]; „Morderstwa były tu przecież na porządku dziennym” [A, *Oska*: 83], ludzie śmierzdzą „zgniłą kwaszoną kapustą” [A, *Oska*: 83] i „[s]ą barbarzyńcami po ojcach i łotrach po matkach” [A, *Oska*: 83].

Sybir Sochaczewskiego pokazuje Rosjan zarówno jako dobrych ludzi: zbieraczy roślin („Ponadto nosiłem się z zamiarem przeprowadzenia doświadczeń, mających pokazać, które z naszych środkowoeuropejskich roślin zdołają się zaaklimatyzować we wschodniej Syberii” [A, *Śmiejący się Iwan*: 40]), kupców, handlarzy uczciwie zarabiających na życie [A, *Śmiejący się Iwan*: 42], jak i symulantów [A, *Śmiejący się Iwan*: 42], łotrów, hazardystów, cwaniaków, spekulantów swojego „narodku” („Brak umiaru w picciu, jedzeniu i grach hazardowych, właściwy większości syberyjskich wypłukiwaczy złota” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 52]). W *Rodzinie Strielnikowów* jednym z najgościnniejszych domów w Irkucku okazuje się dom kupca: „Nigdzie nie odbywały się wspanialsze przyjęcia z bardziej wyśmienitymi potrawami i lepszymi winami” [A, *Rodzina Strielnikowów*: 58]. Ikony Sochaczewskiego pokazują zarówno martyrologiczno-cierpiętniczy wymiar doświadczenia sybirskości, jak i obraz znany chociażby z wiersza Norwida – Syberię „pieniędzy” i „pracy”. Bez tego wizerunku tamten byłby niepełny.

W cyklu nowel Sochaczewski, budując dialogi i narracyjne scenki, rekonstruuje dramatyzm sytuacji człowieka i jej bezwysciowości. Na Syberii Sochaczewskiego (mimo że życie w swojej różnorodnej codzienności trwa i toczy się zgodnie z własnym biegiem) nie ma miejsca na śmiech i pogodę ducha. Syberia Sochaczewskiego to oddana głosem bohaterów refleksja na temat paradoksalnej sytuacji człowieka: „Człowiek jest zabawką w grze

okoliczności, niczym więcej!” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 56] – mówi bohater. Tu jest się (jak Iwan Iwanowicz Machow) jednocześnie „syberyjskim poszukiwaczem złota oraz filozofem z krwi i kości” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 57], a „głodomorem” [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 58] głęboko ironicznie określa się kogoś zachłannego na wiedzę, a nie pożywienie (*casus* nauczyciela pytającego ucznia o drogę na mapie z Irkucka do Paryża [A, *Poszukiwacze złota z Krasnojarska*: 58]). Syberia uczy bowiem sceptycyzmu i dystansu do życia, a więc wymusza postawę filozofa – wiecznie wątpiącego w sens oraz przyczyny kolejnych życiowych zdarzeń. Czasem również „ja” narratorskie (choćby w *Zamaskowanym*) ujawnia konkretne ślady lekturowe. Narrator – podobnie jak bohater tej noweli: Stiepan Markowicz Kariagin – daje się wówczas poznać jako czytelnik Charlesa Darwina, materialistów niemieckich i darwinistów spod znaku Ludwiga Büchnera, Davida Straussa oraz pionierów ówczesnej nauki [A, *Zamaskowany*: 77]. Dzieła tych myślicieli pomagają jedynie utrwalać w odbiorcy umiejętność oceny zjawisk i ich specyfikę. Filozofowanie jako sztuka życia i przetrwania na Syberii staje się nieodłącznym komponentem codzienności, a zarazem wyznacznikiem prawdziwej dojrzałości życiowej, której człowiek nie musi wyprowadzać z lektur – skądinąd obecnych w biografiiach wielu ludzi stamtąd.

Bardzo chętnie wykorzystywany przez narratora Sochaczewskiego dialog między postaciami (najczęściej dwoma) pozwala orzec, że właśnie w dialogu, a więc w najprostszej międzyludzkiej sytuacji komunikacyjnej, dokonuje się to, co najważniejsze: gest samostanowienia, ustanawiania znaczeń. Żywioł mowy umożliwia bowiem tym postaciom życie, gdyż to właśnie on tworzy przestrzeń, w której dochodzi do najprostszej formy wymiany i współodczuwania – współbycie poprzez nazywanie, a więc budowanie więzi i porozumienia w najczystszej i najprostszej postaci gwarantującej człowieczeństwo. Kiedy postaci mówią – żyją, a więc są utrwalane, ich głos zostaje na kartach nowel niejako przypomniany, zrekonstruowany, a w kontekście moich rozważań na temat ikoniczności tego przedstawienia w słowie – uświęcony. Bo te portrety i sylwety ludzi, którym oddaje się głos – katorżników,

wygnańców, wytatuowanych z charakterystycznymi literami KAT czy WOR na czole i twarzy czy ubraniu więźniów, ogolonych do połowy głowy (jak choćby tych widocznych na obrazie *Pożegnania Europy*, co współgra z narracją nowel i typem obrazowania) – stają się w zebranym cyklu miniatur realnymi świadkami tamtych odtwarzanych wydarzeń. I tu fikcjonalna rekonstrukcja sięga tak głęboko reporterskiego weryzmu, że pozwala na utożsamienie obu porządków tekstowej i biograficznej (życiowej) opowieści.

Ale zza tych rekonstruowanych i udratyzowanych opowieści przebija również sylwetka narratora-observatora, który relacjonuje, a zarazem doświadcza tego wszystkiego, czego doświadcza ją jego bohaterowie. Jest im równy, ponieważ jest jednym z nich. Nie ma nad nimi przewagi, kiedy próbuje wchodzić do tego świata, ponieważ wchodzi tam nie na prawach gościa, lecz członka tej wspólnoty. Kiedy np. narratorskie „ja” rozpoznaje w dorosłym Oskę, uratowane niegdyś przez niego dziecko, stwierdza: „Obrazy z przeszłości, jak żywe stanęły mi przed oczami” [A, *Oska*: 92].

Cykl nowel zamyka *Album*, w którym pojawiają się deklaracja i *credo* autorskie – ważne ze względu na ujednoznacznianie (by nie rzec: współkomunikowanie się) planów fikcjonalnego i biograficznego:

Sądzę, że widzę lepiej zrozumie moje obrazy i bardziej się nimi zainteresuje, gdy rzuci okiem na niektóre objaśnienia, poświęcone pewnej liczbie osób, na nich przedstawionych, które bez wyjątku spotkał ten sam smutny los i przeżyły ze mną te same cierpienia. [...] Wiele ran jeszcze się nie zabiżyło i pomimo mej silnej woli, ażeby uniknąć wszelkiej przesady, pozostawić na uboczu każdą scenę okropną, obawiam się, ażeby nie zaszkodził tem moim towarzyszom, którzy jeszcze żyją, lub też ich rodzinom [...]. [A, *Album*: 93]

Po tym wyznaniu czytelnik *Albumu* ma możliwość obejrzenia prac malarskich Sochaczewskiego, które otwiera *Pożegnanie Europy* z 1894 roku. I uderza tu jedynie na początku, przy pierwszych spojrzeniach na te dzieła, zmiana w sposobie obrazowania Sybiru. Warto podkreślić, że na kilku wczesnych pracach Sochaczewskiego

malarza pojawiają się sceny zbiorowe, ale na zdecydowanej większości z nich (podobnie jak w literackich mikroformach) dominują ujęcia poszczególnych ludzi – ich portrety, zbliżenia na twarz, oczy, ręce, relacje co najwyżej kilku (często dwojga) ludzi. Sochaczewski tworzy literackie studia człowieka, przygląda mu się i, pisząc Sybir z udziałem pojedynczych osób, kreśli swoje literackie ikony. Na obrazach widoczne są spękania, postępujące wraz z duktem pędzla, a farba bywa nadmiernie rozrzedzona (odnotowuję to nie jako historyk sztuki czy konserwator, ale jako laik). Sochaczewski jest przywiązany do swoich dzieł, o czym najlepiej chyba świadczy decyzja o niesprzedawaniu obrazów w Brukseli, mimo biedy, w jaką popadł artysta.

Chociaż autor mikroform był – o czym pisze m.in. Małgorzata Karolina Piekarska – ateistą [Piekarska 2023a; A: 13], to rejestrował doświadczenia tragizmu i cierpienia rosyjskich zesłańców, którzy nie tracili nadziei i wiary – nieraz wbrew wszystkiemu. O ile jako malarz pozostawał realistą, dokumentalistą i reporterem, notującym każdy szczegół, o tyle jako pisarz małych form literackich dał się poznać jako deskrypcjonista niepewny, zawieszający głos, eksponujący porwaną fakturę materii, jaką jest język, za pomocą którego można opowiedzieć Sybir.

Ikona ujawniająca twarz to taki rodzaj przedstawienia wizerunku świętości i boskości, który ma swoje kanoniczne, a przez to powtarzalne cechy (istniały wszakże podręczniki pisania ikon). Twarz na ikonie upodabnia się bowiem do innej twarzy z innej ikony. Sochaczewski postępuje w swoim sposobie widzenia twarzy, a także gestów i ciał, w tym skupienia na wymiarze uciemnzonego ciała. Jego portrety wykazują pewną powtarzalność, dzięki czemu stają się egzemplaryczne. Stanowią niejako wzorzec człowieczeństwa na etapie, w który wpisane są najtrudniejsze i nienazywalne doświadczenia ludzkiej egzystencji, włącznie z męczeństwem. Wizerunki malarskie Sochaczewskiego osiągają przez to wymiar niemal sakralny – niepojmowalny, nienazywalny i trudny do osiągnięcia przez tych, którzy nigdy tego losu nie podzielili. Ikona jako proces powstawania wizerunku stanowi przykład studium nad materią formującego się dzieła – podobnie jak w przypadku namysłu Sochaczewskiego nad studiowaniem poszczególnych portretów

etapowości sybirskiej, ze szczególnym uwzględnieniem człowieka w działaniu na tle panoramicznych obrazów Syberii. Artysta dokonuje egzegezy materii literackiej, żeby wypreparować możliwie najbliższy wiarygodnemu oglądowi sytuacji obraz, ale doskonale wie, że obraz ten jest trudny do opowiedzenia i zrozumienia, stąd różnorodne techniki i środki zamazujące wyrazistość przedstawienia tekstowego. To właśnie one uniemożliwiają jednoznaczne określenie strategii pisarskiej Sochaczewskiego.

Bibliografia

Źródła wraz ze stosowanymi skrótami

A – Skoczek Tadeusz, red. (2023), *Aleksander Sochaczewski o Syberii pędzłem i piórem (artystyczny obraz Powstania Styczniowego oraz katorgi)*. Album, Wydawnictwo Muzeum Niepodległości, Warszawa.

Literatura

- Belting Hans (2015), *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Boczek Halina (1995), *Aleksander Sochaczewski (1843–1923). Życie i twórczość*, „Niepodległość i Pamięć”, nr 1(2).
- Boczek Halina, Meller Beata, oprac. (1993), *Aleksander Sochaczewski 1843–1923. Malarz syberyjskiej katorgi (życie, twórczość i dzieje kolekcji)*, Muzeum Niepodległości, Warszawa.
- Bułgakow Sergiusz (2002), *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. i oprac. Henryk Paprocki, Homini, Bydgoszcz.
- Bułgakow Siergiej (1992), *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, przeł. Henryk Paprocki, Orthdruk, Białystok.
- Burdziej Bogdan (1998), *Wstęp*, w: Adam Szymański, *Szkice*, wstęp i oprac. Bogdan Burdziej, Universitas, Kraków.
- Florenski Paweł (1981), *Ikostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Zbigniew Podgórzec, wstęp Jerzy Nowosielski, Pax, Warszawa.
- Frejlich Andrzej (1997), *Ikona* [hasło], w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, red. Stanisław Wielgus i in., TN KUL Lublin.
- Górny Grzegorz, Rosikoń Janusz (2012), *Świadkowie tajemnicy. Śledztwo w sprawie relikwii Chrystusowych*, Rosikon Press, Warszawa.
- Kordowicz Wiktor, Król Stefan, Rassalski Stefan, oprac. (1964), *Aleksander Sochaczewski 1839–1923. Pamiętnik malarzski Aleksandra*

- Sochaczewskiego o polskich i rosyjskich zesańcach na Syberię*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego, Warszawa.
- Król Małgorzata (2025), „*Nie odbywa się podróży dla przyjemności na Syberię*”. Szkice, Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin.
- Lange Günter (1969), *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Echter-Verlag, Würzburg.
- Łukaszuk Tadeusz Dionizy (1993), *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła. Zarys teologii świętego obrazu*, Paulinianum, Częstochowa.
- Malowaniec Tomasz (2003), Stanisław Wokulski – zesłaniec syberyjski wśród Czerskich, Czekanowskich i Dybowskich, w: Bolesław Prus. *Pisarz – publicysta – myśliciel*, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Stanisław Fita, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Michalec Beata, Skoczek Tadeusz (2023), *Aleksander Sochaczewski i jego czasy*, Wydawnictwo Muzeum Niepodległości, Warszawa.
- Osiński Dawid Maria (2019a), *W stronę diaspory syberyjskiej, czyli „sceny z życia koczującego” w latach 60. XIX wieku*, w: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje*, red. Urszula Kowalczyk, Damian Włodzimierz Makuch, Dawid Maria Osiński, Wydział Polonistyki UW, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323539353.pp.104-124>.
- Osiński Dawid Maria (2019b), *Ze Szkoły Głównej w świat – Dybowski, Rejchman, Wokulski*, w: *Szkoła Główna. Kregi wpływów 2*, red. Urszula Kowalczyk, Łukasz Książyk, Wydawnictwa UW, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323539537.pp.285-326>.
- Osiński Dawid Maria (2024a), *Polskie Sybiry. Przypadek Gabrieli Zapolskiej*, w: *Syberia i Polska. Miejsca wspólne w literaturze i historii*, red. nauk. Magdalena Dąbrowska, Piotr Głuszkowski, Maciej Wyrwa i in., Muzeum Pamięci Sybiru, Białystok.
- Osiński Dawid Maria (2024b), *Z(a)nikające ślady. Sybiry Żeromskiego*, w: *Żeromski. Powroty*, red. nauk. Maria Jolanta Olszewska, NCK, Warszawa.
- Piekarska Małgorzata Karolina (2023a), *Artysta w służbie uciemnionego narodu*, w: *Aleksander Sochaczewski o Syberii pędzlem i piórem (artystyczny obraz Powstania Styczniowego oraz katorgi)*. Album, Wydawnictwo Muzeum Niepodległości, Warszawa.
- Piekarska Małgorzata Karolina (2023b), *Skradzione – nieodnalezione, czyli „Opowiadanie wesołej historyjki” Aleksandra Sochaczewskiego*, „Cenne – Bezcenne – Utracone”, nr 1(102)–2(103).

- Piekarska Małgorzata Karolina (2025), *Aleksander Sochaczewski – Syberia pędzlem i piórem*, rozmowa z Małgorzatą Karoliną Piekarską z Muzeum Niepodległości w Warszawie, <https://tinyurl.com/292ukf54> [dostęp: 20.05.2025].
- Pokorska Barbara (2010), *Aleksander Sochaczewski i jego malarski reportaż z zesłania*, „Zesłaniec”, nr 43.
- Sadowska Ida (2007), *Wśród obcych i wśród swoich*. Wacława Sieroszewskiego portret wielokrotny, red. Grażyna Legutko, Instytut Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej im. J. Kochanowskiego, Kielce.
- Smykowska Elżbieta (2008), *Ikona. Mały słownik*, Verbinum, Warszawa.
- Sochaczewski Aleksander (2022a), *Na Syberii (nowele politycznego zesłańca)*, cz. 1, „Kwartalnik Kresowy”, nr 3(15).
- Sochaczewski Aleksander (2022b), *Na Syberii (nowele politycznego zesłańca)*, cz. 2, „Kwartalnik Kresowy”, nr 4(15).
- Sochaczewsky Alexander (1906), *In Sibirien! Novellen von e. polit. Verbannten*, oprac. Richard von Schott, Demcker, Berlin.
- Śliwowska Wiktoria (1996), *Polskie zesłanki na Syberię w dobie międzypowstaniowej*, „Miscellanea Historico-Archivistica”, t. 6.
- Śliwowska Wiktoria (2001), *Polska – Syberia. Dwa światy w oczach polskich zesłańców*, w: *Polska Syberia. Spotkanie dwóch Światów. Materiały z konferencji naukowej. Łódź 1–2 marca 2001 roku*, kom. red. Maria Magdalena Blomberg, Inicjał, Łódź.
- Trojanowiczowa Zofia, oprac. (1993), *Sybir romantyków*, wyd. 2, „W Drodze”, Poznań.
- Uspienski Leonid (1993), *Teologia ikony*, przeł. Maria Żurowska, Neriton, Warszawa.
- Więźniowie x Pawilonu Cytadeli Warszawskiej (2025), <https://muzn.pl/pl/program/galeria-malarstwa-aleksandra-sochaczewskiego/> [dostęp: 06.06.2025].

Dawid Maria Osiński

Painter's Visions of Siberia in Literary Microforms.

Aleksander Sochaczewski is Writing In Siberia

The aim of this article is to demonstrate how Aleksander Sochaczewski's literary miniatures, written in prose and making up the Siberian cycle, can be read through the lens of icon writing in religious painting. I argue that, using the example of an exile's artistic biography, it is possible to demonstrate what it means for an atheist painter to write about Siberia (both in his paintings and in literary miniatures) in the same way as icons are written.

Therefore, in my method of diagnosis and analysis, I utilize this theological expression immersed in the metaphysics of intimate and religious experience and personal contact with the material of the emerging portrait work. I evaluate Sochaczewski's literary microforms from the perspective of a literary scholar, not an art historian. This perspective, therefore, is characterized by defining the rules of language, types of narrative, the way of diagnosing Siberia in words as a creative tool, and, finally, Sochaczewski's stylistic diction and his perception and observation of Siberian scenes. One could say metaphorically and figuratively that Aleksander Sochaczewski, when writing, paints in language in such a way as to complement his most important way of seeing the world and creating it with a brush.

Keywords: painting; short story; icon; Aleksander Sochaczewski; Siberia; martyr; physiognomy.

Dawid Maria Osiński – dr hab., prof. UW, historyk literatury w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku (pełna lista publikacji: <http://zaklad2polowyxixwieku.uw.edu.pl/dr-dawid-maria-osinski/>). Przewodniczący Stołecznego Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego (od 2016), zastępca dyrektora Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (od 2020), redaktor naczelny „Przeglądu Humanistycznego” (od 2025), redaktor merytoryczny „Tekstualiów” (od 2019), członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego (od 2024). Zainteresowania badawcze: praktyki tłumaczeniowe w XIX i na początku XX wieku, wątki syberyjskie w literaturze drugiej połowy XIX wieku, poezja drugiej połowy XIX wieku. Adres e-mail: d.osinski@uw.edu.pl.