

Małgorzata Gajak-Toczek*

Jacek Kaczmarski przed sybirskimi obrazami Jacka Malczewskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.010>

Streszczenie: Celem artykułu *Jacek Kaczmarski przed sybirskimi obrazami Jacka Malczewskiego* jest ukazanie intertekstualnego dialogu toczącego się pomiędzy współczesnym bardem a młodopolskim malarzem. Do prezentacji wybrano cztery słowno-muzyczno-wokalne opowieści: *Zesłanie studentów*, *Wigilia na Syberii*, *Zatruta studnia*, *Powrót z Syberii* z cyklu *Muzeum* (1981), których porównanie i interpretacja służy uwypukleniu dwugłosowości tekstów Kaczmarskiego: podkreślone zostają elementy właściwe dla ekfrazy (rekonstrukcja scenariusza malarskiego pierwowzoru: świata przedstawionego, układu kompozycyjnego, kolorystyki), jak też odczytane sensy naddane, które pozwalają poecie na ogląd wydarzeń teraźniejszych poprzez pryzmat przeszłości. Pieśniarz mówi o samotności, cierpieniu, uwikłaniu w machinę Wielkiej Historii, bezbronności wobec dyktowanych przez nią wyroków. Na podstawie tych rozważań można wnioskować, że Kaczmarski narratywizując obrazy, twórczo dekontekstualizuje sensy z nich wyczytane, udziela głosu zapomnianym, tym, których Historia go pozbawiła, a mitologizując historię, czyni z dawnych zdarzeń zbiór przypowieści o człowieku i zbiorowości.

Słowa kluczowe: Jacek Kaczmarski, Jacek Malczewski, literatura współczesna, intertekstualność, historia

127

LITTERARIA COPERNICANA 1(41) 2022

ISSNp 1899-315X

ss. 127–141

* Dr hab. prof. UŁ; adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowana badawcze obejmują: literaturę współczesną, jej związki z innymi sztukami oraz aplikację różnorodnych założeń metodologicznych na grunt rzeczywistości szkolnej.

E-mail: malgorzata.gajak@uni.lodz.pl | ORCID: 0000-0002-9774-887X.



Jacek Kaczmarski in Front of the Siberian Paintings by Jacek Malczewski

Abstract: The purpose of the article is to show the intertextual dialogue between a contemporary bard and a Young Poland's painter. Four verbal-musical-vocal stories were selected for the analysis: *Students Exile*, *Christmas Eve in Siberia*, *Poisoned Well*, and *Return from Siberia* from the cycle *Museum* (1981); their comparison and interpretation serve to emphasize the dual voices of Kaczmarski's texts: elements specific to ekphrasis are underlined (reconstruction of the original painting scenario: the world represented, composition, colors), as well as the added meanings which allow the poet to view present events through the prism of the past. The singer looks in the Polish fate for what is inscribed in the communal experience of people: loneliness, suffering, entanglement in the machine of History, and defenselessness in the face of the judgments dictated by it. On the basis of these considerations, it can be concluded that by narrativizing images, Kaczmarski creatively decontextualizes their meanings and gives voice to the forgotten people silenced by History, and by mythologizing history, makes from past events a collection of parables about people and the community.

Keywords: Jacek Kaczmarski, Jacek Malczewski, contemporary literature, intertextuality, history

Michał Paweł Markowski w błyskotliwym szkicu napisał: „Otóż przez interpretację rozumiem tutaj możliwość sformułowania dowolnej wypowiedzi na temat innej wypowiedzi, a także efekt tej operacji, czyli tekst, którego napisanie spowodowało istnienie innego tekstu”. Nawiązując do etymologii słowa, badacz uznaje proces interpretacji za „przeniesienie sensu jakiejś wypowiedzi w inny kontekst (*inter-*), a jednocześnie udostępnienie go (*praestare*, z którego wywodzi się francuskie *prêter*) kolejnym użytkownikom” (Markowski 2002: 396). Uważna lektura obrazów syberyjskich Jacka Malczewskiego skłoniła Jacka Kaczmarskiego¹ do dekontekstualizacji sensów pierwowzoru, wpisania ich treści w nowe perspektywy. Cztery pieśni: *Zesłanie studentów*, *Wigilia na Syberii*, *Zatruta studnia*, *Powrót z Syberii* uznajemy za twórczą interpretację dokonań poprzednika.

Wspomniane wyżej utwory stanowią część powstałego w 1981 roku projektu *Muzeum*². Po latach pieśniarz tak wspominał swoją realizację artystyczną:

¹ Bogatym źródłem wiedzy o życiu artysty, jego twórczych dokonaniach i ich recepcji, poglądach na sztukę i kwestie egzystencjalne są strony internetowe Anny Grazi i Artura Nogaja (<http://www.kaczmarski.art.pl>) oraz Marcina „Shoguna” Sołtyka (<http://www.kaczmarski.ltd.pl>). Na temat poety zob. również: Sykulska 2001; Gajda 2003a; Gajda 2003b; Gajda 2009; Wiroński 2011. Warto także pamiętać, że Kaczmarski w czasie studiów przez cztery semestry uczęszczał na erudycyjne wykłady Jana Białostockiego.

² Kaczmarski o programie mówił: „Jego intencją było umieszczenie polskich doświadczeń okresu »Solidarności« w perspektywie historycznej tak, by odbiorca pojął, że jest świadkiem procesu, a nie jakiegoś wyjątkowego wydarzenia” (Kaczmarski 1991).

Myśmy po napisaniu „Muzeum” jeździli po Polsce z przezrociami. Graliśmy, na ścianie były wyświetlane kopie obrazów i to robiło ogromne wrażenie. Do dzisiaj spotykam ludzi, którzy mówią, że dla nich estetycznym przeżyciem młodości były nasze koncerty w Zachęcie, że te piosenki otworzyły im oczy na świat sztuki; a to jest bardzo rzadka rzecz, zwłaszcza w dzisiejszych czasach, otworzyć się na malarstwo tradycyjne, klasyczne i zobaczyć w tym własne doświadczenia. Jeżeli się to ma, to tak jak z oswojeniem się z muzyką: ma się cały świat dla siebie. Akurat dydaktyzm nie jest najszcześniejszym małżonkiem sztuki, ale tu ten efekt dydaktyczny jest chyba pozytywny (Piątek 2002).

Przywołania intertekstualne cyklu zadziwiają rozległością. Poza Malczewskim³, pojawiają się m.in. odwołania do twórczości Jana Matejki, Piotra Norblina, Maksymiliana Gierymskiego, Piotra Michałowskiego, Stanisława Masłowskiego, Francisco Goi, Brunona Schulza, Witkacego, Andrzeja Wróblewskiego, Jerzego Krawczyka, Bronisława Wojciecha Linkego, Józefa Gielniaka. Taki dobór tekstów artystycznych nie wydaje się być przypadkowy, wynika raczej z właściwego dla Kaczmarskiego zainteresowania historią, dalszą i bliższą, która stanowi, obok malarstwa, kolejne istotne źródło jego twórczych inspiracji.

W kontakcie z obrazem dla Kaczmarskiego fundamentalne znaczenie ma jego narracyjność: twórca rekonstruuje opowieść zawartą na płótnie oraz zastanawia się nad potencjałem interpretacyjnym, tkwiącym w narracji. Obraz jest dla niego wyzwaniem: dekodując jego sensy, pieśniarz dopełnia miejsca niedopowiedziane i jednocześnie otwiera nowe możliwości interpretacyjne. Aktowi opowiadania historii przyświeca idea nadawania jej sensów przez poszukiwanie nowych znaczeń w procesie scalania dawnych doświadczeń historycznych ze współczesnością. Interpretacja przeważa nad opisem, choć wiele uwagi poeta przywiązuje do egzegezy dzieła, jego wyjaśnienia. Narzędziem pomocnym dla takich praktyk artystycznych czyni ekfrazę⁴. Studiując obraz, stara się uchwycić właściwą mu atmosferę, klimat, nastrój, czyli *de facto* zwerbalizować doznania estetyczne postrzegającego podmiotu i jednocześnie wyczytane treści ustawić w nowym świetle.

Celem artykułu jest refleksja nad podejmowanymi przez Kaczmarskiego działaniami w obrębie pamięci zbiorowej: jego staraniami o tworzenie pewnej określonej struktury przeżywania, pewnej narracji, która pozwoli rodakom na rozpoznawanie i interioryzację przesłań przeszłości, ważnych w procesie krystalizacji sensów i ich włączanie do danej im terażniejszości. Pytam więc o sposoby strukturywania przez Kaczmarskiego historii, która bez narracji pozostaje szeregiem nic nie znaczących faktów; o potencjał tkwiący w pamięci, w narodowych mitach i legendach, o znaczenie romantycznego obrazu narodowych dziejów. Zastanawiam się nad sposobami „obecności” przeczytanych przez niego płócien Malczewskiego w słowno-muzyczno-wokalnych opowieściach o człowieku i zbiorowości. Staram się wyjaśnić, biorąc pod uwagę fakt, że malarstwo jest sztuką statyczną, literatura zaś dynamiczną, jak pieśniarz utrwalony przez malarza obraz wyrwa z wektora przestrzeni

³ Dodać trzeba, że płótna polskiego symbolisty Kaczmarski najczęściej przywołuje w projekcie.

⁴ Termin ekfraz budzi liczne kontrowersje. Powszechnie używa się go dla określenia relacji występujących na pograniczu literatury i sztuk plastycznych; skupia różne podejścia badawcze. Nie wdając się w szczegółowe rozważania, jestem zobowiązana sprecyzować sposób pojmowania pojęcia w niniejszym tekście. Otóż ekfrazę rozumiem w wąskim sensie jako tekst literacki opisujący konkretne dzieło sztuki, przy czym intencja takiego opisanie jest eksplicytnie wyrażona przez autora w tytule (Dziadek 2000: 146 i nast.). Zgodnie z definicją Jerzego Ziomka (1990: 91): „gr. »ekphrasis«, łac. »descriptio«, czyli opis, opisowa charakterystyka postaci lub rzeczy”.

i przenosi na wektor czasu (Bernacki 2013). Interesuje mnie zatem skuteczność ekfrazy w tworzeniu łańcucha pokoleniowej pamięci, poszukuję możliwości generowania przestrzeni dialogu spod znaku Bachtina i Gadamerowskiej hermeneutyki.

Czym jest utrwalona przez Malczewskiego, a dekontekstualizowana przez Kaczmarzkiego w ramach tworzenia nowych ścieżek dostępu do obrazów, wizja zesłańczego losu rodaków: resentymentem, ornamentem czy może wspólną doświadczeń, do której można się odwołać w żywej społecznej praktyce w odmiennej sytuacji?

Romantyzm toczy się dalej ...

Syberia w życiu porozbiorowym Polaków kojarzyła się z miejscem zsyłki⁵ i stanowiła nowe doświadczenie, przede wszystkim tych, którzy stali się poddanymi cara rosyjskiego. Nazywano ją, jak podaje Zofia Trojanowicz – „ziemią przekłętą», »lodowym piekłem«, »krai- ną, gdzie nie ma nadziei«, »krai- ną wiecznych śniegów i wiecznej tęsknoty», »dzieckiem nieszczęść, lez i cierpień Rosji i Polski«, »czyśćcem odkupienia«, »ziemią milczenia i gro- zy«” (Trojanowicz 1993: 11)⁶. Zesłania trwały przez cały wiek XIX, a szczególne nasilenie miały po klęsce powstań – listopadowego i styczniowego.

Martyrologiczno-mistyczny mit Syberii pozwolił trwać narodowi w czasach niewoli. W języku polskim słowo sybirak było synonimem zesłańca. Obrazy syberyjskiego wygna- nia utrwalali sami skazańcy w pamiętnikach i dziennikach (m.in. opowieści biskupa Józe- fa Załuskiego czy pamiętniki Maurycygo Beniowskiego), dokonując transpozycji doznań w opowieść. W wypowiedziach dominował nurt tyrtejski, rzadziej głos zwątpienia. Gest zaświadczenia dla tragicznych losów rodaków niosła także literatura (m.in. utwory Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego). W drugiej połowie XIX wie- ku ten aspekt życia narodu utrwalało malarstwo. Przywołać tu można nazwiska m.in.: Artu- ra Grottgera, Witolda Pruszkowskiego, Stefana Popowskiego, Aleksandra Sochaczewskiego i Stanisława Witkiewicza (dwaj ostatni krai- nę północy znali z własnego doświadczenia). Najwybitniejszym propagatorem romantycznego mitu Sybiru był Jacek Malczewski, które- go plastyczne wizje stały się źródłem twórczej inspiracji dla cyklu syberyjskiego Kaczmar- zkiego. O swojej fascynacji dziełami polskiego symbolisty pieśniarz pisał:

Ja go po prostu uwielbiam jako malarza i przypuszczam, że to mam po ojcu⁷, on mi zaszczepił rozumienie go, a przede wszystkim docenienie jego warsztatu malarskiego, bo to jest potężny malarz. Ten symbolizm w znacznej mierze jest dzisiaj niezrozumiały albo wydaje się takim do- datkiem do przegadania obrazu, natomiast jego pejzaże, materia malarska, zmysłowość, bryło- watość jest niesłychanie współczesna i przede wszystkim to wielki warsztat i myślenie epickie (Piątek 2002).

⁵ W opinii powszechnej zesłania do przeduralskiej części Rosji traktowane były również jak zesłania sy- beryjskie. Pamiętać trzeba również, że na Syberię trafiali wcześniej uczestnicy wojny polsko-moskiewskiej za czasów Stefana Batorego, konfederacji barskiej oraz powstania kościuszkowskiego.

⁶ Zob. również: Roszczyńska 2017: 207–233.

⁷ Rodzice Kaczmarzkiego: Janusz Kaczmarzki oraz Anna Trojanowska-Kaczmarzka byli artystami plastykami. To oni uczyli go języka sztuki.

Dialog Kaczmarek z Malczewskim

Malczewski⁸ (1954-1929) był twórcą o bogatej wyobraźni i znaczących możliwościach warsztatowych. Jego dzieła operują szeroką paletą kolorystyczną, realizują różnorodne stylistyki, posługują się bogatą motywiką (m.in.: wyobrażenie śmierci, rodzimy pejzaż, folklor), pozwalającą na egzystencjalną zadumę nad losem człowieka. Odwołują się także do symboliki imaginarium narodowego. Matryca patriotyczna stanowiła kod jego twórczości. O tym aspekcie swoich prac powiedział: „[...] pierwiastek narodowy [...] był dla mnie najsilniejszym budulcem do pracy. Niech mi pan wierzy... gdybym nie był Polakiem, nie byłbym artystą” (Brzękowski 1925: 1).

Rekonstruując historię, Malczewski, choć był uczniem Jana Matejki, poszedł własną drogą. Nie uwznioślał i nie monumentalizował dziejów, lecz prezentował los zwykłych ludzi. Ta odmienna od mistrza „orientacja w zakresie rozumienia przedmiotu malarstwa historycznego” (Tarnowski 1897: 79) widoczna jest w tzw. cyklu syberyjskim⁹, który obejmuje wiele obrazów, zarówno wielko-, jak i małoformatowych. Rozproszone po całym świecie¹⁰, w literaturze datowane są zwykle na okres między 1883 a 1895 rokiem. Jednakże Malczewski ustawicznie wracał do tematyki zesłańczych cierpień. Przykładem może być *Zatruta studnia (V)* z 1906 roku czy też *Powrót z Syberii* (1909–1913)¹¹. Pierwsze obrazy realizowały poetykę realizmu, w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku artyście patronował symbolizm, umożliwiając ukazanie psychologicznych przeżyć anonimowych postaci.

Gest wykrojenia z cyklu *Muzeum*, stanowiącego całość myślową, zaledwie czterech tekstów, inspirowanych pracami Malczewskiego może budzić sprzeciw, wszak dokonuję go wbrew intencjom autora, komponującego swoje projekty według innego – niż mój – klucza. Decyzję taką przesądził jednak fakt, iż spośród przywoływanych przez pieśniarza tekstów ikonicznych, płótna autora *Błądne Kola* stanowiły najlichnieszą inspirację. Interesując mnie zatem teksty stanowiące serię tematyczną w rozumieniu Janiny Abramowskiej (1995: 34–55). Moim celem jest odpowiedź na pytania, które wobec tamtych wydarzeń stawia w imieniu pokolenia sobie współczesnego Kaczmarek, zgodnie z jego sugestią: „Każdy z moich utworów, od Rejtana począwszy, wybiera pewien temat i podaje go w wątpliwość, jest wieloznaczny, stawia pytanie o każdą wartość po to, żeby powiedzieć, iż najistotniejsze są wartości, zawarte w jednostce, a nie w samej historii” (Gruszczyński i in. 1990: 122).

⁸ Zob. m.in.: Heydel 1933; Puciata-Pawłowska 1968; Jakimowicz 1970; Wyka 1971; Ławniczakowa 1976; Grzybkowska 2005; Krzysztofowicz-Kozakowska 2005; Kudelska 2008.

⁹ „Syberyjskie” obrazy Malczewskiego wpisują się również w nurt tematyczny obecny w twórczości Artura Grottgera. Obydwaj twórcy prezentują ciężką sytuację narodu polskiego: ucisk, niedolę zesłańców, ich śmierć na obczyźnie.

¹⁰ W Polsce znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, w Krakowie, w Poznaniu i w Szczecinie, Muzeum Śląskim w Katowicach, Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, z kolei za granicą m.in. w Lwowskiej Galerii Obrazów, w katolickim Uniwersytecie w Notre-Dame (Indiana, USA) oraz w zbiorach prywatnych kolekcjonerów.

¹¹ Obraz ten znany jest także pod tytułem *Powrót w rodzinne strony*.

Odsłona I: „Egzamin wstępny katorgi” (Kaczmarek 2012: 133)

„[K]rok jeszcze – przejdziem w mit” (Baczyński 1942) – zdają się mówić w utworze *Zesłanie studentów* młodzi chłopcy sportretowani przez Kaczmarek podczas odpoczynku w trakcie żmudnej drogi na Syberię. Przyszłość młodych ludzi poeta pointuje sugestywną metaforą: „pod wielką mapą Imperium” (Kaczmarek 2012: 133), będącą zarówno swoistą aluzją do realnej sytuacji (wszak w pomieszczeniu, w którym odpoczywają, na ścianie wisi wielka biała mapa Rosji), jak też syntetyczną zapowiedzią dalszych losów pełną niewiadomych (białe plamy). Zesłańcy są na tyle młodzi, że nie uświadamiają sobie rozmiaru cierpień, które staną się ich udziałem. Zastosowanie przywołanego sformułowania w funkcji klamry kompozycyjnej sprawia, że poetycki przekaz koresponduje z dziełem plastycznym, stanowiąc wartościowe nawiązanie do malarskiego pierwowzoru, ale także otwiera przestrzeń potencjalnych dopowiedzeń. Można powiedzieć, że klamra ta zespala kilka perspektyw oglądu: prywatną – młodych studentów oraz obcą – reprezentowaną przez totalitarne rządy państwa zaborczego. Nakłada się na nią perspektywa współczesnego obserwatora-barda, który stoi przy gimnazjalistach, by słać męstwo młodzieży.

W ramach praktyk ekfrastycznych narrator dokonuje rejestru przedstawionych na obrazie znaków¹², przyglądając się postaciom chłopców od prawej ku lewej stronie płótna (z punktu widzenia odbiorcy przedstawienia ikonicznego): najmłodszy wpatruje się w dzieło kartografa, trzech siedzi na podłodze, jeden z następnej trójki odpoczywających na ławce, znużony drogą, drzemie, kolejny śpi na posadzce. Śpi również żołnierz nadzorujący katorżniczą wędrówkę. Oddając walory kompozycyjne obrazu, operującego liniami trójkąta, którego jedno z opadających ramion tworzą głowy chłopców, a drugie ich przedmioty, poeta wspomina także o leżących nieopodal książkach i tobołach podróży. Degradacja obejmuje zatem ludzi i rzeczy, dotyczy świata w całości. Taka perspektywa pojawi się jeszcze choćby w *Powrocie*, o czym za chwilę.

Poza opisem sytuacji Kaczmarek w lapidarny sposób rekonstruuje myśli zesłańców. Wciela się w rolę psychologa i reżysera, szkicuującego pojedyncze kadry jeszcze niepowstałego filmu, który dopiero zarysowuje swój kształt, będąc fragmentem niekończącej się historii, tak jak fragmentem – zawsze osobnym – są doświadczenia portretowanych bohaterów. Poeta i kompozytor zarazem ma do dyspozycji różnorodne środki odpowiednie dla słowno-muzycznej budowy piosenki. Spowolniony rytm prezentowania wydarzeń wymusza zastosowanie ciągu wyliczeń („ten”, „ten”, „ten”), tworząc wrażenie niekończącej się opowieści, co w wersji śpiewanej uzyskuje twórca m.in. dzięki przedłużaniu, „rozciąganiu” samogłosek. Taka artykulacja zapowiada z jednej strony wieloletnie trwanie zesłania w planie jednostkowym, w planie zaś zbiorowym temporalną ponadpokoleniową łączność rodaków.

¹² Obraz *Zesłanie studentów* powstał w 1884; obecnie znany jest tylko z czarno-białej reprodukcji, gdyż został zniszczony w czasie II wojny światowej; malarz nawiązał w nim do Mickiewiczowskich *Dziadów*. W przedmowie do dramatu wieszcz pisał o kilkudziesięciu studentach skazanych „do min sybirskich, do taczek, do garnizonów azjatyckich. W ich liczbie byli małeletni, należący do znakomitych rodzin litewskich. Dwudziestu kilku, już nauczycieli, już uczniów uniwersytetu wysłano na wieczne wygnanie w głąb Rosji, jako podejrzanych o polską narodowość” (Mickiewicz 1955: 124-125).

Historia ta jest bowiem jedną z wielu opowieści o cierpieniach, zesłaniu, tułaczce, katorżniczej doli rodaków nie tylko w czasach niewoli zaborowej.

O czym myślą chłopcy? Uwaga ich koncentruje się na obolałym ciele (pocierają stopy, poruszają zdrętwiałymi palcami), zastanawiają się, w jaki sposób wyjaśnią rodzicom „[n]aganne ze sprawowania” (Kaczmarek 2012: 133), marzą o walce, mając nadzieję na ocalenie wolności wewnętrznej mimo zniewolenia fizycznego, „szczytując litery” mapy, by ułożyć „drogę powrotną/ Przez białe wiorsty papieru” (ibid.: 133). Zaczynają snuć „odyseję”, której dalszy ciąg będą pisać – jak zaznacza Iwona Grabska – „gdy oderwą się od tego, co zostawiają za sobą” (2012a: 187). A pisać będą indywidualnie, gdyż „w końcowym rozrachunku każdy z nich będzie musiał zmierzyć się sam z nowym życiem, nową tożsamością i samotnością” (ibid.: 187). Kaczmarek tytułowych studentów traktuje jednostkowo, podobne doświadczenia nie ułatwiają im bowiem snucia wspólnej narracji tożsamościowej, nie potrafią oni, a być może nie chcą rozmawiać o trudach sytuacji.

Sformułowania: „kurs geografii”, „lekcja historii”, „egzamin wstępny” oraz przywołane już „naganne ze sprawowania” (Kaczmarek 2012: 133), zaczerpnięte z mowy szkolnej, pełnią kilka funkcji: dookreślają miejsce opisywanej sceny (być może sali lekcyjnej), akcentują niedojrzałość zesłańców, wreszcie zderzają reguły świata dorosłych z porządkiem świata dziecka. Spojrzenie takie pozwala Kaczmarekowi projektować historiozoficzne pytania o relacje pomiędzy jednostką a zbiorowością. Ewa Paczoska uważa, że pieśniarz zastanawia się, kto tworzy Historię: czy „bohaterowie namaszczeni do wielkich przeznaczeń (bo tak myślimy często o »wielkim stuleciu Polaków«), czy w pewnym sensie ludzie przypadkowi, a więc: bezbronni wobec historii, jak studenci przeżywający »nad wielką mapą imperium« przyspieszony kurs edukacji” (Paczoska 2010: 127). Te kwestie Polacy stawiać będą także w XX wieku (przykład pokolenia Kolumbów).

Jak potoczą się losy zesłańców? Tego nie wiemy. Kaczmarek na to pytanie nie udziela odpowiedzi. Gdyby jednak ich dzieje dopełnić wizjami Malczewskiego, przedstawionymi na syberyjskich obrazach: *Etap*, *Śmierć na etapie*, *Niedziela w kopalni*, można przypuszczać, że nie wszystkim dany będzie powrót do kraju. Goryczy losu dopełniają „[s]zynele o wyrok za duży” oraz tragiczne położenie – oni „i tak nie mają gdzie uciec” (Kaczmarek 2012: 133), o czym roi w sennych majaczeniach żołnierz-dozorca.

Kaczmarek podkreśla, że cierpienia nie wyraża sucha liczba informująca o rozmiarze zjawiska. Tak odbierana przeszłość niczego nie uczy. W krąg uruchamianej tu refleksji wchodzi postulat, przejęty z płócien Malczewskiego, by na nią patrzeć zawsze przez pryzmat konkretnego człowieka, indywidualnie.

Słów kilka warto powiedzieć o wzajemnych powiązaniach między tekstem a melodią, która uwypukla poszczególne elementy zapisu słownego, ustanawia swoim „współznaczeniem” ich jakość semantyczną. Takie relacje Kamil Dźwinel (2012: 111) postrzega jako środek stylistyczny – melosemię¹³. Substancja muzyczna buduje pełen nostalgii nastrój piosenki, muzyka jest wyciszona, stonowana, kompatybilna do myśli i uczuć chłopców, rozpoczynających swój zesłańczy los. Niedopowiedzianą przyszłość oddaje murmurando – nie

¹³ Badacz, argumentując swoje stanowisko, pisze: „Ponadto melosemia wydaje się szczególnym środkiem wyrazu dla Kaczmarekowi, ponieważ ten autor używa jej w swoich utworach bardzo często. Nie ma więc ona w przypadku jego twórczości charakteru efemerycznej, tymczasowej zabawy muzycznej, ale zdaje się świadomie kształtowanym tropem artystycznym, stanowiącym ważny punkt odniesienia w interpretacji poszczególnych piosenek” (Dźwinel 2012: 112).

ma bowiem słów, by opisać tragedię młodych ludzi. Dodać jeszcze warto, że w wykonaniach wokalnych często pomija się przedostatnią zwrotkę opisującą żołnierza rosyjskiego, być może ze względu na jedyną nieregularność wersyfikacyjną.

Odśłona druga: „Jutro przyjdzie Zbawiciel!” (Kaczmarek 2012: 135)

Wigilia na Syberii (znana także jako *Wigilia*, 1982) Malczewskiego zainicjowała powstanie kolejnej pieśni Kaczmarekowskiej o tym samym tytule. Współczesny poeta ożywia obraz, udziela mu istnienia w trzech perspektywach temporalnych: minionej, aktualnej („tu i teraz”) i przyszłej. W opisie dzieła malarskiego i tym razem pozostaje wierny pierwowzrowi. Izba – miejsce spotkania zesłańców – przedstawiona jest w sposób minimalistyczny, „jakby artysta chciał oszczędzić nadmiar symboli, by nie powiększać ciężaru w duszach bohaterów, nie skierować ich myśli w stronę tego, co utracili i czego już prawdopodobnie nigdy nie doświadczą” (Gozdecka 2017: 124). Takie rozwiązanie sprawia, że widz znacznie mocniej uświadamia sobie nędzę losu polskich zesłańców. Uboga chata staje się symbolem ich martyrologicznych doświadczeń. Świąteczny nastrój tworzą atrybuty zaczerpnięte z wizji malarza: ciepła herbata, chleb, biały obrus, siano – „słowem – wszystko, jak w domu!” (Kaczmarek 2012: 134). Kolejne strofy odsłaniają jednak zupełnie inną rzeczywistość, tworzone pozory nie zmieniają realiów, nie zapewnią normalnej egzystencji. Los sybiraka to samotność, smutek, melancholia, poczucie bezsilności, w pewnym stopniu życie jedynie z konieczności, które wymusza trwanie pod panowaniem cara, co w lapidarnym skrócie oddaje samowar, element daleki od rodzimej tradycji. Wewnętrznych stanów emocjonalnych nie warto werbalizować, by nie powiększać dramatyzmu sytuacji. Milczenie jest swego rodzaju lekarstwem, które pozwala na ocalenie duchowe.

Realizm sytuacji zesłańców podkreśla Kaczmarek przez negatywne wyliczenie: służy ono deziluzji, uświadomieniu odbiorcy, że na syberyjskiej wigilii nie ma właściwie niczego, co wiąże się z kultywowaniem tego święta w Polsce. Przykra „litania potraw” (Wiroński 2011: 173) nieobecnych zawiera duży ładunek emocjonalny. Na wigilijnej kolacji „nie będzie [...] [g]rzybów w świątecznym barszczu” (Kaczmarek 2012: 134) „klusek z makiem i kutii” (ibid.: 135). Również oprawa uroczystego spotkania posiada braki. Noże dalekie od wyszukanej zastawy, pokarmu niewiele: jest chleb (tylko czarny), i herbata, a cukier „trzeba sprawiedliwie rozdzielić” (Wiroński 2011: 173).

Patrząc na obraz, Kaczmarekowskie kilka trafnych pociągnięć pióra, podobnie jak wcześniej Malczewski, w ośmiu zaledwie strofach zawarł tragedię losu zesłańców. Enumeracja zachowań, znamienna dla sytuacji wygnańców, lapidarne stwierdzenia: „chustka przy twarzy to katar” (Kaczmarekowskie 2012: 135), „w talerzu pustym twarz schronił” (ibid.: 134) tworzą symboliczną summę doznań, składających się na polski los zbiorowy. Przebywanie z dala od domu w nieludzkiej ziemi sprawia, że wszyscy oni, i ci których uwiecznił Malczewski, i ci, z pieśni Kaczmarekowskiej, i ci, którzy przeminęli w milczeniu, „nie mieś[cili] się w sobie” (ibid.: 135). Ta pojemna metafora pozostaje otwarta wobec czytelnicych doświadczeń. Cierpienie bowiem niejedno ma imię i zawsze oznacza przeżycie jednostkowe,

unikalne. Gdyby sparafrazować tytuł książki Wirońskiego, można by powiedzieć, że dokonuje się ono „wbrew, pomimo i dlatego”: „wbrew” pragnieniu zachowania wolności i godności, „pomimo” niesprawiedliwych wyroków Historii, „dlatego”, że przeznaczeniem człowieka jest dźwiganie własnego krzyża. Słowa kolęd: *Cichej nocy*, *Słyszę z nieba muzykę*, *Król wiecznej chwaly*, *Lulajże Jezuniu*, wplecione przez poetę do tekstu, stanowią ważki argument dla powyższej tezy. Niosą one nadzieję na odnowienie, ponowne narodziny, odwrócenie losu. Symbolizują radość, dodają otuchy, oznaczają wiarę we wspólne trwanie. Kaczmarek rekonstruuje myśli zesłańców: przecież nie jest tak źle – żyją, spotkali się, mogą wspólnie świętować, a więc nie są do końca samotni, choć każdy z nich zatopiony jest we własnych myślach: o bliskich?, o rodzinie?, o ojczyźnie? Przywołane kolędy jednocześnie eksponują romantyczną wykładnię cierpienia wspólnoty sankcjonowanego przez Boską Opatrzność. Podążając tropem Malczewskiego, Kaczmarek akcentuje izolację zesłańców w przeżywaniu Pańskich narodzin, podkreśla po raz kolejny, że ta osobność także należy do polskiej tradycji narodowej. Mamy tu bowiem całe spektrum motywów charakterystycznych dla wspomnień i pamiątek, takich jak:

Tęsknota za krajem, brak wiadomości o najbliższych, poczucie zapomnienia i opuszczenia, utrata nadziei na powrót bądź nużące niespełnienie się jej, obecność i bezsens życia na wygnaniu, ośpienie uczuciowe i intelektualne, oderwanie od historii narodu [...]. I Bóg jako jedyne źródło siły, nadziei i ocalenia ludzkości (Trojanowicz 1993: 54–55).

Wigilia, mimo iż kolejna spędzona z dala od stron rodzinnych („Znow się urodzi, umrze w cierpieniu/ Znowu dopali się świeca”; Kaczmarek 2012: 135), to czas życzeń. Składane w zeszłym roku nie spełniły się. W wizji Kaczmarek mężczyźni nie tracą jednak nadziei i tym razem na przekór złemu losowi w imię nowo narodzonego Chrystusa „Po ciemku wolność w jego imieniu/ jeden drugiemu: i obieca...” (ibid.).

Piosenka *Wigilia na Syberii* stanowi twór hybrydowy, łączy bowiem autorskie pomysły Zbigniewa Łapińskiego z intertekstualnymi nawiązaniem do kolęd, śpiewanymi wspólnie przez trzech artystów. Pieśni Bożonarodzeniowe są koherentne z partiami tekstowymi kolejnych zwrotek, wykonywanych przez Kaczmarek, Przemysław Gintrowski i Łapiński. Ostatnia, czwarta zwrotka wybrzmiewa trójgłosem pieśniarzy, bardziej niż poprzednio zróżnicowanym dynamicznie. Lapidarna partia fortepianu, przypominająca raz jeszcze kolędę *Lulajże Jezuniu* kończy utwór, stanowi jego klamrę wobec inicjalnych dźwięków *Cichej nocy*. W ten sposób twórcy zbudowali nastrój liryzmu, nadziei, oddali pogodę ducha zesłańców, którzy temu szczególnemu dniu chcieli nadać kształt odmienny od pozostałych.

Odłona trzecia: „Kto się tej wody chociaż raz napije” (Kaczmarek 2012: 136)

Cykl *Zatruta studnia* z lat 1905–1906 doczekał się wielu, często sprzecznych interpretacji. Na sytuację taką wpływ ma długa tradycja i złożona symbolika. Przykładem może być studnia jako źródło życiodajnej wody, czy też zwierciadło poznania lub brama przejścia między światami. Malczewski wprowadza dodatkową komplikację, tytułową truciznę, która powoduje narastającą wieloznaczność. Niemal równocześnie z powstaniem opisywanej serii Lucjan Rydel zaproponował patriotyczno-martyrologiczną wykładnię obrazu wyrażając ją w słowach: „I odtąd, synowie nieczystej Ojczyzny / Od dziecka z tej studni pijemy trucizny” (Rydel 1906).

Obraz *Zatruta studnia V* namalowany w 1906 roku przedstawia kobietę w sybirackim szynelu i jakuckiej czapce, która przysiadła na cembrzynie studni. Czyż nie można tej postaci skojarzyć z Ellenai, bohaterką poematu Juliusza Słowackiego? A szczegóły jej ubioru nie wskazują jednoznacznie miejsca zesłania, choć otacza ją podkrakowski krajobraz?

Kaczmarek zaproponował swoją oryginalną interpretację. Studnia znajduje się gdzieś na Syberii, a kobieta, nazwana „szafarką” cieczy zatrutej jadem sączącym się z ciał przybyszów, stanowi uosobienie przeznaczenia. Studnia pełni podwójną rolę: dla jednych jest źródłem świadomości, dla innych – wręcz przeciwnie, źródłem zapomnienia. Pierwsi będą „w szaleństwie szarpa[li] własne ciało”, drudzy „[z]apomną domu swego i imienia” (Kaczmarek 2012: 136). Studnia zatem symbolizuje wolność wyboru człowieka. Ale jakiego? Zaspokojenie pragnienia jawi się jako akt wymuszony i jednocześnie nie jest wynikiem świadomej decyzji. Czy jako takie może podlegać ocenie moralnej? Na koniec poeta, zwracając się do słuchacza z sugestią: „tyś się dawno już z tej studni napił!” (ibid.), zastanawia się nad tym, czy dziś zostaliśmy pozbawieni przywileju pamięci, a tym samym możliwości zrozumienia tego, co było i tego, co jest? Szczegółowych pytań można by w tym miejscu przywołać wiele. Ich wspólnym mianownikiem uczynić warto pytanie-syntezę: czym jest polska historia – życiodajną wodą czy zatrutą studnią? By niosła siły twórcze – podpowiada Kaczmarek – warto odczytywać romantyczne mity w perspektywie szerszej, egzystencjalnej, uniwersalistycznej, potraktować je niczym wehikuł, wypełniony życiodajnymi treściami, które sekundując współczesnym przemianom, nie godzą się na ich uproszczony kształt. Przesłanie pieśniarza wzmacnia muzyka autorstwa Gintrowskiego: spokojne dźwięki pozwalają na snucie melorecytacyjnej refleksji o trwałości wartości kształtujących człowieka. Gwałtowność pojawia się w strofie mówiącej o szaleństwie, ogarniającego każdego z tych, którzy zaczerpną wody z zatrutej studni.

Odsłona czwarta: „Abym obejrzał to, com dawno wyśnił” (Kaczmarek 2012: 137)

Epilogiem syberyjskiej odysei był powrót do rodzinnej ziemi. Malczewski przedstawiał ten moment na swoich płótnach wielokrotnie. Niektórzy wracali, by kilka lat spędzić wraz z bliskimi, inni natomiast nie doczekali tej chwili, umierając na niegościnniej ziemi. W tym miejscu przywołamy obraz *Powrót z Syberii*, będący źródłem inspiracji twórczej Kaczmarek.

Pieśniarz rekonstruuje scenariusz komunikacyjny wpisany w płótno, sytuuje scenę w różnych perspektywach czasowych. Przeszłość ewokują dwie odsłony: krainy szczęśliwości, bezpowrotnie minionej oraz traumatycznych wspomnień syberyjskich. Teraźniejszość ma charakter metaforycznego oglądu domu przez zmarłego sybiraka. Przyszłość zaś oznacza przestrzeń, która zweryfikuje odpowiedzi na pytania o gotowość akceptacji dokonanych zmian oraz aktualność wyznawanej niegdyś aksjologii.

Fauny stawiają ciało powracającego z Syberii martwego zesłańca („sztywne zwłoki”; Kaczmarek 2012: 137) przed dworkiem – miejscem, z którego wyruszył do niehumanitarnej krainy, miejscem kojarzonym ze szczęściem i dostatkiem, będącym upostaciowaniem ziemskiego raju, wreszcie miejscem uosabiającym jedną z najważniejszych idei wygnańczego życia. Dworek symbolizuje żywotność narodowych tradycji, obrazuje idyllę, której fundamenty wspierały się na harmonii. Trzykrotne powtórzenie słowa „tutaj” nadaje domostwu wyraz sakralny, rytm codzienności wyznaczały w nim cykl natury oraz wartości, włączane do uniwersum etycznego ludzkości. Mikroświat rodowego siedliska, stworzony na miarę potrzeb i aspiracji gospodarza, podlega silnej mitologizacji, staje się jedną z najważniejszych, jeżeli nie jedyną ideą zesłańczej egzystencji, gdy inne, te, z powodu których został skazany na syberyjską tułaczkę, w kontakcie z twardą rzeczywistością traciły siłę swojego oddziaływania. Patronują mu, wywiedzione ze świata greckiego i rzymskiego, klasyczne reguły dobrego i godnego życia, one bowiem stanowiły ramy dla podejmowanych decyzji, toczonych pojedynków i batalii młodzieńczego życia. Bezkompromisowość w rozwiązywaniu problemów, potrzeba sprawiedliwości i walki w imię wysokich ideałów zaowocowały niechęcią do szukania półśrodków i kompromisów, nic więc dziwnego – co zauważa Grabska – „że skończyło się to zsyłką na Syberię” (2012b: 203).

W minionym świecie mężczyźni towarzyszyli mitologiczni bogowie, którzy „Stojąc w obejściu w pozłocistych zbrojach/ na moje walki patrzyli z uwagą”, „[w] tumanach kurzu tańczyły rusalki”, a nimfy „w dziewannach uwodziły wzrokiem” (Kaczmarek 2012: 137). Przywołanie Hamleta („Tutaj indykom czytając Szekspira / Drzałem o los swego Elsynoru”; *ibid.*: 137) i Don Kichota („A ja Don Kichot wciąż niesyty walki / Świat ten mierzyłem małym groźnym krokiem”; *ibid.*) odczytać należy jako aluzję do żywotnego w czasach Malczewskiego sporu światopoglądowego na temat dwóch różnych postaw wobec świata¹⁴. Wykładnią hamletyzmu były – ciągle wewnętrzny konflikt między myślą a pragnieniem

¹⁴ Dyskusję w Rosji rozpoczął odczyt Iwana Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot* (Turgieniew 2003: 3–11).

czynu oraz nadmierna wrażliwość i nieumiejętność przystosowania się do reguł rządzących rzeczywistością¹⁵. Wyznacznikami donkichoterii – marzycielstwo, brak rozsądku w ocenie ludzi i sytuacji, pragnienie walki o nierealne cele, nierozsądny entuzjazm w podejmowaniu nieosiągalnych zadań, jak też walka z urojonymi przeciwnikami (por. Ankersmit 2004).

Kaczmarek, patrząc na płótna autora *Melancholii*, w zmarłym zesłańcu stara się zobaczyć człowieka, akcentuje kruchość jego losu, eksponuje jednostkowość tragedii, która stała się tragedią wpisaną w ludzkie doświadczenie. Tendencję taką dostrzega Paczoska, pisząc: „to nasz wgląd w kondycję ludzką, w paradoksalną ludzką kondycję, złożoną z tęsknot i ograniczeń” (Paczoska 2010: 128). Bard upomina się zatem o potraktowanie polskiej opowieści jako części uniwersalnej narracji. Romantyczny paradygmat – w jego odczytaniu – jawi się niedokończonym projektem, wciąż aktualnym, bo pokrywającym się z doświadczeniem nowoczesności, projektem krytycznym, nie opierającym się na jej pełnej akceptacji czy apologii, projektem formacyjnym, „[r]ozkołysanym przeciwnymi emocjami, [...] kolebką nowożytnego intelektu”, nie dającą „trwałego oparcia” (Bielik-Robson 2008: 406), wzywającym do nieustannej konfrontacji.

Substancja muzyczna, zaprojektowana przez Gintrowskiego, jest zróżnicowana. Wyciszone partie początkowe i końcowe spinają, niczym klamra, obraz pustego dworu i śmierci zesłańców. Artykułowane wolniej i ciszej niż pozostałe dwa ostatnie wersy: „Po rudej ziemi grabarz żuk pomału / Swą kulę ziemską ku jej losom toczy” (Kaczmarek 2012: 137), pozwalają na uniwersalizację losu człowieka. Cztery wewnętrzne zwrotki, przypominające młodość bohatera, śpiewane są w żywym, dynamicznym tempie, by w ten sposób zwrócić uwagę na różnorodność doznań młodości.

Refleksje końcowe

Czym jest przeszłość dla Kaczmareka? Z pewnością nie jest to *historia rerum gestarum*, czyli refleksja nad czasem minionym, starająca się to, co dawne, wyjaśnić i opisać (historia w wydaniu pozytywistyczno-scjentystycznym). Pieśniarz nie widzi w niej językowego *erzaca* świata, czy „reprezentacji przeszłości” (Frank Ankersmit), w rozumieniu tego, co przejmuje funkcje minionej rzeczywistości, zastępuje ją, tworzy słowny ekwiwalent. Historia oznacza dla niego przeszłość samą w sobie, więc nie on ją pisze, ale jest – niczym Hayden White – przez nią pisany, grecka strona zwrotna czasownika pisanie (*the middle voice*) stanowi bowiem zapośredniczenie pomiędzy „ja czynnym” (ja piszę) a „ja biernym” (piszą mnie). Jako przedstawiciel ludzi z przeszłości, autor nie tylko opisuje wydarzenie, ale je przeżywa. Doznaje – jak powiada wspomniany Ankersmit – „daru chwili”. Poeta podejmuje działania w obrębie pamięci zbiorowej i udziela głosu tym, których historia go pozbawiła.

Narratywizując przedstawienie ikoniczne, Kaczmarek uobecnia działo malarskie w teatralniejszości. Przywołane fakty, wydobyte z chaosu dat i liczb, nabierają w jego twórczości indywidualnego znaczenia. Bard wie, że przeszłość nie jest zbiorem/rejestrem „spraw danych nam poprzez bieg dziejów, ale konstruktem, który wytwarza historyk/pisarz/artysta

¹⁵ Turgieniew pisał: „Hamleci nic nie dają masom, nigdzie nie mogą ich poprowadzić, dlatego, że sami nigdzie nie zmierzają” (ibid.: 6).

poprzez opis” (Domańska 2000: 24–25). W opowieści widzi sposób nadawania kształtu przeszłości, układania jej w strukturę o określonym schemacie (White 2009: 121–122). Prezentuje w niej los innego i naddaje na dawne odczytanie sens dostępnej sobie współczesności. Minione ogląda przez pryzmat codzienności i prywatności: ono stają się wykładnikiem rozpoznania o charakterze uniwersalnym. W literackim projekcie mitologizuje historię, traktując ją jako zbiór egzemplów – przypowieści, które z jednej strony ukazują niezmienną pewną rzeczywistość (kruchość losu człowieka, samotne doznawanie bólu i cierpienia, oddalenie od bliskich, uwikłanie jednostki w machinę wielkiej Historii, bezbronność wobec jej rozstrzygnięć), a z drugiej – stają się podstawą do refleksji o niej.

Bez wątplenia, twórczość Kaczmarek, wchodząc w relacje z malarstwem Malczewskiego, przemawia na wielu poziomach. Słychać w niej komentarz autora, ale także pobrzmiwają echa głosu osoby, na której wypowiedź jest on odpowiedzią. Jako odbiorca, poeta nie tylko opisuje dzieło sztuki, ale manifestuje swoją indywidualność. Malarska inspiracja tworzy zaczyn uruchamiający twórczą wyobraźnię, swoisty pomost do snucia refleksji historiozoficznej i egzystencjalnej, pozwalający na akcentowanie jego własnego ja.

Kaczmarek „przepuszcza” płótno przez własną wyobraźnię, tworzy ekfrazę, do której świadomie wplata pierwiastek subiektywny – swój punkt widzenia (Grodecka 2008: 14). Nadpisywana historia uzyskuje dodatkowe wymiary temporalne. Choć przywoływane wydarzenia miały miejsce w odległej o ponad stulecie historii, odżywają dziś. Nabierają nowego sensu. Pieśni są przypomnieniem faktów dawnych, rejestrują je, ale nie faktograficznie. W praktyce poety i pieśniarza, podążającego tropem Malczewskiego, ważniejsze jest uobecnienie przeszłości, podkreślenie – mimo zaznaczenia rysów typowych – tego, co indywidualne i niepowtarzalne w opowiadanej historii. Bard stara się osadzić refleksję w szerszym kontekście kulturowym, gdyż – mówiąc słowami Michała Bachtina – „każdy człowiek zdobywa i rozszerza swoje doświadczenia językowe w ciągłym, nieprzerwanym kontakcie z cudzymi indywidualnymi wypowiedziami. [...] Odczuwamy je – dodaje badacz – z równą siłą – i wydzielamy jako cudze bądź interioryzujemy” (Bachtin 1983: 122).

Sybir w polskiej świadomości funkcjonuje na zasadzie ziemi nieczulej, miejsca kaźni zbiorowej Polaków, świadectwo ich heroiczych postaw. Kaczmarek prześwieśla tę kliszę, proponując inne możliwości interpretacyjne. Szuka sposobów na uniwersalizację polskiego przekazu. Co jest dla nas najważniejsze – swoistość polskiej historii czy uniwersalność naszych doświadczeń? – to pytanie organizujące malarskie poszukiwania pieśniarza.

Lektura płócien Malczewskiego, ich twórcza interpretacja stanowi ważny głos w dyskursie o roli i znaczeniu przeszłości dla kształtowania świadomego odbioru własnej teraźniejszości. Pieśń Kaczmarek, jak zauważa Paczoska:

zadaje słuchaczowi pytanie: czy naprawdę wiesz, co przeżywasz?, a potem zmusza go do odpowiedzi jako specyficzna narracja „z dalszym ciągiem” – opowieść do odtwarzania i powtarzania, przez sytuację swojego odbioru w sposób naturalny otwarta na zmiany, nowe warianty bądź dekontekstualizację czynione przez odbiorców (Paczoska 2010: 119–120).

Kaczmarek jednak nie podnosi swej subiektywności na poziom obiektywny. Proponuje natomiast ekspresję własnego poglądu na świat, który nie jest – zdaniem Markowskiego – „kwestią psychologiczną, lecz egzystencjalną” (2010: 117). Interpretację pojmuje jako narzędzie nadawania sensu istnieniu człowieka. By zintensyfikować przekaz słowny, sięga

po melosemię. Semantykę warstwy językowej wzmacnia taktami muzyki, akordami gitarowymi, dynamizacją lub spowolnieniem akompaniamentu.

Bibliografia

- Abramowska, Janina 1995. *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Ankersmit, Frank 2004. *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Tłum. Ewa Domańska i in. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Bachtin, Michaił 1983. *Dialog. Język. Literatura*. Eugeniusz Czaplejewicz [&] Edward Kasperski (red.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Baczyński, Krzysztof Kamil 1942. „Ten czas”. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/baczynski-ten-czas.html> [10.11.2020].
- Bernacki, Paweł 2013. „Przepisać obraz – kilka uwag na temat ekfrazy”. <http://lyzkamleka.poezja-art.eu/wp-content/uploads/2013/07/ekfrazaprzepisac-obraz.pdf> [10.11.2020].
- Bielik-Robson, Agata 2008. *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Brzękowski, Jan 1925. „Jacek Malczewski o sobie”. *Wiadomości Literackie* 30 [82] (wyd. z 26 lipca): 1.
- Domańska, Ewa 2000. „Wokół metahistorii”. W: Ewa Domańska [&] Marek Wilczyński (red.). *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Dziadek, Adam 2000. „Problem ekphrasis – dwa Widoki Delft (Adam Czerniawski, Adam Zagajewski)”. *Teksty Drugie* 4: 141–151.
- Dźwiniel, Kamil 2012. „Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zjawiska melosemii”. *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica* 16: 110–120.
- Gajda, Krzysztof 2003a. *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2003b. „Między piosenką a arcydziełem”. *Polonistyka* 5: 260–265.
- 2009. *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Gozdecka, Renata 2017. „Trzy wiersze Jacka Kaczmarskiego inspirowane malarstwem polskim. Z muzyką Zbigniewa Łapińskiego i Przemysława Gintrowskiego”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska – sectio L*, t. XV, 1: 121–137.
- Grabska, Iwona 2012a. „Jacek Kaczmarski, Zesłanie studentów”. W: Iwona Grabska [&] Diana Wasilewska. *Lekcja historii Jacka Malczewskiego*. Warszawa: Demart S.A.
- 2012b. „Jacek Kaczmarski, Powrót z Syberii”. W: Iwona Grabska [&] Diana Wasilewska. *Lekcja historii Jacka Malczewskiego*. Warszawa: Demart S.A.
- Grazi, Anna [&] Artur Nogaj [b.d.]. <http://www.kaczmarski.art.pl> [28.10.2020].
- Grodecka, Aneta 2008. „Wstęp”. W: Dorota Heck (red.). *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja*. Wrocław: Wydawnictwo Gajt.
- Gruszczyński, Piotr [&] Jacek Królak [&] Filip Łobodziński 1990. „Zniszczyć mit. Rozmowa z Jackiem Kaczmarskim”. *Res Publica* 11: 121–124.
- Grzybkwowska, Teresa (red.) 2005. *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Heydel, Adam 1933. *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*. Kraków: Wydawnictwo Literacko-Naukowe (Wojciech Meisels).
- Jakimowicz, Andrzej 1970. *Jacek Malczewski i jego epoka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Kaczmarek, Jacek 1991. *Muzeum* [dokument dźwiękowy]. Warszawa: Pomaton. Płyta CD.
- 2012. *Antologia poezji*. Warszawa: Demart S.A.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania 2005. *Jacek Malczewski*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Kudelska, Dorota 2008. *Dukt Pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Ławniczakowa, Agnieszka 1976. *Jacek Malczewski*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Markowski, Michał Paweł 2002. „Interpretacja i literatura”. W: Włodzimierz Bolecki [&] Ryszard Nycz (red.). *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich.
- 2010. „Wrażliwość, interpretacja, literatura”. *Teksty Drugie* 1–2: 103–123.
- Mickiewicz, Adam 1955. *Dziadów cz. III*. W: Adam Mickiewicz. *Dzieła*. T. 3. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Paczoska, Ewa 2010. „Jacek Kaczmarek i polski kanon”. W: Krzysztof Gajda [&] Michał Traczyk (red.). *Zostały jeszcze pieśni. Jacek Kaczmarek wobec tradycji*. Kraków: Wydawnictwo MG.
- Piątek, Joanna 2002. „Za dużo czerwonego”. *Odra* 483. <https://www.kaczmarek.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarekiem/za-duzo-czerwonego/> [27.10.2020].
- Puciata-Pawłowska, Jadwiga 1968. *Jacek Malczewski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Roszczyńska, Magdalena 2017. „Od tropów na śniegu do mapy narracyjnej. Polskim śladem po Syberii i Jakucji (z przewodnikiem Michałem Książkiem)”. W: Bożena Karwowska i in. (red.). *Geograficzne przestrzenie utekstowione*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Rydel, Lucjan 1906. „Zatruta studnia”. W: Jacek Malczewski [&] Lucjan Rydel. *Zatruta studnia*. Kraków: Salon Malarzy Polskich. <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/168/edition/240/content> [12.11.2020].
- Sołtyk, Marcin „Shogun” [b.d.]. <http://www.kaczmarek.itd.pl> [28.10.2020].
- Sykulska, Karolina 2001. *Jacek Kaczmarek – szkic do portretu*. W: Jadwiga Sawicka [&] Ewa Paczoska (red.). *Bardowie*. Łódź: Wydawnictwo „Ibidem”.
- Tarnowski, Stanisław 1897. *Matejko*. Kraków: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej.
- Trojanowicz, Zofia 1993. *Sybir romantyków*. Poznań: Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów.
- Turgieniew, Iwan 2003. „Hamlet i Don Kichot”. Tłum. Michał Bohun. *Przegląd Polityczny* 60: 3–11.
- White, Hayden 2009. „Stare pytanie postawione na nowo: czy historiografia jest sztuką czy nauką? (Odpowiedź Iggersowi)”. W: Hayden White. *Proza historyczna*. Ewa Domańska (red.). Tłum. Rafał Borysławski i in. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Wiroński, Piotr 2011. *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarekiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Wyka, Kazimierz 1971. *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ziomek, Jerzy 1990. *Retoryka opisowa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.