

Małgorzata Lisecka
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika)

„DROGI SWEJ NIE WIDZĄ...” *WIOSNA 1905:*
STANISŁAW MASŁOWSKI – JACEK KACZMARSKI

Pani Profesor Zofii Mocarskiej-Tycowej
z wdzięcznością za dziewięć lat opieki naukowej
i w dowód pamięci

Wiosenny dzień – zapach lip
Po deszczu ulica lśni
Stuk podków i siodeł skrzyp
Koń wiosnę poczuł i rzy
Bandytów złapano dwóch
Przez miasto prowadzą ich
Drży koński przy twarzy brzuch
Drży twarz przy końskim brzuchu

Długo czekali na tę wiosnę
Całe swoich piętnaście lat
W marszu w Aleje Ujazdowskie
Z twarzy uśmiech dziecięcy spadł
Idą i drogi swej nie widzą
W myślach pierwszy piszą już list
Konie wędzidła swoje gryzą
Uszy drąży kozacki gwizd

To dzieci w słów wierzą sens
To dzieci marzą i śnią
To dzieciom sen spędza z rzes
Dobro płacone ich krwią
Dorośli umieją żyć
Dorośłym sen – mara – śmiech
To dzieci będą się bić
Za słów dorosłych prawdę

Przeszli, nie widać ich zza koni
Znika po kałużach ich ślad
Jeszcze w ostrogę szabla dzwoni
Czymże byłby bez tego świat
Pusta ulica pachnie deszczem

W drzewach jasny puszy się liść
 W mokrym powietrzu ciągle jeszcze
 Krąży kozacki gwizd!

(Jacek Kaczmarski, 1980)¹

I. SPRAWA TYTUŁU

Co do kwestii motywów, które powodowały mną przy malowaniu obrazu ostatniego, którego fotografię obecnie Panu załączam, sądzę, że wiadomość, iż jestem Polakiem, wystarczy. Obraz jest zatytułowany *Świt 1906 r.*²

Słowa te Stanisław Masłowski skierował 9 kwietnia 1907 r. do przebywającego w Londynie Fryderyka Dolmana, mając na myśli *Wiosnę 1905*. Obydwa tytuły pełniły niejako funkcję zastępczą: obraz pierwotnie nosił bowiem nazwę *Patrol Kozaków*, wszakże policja carska wydała oficjalny zakaz jej używania. W zachowanym brulionie innego listu Masłowskiego do Dolmana odnajdujemy wzmiankę w języku francuskim:

Ce tableau préalablement intitulé *Une patrouille de Cosaques* se nomme actuellement *L'aube 1906*, la police ayant cru devoir supprimer le premier titre (Ten obraz, posiadający przedtem tytuł *Patrol Kozaków*, nazywa się obecnie *Świt 1906*, policja bowiem zażądała skasowania poprzedniego tytułu)³.

Trudno powiedzieć, do jakiego stopnia zmiana tytułu usatysfakcjonowała władze carskie. W zasadzie łatwo o wrażenie, że we wszystkich trzech nazwach czai się element dysydencki i wywrotowy. Taka też była zapewne intencja autora. Wymowny (w swej oględności) zdaje się nie tylko zacytowany komentarz Masłowskiego do własnego obrazu, ale przede wszystkim okoliczności jego prezentacji. Miała ona miejsce w 1907 r. na Krakowskim Przedmieściu w prywatnym Salonie Kulikowskiego: na wystawie, która była nie tylko imprezą kulturalną, ale i *sui generis* politycznym manifestem⁴. Jeśli zważyć, że wydarzenia roku 1905 nie poniosły się szczególnie głośnym echem po polskiej sztuce patriotycznej⁵, ta – jedna z nielicznych – artystyczna reakcja mogła szczególnie niemile razić odpowiedzialne za uspokojenie społecznych nastrojów władze.

Masłowski sugeruje, że temat obrazu podyktował mu patriotyzm. Prawdopodobne wydaje się, że malarzem powodowała wówczas przede wszystkim pamięć wydarzenia, które żywo oddziaływało na jego emocje. Taki obraz inspiracji twórczej rysuje się w każdym razie na podstawie listu do żony, datowanego na 14 lipca 1906 r. i wysłanego z Warszawy:

¹ Za: http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze_alfabetycznie/kaczmarskiego/w/wiosna_1905.php.

² Za: Stanisław Masłowski. *Materiały do życiorysu i twórczości*, oprac. M. Masłowski, Wrocław 1957, s. 145.

³ Za: tamże, przyp. 76.

⁴ Zob. tamże, s. 145.

⁵ Por. T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1965, s. 324–325.

Dzisiaj rano koło 5 przez otwarte okno słyszę strzały, zrywam się i widzę naprzeciw zbiegowisko żołnierzy uzbrojonych, wpadli w bramę goniąc kogoś, na ulicy pusto, kilku stróżów w neglizmach; nareszcie po kwadransie hałasów w owej bramie, wypada paru żołnierzy wołając do innych: „pajmali”. Tych żołnierzy było 9, wyprowadzili jakiegoś młodzieńca bez czapki, w kurtce i w m o i c h o c z a c h [podkreśl. – M.L.] bijąc go niemiłosiernie kolbami i pięściami wiedli tak do cyrkułu. Czy go doprowadzili żywego, nie wiem. Za każdym uderzeniem odchyłał głowę biedną w przeciwną stronę, krzycząc: O Jezu⁶.

Pierwotny tytuł odsyłałby zatem przede wszystkim do owego bezpośredniego wspomnienia uzbrojonego oddziału policji, oglądanego przez malarza z okna jego mieszkania przy ulicy Mokotowskiej (która przecież faktycznie zbiega się, przy kościele pod wezwaniem św. Aleksandra, z wyobrażonymi w *Wiosnie 1905* Alejami Ujazdowskimi). Jako taki tytuł ten w sposób niezawołowany przypominałby Rosjanom o istnieniu dogasających już zamieszek i o niewygodnej konieczności ich tłumienia. A jednak obydwie późniejsze tytuły nie wydają się mniej ryzykowne, choć z lekka przesłonięte łatwą do odszyfrowania metaforyką. Nawet jeśli bezpośrednia inspiracja płynęła bowiem dla malarza z wydarzeń późniejszych, to bez wątpienia właściwym, symbolicznym przedmiotem odniesienia jest w tym obrazie wiosna 1905 r. – nie tylko wiosna jako czas najgorętszych wydarzeń rewolucyjnych, ale przede wszystkim „niepowtarzalna atmosfera roku 1905, ów nastrój politycznej wiosny”⁷. I podobnie, rzecz jasna, interpretować należy spektrum skojarzeń, jakie wywołuje pojęcie świtu – bez względu na to, że zdarzenia, które opisuje w liście Masłowski, istotnie miały miejsce o świcie i że porą przedstawioną na obrazie jest świt. To, że ów zmetaforyzowany „świt” odnosi się do czasu już porewolucyjnego – do roku 1906 – mogło tylko dodatkowo wzmacniać w rosyjskich władzach uczucie uzasadnionego niepokoju.

W piosence *Wiosna 1905* Jacka Kaczmarskiego, której zarys interpretacji zamierzamy tu przedstawić, dają się (w różnym stopniu) odnaleźć sugestie wszystkich trzech tytułów. Nie musi to oznaczać, że autorowi piosenki były one znane, jakkolwiek przynajmniej w odniesieniu do pierwotnego tytułu takie przypuszczenie wydaje się dość zasadne: świadczy o tym powracający w tekście motyw „kozackiego gwizdu”. Identyfikacja konnych postaci na obrazie jako Kozaków zapewne łatwiej przyszedłaby Kaczmarskiemu na podstawie wiedzy o tytule niż samej tylko znajomości obrazu. Z drugiej strony źródłem tego rodzaju informacji mogła być dla autora po prostu jego znajomość historii (dość dobra, choć może w niektórych wypadkach powierzchowna), zwłaszcza że badacze rewolucji 1905 r. często eksponują udział sotni kozackich w tłumieniu zamieszek⁸. W przypadku tytułu, który podaje w listach sam Masłowski, kwestia jest jeszcze bardziej niejasna. Słowo „świt” w ogóle w piosence się nie pojawia, zastępuje je nierównoznaczne słowo „dzień”, w dodatku użyte tylko jeden raz. Mimo to należy sądzić, że Kaczmarskiemu na rozmaite sposoby udało się odtworzyć aurę świtu, tak wyraźnie dostrzegalną przecież na obrazie. Jakie środki poetycko-muzyczne służą zatem owej rekonstrukcji?

⁶ Za: Stanisław Masłowski. *Materiały do życiorysu i twórczości*, s. 197. Inne relacje z zamieszek zawarł Masłowski w liście z 22 sierpnia tegoż roku (zob. tamże, s. 198–199).

⁷ F. Tych, *Dzieje narodu i państwa polskiego*, t. 3: *Rok 1905*, Warszawa 1990, s. 45.

⁸ Por. np. tamże, s. 14, 17, 25, 29.

II. REALIZM I IMPRESJONIZM

O *Wiosnie 1905* Michał Masłowski pisze, iż będąc najbardziej „lewym” politycznie spośród przedstawionych w Salonie Kulikowskiego obrazów artysty, jednocześnie:

[...] był najbardziej „prawy” malarsko, był krokiem w tył w stosunku do ostatnich prób i poszukiwań [S. Masłowskiego – M.L.]. Grupa konna Kozaków, eskortująca aresztowanych, była potraktowana z ostrym realizmem, na tle impresjonistycznego, przepojonego światłem i kolorem porannego krajobrazu⁹.

Wydaje się, że zamierzeniem Kaczmarskiego jest możliwie adekwatne odtworzenie obydwu technik, które istotnie wyraźnie splatają się i jakby dopełniają w obrazie. Realizmowi odpowiada więc konkretność i stylizowana naoczność relacji; swoista reportażowość, organizująca w ogóle stylistyczny profil poezji Kaczmarskiego, a przejawiająca się w jego dążeniu do bezpośredniego chwywania określonych momentów i wycinków rzeczywistości. Pierwiastek impresjonistyczny będzie się natomiast przejawiał przez specyficzne rozłożenie akcentów w konstrukcji poetyckiego obrazu, w którym przeważa charakterystyka ulotnych wrażeń, rejestrowanych wszystkimi zmysłami.

Elementem spajającym obydwie perspektywy będzie tu ruch. W perspektywie realistycznej określa on przede wszystkim pierwszy i niejako „zewnątrzny” temat, przedstawiony na obrazie i w piosence: mianowicie przejście Alejami Ujazdowskimi grupy ludzi na koniach oraz towarzyszącego im pieszego. Perspektywa ulicy, wyznaczająca porządek całego obrazu, a podkreślona dwurzędem lip, uniesione kopyta końskie, nawet uchwycona pod budynkiem pałacyku w przypadkowym geście sylwetka świadka całego zdarzenia – wszystko to sygnalizuje, że mamy do czynienia ze zmieniającą się w mgnieniu oka konkretną sytuacją, wiernie i szczegółowo odwzorowaną. Na ten przelotny charakter błyskawicznie zmieniającej się sytuacji wskazuje przede wszystkim kształt pierwszej strofy, zbudowanej z eliptycznych formuł, przedstawiających słuchaczowi (zgodnie z logiką reportażu) w kilku szkicowych rysach najpierw podstawowe elementy scenerii, w jakiej rozgrywa się opowiadana sytuacja, a następnie jej zasadniczy przebieg:

Wiosenny dzień – zapach lip
Po deszczu ulica lśni
Stuk podków i siodła skrzyp
Koń wiosnę poczuł i rzy
Bandytów złapano dwóch
Przez miasto prowadzą ich
Drży koński przy twarzy brzuch
Drży twarz przy końskim brzuchu

Kaczmarski posługuje się techniką nieomalże „fotograficzną”, koncentrując się głównie na prezentowaniu słuchaczowi pojedynczych, zbliżonych wycinków obrazu:

⁹ Za: Stanisław Masłowski. *Materiały do życiorysu i twórczości*, s. 145.

Po deszczu ulica lśni
Stuk podków i siodła skrzyp
Drży koński przy twarzy brzuch
Drży twarz przy końskim brzuchu

Ten typ poetyckiej narracji wyraźnie kontrastuje z kształtem, jaki przybiera ona w dalszej części tekstu, kiedy staje się w pewnym sensie pełniejsza. Zasada eksponowania ruchu powraca jednakże szczególnie wyraźnie w ostatniej strofie, zawierającej poetyckie wyobrażenie „pustej sceny”, pozostałej po przejściu „aktorów” obrazu, gdzie początkowo ustępuje przed oczu widza postać, a następnie także jakkolwiek rejestrowalny ślad tej postaci:

Przeszli, nie widać ich zza koni
Znika po kałużach ich ślad

Tak „oczyszczony” imaginacją poety obraz staje się już przede wszystkim przeszczerzeniem wrażeń o charakterze impresji. Odwołując się ponownie do trafnej, skrótowej analizy obrazu Michała Masłowskiego, Kaczmarski w ostatniej strofie *Wiosny 1905* redukuje na użytek piosenki ów „ostry realizm” pierwszego planu, aby móc w pełni skoncentrować się przez moment na impresjonistycznym tle:

Przeszli, nie widać ich zza koni
Znika po kałużach ich ślad
Jeszcze w ostrogę szabla dzwoni
Czymże byłby bez tego świat
Pusta ulica pachnie deszczem
W drzewach jasny puszy się liść
W mokrym powietrzu ciągle jeszcze
Krąży kozacki gwizd!

Kaczmarski czyni wysiłki, by szczególnie w tej ostatniej strofie nadać opisywanym doznaniom zmysłów odpowiednią rangę. Pojawiają się one zresztą także, choć z mniejszą intensywnością, w pierwszej strofie. W rejestrowaniu tych doznań biorą udział – mniej więcej na równi – prawie wszystkie zmysły: wzrok (błyszcząca po deszczu ulica, przelotna zmarszczka na tafli wody, świetlista zieleń liścia na drzewie), słuch (stukanie kopyt, skrzyp siodła, rzenie konia, potem oddalający się brzęk szabli o ostrogę, wybrzmiewający jeszcze przez chwilę gwizd Kozaka), węch (zapach kwitnących lip i deszczu), dotyk (wilgoć powietrza). Konsekwentne i zasadniczo wyważone splatanie się w piosence obydwu perspektyw nie umniejsza znaczenia faktu, iż jej centralnym motywem Kaczmarski ustanowił „kozacki gwizd”, co znajduje potwierdzenie nie tylko w konstrukcji wiersza (symetryczne wprowadzenie motywu w klauzuli drugiej i ostatniej strofy), ale przede wszystkim w opracowaniu muzycznym. Piosenkę na tle bicia gitarowego zamyka i otwiera bowiem wygwizdywana przez wokalistę fraza o dość skomplikowanym, wirującym (zgodnie z tekstem utworu „krążącym”) rysunku i nietonalnej melodyce (muzyczna aluzja – ale tylko aluzja – do skal wschodniego folkloru). Faza ta powraca w instrumentalnym interludium między drugą a trzecią strofą piosenki.

Motyw „kozackiego gwizdu” zdaje się w warstwie tekstowej należeć raczej do sfery doznań impresjonistycznych, co sugerowałoby, że Kaczmarskiemu tło, tak

mocno oddziałujące na klimat i charakter obrazu, wydaje się może istotniejsze dla poetyckiej interpretacji. Motyw ten pełni jednak przede wszystkim funkcję symbolu, ważną o tyle, że w każdej z ekfraz pióra Kaczmarskiego moment interpretacji obrazu ma kluczowe znaczenie i ostatecznie zawsze zyskuje przewagę nad momentem czysto i zewnętrznie opisowym.

III. FUNKCJA SYMBOLICZNA

„Wiosenna” – chciałoby się rzec – pogoda impresjonizmu na obrazie Masłowskiego na pozór kontrastuje z nieco bardziej posępną tematyką przedstawionej na pierwszym planie scenki. W gruncie rzeczy jednak ów pierwszy plan w minimalnym tylko stopniu zaburza harmonię wdzięku, jakim tchnie urokliwa perspektywa Alei Ujazdowskich. Kaczmarski zdaje się to wyczuwać, wysuwając ów element tła, jak już powiedziano, na pierwszy plan piosenki i czyniąc z niego swego rodzaju ramę, okalającą tekst. Dwie centralne strofy (w szczególności chodzi o strofę trzecią) Kaczmarski poświęca na własny komentarz wydarzeń przedstawionych na obrazie. Oznacza to, że – w zamierzeniu autora – do kontemplacji piękna wiosennego pejzażu obserwator powróci dopiero po *autentycznym i pełnym* zrozumieniu sensu tego, co milcząco przekazuje mu malarz, a w takim razie również owo piękno musi podlegać swoistemu przewartościowaniu:

Długo czekali na tę wiosnę
Całe swoich piętnaście lat
W marszu w Aleje Ujazdowskie
Z twarzy uśmiech dziecięcy spadł
Idą i drogi swej nie widzą
W myślach pierwszy piszą już list
Konie wędzidła swoje gryzą
Uszy drażny kozacki gwizd

To dzieci w słów wierzą sens
To dzieci marzą i śnią
To dzieciom sen spędza z rzes
Dobro płacone ich krwią
Dorośli umieją żyć
Dorośłym sen – mara – śmiech
To dzieci będą się bić
Za słów dorosłych prawdę

Kaczmarski przede wszystkim podchwytuje ów malarski zamierzony efekt (a może przypadkowy rezultat) braku rażącego kontrastu między dramatycznością pierwszej sceny a subtelnością i pogodą tła¹⁰. Pochwyceni nie są przegranymi sprawy, chociaż nie są też jej jednoznacznymi triumfatorami. Wiosna bowiem dopiero

¹⁰ Nie bez powodu Tadeusz Dobrowolski oceniał, iż nie tylko „obrazy związane z rewolucją należały u nas do wyjątkowych”, ale także „ekspresja tych utworów nie była adekwatna z tragizmem rzeczywistych wydarzeń” (zob. T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, s. 324–325).

się rozpoczęła i obydwu rewolucjonistów cechuje przede wszystkim głębokie zamyślenie nad jej dalszymi losami, pochłonięcie jej sprawą. Nawet w tym momencie – mówi poeta – zamyślenie owo ukierunkowane jest już na planowanie przyszłych działań. Zamknięte twarze pozbawione wyrazu i wzrok wbity w ziemię odczytuje Kaczmarski jako przejaw wewnętrznego wyobcowania i oddalenia, zrodzonego z poczucia uczestnictwa w misji.

A przecież najbardziej niepokojącym rysem obydwu postaci kroczących przy koniach wydaje się ich swoisty „automatyzm”, pewna wyczuwalna i prowokująca dehumanizacja. „Idą i drogi swej nie widzą” – pisze Kaczmarski. Nie należy wątpić, że pojęcie drogi ma tu podwójny wymiar i nie odnosi się bynajmniej do perspektywy Alei Ujazdowskich, ale raczej do tej – obserwowalnej na zewnątrz – wewnętrznej, zaślepiającej żarliwości uczuć, podsyconych oczekiwaniem na rewolucję.

Sylwetki na obrazie, zwłaszcza w zestawieniu z roslymi postaciami górujących nad nimi konnych, mogą zdawać się drobne i nierozwinięte – niedojrzałe, młodzieńcze (młodzieńca konwojowanego przez patrol obserwował też Masłowski z okna swej pracowni). Kaczmarski doskonale to wyczuwa, ale jego interpretacja podąża znacznie dalej niż pierwotne zamierzenie malarza. „Dziecięcy uśmiech” na twarzach walczących odpowiada ludycznemu pogwizdywaniu polujących na nich Kozaków, podobnie jak świadectwem dziecinnej buty jest pobrzękiwanie szablą o ostrogę, które wywołuje łagodnie ironiczny komentarz Kaczmarskiego. *Wiosna 1905 r.* to wojna dzieci przeciwko dzieciom, ale nie ma ona charakteru zabawy, ponieważ przelewana w niej krew jest autentyczna. Najbardziej ucierpią ci, którzy widzą w niej swoją sprawę i których rękami dokonywane będą ideologiczne porachunki.

Kaczmarski bardzo wyraźnie przeciwstawia sobie te dwie wartości: prawdę i zmyślenie, a może lepiej: autentyczność i pozór. Jest prawda o zniewoleniu, jest także sen o wolności, ale czy te dwa porządki w jakikolwiek sposób dają się ze sobą zestawić i pogodzić?

Słowa piosenki są napomnieniem i przestrogą skierowaną do tych, którzy pokładają ufność w pięknym złudzeniu, że ich wysiłki uczynią historię szczęśliwszą. Być może przez ironiczny zbieg okoliczności, a może właśnie nieprzypadkowo, napisał je Kaczmarski w roku założenia NSZZ „Solidarność”, jakby na tę okoliczność odstępując od reguły *pro domo sua* (co mu się zresztą i później po wielokroć przytrafiało). Być może dziecięco-wiosenny optymizm rewolucji, enigmatycznie zasugerowany w obrazie Masłowskiego („malarza, który «z nikim nie gada»”¹¹!), niejasno go zaniepokoił. A może przez moment zwątpił w sens podejmowania wędrówki, zanim jeszcze się ona na dobre rozpoczęła. Wiedział bowiem, że jej rezultatu nikt nie jest w stanie przewidzieć. Ale przecież nawet wielcy bohaterowie rewolucji przeżywają chwile wahania – czegoż wolno wymagać od jej pieśniarzy?

¹¹ Por. M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, oprac. M. Masłowski, Wrocław 1958, s. 166–167.

“THEY CAN’T SEE THEIR WAY...”. *WIOSNA 1905*:
STANISŁAW MASŁOWSKI – JACEK KACZMARSKI

Summary

The article is an attempt to make a comparative analysis of the song *Wiosna 1905* (*Spring of 1905*) by Jacek Kaczmarski and his painting prototype, which is the painting by Stanisław Masłowski under the same title. The aim of this analysis is to identify paintings which inspired the poetic text, as well as to demonstrate aspects in terms of which the text develops the visual narrative of Masłowski’s work, and how the proximity between painting and poetic imagery is revealed.

Trans. Izabela Ślusarek