

---

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 1

SECTIO L

2017

---

Institut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

RENATA GOZDECKA

*Trzy wiersze Jacka Kaczmarskiego  
inspirowane malarstwem polskim.  
Z muzyką Zbigniewa Łapińskiego i Przemysława Gintrowskiego*

---

Three Poems by Jacek Kaczmarski, Inspired by Polish Painting.  
With Music by Zbigniew Łapiński and Przemysław Gintrowski

Jacek Kaczmarski zasłynął jako pieśniarz wykonujący utwory z tekstami i muzyką własnego autorstwa. W cieniu tak charakterystycznego głosu, śpiewu i mestrerii interpretacyjnej niezapomnianego barda z gitarą pozostaje fakt, że był on w pierwszym rzędzie poetą – twórcą kilkuset wierszy, nadto również prozaikiem. Jego literackie dokonania, głównie poetyckie, ukryły się jednak nieco pod płaszczem kultury popularnej. Stały się w pewnym sensie niegodne analiz literaturoznawczych, bo Kaczmarski, jak zauważa jego biograf, Krzysztof Gajda:

„[...] łącząc wiersze z muzyką, śpiewając je, obniżył w odbiorze społecznym rangę swoich dokonań. Wszak piosenka to nie wiersz. Zbyt silnie kojarzona jest z rozrywkowym, popularnym obliczem kultury, by przypisywać jej status pełnoprawnego – wobec literatury, malarstwa, teatru, czy chociaż filmu – dzieła sztuki”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 12.

Jednym ze źródeł inspiracji dla Kaczmarego-poety było malarstwo, które pozwoliło mu ukazać w nowym naświetleniu dialog historii i literatury ze sztuką. Warto przypomnieć, że Jacek Kaczmarek znalazł już swoje miejsce w ujęciach biograficznych<sup>2</sup>, artykułach, szkicach i innych tekstach<sup>3</sup>, a pośród nich również i w pracach, które traktują o jego twórczości poetyckiej inspirowanej malarstwem<sup>4</sup>. Sam autor zresztą nosił się z zamiarem opublikowania własnych wierszy wspólnie z reprodukcjami przynależnych im obrazów, jednak plany te przerwała śmierć. Podkreślmy w tym miejscu, że dziedzina sztuk plastycznych zajmowała w życiu Kaczmarego ważne miejsce z uwagi na wykształcenie rodziców, którzy formowali jego wrażliwość zarówno przez własną twórczość artystyczną, jak i – przy znaczącym udziale dziadków – przez dbałość o jego należytą edukację oraz pielęgnowanie rozwijających się w nim predyspozycji<sup>5</sup>. Dlatego, niemal od dzieciństwa, artysta miał ścisły kontakt ze sztuką. W gronie rodziny dyskutowano o niej, wspólnie odwiedzano wystawy, galerie, a przyszły poeta miał stały dostęp do albumów z malarstwem, których w domu rodzinnym było wiele<sup>6</sup>.

W ciągu blisko pięćdziesięcioletniego życia Jacek Kaczmarek (1957-2004) napisał 656 wierszy<sup>7</sup>, spośród których ponad 400 stanowią opracowane wokalnie piosenki. Wiersze te były przez niego grupowane w cykle tematyczne, takie jak: *Sarmatia*, *Szukamy stajenki*, *Wojna postu z karnawalem*, *Raj*, *Dwie skały*, *Pochwała lotrostwa* czy – powstały w 1981 roku – cykl *Muzeum*, który przynosi 38 utworów poetyckich inspirowanych twórczością malarzy różnych epok, spośród których 22 opartych jest na dziełach malarzy z różnych krajów europejskich, a 16 na pracach artystów polskich<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Zob. m.in.: *ibid.*; *idem*, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarego*, Wrocław 2009.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: J. Poprawa, *Jacek Kaczmarek w kręgu „piosenki studenckiej”*, „Piosenka” 2006, nr 1, s. 19; W. Siedlecka, *Biografia i twórczość Jacka Kaczmarego*, „Piosenka” 2007, nr 7, s. 13; K. Gajda, *Jacek Kaczmarek – między pokoleniami*, „Piosenka” 2007, nr 5, s. 9.

<sup>4</sup> I. Grabska, D. Wasilewska, *Lekcja historii Jacka Kaczmarego. Obraz, wiersz, komentarz*, Warszawa 2012.

<sup>5</sup> Jacek Kaczmarek był synem Jana Kaczmarego, malarza, profesora sztuk plastycznych, oraz Anny Trojanowskiej-Kaczmarek, pedagoga, doktora nauk humanistycznych, wykładowcy Uniwersytetu Warszawskiego, malarki i autorki licznych publikacji poświęconych ekspresji plastycznej dzieci i młodzieży. Dziadek Kaczmarego – wiceminister oświaty, poseł i dyplomata – znacząco angażował się w wychowanie wnuka, dbając o wszechstronną jego edukację. Zob.: Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów...*, s. 126.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 127.

<sup>7</sup> W 2012 roku wiersze Jacka Kaczmarego zebrał i wydał Krzysztof Nowak. Zob.: *Jacek Kaczmarek. Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012.

<sup>8</sup> Zob.: Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów...*, s. 161-164. Z dorobku malarstwa europejskiego Kaczmarek wykorzystał następujące obrazy: A. Altdorfer, *Zwycięstwo Aleksandra Wielkiego nad Dariuszem w bitwie pod Issos*; H. Bosch, *Siedem grzechów głównych*, *Wędrowiec – Syn marno-*

Na potrzeby naszego interdyscyplinarnego opracowania wybrano trzy wiersze Kaczmarskiego „fotografujące” płótna trzech polskich malarzy: Jacka Malczewskiego *Wigilię na Syberii*, Bronisława Wojciecha Linkego *Kanibalizm* i Jerzego Krawczyka *Birkenau*<sup>9</sup>. Ponieważ owe trzy wiersze posłużyły zarazem za materiał dla opracowań muzycznych, to uwzględnione zostaną również ich pieśniarskie ujęcia, będące dziełem Zbigniewa Łapińskiego (ur. 1947) i Przemysława Gintrowskiego (1951-2012), a wykonawczo utrwalone przez trio Kaczmarski, Gintrowski, Łapiński (*Wigilia na Syberii*)<sup>10</sup> oraz – w wypadku dwóch utworów (*Kanapka z człowiekiem*, *Birkenau*) – przez Gintrowskiego. Wybór prac malarzkich – tym samym również ich poetyckich i muzycznych wcieleń – podyktowany został faktem, że są to dzieła ważkiej, ponadczasowej treści, dotyczące fundamentalnych wartości, przykuwające uwagę, przy tym powstałe w różnym czasie i pochodzące od mistrzów o wysoce zindywidualizowanych, zupełnie odmiennych od siebie wizjach artystycznych, warsztatach i stylach. Interesujący nas

---

trawny, *Ogród rozkoszy ziemskich*; P. Breugel Starszy, *Pejzaż ze sroką na szubienicy*, *Myśliwi na śniegu*, *Pejzaż zimowy z pułapką na ptaki*, *Kazanie Jana Chrzciciela*, *Pejzaż ze spadającym Ikarem*, *Wojna Wielkiego postu z karnawałem*, *Ślepcy*; M. Caravaggio, *Szulerzy*, *Młody Bachus*; A. Dürer, *Rycerz*, *Śmierć i Diabeł*; P. A. Fiedotow, *Encore, jeszcze raz...*; F. Goya, *Walka na kije*, *Kaprysy*, *Ty, który nie możesz*, *Bravissimo*, montaż: m.in. *Pies*, *Portret Ferdynanda VII w tozde królewskiej*, *Saturn pożera własne dzieci*, *Oto zło*, *Pogrzeb Sardynki*, *Maja naga*, *Portret księżnej Alba*; F. Hals, *Kobiety z domu opieki w Haarlemie*, montaż *Wesoły pijak*, *Cygańska dziewczyna*, *Młodzi mężczyźni i kobieta*; H. Holbein, *Ambasadorowie*; R. Kramsztyk, montaż – cykl rysunków o warszawskim getcie; E. Munch, *Krzyk*; Rembrandt van Rijn, *Uczta Baltazara*, *Powrót syna marnotrawnego*. Z malarstwa polskiego inspiracją dla Kaczmarskiego stały się następujące prace: J. Gielniak, *Improwizacje dla Grażynki*, M. Gierymski, *Pikieta powstańcza*, J. Krawczyk, *Birkenau*; B. W. Linke, *Autobus*, *Kanibalizm*; J. Malczewski, *Powrót z Syberii*, *Wigilia na Syberii*, cykl *Zatruta studnia*, *Zesłanie studentów*; S. Masłowski, *Wiosna 1905*; J. Matejko, *Rejtan*; P. Norblin, *Wieszanie zdrajców*, S. I. Witkiewicz, *Autoportret*.

<sup>9</sup> Reprodukacja obrazu Malczewskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie) cyt. [za:] A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa 2006, s. 31; reprodukacja obrazu Linkego (Muzeum Narodowe w Warszawie) cyt. [za:] I. Grabska, D. Wasilewska, *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012, s. 228; reprodukacja obrazu Krawczyka (Muzeum Narodowe w Warszawie) cyt. [za:] *ibid.*, s. 240.

<sup>10</sup> Legendarne trio tworzone przez Jacka Kaczmarskiego, Przemysława Gintrowskiego i Zbigniewa Łapińskiego było aktywne na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz w latach dziewięćdziesiątych. Do jesieni 1981 roku artyści stworzyli kilka programów, m.in. jeszcze „Raj” i „Muzeum”. Stan wojenny w 1981 rozdzielił zespół na długie lata. Po 1990 roku doszło do wznowienia współpracy. Trio zagrało znakomite koncerty zatytułowane „Mury w Muzeum Raju”, w czasie których zaprezentowało wybór piosenek z trzech pierwszych wspólnie napisanych programów. W 1993 roku powstał cykl „Wojna postu z karnawałem”, w całości oparty na tekstach Kaczmarskiego, muzykę zaś napisali wszyscy trzej artyści. Było to ostatnie ich wspólne tak pełne dzieło, które w powszechnej opinii stanowi szczytowe osiągnięcie tria. Zob.: <http://piesniniepokornych.polskieradio.pl>. [data dostępu: 15.05.2017].

materiał omówimy w porządku chronologicznym powstawania prac malarskich, wewnętrzna zaś forma trzech analiz ujmować będzie kolejno: treść obrazu, wymowę wiersza oraz specyfikę jego umuzycznienia.

### *Wigilia na Syberii*

Obrazy Jacka Malczewskiego (1854-1929), artysty o niezwykle bogatej wyobraźni i oryginalnym warsztacie twórczym<sup>11</sup>, przemawiają do dziś głęboką symboliką, niejednokrotnie nadal zadziwiają. Pośród rozmaitych odniesień tematycznych, m.in. do sfery muzyki<sup>12</sup>, wyróżniają się te, które w różny sposób dotykają wątków narodowych, by – prócz słynnej *Melancholii* – wspomnieć choćby zbiór dzieł z polskimi krajobrazami, o niepowtarzalnym, baśniowo-fantastycznym klimacie. Wyrastało to z miłości malarza do ojczyzny<sup>13</sup>. W 1925 roku wypowiedział znamienne słowa:

„[...] pierwiastek narodowy [...] był dla mnie najsilniejszym bodźcem do pracy. Niech mi pan wierzy... gdybym nie był Polakiem, nie byłbym artystą”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Agnieszka Ławniczakowa tak charakteryzuje warsztat artysty: „[...] w kolorystyce i w kompozycji przejawia się odwaga Malczewskiego. Jego paleta rozjaśnia się, artysta często świadomie używa dysonansowych, a nawet zgrzytliwych. Róże i głębokie purpury, ostre zielenie, lśniące oranże, metaliczne szarości i świecące czerwienie sąsiadują ze sobą, by podkreślić niezwykle i zjawiskowy charakter jego kompozycji. [...] Ta kolorystyka idzie w parze z bardzo szczególną budową obrazu. Malczewski wykazuje wielką oryginalność w sposobie kadrowania płótna, w stosowaniu nieoczekiwanych punktów widzenia”. A. Ławniczakowa, *Malczewski w świetle francuskiej krytyki artystycznej*, [w:] *Jacek Malczewski. Powrót*, red. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2000, s. 18.

<sup>12</sup> Na marginesie warto wspomnieć o swoistej muzyczności prac Malczewskiego. Niejednokrotnie widzimy na nich postacie grające w domowych zaciszach, demony leśne, mityczne potwory; dostrzegamy także samego artystę – wielokrotnie w roli muzyka, trzymającego różne instrumenty muzyczne. Jak czytamy u Teresy Grzybowskiej, „na obrazach Malczewskiego panuje melancholia i poetycka cisza, taka, jaka zapada tuż po zakończeniu lub w oczekiwaniu na muzykę, w rzeczywistości bowiem nikt nie gra na tych często fantastycznych instrumentach”. T. Grzybowska, *Rola muzyki w obrazach Jacka Malczewskiego*, [w:] *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*, red. T. Grzybowska, Warszawa 2005, s. 30.

<sup>13</sup> Będąc w Paryżu w 1877 roku, Jacek Malczewski pisał: „[...] ale co mnie bulwary Paryża [...] gdy ja mam w sercu swoim myśli własnych kopalnie, uczuć drogich i pamiątek, z których snuć można nic obrazów bez końca”. Cyt. [za:] Ławniczakowa, *Jacek Malczewski...*, s. 23.

<sup>14</sup> Zanotowane przez Jana Brzękowskiego, *Jacek Malczewski o sobie, 1925*, [w:] *ibid.*, s. 43.

Ten narodowy, fundamentalny dla sztuki Malczewskiego aspekt widzimy również w cyklu obrazów związanych z Syberią – *Na etapie. Sybiracy* (1890), *Sybiracy* (1891) i *Wigilia na Syberii* (1892)<sup>15</sup>. Ostatni z nich zainspiruje Kaczmarskiego.



Ilustracja 1. J. Malczewski, *Wigilia na Syberii*, 1892, wymiary: 81cm x 126cm.

Obraz dokumentuje przede wszystkim sferę uczuciową zesłańców: tęsknota, smutek, cierpienie, głód – przeszywają twarze bohaterów. Nie wiemy, gdzie ma miejsce przedstawione wydarzenie, nie znamy tożsamości skazańców. Grupa postaci to milczący mężczyźni, nietworzący wspólnoty, niepatrzący sobie w oczy, zamknięci w swoich wewnętrznych światach, zanurzeni we własnym bólu i tęsknocie. Anonimowi bohaterowie. I tylko, dostrzegając niektóre detale, możemy domyślać się, o czym teraz myślą: że namiastka stawy świątecznej, jaką są gruba pajda czarnego chleba oraz herbata w samowarze, nie jest dla nich najważniejsza. Są zatopieni we własnych myślach, wspomnieniach, właśnie w tym dniu, kiedy rozpoczyna się najbardziej rodzinne polskie święto. Malczewski zadbał o ważne szczegóły, którymi wyraził symbolikę Bożego Narodzenia: okruszki oplatka zsuwające się ze zgiętej kartki listu, siano ukryte pod obrusem. Jednak jest ich niewiele; jakby artysta chciał oszczędzić nadmiaru symboli, by nie powiększać ciężaru w duszach bohaterów, nie skierować ich myśli w stronę tego, co utracili i czego już prawdopodobnie nigdy nie doświadczą. Lśniący biały obrus to najczytelniejszy

<sup>15</sup> „Syberyjskie” obrazy Malczewskiego wpisują się w nurt tematyczny obecny w twórczości innego polskiego artysty – Artura Grottgera, autora m.in. *Pochodu na Sybir* (1866). Dzieła obu malarzy obrazują trwającą od lat sytuację historyczną: ucisk, niedolę tych, którzy trafiali na Syberię, z równoczesną pamięcią o tych, którzy tam zginęli. Inspiracją dla tych przedstawień była też poezja Juliusza Słowackiego, a w wypadku Malczewskiego, przebywającego ówczesnie w Paryżu, również tęsknota za ojczyzną.

symbol. Syberyjskie realia odbijają się w głębokich, pustych talerzach, nie unosi się z nich para ciepłego barszczu, są puste. Jednemu z uczestników spotkania talerz służy do ukrycia łez, inny chowa twarz w chusteczkę. Panujący podczas wieczery nastrój podkreśla ponura gama kolorystyczna brązów i szarości, nadto kontrastowe podwójne oświetlenie – zimne, padające z okna, i ciepłe, bijące ze światła świecy<sup>16</sup>. Malarz zrezygnował z osadzenia postaci wzdłuż osi symetrii, a „odsuwając najważniejsze elementy znaczeniowe z centrum płótna, stworzył efekt napięcia daleki jednak od [...] melodramatycznego patosu”<sup>17</sup>.

Wiersz według tego obrazu, pod tym samym tytułem, napisał Kaczmarek w 1980 roku. Treść jego *Wigilii na Syberii* oddaje sytuację namalowaną na płótnie. Słowa mówią o samowarze, wigilijnym stole, płomieniu świecy, jednocześnie o świątecznych potrawach, których brak na dalekiej syberyjskiej wieczery; ale przecież – mimo zesłania, oddalenia od kraju – da się stworzyć namiastkę polskiej Wigilii („wszystko, jak w domu!”, „Jesteśmy razem – czegoż chcieć jeszcze?”) i z niej czerpać marzenia o wolności i powrocie („Po ciemku wolność w Jego imieniu | Jeden drugiemu obieca...”). Elementem nowym wobec obrazu Malczewskiego są cytaty pierwszych zwrotek trzech polskich kolęd: *Słyszę z nieba muzykę*, *Król wiecznej chwały* i *Lulajże Jezuniu*, wplecione między autorskie strofy. Zesłańcy przecież milczą, nie kolędują („Przy wigilijnym stole bez słowa”) – śpiewa za nich poeta:

### *Wigilia na Syberii*

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

„Słyszę z nieba muzykę i anielskie pieśni  
Sławią Boga że nam się do stajenki mieści  
Nie chce rozum pojąć tego  
Chyba okiem dojrzy czego

<sup>16</sup> Zob.: U. Kozakowska-Zaucha, *Jacek Malczewski, Wigilia na Syberii*, <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU482> [data dostępu: 15.05.2017].

<sup>17</sup> D. Wasilewska, *Jacek Malczewski. Wigilia na Syberii*, [w:] *Lekcja historii Jacka Kaczmarek*, red. I. Grabska, D. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 177.

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

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

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

„Lulajże Jezuniu moja perelko  
Lulaj ulubione me pieścidełko  
Lulajże Jezuniu lulajże, lulaj  
A ty go Matulu w płaczu utulaj...”

Byleby świecy starczyło na noc  
Długo się czeka na niego  
By jak co roku sobie nad ranem  
Życzyć tego samego  
Znów się urodzi umrze w cierpieniu  
Znowu dopali się świeca  
Po ciemku wolność w Jego imieniu  
Jeden drugiemu obieca...<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Cyt. [za:] Jacek Kaczmarski. *Antologia poezji...*, s. 134.

Muzykę do *Wigilii* napisał w 1981 roku Zbigniew Łapiński, a piosenka została utrwalona przez trio Kaczmarek, Gintrowski, Łapiński<sup>19</sup>. Od strony substancji dźwiękowej jest to kompozycja iście hybrydyczna, gdzie cytat muzyczny funkcjonuje na równych prawach z inwencją własną. Całość ma formę przekomponowaną, w głównej mierze będącą pochodną wprowadzenia cytatów kolędowych. Utwór otwiera fortepian początkiem kolędy *Cicha noc*, przechodzącym w przygrywkę zapowiadającą partie wokalne.

Pierwszą zwrotkę („Zasyczał w zimnej ciszy samowar...”), wykorzystującą majorowy i minorowy tryb tonacji jednoimiennych (D-dur i d-moll), śpiewa Kaczmarek. Potem – głosami trzech muzyków – rozbrzmiewa kolęda *Słyszę z nieba muzykę*. Drugą zwrotkę („Nie będzie tylko gwiazdy na niebie...”) – z melodią pierwszej strofy – wykonuje Przemysław Gintrowski, z charakterystyczną dla siebie manierą wykonawczą, z inną też, niż Kaczmarek, ekspresją. Następnie pojawia się druga kolęda, *Król wiecznej chwały*, ponownie śpiewana przez całe trio<sup>20</sup>. Zwrotka trzecia („Nie, nie jesteśmy biedni i smutni...”), refleksyjnie wykonana przez Łapińskiego, ma odmienną niż zwrotki poprzednie linię melodyczną, rozwijającą się w tonacji molowej (d-moll), z którą następnie kontrastuje kolejny cytat – kolęda *Lulajże Jezuniu*, zaśpiewana przez trzech wokalistów. Ostatnia zwrotka wiersza („Byleby świecy starczyło na noc | Długo się czeka na niego...”) rozbrzmiewa w trójgłosie, bardziej niż uprzednio zróżnicowanym dynamicznie, z jeszcze wyraźniejszym uwydatnieniem indywidualnych walorów ekspresyjnych śpiewających.

Zamknięciem całości staje się lapidarna partia fortepianu, jeszcze raz przypominająca ostatnią frazę kolędy *Lulajże Jezuniu*, co jednocześnie tworzy pewną klamrę wobec inicjalnej „intonacji” z *Cichej nocy*. Warto podkreślić, że typ melodyki wywiedzionej z inwencji własnej oraz dość prosta harmonia (dominują akordy triady harmoniczej, miejscami wzbogacane dominantami wtrąconymi i progresjami harmonicznymi) korespondują z charakterem melodii kolędowych, co – mimo zastosowania cytatów – tworzy razem koherentną całość. Piosenka ma swój subtelny liryzm, łączy odcień melancholii z tonem nadziei, do pewnego stopnia nawet wnosi pogodę ducha – i tym oddaje nastrój wiersza.

<sup>19</sup> Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=kidVxZKqpqY> [data dostępu 15.05.2017].

<sup>20</sup> Obie cytowane kolędy (*Słyszę z nieba muzykę*, *Król wiecznej chwały*) są przez wokalistów nieznacznie zmodyfikowane wobec wersji śpiewnikowych. Por.: *Kantyczki z nutami*, oprac. J. Kaszycki, Kraków 1911, reprint Lublin 1984, s. 241, 413.

### *Kanapka z człowiekiem*

Do malarzy, którzy tworzyli wstrząsające, szokujące swoją odmiennością obrazy, należał Bronisław Wojciech Linke (1906-1962), artysta o wielkiej wrażliwości, wizjoner, który łączył realizm z wypowiedzią metaforyczną. Jego prace zdumiewają śmiałością, prowokują do najdalej posuniętych interpretacji. Sfera znaczeniowa jego dzieł wiąże się z literackim oglądem świata<sup>21</sup>. Obrazy Linkego reprezentują w ogólności styl ekspresjonistyczny, a ich wymowa to często agresywny przekaz, zarazem osobisty głos artysty przeciw niuczemności i okrucieństwu współczesnego mu świata<sup>22</sup>.

Obrazy tego twórcy – odsłaniające doskonały warsztat techniczny, oparty na akwareli łączonej z gwaszem, kredką, tuszem, ołówkiem – nigdy nie pozostawiały widzów w obojętności; przeważnie budziły wstręt, odrazę, tylko nieliczni doceniali szczerłość przekazu<sup>23</sup>.

Powstały w latach 1950-1951 obraz *Kanibalizm* – który stanie się inspiracją dla Kaczmarskiego i zaowocuje emocjonalną muzyką Gintrowskiego – to dzieło o wyraźnym kontekście politycznym.

---

<sup>21</sup> Szymon Kobyliński tak pisał o semantycznych aspektach twórczości Linkego: [...] „wychodzi poza zwyczajowe ramy fachowego rozpatrywania tendencji formalnych, okresów kolorystycznych i osiągnięć fakturowych. Sztuka tego artysty zbyt mocno tkwi w sferze znaczeniowej [...] zbyt jest treściowa i treściwa, aby koncentrować uwagę tylko na zagadnieniach samej palety”. S. Kobyliński, *Bronisław Wojciech Linke. Studium warsztatu plastycznego*, Warszawa 1969, s. 7. Gdy chodzi natomiast o kwestię odmienności artystycznej, a zwłaszcza wywoływanie przez malarza szoku, warto zacytować Magdalenę Wróblewską, tak opisującą jego prace: „[...] miały wywoływać szok i odrazę, by w ten sposób zmusić do refleksji odbiorcę. Postaci ludzkie przekształcają się w nich w zjawy z koszmarów sennych, a elementy otaczającej je rzeczywistości, jak domy czy maszyny, często ożywają i zamieniają się w prześladowców bądź źródło zagrożeń dla życia człowieka”. M. Wróblewska, *Bronisław Wojciech Linke*, <http://culture.pl/pl/tworca/bronislaw-wojciech-linke>, grudzień 2010 [data dostępu: 7.09.2016].

<sup>22</sup> Znana jest jego metaforyczna wizja śmierci Warszawy, ukazana w cyklu *Kamienie krzyczą*. Zob.: R. Gozdecka, *Obraz wojny i holocaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L, Artes”, vol. XII/2 2014, s. 95.

<sup>23</sup> S. Gieżyński, *Twórczość Bronisława Linke*, <http://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysci/tworczosc-bronislaw-linke> [data dostępu: 12.09.2016].



Ilustracja 2. B. W. Linke, *Kanibalizm*, 1950-1951, olej na płótnie, 100cm x 74cm.

Obraz ukazuje uprzedmiotowanie człowieka. Jednostka, zdominowana przez system komunistyczny, odzwierciedla wiele elementów ówczesnej rzeczywistości, ukazanej przez malarza w groteskowej interpretacji: bohater, z twarzą pełną strachu, postawiony na równi z plastrem sera, wędliną i krążkiem cebuli, stający się pokarmem dla silniejszego, ukazany jest w przerażającej relacji międzyludzkiej; jego małość definiuje przytwierdzone do lewej ręki metka, sprowadzająca go do roli spożywczego produktu. Widok ten, jak zauważa Krzysztof Gajda, można również odnieść do położenia wielu artystów z powojennych lat:

„[...] niewykluczone, że podobnie jak ów mały nieszczęśnik na kanapce, czuł się każdy artysta, zmuszony zanosić zmaterializowane wytwory swojego intelektu do zweryfikowania i poszatkowania przez cynicznych urzędników kontroli prasy, publikacji i widowisk. Bez wątplenia totalitaryzm dawał sporo możliwości dla takich kierunków interpretacyjnych”<sup>24</sup>.

Poetycką transpozycję obrazu Linkego stworzył Kaczmarek w 1980 roku, pisząc wiersz pod tytułem *Kanapka z człowiekiem*. Uwagę zwracają liczne przerzutnie – łamiące rymy w wersach, czasem w połowie słowa, wprowadzane niekiedy

<sup>24</sup> Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów...*, s. 98.

tylko dla jednej sylaby. Niejednokrotnie burzy to naturalny dla języka polskiego układ akcentów („Ostry nóż | Wchodzi w chleb | Deszcz okrusz- | Ków sypie się”).

Jak zauważa Krzysztof Gajda, zastosowanie rymów łamanych oraz stopy rytmicznej, jaką jest amfimacer<sup>25</sup>, nieczęsto wykorzystywanych w polskiej poezji, pozwala na uzyskanie nietypowego układu intonacji frazy, potęgując absurdalną wymowę tekstu<sup>26</sup>. W czwartej zwrotce wiersza zwiększa się stopniowo liczba sylab, z trzech, czterech, do ponad dziesięciu. Poszczególne strofy zachowują też nietypowe rymy, a w wyniku złamania słów rymują się środkowe sylaby rozbitych wyrazów. Rytmika tekstu zmienia się od 33 wersu, potęgując napięcie krzykliwie wypowiedzianym przez bohatera zdaniem. Po ostatnich jego słowach („Wtem trzask i mrok mnie skrył!”), kończących brutalną opowieść, rozbrzmiewa milczący dotąd głos kanibala. Olbrzym – w pełnej odpowiedniości do jego realistycznego wizerunku na obrazie Linkego (w odróżnieniu od surrealistycznego bohatera-kanapki) – puentuje historię beznamiętnie: „Masło świetne | Chleb wspaniały | Człowiek z lekka | Był zgorzkniały”. Owa „zgorzkniałość” to z pewnością stan psychiczny ofiary, być może równocześnie wyraz pogardy dla nic nieznaczącej, nieważnej i „niesmacznej” jednostki. Widzimy, że poeta, interpretując obraz Linkego, zobaczył przede wszystkim PRL-owską relację władza-obywatel, tak bardzo naznaczoną tragizmem podległej systemowi jednostki<sup>27</sup>.

#### *Kanapka z człowiekiem*

Ostry nóż  
Wchodzi w chleb  
Deszcz okrusz-  
Ków sypie się  
Grzęzną w tłuszcz  
Z oczu łzy  
W ciepłych struż-  
kach płyną mi

To z cebu-  
li żółte młyńskie ko-  
Ła przygniata-

<sup>25</sup> Amfimacer to stopa rytmiczna składająca się z trzech sylab, spośród których środkowa jest nieakcentowana; zob: A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999, s. 113.

<sup>26</sup> Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów...*, s. 94.

<sup>27</sup> *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010, s. 307.

Ją mnie do krom-  
Ki Wsmarowa-  
Li mnie od czo-  
Ła aż po pię-  
Ty i korzon-  
Ki

Przyprawia-  
Ją według kar-  
Ty sól mnie szczy-  
Pie w nos pieprz wier-  
Ci a ja wca-  
Le nie chcę być pożar-  
Ty mnie nie spie-  
Szy się do śmier-  
Ci

– Jakim prawem starcy ludojady  
Przyrządzają sobie tę kanapkę  
Wrzeszczę przygnieciony i bezradny  
Wciskam w tłuste masło łapki  
Jeszcze sokiem z cytryn mnie spryskują  
Żebym przed spożyciem skurczył się  
Przecież ktoś się musi za mną ująć  
Tak po prostu wszak nie zjedzą mnie!

Drgnął mój chleb  
Unosi dłoń go wzwyż  
Boże!  
Czuję dech  
Zgłodniały widzę pysk!  
Może  
To jest żart!  
Czy śmiać się mam czy lkać?!Patrzę  
W lśnienie warg  
Co zaczynają drgać!  
Nagle  
Otchłań ust  
I zębów biała grań!  
Woni  
Zgniłej chlust!

Ruchomą widzę krtań!  
Bronię  
Się co sił!  
Wtem trzask i mrok mnie skrył!

– Masło świetne  
Chleb wspaniały  
Człowiek z lekka  
Był zgorzkniały<sup>28</sup>

Muzykę do tych słów napisał Przemysław Gintrowski w 2009 roku<sup>29</sup>. Utwór ma trzy fazy formalne. Pierwszą zaczyna bęben (dwukrotnie powtórzony dwutaktowy rytm), do którego po chwili dołączają kolejno fortepian i werbel. Następnie – kiedy faktura się zagęszcza przez zrazu dyskretne dźwięki orkiestry – pojawia się nowa fraza fortepianu i smyczków. Na jej tle ze słowami „Ostry nóż | Wchodzi w chleb” pojawia się chrapliwy głos Gintrowskiego, przy jednostajnie brzmiących dźwiękach fortepianu i perkusji. Rytmika tekstu ulega niewielkim zmianom w czwartej zwrotce („Jakim prawem starcy ludojady...”), w której stopniowo „zagęszcza się” tekst słowny, z trudem mieszcząc się w przebiegu rytmicznym. W tej fazie piosenka opiera się na akordach e-moll i d-moll, wypełniających po dwa takty każdy, a melodyka bazuje zasadniczo na jednym, charakterystycznym motywie, złożonego ze skoku o tryton w górę i wstępującego półtonu (pochód: *e* – *ais* – *h*). Motyw ten jest rozwijany i intensyfikowany rytmicznie, co prowadzi do drugiej fazy piosenki („Drgnął mój chleb...”), z wstępującą linią melodyczną, opartą na półtonowej progresji jednego motywu, zharmonizowanego akordami durowymi w pokrewieństwie tercji małej. Wznosząca się progresja, wsparta tego rodzaju harmonią, skutkuje wzrostem napięcia muzycznego i jednocześnie ekspresji wokalne. Fazę tę wieńczy wykrzyczany przez Gintrowskiego ostatni sześciódźwiękowy motyw: „Wtem trzask i mrok mnie skrył!”. To punkt kulminacyjny, spotęgowany dodatkowo pauzą. W ostatniej, trzeciej fazie utworu powraca, poprzedzony dźwiękami bębna, wstępny motyw piosenki – teraz jako niezmiennie

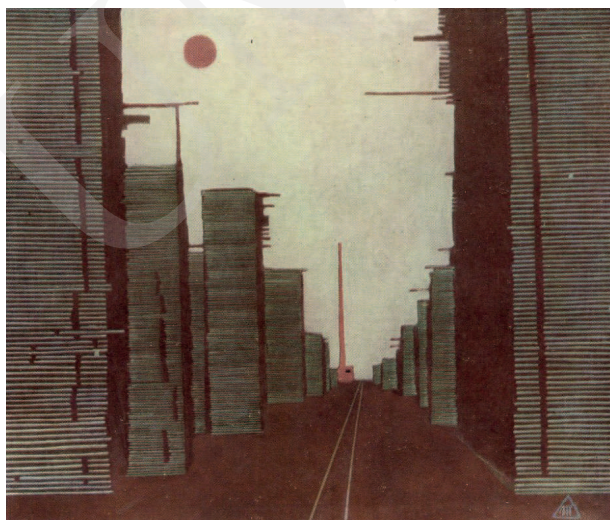
<sup>28</sup> Cyt. [za:] Jacek Kaczmarski. *Antologia poezji...*, s. 145.

<sup>29</sup> Piosenka pochodzi z autorskiego albumu Przemysława Gintrowskiego zatytułowanego *Kanapka z człowiekiem i trzy zapomniane piosenki* wydanego w 2009 roku. Płyta została nagrana wspólnie z grupą muzyków oraz Polską Orkiestrą Radiową pod batutą Wojciecha Rodka. Zawiera zarówno nowe piosenki, jak i nowe wersje aranżacyjne piosenek wydanych wcześniej na płytach solowych Gintrowskiego lub tria Jacek Kaczmarski, Przemysław Gintrowski, Zbigniew Łapiński oraz cover piosenki Leonarda Cohena (łącznie 16 pozycji). Płyta funkcjonuje także pod skróconym tytułem *Kanapka z człowiekiem*. Zob.: P. Gintrowski, *Kanapka z człowiekiem i trzy zapomniane piosenki*, Licomp Empik Multimedia/Polskie Radio SA, TT 75:23, PRCD 1278, 2009.

i natarczywie ostinato, z podobnym jak w początkowych taktach akompaniamentem. Czterowersowy finał („Masło świetne | Chleb wspaniały | Człowiek z lekka | Był zgorzkniały”), zaśpiewany trzykrotnie, powierzony został – zdumiewające – niewinnemu głosowi dziecięcemu (Jula Gintrowska). Groteska w postaci czystej!

### *Birkenau*

Jerzy Krawczyk (1921-1969) tworzył dzieła niezwykle oryginalne, wpisujące się zasadniczo w nurt realizmu, niemniej przez niektórych krytyków łączone z surrealizmem<sup>30</sup>. Uprawił malarstwo sztalugowe, monumentalne, zdarzało się też, że rysował. Prace artysty – te najważniejsze – obejmują okres zaledwie kilkunastu lat, od lat pięćdziesiątych po końcówkę lat sześćdziesiątych. Krawczyk namalował wówczas kilka dzieł nawiązujących do martyrologii żydowskiej, m.in. *Spaleni* (1962), *Przesyłka bez wartości* (1964). Spośród nich na szczególną uwagę zasługuje niezwykle surowy, minimalistyczny wręcz obraz – *Birkenau* (1961).



Ilustracja 3. J. Krawczyk, *Birkenau*, 1961, olej na płótnie, 85cm x 97,7cm.

<sup>30</sup> Równocześnie podkreśla się, że Jerzy Krawczyk „tworzył poza kanonem, prezentował własną wizję świata, która znalazła odbicie w dziełach niepowtarzalnych i dzięki temu rozpoznawalnych” (M. Kitowska-Lysiak, *Artyści z kategorii sztuki wizualne – Jerzy Krawczyk*, Instytut Historii Sztuki KUL, czerwiec 2006, <http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-krawczyk> [data dostępu: 19.09.2016]), za razem był głęboko zakorzeniony w tradycji, albowiem na jego twórczość – jak czytamy u Danuty Wasilewskiej – „wpłynęła sztuka renesansowa, z jej szczególną skłonnością do kompozycji przestrzennych tworzonych w oparciu o perspektywę zbieżną” (D. Wasilewska, *Jerzy Krawczyk, Birkenau*, [w:] *Lekcja historii...*, s. 239).

Centralną część płótna zajmują tory kolejowe. Po obu ich stronach widzimy wysokie bloki w kształcie prostopadłościanów, zbudowanych z drewna o fakturze poziomych pasów. Kompozycja pozostaje w zgodzie z zasadami trójwymiarowej perspektywy: linie torów zbiegają się na horyzoncie, tuż obok wyodrębnionego kolorem czerwonym wysmukłego obiektu, który nie może być niczym innym, jak obozowym kominem. Tytuł obrazu jednoznacznie odsyła do miejsca zagłady. Choć artysta zrezygnował z zaznaczenia jakichkolwiek śladów ludzkiego istnienia i drastycznych przedstawień, to ascetyczne ujęcie niesie ze sobą pełnię wyrazu; Krawczyk bowiem

„[...] w swej pracy miast krzyku i drastycznych obrazów wybrał poetycki, metaforyczny dramat ciszy, ów teatr bez aktora nie mniej silnie oddziałuje na widza, mówiąc o rozmiarze ludzkich tragedii”<sup>31</sup>.

Na obraz Krawczyka odpowiedział Kaczmarski wierszem o tym samym tytule, kreśląc jego słowa w 1981 roku<sup>32</sup>. Nastrój słowa poetyckiego wyrósł z gestu malarskiego – statyczność sytuacji, zastygły komin, czyste niebo, ani człowieka. Kaczmarski opowiada o nieobecnych – skrzętnych palaczach, milczących umarłych, którym pozostało słuchanie jęków głodnego komina. Regularność zamieszczonych przez Krawczyka obiektów-budynków przekłada się na rytm strof i regularnych rymów. Ostatnia strofa to dramatyczna refleksja na temat obecności Boga w Auschwitz wobec niezrozumiałej śmierci milionów uwięzionych.

#### *Birkenau*

Porządny w pryzmach marnuje się opał  
I zimny komin zbędne ma przestoje  
Mizerne niebo czeka na swój pokarm  
Tłuste obłoki słodkich swądów zwoje

Skrzętni palacze gdzieś się zapodziali  
Wystygły ruszta popiół tuli glina  
I w bezcielesnym milczeniu umarli  
Słuchają jęków głodnego komina

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 241.

<sup>32</sup> Problematykę zagłady więźniów w obozach hitlerowskiej podjął Kaczmarski w kilku innych wierszach (m.in. *Kredka Kramsztyka, Ballada o spalonej synagodze, Opowieści pewnego emigranta*). Zob.: I. Grabska, *Jack Kaczmarski, Birkenau*, [w:] *Lekcja historii...*, s. 243.

Po ustalonych raz na zawsze drogach  
Płynie nad nimi ślepe oko Boga<sup>33</sup>

Muzykę do *Birkenau* skomponował w 1991 roku Przemysław Gintrowski<sup>34</sup>. Utwór rozpoczyna syntezator, dopełniony najpierw brzmieniem gitary klasycznej, następnie gitary basowej, która chwilę później rozbrzmiewa solo, inicjujące powolne ostinato w niskim rejestrze, do którego dołączają – kolejno – pizzicato smyczków, orkiestra i fortepian, wraz z miarowym odgłosem tom-tomów, floor tomów, kotłów, towarzyszących orkiestrze do końca utworu. Ustawiczne ostinato, ciągła powtarzalność opadającej frazy i jednego schematu harmonicznego (sekwencja: d-moll – B-dur – A-dur<sup>7</sup>), wolne, kroczące tempo, niezmienny, deklamacyjny, niemal mówiony śpiew Gintrowskiego oraz długi czas trwania utworu (ponad 6 minut) sprawiają, że całość nabiera charakteru uporczywego transu i zarazem monumentalnego wyrazu; staje się osobliwym marszem żalobnym, posępnym, równocześnie odrealnionym, po ostatnich słowach („Po ustalonych raz na zawsze drogach | Płynie nad nimi ślepe oko Boga”) wygasającym w końcowym głosie tom-tomów i kotłów. Chwilowym tylko „oddechem” od funeralnej aury jest – wykonywana w połowie kompozycji – krótka kadencja klarnetu solo (bez akompaniamentu), przywołująca idiom stylu klezmerskiego. To czytelny i niezwykle sugestywny symbol zagłady Żydów (w tekście nie ma o nich mowy), być może równocześnie – mamy prawo do takiej interpretacji – miniaturowy śpiew rekwalny dla ofiar holokaustu.

\*\*\*

Przypomniane dzieła malarskie mają wartość same w sobie. Przyciągają wzrok, skłaniają do głębszych refleksji, zapadają w pamięć. Ale wywiedzione z nich słowo poetyckie otwiera dalsze skojarzenia, „przedłuża” egzystencję obrazu, przeobraża proces malarskiej percepcji. Gdy zaś jeszcze owo słowo przyjmuje szatę muzyki, z sugestywnym i dobitnym śpiewem, promieniowanie obrazu uzyskuje swój zupełnie nowy impet. Piosenka bowiem – w odróżnieniu od malarstwa i poezji – ma w obecnych czasach, tak bardzo zdominowanych przez kulturę masową, niesłychanie rozległy zasięg i wielką siłę oddziaływania, zwłaszcza na młode pokolenie. A jeśli do tego drąży najdonioślejsze dla nas tematy, staje się bezcenna; ma też władzę na powrót odesłać słuchacza do świata poezji i malarstwa – i zaprowadzić go do przemyśleń, których być może nie przeczuwa.

<sup>33</sup> Cyt. [za:] Jacek Kaczmarski. *Antologia poezji...*, s. 140.

<sup>34</sup> Zob.: Gintrowski, *op. cit.*

## SUMMARY

The article is an interdisciplinary study, which discusses interrelations between painting, poetry and music. Three pictures by Polish painters – *Wigilia na Syberii* [Christmas Eve in Siberia] by Jacek Malczewski (1854-1929), *Kanibalizm* [Cannibalism] by Bronisław Wojciech Linke (1906-1962), and *Birkenau* by Jerzy Krawczyk (1921-1969) – became the inspiration for Jacek Kaczmarski's (1957-2004) poetry; his poems in turn, as poetic reactions to the foregoing paintings, *Wigilia na Syberii* (1980), *Kanapka z człowiekiem* [Sandwich with a Man] (1980) and *Birkenau* (1981) respectively – were musicalized by Zbigniew Łapiński (b. 1947) and Przemysław Gintrowski (1951-2012), and performed by the trio of Kaczmarski, Łapiński, and Gintrowski (*Wigilia na Syberii* in 1981) and by Przemysław Gintrowski alone (*Kanapka z człowiekiem* in 2009, *Birkenau* in 1991). The three-part, analytical article reveals the process of artistic communication: from a picture, to the poetic word, to a songster's interpretation.