

Katarzyna Głowania

"Poderżnijcie gardło mi, poderżnijcie żyły, tylko nie zerwijcie strun, co srebrem lśniły..." : wielcy bardowie Rosji

Pisma Humanistyczne 7, 33-45

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Poderźnijcie gardło mi, poderźnijcie żyły, tylko nie zerwijcie strun, co srebrem lśniły..” — wielcy bardowie rosji

Początki rosyjskiej poezji śpiewanej

„Piosenka autorska”¹ (*awtorskaja samodiejatelnaja piesn*) wiąże się w Związku Radzieckim z postaciami dwóch poetów: Jurija Kukina oraz Jurija Wizbora. Obaj tworzyli pod koniec lat 40, w czasie terroru stalinowskiego. Ich poezja stanowiła alternatywę wobec szarej rzeczywistości totalitarnego państwa. Piosenki tworzone w opozycji do ideologii Stalina. Były znane w tzw. „drugim obiegu” (niepublicznym), z dala od cenzury, jej wytycznych i zakazów. Do przełomu w tym zakresie doszło po śmierci Stalina². Cały krótkotrwały okres uspokojenia po 1956 r. to epoka triumfu młodej poezji — czytelnicy powszechnie jej poszukiwali, odchodząc od fałszujących rzeczywistość powieści ku pamiętnikom i dokumentom.

Nastąpił wówczas okres tzw. odwilży Chruszczowa. Do tej pory artyści śpiewali stare rosyjskie ballady i romanse, tymczasem Moskiewski Państwowy Instytut Pedagogiczny skupił wokół siebie młodych twórców, takich jak: Ariadna Jakuszewa, Julij Kim, Władimir Czernow, Jurij Wizbor. Nazwali oni ten nowy gatunek pieśnią autorską, tj. wierszem-piosenką, tworzoną i wykonywaną przy akompaniamencie instrumentu muzycznego (głównie gitary) przez jedną osobę. Śpiewano wówczas pieśni o włóczędze-marzycielu, który podróżował z gitarą po dalekich krajach tęskniąc do gór, tajgi i wolnych przestrzeni. Kolejnym pokoleniem twórców piosenki

¹ W pieśni najważniejsze jest przesłanie, które ma dotrzeć do odbiorcy — stąd częste upodrzedzenie warstwy muzycznej, będącej nośnikiem tekstu (ubogi akompaniament, niewyszukane aranżacje). Śpiewający poeta, twórca jest odpowiedzialny za tekst, muzykę i wykonanie. Autor szuka swojego słuchacza poza rynkiem, występuje przeciw kulturze masowej (przyjmowanej bezrefleksyjnie), choć działa środkami kultury popularnej. Bard przyjmuje postawę „życiotworzenia”, traktując swoje śpiewanie jako sposób życia. Ma świadomość odrębności ze współczesnością i silne poczucie wspólnoty z innymi bardami.

² Pojawiło się wówczas tzw. „pokolenie xx Zjazdu”. Byli to artyści wykraczający poza obyczaje sowieckiego życia publicznego, których zaczęto określać mianem „myślących inaczej” (*inakomyslajuszczyje*), później — dysydentami. Do tego pokolenia zalicza się m.in. Bułat Okudźawa.

autorskiej byli Bułat Okudźawa i Włodzimierz Wysocki, którzy zmodyfikowali tematykę utworów, odchodząc od romantyzmu.

Bardowie systemów totalitarnych

Określenie „bard” — oznacza nie tylko średniowiecznych celtyckich pieśniarzy i poetów, jest też zjawiskiem kultury XX wieku. Współcześnie nazywamy tak artystów śpiewających własne utwory poetyckie przy akompaniamencie gitary. Złoty okres bardów w Rosji przypada na lata 60., kiedy to zostali dostrzeżeni jako twórcy niezależni, wolni od indoktrynacji, głośno mówiący o problemach życia codziennego człowieka. Nie byli wirtuozami gry na gitarze (sam Wysocki nigdy nie nauczył się zapisu nutowego), ale zyskali swą popularność poprzez rozmowę ze słuchaczem, osobistą i sugestywną. Występując przeciw sferze oficjalności, przeciw instytucji, deklarowali się jako zwolennicy alternatywy — politycznej i artystycznej.

Twórczość bardów to raport z dwudziestowiecznej codzienności, kształtowanej przez różne doświadczenia polityczne i kulturowe. Pozostaje on głosem „z marginesu”, wpisującym się w tradycje ludowej niepokorności czy nieoficjalności. Jednocześnie jego głos określa w sposób niezwykle trwałe zachowania czy rytuały kulturowe swoich odbiorców³. Stereotyp barda jako niepokornego głosu sumienia wrasta w życie publiczne⁴.

Rosyjska literatura drugiego obiegu (*samizdat*⁵) obfitowała w biografie, wspomnienia, zapiski, gatunki paradokumentalne oraz pieśni bardów. Zarówno dramaty, jak i powieści, podlegały tzw. realizmowi socjalistycznemu. Nastąpił więc podział na dwie sfery rzeczywistości — wizja oficjalna („realizm”) nie była utożsamiana z prawdą, dlatego pisarze uciekali od gatunków oficjalnej literatury. Antykultura komunizmu wykreowała bowiem sztuczne podziały, tworząc pseudofolklor, pseudoliteraturę i państwową pseudoreligię⁶.

³ Czasami odbiorcy oczekują od bardów wciąż takiej samej reakcji na rzeczywistość i identycznych form jej wyrazu, co jest szczególnie niebezpieczne dla wolności barda i jego indywidualizmu.

⁴ J. Łobodowski, w artykule o Galiczu w „Kulturze” (1978, nr 5), pisał: „w najbardziej totalitarnym, policyjnym, militarystycznym kraju odrodziło się coś w rodzaju średniowiecznych truverów, minstrelów, minesängerów... Ale tamci przed wiekami opiewali miłość, realną lub wyimaginowaną, sławili urodę księżniczek i kasztelanek, a niekiedy także czyny możnych protektorów. Ich spadkobiercy w Sowietach są poetami protestu i bezkompromisowej walki”.

⁵ Andrzej de Lazari przytacza definicję *samizdatu*: Definicja samizdatu: „wszyscy przepisują, uczą się na pamięć, śpiewają, choć w radiu nie usłyszysz i w księgarni nie kupisz...”. Oprócz *samizdatu* wyróżniano też *tamizdat*, tj. książki i periodyki publikowane w wydawnictwach emigracyjnych i przemykane do kraju. W rosyjskim drugim obiegu było niewielu twórców i odbiorców, natomiast wiersze cieszyły się ogromną popularnością. Społeczeństwo przywykło wypowiadać się za pośrednictwem wierszy, [w:] Bardowie, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 45.

⁶ Głównym celem było stworzenie tzw. „Homo sovieticus” — Breżniew powtórzył za „Prawdą” na zjeździe KPZR w 1976 r. o powstaniu nowego gatunku człowieka — „człowieka sowieckiego”.

Bunt młodego pokolenia niepokoił władze⁷. Zaczęto stosować środki represyjne w formie aresztowań w ramach „walki z pasożytnictwem” (oficjalna wykładnia prawna mówiła o ludziach uchylających się od społecznie pożytecznej pracy). W Instytucie Psychiatrii Sądowej im. prof. Sierbskiego zaczęto w praktyce stosować teorię schizofrenii bezobjawowej prof. Andrieja Snieżawskiego, która przejawiała się poprzez kontestację istniejącego w ZSRR porządku politycznego i społecznego (obłąd reformatorski) lub demonstrowanie wiary (obłąd religijny).

Istotą zjawiska bardów jest przekraczanie granicy między kulturą wysoką a popularną. Bardzo specyficzne jest łączenie form i treści trudnych z potocznymi. Silne osadzenie w kulturze służy podkreślaniu polemiczności wobec niej. Bard jest strażnikiem swojej własnej prawdy, wiernym swoim ideom; całym sobą udowadnia ich sens. Sztuka bardów jest krzywym zwierciadłem kultury oficjalnej (kпина, błazenada, obniżanie gatunków, podrywanie autorytetów, swoista intertekstualność); proponuje własne sposoby budowania wspólnoty, m.in. polemizując z wszelką oficjalnością czy też werbalizując pragnienia odbiorcy, który czuje się zniewolony czy manipulowany.

Rodzaje pieśni autorskiej

Pieśń autorska manifestuje swoją odmienność, jest specjalną odmianą poezji mówionej, w której komunikowanie ma postać prywatnej rozmowy z odbiorcą, wyrażającej pytania, postulaty, sądy i opinie autora. Czasem jest ważna dla wszystkich, czasem jest kameralna. Słowo barda bez silnego związku z rzeczywistością traci siłę działania.

Głównym nurtem pieśni autorskiej była piosenka turystyczna — związana z epoką Breżniewa, kiedy to młodzież interesowała się alpinistyką, kajakarstwem, widząc w tym ucieczkę od szarej rzeczywistości socjalistycznej. Dominowały w niej takie wartości jak: odwaga, przyjaźń, ryzyko, zaufanie, współpraca i wsparcie (Wizbor, Gorodnicki). Wśród nich wyróżniała się też piosenka o morzu, w której śpiewano o ludziach walczących z żywiołem w trudnych warunkach (Gorodnicki, Wysocki).

Kolejnym tematem podejmowanym w tekstach była polityka. Piosenka polityczna wyrażała protest przeciwko sowieckiemu trybowi życia, była albo „antysowiecka”, lub też satyrą i ironią opisywała codzienne życie w systemie (Wysocki, Galicz). Ujawnianie prawdy poprzez kpinę i prześmiewczość stanowiło jej siłę.

W czasie odwilży Chruszczowa ludzie wypuszczani z łagrów zaprezentowali swoje piosenki bardom, którzy natychmiast włączyli je do swego repertuaru. Go-

Terminu tego po raz pierwszy użył ironicznie Aleksander Zinowiew w 1982 r.

⁷ Włodzimierz Bukowski pisał, że tylko w systemie totalitarnym śpiewanie własnych pieśni przy akompaniamencie własnej gitary, nagrywanych na kiepskie taśmy może być karane łagrem w: Bardowie, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 35.

rodnicki śpiewał je w znaczeniu walki z uciskiem. O tematyce łagrowej (*łagierna piesn*) wypowiadał się m.in. Wysocki⁸, kreśląc obraz człowieka oszukanego przez wiarę w system, któremu przeżyć pomagała nieraz piosenka.

Piosenki zakazu ukształtowały się już w latach 30. Odzwierciedlały rozpad struktury i zasad starego rosyjskiego społeczeństwa. Aleksander Rozenbaum napisał także wiele humorystycznych piosenek zakazu o żydowskiej mafii w Odessie.

Pieśni wojenne mówiły o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, jak w Rosji nazywa się drugą wojnę światową. Największe osiągnięcia na tym polu uzyskali Wysocki oraz Okudźawa, choć każdy mówił o wojnie inaczej. Żołnierze głośno chwalili wykonanie utworów Wysockiego, który najpełniej potrafił oddać cały obraz wojny, nie pomijając strachu ani krwi. Nie idealizował wojny ani bohaterstwa, rozliczał rzeczywistość brutalnie i szczerze.

Prekursorami piosenki błatniackiej byli Okudźawa i Galicz chociaż największy rozkwit tego gatunku wiąże się z Wysockim, który przedstawiał swoisty kodeks honorowy przestępców, pokazując, iż cnota i występki biegną koło siebie.

Aleksander Wertyński (1889–1957)

Urodził się i wychował w Kijowie, ważnym ośrodku kultury, odwiedzanym przez wielu artystów. W czasie rewolucji rosyjskiej w 1905 r. został wydalony z gimnazjum i rozpoczął życie w artystycznej bohemie. Imał się różnych prac, aby przeżyć. Wkrótce wyjechał do Moskwy i rozpoczął występy na scenie jako aktor kabaretowy, gdzie mógł wykorzystać swój specyficzny sposób mówienia (na styl francuski). Motywem jego piosenek była tęsknota za krajem, a także tragiczna, niespełniona miłość. Śpiewał urzekające ballady i bajki z akompaniamentem fortepianu, nadając temu kunsztu i wyrafinowanego smaku.

Zasłynął jako artysta już w latach 20 śpiewając „smutne piosenki Pierrota”, stąd też nazywano go „rosyjskim Pierrotem”. Z czasem ograniczył swój strój do fraka i czarnego cylindra, nadając swej postaci tajemniczość i elegancję. Po rewolucji październikowej wyemigrował do Europy (przez pewien czas mieszkał w Polsce) i Ameryki, stopniowo zyskując międzynarodową sławę. Występował odtąd w eleganckim smokingu, nie w stroju opera-klauna. W piosenkach z tego okresu nie śpiewał już o romansach, egzotycznych krajach czy włóczęgach, lecz z nostalgią wspominał Rosję. W 1943 r. Stalin pozwolił mu wrócić do kraju i umożliwił występy estradowe. Koncertował, śpiewał dla ludzi i o ludziach, a także o miejscach, które poznał na emigracji.

⁸ O obozach mówiono sentencję: „*Kto nie był, tot budiet, kto był, tot nie zabudiet*”. W piosence „Łażnia” Wysocki-więzień skarżył się, iż został zesłany na Syberię, do „więzienia bez murów i krat”: „Do kopalni skierował mnie naród nasz, // sztolnię w skale kazali mi tłuc, // lecz na piersi wykłułem Stalina twarz, // bo wierzyłem, że rację ma wódz”.

Aleksander Galicz⁹ (1918–1977)

Wywodził się z rodziny żydowskich intelektualistów. Większość dzieciństwa spędził w Sewastopolu. We wczesnym okresie twórczości napisał wiele utworów teatralnych i scenariuszy filmowych. Komponował też piosenki młodzieżowe. Stał się jednym z najzdolniejszych przedstawicieli gatunku jako poeta, scenarzysta, autor tekstów i wokalista. Pieśń autorską zaczął tworzyć dopiero po czterdziestce, będąc popieranym i cenionym przez władze aktorem i reżyserem teatralnym. Za swoją nową drogę artystyczną spotkały go represje, wygnanie, a w końcu śmierć w Paryżu w 1977 roku¹⁰.

Galicz porzucił dramaty dla innej formy liryczno-epickiej, pieśni, w której mógł toczyć spór z cywilizacją nicości i absurdu. Był to wyraz kultury tradycji pieśniarskiej, spokrewnionej z poezją, wiarą i folklorem. Próbował konfrontować obraz współczesności sowieckiej z rzeczywistością metafizyczną. Jego głównym zadaniem było pokazanie niedostrzeganej przez nikogo prawdy o otaczającym świecie. Aby komunikat o poważnych kwestiach egzystencjalnych był przejrzysty i jasny, Galicz używał języka folkloru, ulicznego lub więziennego żargonu, czy też urzędniczego bełkotu. Nie mówił wprost o wartościach wyższych.

Był całkowicie niecenzuralny z racji jawnie szyderczego stosunku do systemu i władzy. Jedyny oficjalny występ Galicza miał miejsce podczas festiwalu „Bard-68” w Nowosybirsku, podczas którego korpulentny i łysiejący pięćdziesięciolatek podbił serca publiczności i jurorów, pokonując młodych twórców.

Sam autor za swój największy sukces uważał pieśń „Obłoki” — historię człowieka, który na mocy amnestii opuścił łagier bez zdrowia i nadziei, stracił przyjaciół i rodzinę i w ciągu jednego wieczoru przepija swoją rentę w knajpie, wspominając życie obozowe. Ta opowieść wrosła w rosyjski folklor, choć nie każdy pamięta, czyjego jest autorstwa. Spotkała go za nią wrogość i krytyka, zarzucano mu kłamstwa i nieszczerłość.

Galicz skupił swoją uwagę na człowieku w świecie sowieckim, nie podjął dyskusji z ideami komunizmu. Ukazał skutki komunistycznego eksperymentu — ukształtowania nowego człowieka. Bohaterowie poezji Galicza to ludzie-rzeczy, odgrywający określone role w systemie podległości. Zdania zaprzeczające logicznemu sensowi oddają rzeczywisty styl myślenia. Obok nich występują bohaterowie lub zdrajcy, kaci i ofiary, uprzedmiotowione kobiety oraz uczeni. Deformacja poprzez sztuczną rzeczywistość, skrajna alienacja człowieka prowadzi do utraty indywidualności, załamuje się rozwój osobowości, powstaje wrażenie osaczenia. Sytuacja lub zdarzenie

⁹ „Galicz” jest jego pseudonimem, na który składają się: skrót jego nazwiska, imienia nazwiska rodzowego (Aleksander Arkadjewicz Ginzburg). Dysydent Władimir Bukowski nazywał go „współczesnym rosyjskim Homerem”, Okudźawa — największym rosyjskim bardem.

¹⁰ Prawdopodobnie został zamordowany przez „strażników systemu”, choć w karcie zgonu wpisano: porażenie prądem z instalacji elektrycznej. Jego przyjaciele protestowali, iż nie mogłyby dotknąć niez izolowanego kabla w radiomagnetofonie).

wypełniają beznadziejną, martwą, często nikczemną egzystencję, zamieniają człowieka w rzecz, czasami wyzwalając w nim heroiczną postawę¹¹.

Galicz definiował poezję jako „wezwanie na pomoc”. Aby było czytelne, odwołał się do najpowszechniejszych rosyjskich środków literackiego przekazu, tj. do ballady ludowej, romansu, pieśni epickiej, czastuszki. W jego wierszach można dostrzec dbałość o artyzm, o tradycję i folklor. Twórczość Galicza stanowi wyzwanie dla tłumacza, ponieważ używał słów, które nie należą do oficjalnego kanonu języka i nie znajdują odpowiedników w polskim¹².

Bułat Okudźawa (1924–1997)

Bułat Szałwowicz Okudźawa spędził dzieciństwo w Moskwie. Ojciec, Gruzin, działacz partyjny został aresztowany i rozstrzelany w 1937 r. Matka Ormianka spędziła 18 lat w obozie i na zesłaniu. Wraz z bratem zamieszkał u babci na Arbacie, w dzielnicy Moskwy.

W 1942 r. zgłosił się jako ochotnik na front, był ranny na Północno-Kaukaskim Froncie. Po rehabilitacji rodziców, na fali odwilży, w 1955 r. wstąpił do KPZR (wystąpił w 1990 r.), z nadzieją i ufnością przyjmując przełomowy „tajny referat” Chruszczowa na XX Zjeździe KPZR z marca 1956 r.¹³, ujawniający i potępiający stalinowską epokę terroru. Wielu ludzi z jego pokolenia, stopniowo wyzbywało się złudzeń. Ograniczony zasięg politycznej i artystycznej odwilży oraz represje

¹¹ W wierszu „Powrót do Itaki” (*Возвращение на Итаку*), poświęconym Osipowi Mandelsztamowi, poeta opisuje łagry, miejsce najcięższej próby i niekiedy zwycięstwa. Mandelsztam jest porównany do Odyseusza, a Syberia — do Itaki. Odyseusz, pozbawiony godności, upokorzony, zdegradowany, odkrywa w obozie prawdę chrześcijańską. Sam Galicz identyfikował się z Mandelsztamem poprzez narodowość, lewicowe poglądy we wczesnej młodości oraz sprzeciw wobec systemu, czego konsekwencją było przejście na chrześcijaństwo.

Prawdę o istnieniu człowieka w perspektywie dziejów świata wyraża „Poemat o Stalinie” (*Поэма о Сталине*). To próba oceny Stalina i jego czasów miarą historii, w której Galicz pokazuje współczesny stosunek Rosjan do historii, postawę społeczeństwa rosyjskiego wobec tradycji, wiary, rewolucji. Wskazał tu znak tragizmu owych czasów: moralną degradację elit.

Posługiwał się zdecydowanie tragiczną ironią, co umożliwiało ukazanie człowieka wykreowanego przez system, oraz roli, jaką mu wyznaczono. Przedstawiał rozdźwięk między świadomością bohaterów a rzeczywistością. Bohaterowie Galicza uosabiają winę tragiczną (*hamartia*), nieświadomi prawdziwego miejsca człowieka w świecie. Poeta posługiwał się kanonem tragizmu, mówiąc o zaślepieniu, szaleństwie, ułudzie, winie moralnej, głupocie. Przekazywał sugestie o prawdach ogólnych. Jego utwory przypominają twórczość Mikołaja Gogola.

¹² Niektóre terminy wiążą się z epoką terroru, np. „szmon”, tj. specjalny rodzaj rewizji osobistej.

¹³ Wystąpienie Chruszczowa przyjęto w Tbilisi zamieszkami — na czele wielotysięcznej demonstracji pędzono świnie, na której napisano Chruszczow; w Gruzji Stalin był bowiem nadal bohaterem narodowym.

cenzury¹⁴ nie przemawiały za systemem. Okudźawa był sceptykiem, świadomym słabości człowieka, jednakże pozostała w nim życzliwość do świata.

W 1962 r. został przyjęty do Związku Pisarzy ZSRR, dzięki czemu mógł wydawać swe utwory w obiegu oficjalnym (z czasem władze coraz uważniej obserwowały jego poczynania artystyczne). Po upadku komunizmu pełnił prestiżowe funkcje w państwie, był m.in. doradcą prezydenta, członkiem komisji nagród i odznaczeń Federacji Rosyjskiej.

W 1957 r. zaczął śpiewać swe pieśni przy akompaniamencie gitary dla przyjaciół, a od 1960 r. występował publicznie. O sobie pisał, manifestując własną osobowość i system wartości, oparty na triadzie: miłość, wiara, nadzieja¹⁵. Swoje przeżycia wojenne uogólniał. W jego wierszach nie ma nazw miejscowości ani frontów, rzadko też poznajemy wroga. Bardzo mocno akcentował szok pierwszego dnia wojny, kiedy to młodzi ludzie poszli na front wprost z ławy szkolnej, z podwórek¹⁶. Tłumaczył: „Wszystkie moje wiersze i pieśni zostały napisane nie tyle o wojnie, ile przeciw niej”.

Okudźawa, sam nazywając się „minstrelem chwili” (tj. tworzył dla potrzeby duchowej), pisał też powieści historyczne (np. *Wędrowniki dyletantów* w stylu Lermontowa i Tołstoja). Jego celem nie była jednak aluzja, by poprzez dawne czasy mówić o współczesnych. Liczył na to, iż czytelnik sam odkryje analogię w historii ludzkości. Mówił: „Przez długie lata poznawaliśmy naszą historię wrywkowo, dostawaliśmy ją jak jałmużnę lub zaliczkę w faktach, których wiarygodność często była wątpliwa, jak to miało miejsce w latach pięćdziesiątych”¹⁷.

Jego utwory to rodzaj poetyckiej perswazji; dominuje u niego nostalgia za: Arbatem, wojskową młodością, puşkinowską epoką, za okresem dekabrystów. „Piszę tak jak oddycham i tak jak słyszę”¹⁸. Okudźawa to bard, włóczęga-marzyciel, który ucieka w romantyczną przeszłość, w czasy Puşkina czy też wojny domowej. Jest szarmancki jak dawni oficerowie.

Aleksander Gorodnicki (1933–)

Urodził się w Sankt Petersburgu w rodzinie pracowników biurowych. Ukończył geofizykę w tamtejszym Instytucie Plechanowa. Poeta bard, geolog, doktor nauk, podróżnik, który samotnie zwiedził najdalsze zakątki świata, w tym: Antarktydę,

¹⁴ Wyraźnym sygnałem końca odwilży był proces Brodzkiego w 1964 r., a także interwencja wojsk radzieckich w Czechosłowacji w 1968 r.

¹⁵ Niekiedy kończył swe rozważania przysłowiem, tzw. Schlagwortem. Np. w filmie „Białe słońce pustyni” z piosenki „9 gramów serca” zapamiętano zdanie: „*Nie wieziot mnie w smerti, powieziot w lubwi*” — „Nie wiedzie mi się w śmierci, powiedzie w miłości”.

¹⁶ W wierszu „Jazzmani” pisał o chłopcach, którzy „szli na front w cywilnych marynarkach”.

¹⁷ „Poezja”, Trubadurzy, 1982, nr 8, s. 80.

¹⁸ Ibidem, s. 81.

Biegun Północny i dno oceanu. Jako naukowiec opublikował ponad 260 prac badawczych, w tym 8 monografii dotyczących geologii i geofizyki dna oceanicznego.

W swoich utworach jest zawsze szczerzy i otwarty, śpiewając o życiu i historii. W przeciwieństwie do innych bardów, Gorodnicki przez długi czas śpiewał swe utwory *a capella*. Na większości koncertów występuje z towarzyszącym mu gitarzystą.

Jurij Wizbor (1934–1984)

Początkowo pracował jako dziennikarz i scenarzysta filmów dokumentalnych, korespondent radiowy. Był instruktorem narciarstwa alpejskiego, brał udział w poważnych wyprawach górskich, lubił wspinaczkę. Po 1951 r. zaczął komponować piosenki turystyczne. Jego życie wiązało się nie tylko z Moskwą, lecz także z górami, o których śpiewał.

Włodzimierz Wysocki (1938–1980)

Władimir Siemionowicz Wysocki spędził całe swoje życie w Moskwie¹⁹. Był synem oficera Armii Czerwonej. Do uzyskania pełnoletniości pomieszkiwał u ojca przy zaułku Wielkim Karetnym i u matki. Wychowywał się jednak na ulicach i w specyficznej atmosferze moskiewskich podwórek.

Po ukończeniu szkoły średniej wstąpił na uniwersytet inżynieryjno-budowlany, jednak szybko zrezygnował z nauki i poświęcił się zajęciom na wydziale aktorskim Szkoły przy МНАТ (Moskiewski Teatr Artystyczny) im. Niemirowicza-Danczenki. Początkowo nie odniósł sukcesów aktorskich, dopiero w 1964 r. został przyjęty do trupy Jurija Lubimowa. Ten podniósł rangę Taganki, a poprzez twórczą atmosferę i opozycyjne nastroje, kontakty z wybitnymi uczonymi, pisarzami i artystami duchowo rozwinął osobowość Wysockiego.

Aktor angażował się też w komponowanie piosenek do filmów i seriali, a od 1966 występował z recitalami. Półlegalne występy przerywały kampanie prasowe przeciw autorowi, które miały miejsce w latach 1968, 1973 i 1979²⁰. Paradoksalnie,

¹⁹ Jedynie lata 1947–1949 spędził w koszarach wojsk okupacyjnych w Eberswaldzie (była NRD), dokąd wyjechał z nową rodziną ojca (ponieważ matka, która była z wykształcenia tłumaczem języka niemieckiego, ciężko pracowała i nie mogła się zaopiekować synem, oddała go pod opiekę przychylniej mu macosze). W Eberswaldzie uczył się gry na fortepianie.

²⁰ Krytyka odpowiedziała serią artykułów, kompromitując autora jako oszczercę ojczyzny, pozbawionego patriotycznych uczuć, zniechęcano odbiorców do prymitywnych imitacji najgorszych wzorców, jak nazywano pieśni *blatnyje* Wysockiego, „swojego człowieka”, który nie moralizował, jedynie opisywał ich życie. Afirmacja wolności i barwnego życia wiązały się z głęboką analizą świata, zwłaszcza bandyckiego folkloru.

ugruntowały one jego status twórcy opozycyjnego. Zagraniczne podróże i koncerty ułatwiło mu małżeństwo z francuską aktorką rosyjskiego pochodzenia, Mariną Vlady, w grudniu 1970 r.

Do nurtu piosenki autorskiej włączył się po pierwszych śpiewających poetach „odwilży”, tj. Michaile Anczarowie, Juriju Wizborze, Bułacie Okudźawie. Twórczość Okudźawy była odbierana przez inteligencję miejską, studentów i pracowników instytutów naukowych. Audytorium Wysockiego jest szersze. „Słuchali go wszyscy: komsomolcy na budowach — i członkowie Akademii Nauk; ci, których Szukszyn określił jako „energicznych ludzi” i bractwo artystyczne; studenci i kompanie zupełnie już przegranej publiki, spędzającej całe dnie w pobliżu sklepów z alkoholem”²¹ — pisała Irina Rubanowa, autorka broszur o Wysockim.

Wysocki nie był forowany przez instytucje kulturalne, lecz przez pirackie nagrania na taśmach magnetofonowych²² oraz recitale. Jego popularność wiązała się również z aktorstwem — ludzie znali go jako radiotelegrafistę z filmu „*Вертикаль*” z 1967, kapitana Gleba Żegłowa z serialu „*Место встречи изменить нельзя*” (1979; w Polsce „Gdzie jest Czarny Kot”) czy wreszcie jako osławionego aktora awangardowej sceny Teatru Dramatu i Komedii na Tagance²³.

Aktorskie opanowanie roli rozpoczął od odnalezienia bolesnego miejsca w psychice bohatera. W pieśniach waloryzował krzyk jako wyraz ludzkiego cierpienia. Opisał bolesne miejsca własne, swego pokolenia i Rosji. Historia kraju była dla niego historią choroby. W ostatnim okresie życia coraz więcej tekstów mówiło o śmierci, której Wysocki poddawał się, ale i przed którą się buntował. W sztuce przekraczał granice, jednak w życiu znalazł się w zamkniętym kręgu.

²¹ A. Żebrowska, *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*, [w:] Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 211.

²² „Żywe słowo” mogło ominąć cenzurę i dotrzeć bezpośrednio do słuchacza dzięki tzw. rewolucji magnetofonowej. *Magnitizdat* posiadał miliony odbiorców. Wysocki nazywał to odmiennym rodzajem literatury, poezją w innym stanie skupienia. Czarny rynek taśm magnetofonowych objął nie tylko miasta, ale i głęboką prowincję. Jak pisano w prasie, całe rodziny oszczędzały na zakup magnetofonu z powodu Wysockiego. Istniał na taśmach magnetofonowych, za życia wydrukował jedynie kilka wierszy w drugoobiegowym almanachu „Metropol”. Paradoxem było to, iż chciał być drukowany, zazdrościł poetom, których Brodski nazwał największymi szkodnikami w poezji rosyjskiej — Jewtuszenca i Wozniesiensiemu. Robert Roźdiestwienski we wstępie do zbioru *Нерв* pisał: „dostać bilet na jego występ było trudniej, niż zdobyć latem pokój hotelowy w Soczi lub Jałcie”. Por. Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 215.

Dopiero po śmierci został doceniony: w Moskwie powstało Muzeum Wysockiego, które prowadzi jego drugi syn, Nikita — wierna kopia ojca, zwłaszcza z identycznym ochrypłym głosem. Powołano nawet komisję, której celem było zgromadzenie wszystkiego, co napisał bard. Wielokrotnie jednak sam autor zmieniał i poprawiał wcześniej napisane teksty, dopracowując je podczas występów.

²³ Zasłynął rolami: Galileusza w sztuce Brechta „*Życie Galileusza*” (1966), Chłopuszy w „*Pugaczowie*” Jesienina (1967), szekspirowskiego Hamleta (1971), Łopachina w „*Wiśniowym sadzie*” Czechowa (1975) czy też Swidrygajłowa w „*Zbrodni i karze*” Dostojewskiego (1979).

Wiedziano o jego bujnym życiu, o klinikach odwykowych; do zdarzeń prawdziwych dorabiano legendy. Osoba i biografia poety uległy legendzie i plotkom. Wielu wyczuwało jego niezwykłość, bunt, potrzebę wolności, siłę i wyrazistość²⁴. Legenda powstawała biała i czarna, ponieważ jego życie było legendotwórcze i prowokujące plotki: alkohol, narkotyki, kobiety. Kobiet było dużo; alkoholowe szaleństwo, śmiertelne zapoje (*загулы*), pójścia w Rosję, ucieczki i wędrówki były częścią czarnej legendy o autodestrukcji Wysockiego.

Początkowo śpiewał w kameralnym gronie, dla swych przyjaciół w domu na *Bolszom Karietnom*. Często śpiewał spontanicznie, dla każdego, chociaż niektórzy pisali na niego donosy. Nie kłamał, że świat jest piękny — twierdził: „Ja nie przyszedłem tutaj, żeby się komukolwiek podobać, ale żeby mówić prawdę”. Nie zdawał sobie sprawy ze swego sukcesu, z ogromnej popularności. Wypracował własny kanon śpiewania: dla wielkiego audytorium śpiewał rzeczy łatwiejsze, bardziej znane, często ucinał pesymistyczne zakończenia. Liczne teksty miały kilka wariantów²⁵. Rozmawiał ze słuchaczami cicho, spokojnie, po czym śpiewał drapieżnie, z mocnymi akordami i z ekspresją²⁶. W czasie każdego spotkania śpiewał tak, jakby to był ostatni raz w życiu.

Brodski pisał, że z bardów ceni tylko Wysockiego. Wysocki nie znosił określenia „bard” — mówił, że „po prostu człowiek bierze gitarę i śpiewa”. Sam pisał tekst, komponował melodię i sam pieśń wykonywał. „Piosenka zawsze mieszka z tobą, nie dając odpoczynku” — mawiał.

Zawsze pisał to, co miał w duszy — śpiewał, często używając zaimka „ja” — był pilotem, złodziejem, prostym chłopem, żołnierzem, sportowcem, filozofem²⁷. Im

²⁴ B. Hrabal, *Zaczarowany flet*, Warszawa 1991, s. 29: „Gdy jego żona wzięła go ze sobą do Hollywoodu, to przedstawiono ich w Klubie Filmowym „Pani Vlady w towarzystwie swego męża”, ale kiedy wychodzili, kiedy na dwie godziny przedtem Wysocki pożyczył gitarę i grał i śpiewał [z inicjatywy Miłosza Formana], to hollywoodzką restaurację opuszczał już Włodzimierz Wysocki z małżonką”.

²⁵ Należy wspomnieć o tzw. wariantowości pieśni Wysockiego — pieśń autorska kształtowała się nie tylko w trakcie pisania, lecz i podczas jej wykonywania, jej ostateczna wersja zależała od reakcji odbiorców. Poeta długo tworzył tekst, równocześnie dodając podkład rytmiczny. Muzyka nie dominowała jednak, była „uboga” i „prymitywna”, jak mawiał Wysocki, którego trzy akordy są niepowtarzalne i rozpoznawalne.

Dzięki niezwyklej barwie głosu (słynna chrypa), dramaturgii wykonania, tworzeniu emocji poprzez zabawę dźwiękami (wyśpiewywał spółgłoski jak samogłoski, wydłużał i skracał wyrazy), Wysocki docierał do słuchaczy, śpiewając „ja”, z kim każdy się utożsamiał. Owo „ja” kształtowało świat, nadawało rozmaite tonacje wierszom.

²⁶ W pieśni „Polowanie na wilki” (*Охота на волков*) Wysocki stopniował napięcie w trzykrotnie powtórzonym refrenie. We wspomnieniach Lubimow napisał: „Kiedy on skończył śpiewać to swoje „Polowanie na wilki”, pomyślałem, no tak, teraz teatr runie”.

²⁷ Uprzywilejowaną pozycję bohaterów podkreślał narracją pierwszoosobową. Stworzył serie tematyczne: *blatnyje*, wojenne, alpinistyczne, studenckie, autobiograficzne, historyczne, folklorystyczne, pijackie, miłosne, dziecięce. Planował napisanie cyklu 49 piosenek o wszystkich dyscyplinach sportowych, co było już w zaawansowanym stadium. Poza tym był prześmiewcą, skoromochem, twórcą ludycznym, parodystą, autorem.

bardziej identyfikował się z otaczającymi go problemami, tym większym stawał się indywidualistą w poezji. Jako dziecko przeżył blokadę Leningradu, stąd katharsis w cyklu pieśni wojennych, w których wojna jest zaprzeczeniem sowieckiej bohaterstwa. Pieśni *błatnyje*²⁸, w których wcielał się w szulera, złodzieja i chuligana, a czasem kapusia — tak niewiarygodnie autentyczne, że świat przestępczy przyjął je jak własne — pozwoliły mu zabrać głos na temat moralności rynsztoku, prowokując ludzkie sumienie.

Dzielił swoją twórczość na tzw. *zarysowki* — szkice, scenki obyczajowe. Stworzył krzywe zwierciadło swojej epoki. Zaludnił świat robotnikami, milicjantami, kołchoźnikami, chuliganami w perspektywie ludycznej lub satyrycznej, często aż do absurdu. W ostatecznej wymowie, te barwne obrazki były często niewesołe.

Używał potocznego, trywialnego języka i sposobu mówienia sowieckiego człowieka, Był mistrzem *skazu* (iluzja narracji mówionej). Podobnie jak u Galicza w jego pieśniach mówią swoim żargonem i gestykują uliczni pijacy, żołnierze-inwalidzi, kołchoźnicy na delegacji, szarzy ludzie.

Pieśni to dla Wysockiego osobny gatunek twórczości, ponieważ mają drugie dno, jest w nich jakaś *tajna* (sekret, tajemnica). Zawarł w nich najbardziej osobiste tematy: bezdomność, samotność, poczucie zagrożenia, nieunikniony tragiczny los, doznanie metafizyczne. Stworzył człowieka stąpającego „po linii napiętej jak nerw”, który symbolizował nie tylko poetę, lecz i bohatera pieśni wojennych. Autor wielokrotnie podkreślał, iż najbardziej interesował się pokazaniem człowieka w sytuacji krańcowej, kiedy jest zmuszony ryzykować pozycję albo życie, dokonywać wyborów. Dla pogłębienia zdarzenia, pojawiały się i inne postacie, z którymi zarysowywał się konflikt postaci. Wysocki przeciwstawiał *ja — my, ja — oni*. Filozofia buntu, wewnętrzny imperatyw walki zmieniały znaczenie ustalonych pojęć. Jednocześnie autor diagnozował, iż system nie potrafił ujarzmić ludzkiej natury i osobowości, że utopia totalitarna nie stworzyła modelu zachowań. Pokazywał, że życie staje się znośniejsze, gdy traktować je z przymrużeniem oka, z ironią.

Podsumowanie

Lata 60 i 70 XX wieku to era Breżniewa — okres stagnacji. W czasach, gdy nie istniała niezależna historia, filozofia czy nauka, gdy nie było „wolnej prasy”, bar-dowie szybko stali się duchowymi przywódcami narodu. Ich piosenki, śpiewane na „domowych” koncertach, powielano na taśmach magnetofonowych i rozprze-strzeniano w całym kraju, nie tylko w miastach, ale i na prowincji.

²⁸ *Błatnyje piesni* nawiązują do folkloru łagrowego i do pieśni katorżników. Wysocki nie tylko tworzył, również śpiewał bezimienne pieśni więźniów. Rosja sowiecka to „любное место” (miejsce kaźni); w radzieckiej rzeczywistości nie może się zrealizować *skazka* (bajka) — zamiast puszki-powskiego „лукоморья больше нет” pojawia się antyskazka: „Все, о чем писал поэт, это бред” (Wszystko, o czym pisał poeta, to brednie — tłum. własne).

Władza obawiała się tej popularności, dlatego tolerowano głównie piosenki turystyczne, w których nie podejmowano treści niewygodnych dla rządu. Pieśni śpiewane przez bardów nazywano czasami „piosenką amatorską”, gdyż władze kładły nacisk na samodzielnych twórców-amatorów, propagując Domy Kultury i inne instytucje, skupiające wokół siebie lokalne społeczności miast i wsi.

Każdego z bardów charakteryzowała odmienna osobowość, wnosząc inne spojrzenie na świat, reprezentując kodeks moralny. Galicz nie ulegał kompromisom jak Wysocki i Okudźawa, zatem wystrzegano się go jak trędowatego. Wysocki odważnie mówił, jaka jest rzeczywistość, a także umiał niekiedy spotkania czekistów. Okudźawa był członkiem partii, ale w duszy pozostał Gruzinem, komponował smętne kozackie dumki. Wizbor, podobnie jak Wysocki, pisał prosto i szczerze, unikając metafor i symboli „miejskiego sentymentalizmu” Okudźawy. Mimo to łączyły ich wszystkich: autentyczność, gawędziarska nuta, poruszająca wszelkie aspekty życia, absolutny prymat tekstu nad melodią i muzyczna nonszalancja. To sprawiało, iż bard był „bliski dla setek tysięcy osób”.

Fenomen barda po upadku ZSRR zaczął powoli przygasać. Kiedy nie potrzeba było obchodzić cenzury, a każdy mógł swobodnie wygłaszać opinie o państwie i władzy, piosenka autorska straciła swojego głównego odbiorcę. Współcześni bardowie nadal piszą o codziennym życiu, uczuciach; podejmują tematy bliskie każdemu człowiekowi, jednak nie pełnią już tak zaszczytnej funkcji w narodzie.

Изложение (абстракт)

Происхождение авторской самодетельной песни восходит к временам сталинского террора, в которых создавали новое видение мира через как будто фольклора, как будто литературы и как будто государственной религии отмежевываясь от не-коммунистического прошлого. Во временах, когда не существовала независимая история, философия ли наука, когда не было „свободной печати”, барды быстро стали духовными руководителями нации как непокорный голос совести. Были замечены как независимые создатели, громко говорящие о проблемах ежедневной жизни человека. Авторская самодетельная песня демонстрировала своё отличие, выражая вопросы, требования, суды и мнения автора. Главным её течением была туристическая песня — связанная с эпохой Брежнева, когда то молодёжь интересовалась альпинизмом, байдарками, видя в этом бегство от серой социалистической действительности. Политическая песня выражала протест против совдеповскому образу жизни, была „антысоветская”. Создавано тоже песни о лагерной тематике, Отечественной Войне ли криминалитете.

Каждого из бардов характеризовала иная личность, которая вносила другой взгляд на мир. А. Галич не поддавался компромиссам, В. Высоцкий отважно

говорил о действительности. Б. Окуджава сочинял заунывное казацкое думки. Й. Визбор, как Высоцкий, писал просто и искренне, избегая метафор. Несмотря на то соединяла их: неподдельность, балагурская нота, двигающая всякие аспекты жизни, и музыкальная развязность. Это доставляло, что бард был близкий для сотен тысяч лиц.

Katarzyna Głowania — w 2007 r. ukończyła studia historyczne na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego. Obecnie — na studiach doktoranckich wNS, poświęconych archiwistyce (kancelaria pruska). Pracuje w Archiwum Państwowym w Katowicach na stanowisku archiwisty. Interesuje się historią XIX wieku, historią międzywojenną, historią Rosji oraz literaturą i kulturą rosyjską.
Kontakt: katie_heady@yahoo.com