AKADEMIA IGNATIANUM W KRAKOWIE

Wydział Filozoficzny

RADOSŁAW PAWEŁ SŁAWOMIRSKI

WŁADIMIR WYSOCKI – POGRANICZA KULTUROWE

Rozprawa doktorska napisana
pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Raźny

Pisanie rozprawy zostało zakończone:
09.12.2016

Kraków 2016

Władimir Wysocki - pogranicza kulturowe

I. Wstęp ……...4

II. Socrealizm jako kultura oficjalna ……..13

Geneza i podłoże ideologiczne

Realizm socjalistyczny – „podstawowa i jedyna metoda twórczości artystycznej”

III. Kultura nieoficjalna – wolna ……..65

Dwubiegunowość kultury rosyjskiej. *Samizdat* oraz emigracja i *samizdat*

- *Samizdat* i *samizdat*
- Emigracja rosyjska czasów radzieckich

Kultura nieoficjalna. Wybrani twórcy i ich utwory

- *Doktor Żywago* Borysa Pasternaka
- GUŁag i świadectwo prawdy. Twórczość literacka Aleksandra Sołżenicyna i Warłama Szałamowa
- Proza Gieorgija Władimowa. *Wierny Rusłan*
- *Psie Serce* oraz *Mistrz i Małgorzata* Michała Bułhakowa
- *Moskwa-Pietuszki* Winiedikta Jerofiejewa

„Wolna” publicystyka

IV. Sylwetka twórcza Władimira Wysockiego ……99

Spuścizna Wysockiego

Rys biograficzny

Środowisko twórcze

V. Pogranicza Wysockiego - między polityką, ideologią i uniwersalną aksjologią .128

Zagadnienie pogranicza

Problemy pogranicza Wysockiego

VI. Pomiędzy kulturą oficjalną i nieoficjalną ……137

Motyw miłości

Motyw ojczyzny – poezja osadzona w rosyjskiej przestrzeni

Zakazane tematy

Nadzieja wpisana w twórczość

Zakazany rejs. Na podstawie utworu *Москва – Одесса*

Wojna jako najwyższa próba

Motyw rywalizacji sportowej

VII. Pomiędzy kulturą popularną i wysoką ……184

Kultura popularna – masowa i kultura wysoka – elitarna

Pogranicze kultury popularnej i wysokiej

Język (nie)poetycki poety zwanego „ochrypłym sumieniem Rosji”

Cykl pieśni *błatnych*. Specyfika bohatera lirycznego utworów Wysockiego

Tematy nieprzystające do popkultury podane w sposób dla niej właściwy

Popularność Wysockiego w bloku państw komunistycznych
Wysocki jako ikona popkultury
Współczesny „mezalians" poezji i muzyki
VIII. Zakończenie …….219
Bibliografia ……..224

I. Wstęp

Punktem wyjścia dla niniejszej pracy są problemy kultury rosyjskiej okresu komunistycznego. Jednym z nich jest zagadnienie jednolitości tej kultury.

Epokę komunizmu charakteryzowała - z jednej strony - silna ideologizacja kultury, która swój początek wzięła z wiary w sprawczą jej moc. Kultura miała odegrać decydującą, obok pedagogiki, rolę w ukształtowaniu nowego człowieka. Tak zideologizowaną kulturę cechował brak wolności słowa, w miejsce którego pojawiła się komunistyczna „poprawność polityczna". Na straży nowego porządku kulturowego stanęła cenzura, która umocniła się w porównaniu z epoką jej powstania - czasami cara Mikołaja I. Podstawy tego możemy znaleźć już w artykule Lenina z listopada 1905. roku *Partyjna organizacja i partyjna literatura*. Jego autor dowodzi, że nie może być mowy o wolności literatury i prasy, bowiem na jej drodze stoi „władza pieniądza". W nowej, porewolucyjnej rzeczywistości – zdaniem W.I. Lenina - nie może być miejsca na „bezpartyjną" literaturę:

> „Precz z bezpartyjnymi literaturami! Precz z literaturami-nadludźmi! Literatura powinna stać się częścią ogólnej proletariackiej sprawy, «kółkiem i śrubką» jednego, stanowiącego jedną całość, wielkiego mechanizmu socjaldemokratycznego (…). Praca w dziedzinie literatury powinna stać się częścią składową zorganizowanej, planowej, zjednoczonej socjaldemokratycznej działalności partyjnej"[1].

Jednak za moment najbardziej nasilonej cenzury zwykło się uznawać okres terroru stalinowskiego. W tym miejscu należy odnotować powstanie już w maju 1919 roku Państwowego Wydawnictwa RFSRR, które wynikało z procesu centralizacji cenzury. Poczynając od 1922 roku do końca trwania Związku Radzieckiego (1991) na straży cenzury w literaturze stoi scentralizowany urząd - Главное управление по делам литературы и издательств (określany skrótem: Главлит)[2]. Prawo o cenzurze zostało kolejno złagodzone w latach 70. i 80. ubiegłego stulecia, czyli u schyłku Związku Radzieckiego. Warto pamiętać, że sytuacja podobnie wyglądała w PRL-u, gdzie cenzura decydowała o kierunkach rozwoju oficjalnej kultury. Podobnie jak w Związku Radzieckim, również w Polsce Ludowej aparat cenzury był bardzo zbiurokratyzowany. Świadczą o tym specjalnie powołane instytucje - od 1946 roku funkcjonował Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk zamieniony w 1981 roku w Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk. Decyzje tego urzędu były

[1] W.I. Lenin, *Dzieła wszystkie. T. 10, Marzec - czerwiec 1905*, przekł. z 5. wyd. ros. przygotowany przez Instytut Marksizmu-Leninizmu przy KC PZPR, Książka i Wiedza, Warszawa 1955, s. 30-31.
[2] Zob. także: Г.В. Жирков, *История цензуры в России XIX - XX вв.*, Аспект Пресс, Москва 2001.

ostateczne, co skutkowało brakiem możliwości odwołania się niepokornego artysty od zarzutów stawianych mu przez cenzorów - urzędników. W ten sposób oficjalna kultura zarówno w Związku Radzieckim, jak i w Polsce Ludowej została podporządkowana komunistycznej ideologii. Nie oznacza to jednak, że twórczość oficjalna – nazywana w swojej początkowej fazie socrealizmem - była jedyną formą artystycznego wyrazu w radzieckiej Rosji. Pisząc na temat trudnych relacji pomiędzy polityką a sztuką, Jan Rybkowski słusznie zauważył:

> „Tam, gdzie polityka dominuje działanie artystyczne, nie ma sztuki. Sztuką nie można administrować. Z zasady obraca się wtedy przeciw administratorom"[3].

W odpowiedzi na takie zawłaszczenie kultury przez komunistyczną partię, część twórców nie poddała się obowiązującym normom. Równolegle do kultury oficjalnej rozwijała się kultura nieoficjalna, określana także jako wolna, do której badacze zwykli zaliczać na gruncie rosyjskim zasadniczo dwa zjawiska: *tamizdat i samizadat.* Jednym słowem była to albo kultura powstająca na emigracji, od lat 70. częstokroć w byłych środowiskach dysydenckich, albo nielegalnie - w podziemiu wydawniczym na terenie Związku Radzieckiego. Większość opracowań w ten sposób ujmuje rozwój rosyjskiej kultury nieoficjalnej jako wolnej tego okresu.

Tak pobieżnie przedstawiony opis sytuacji, w jakiej znalazła się porewolucyjna kultura rosyjska, uwydatnia dwubiegunowość tej kultury. Dlatego należy w tym miejscu postawić pytanie o relacje, powiązania, analogie pomiędzy nurtem oficjalnym i nieoficjalnym. W jego obrębie będzie szczególnie interesować nas pytanie o pogranicze kulturowe. Czy możemy rozumieć je na wzór tego, o którym mówi literatura pogranicza etnicznego? Z pewnością można byłoby wykazać wiele punktów stycznych pomiędzy tak rozumianymi dwoma rodzajami pogranicza. Jednak, mówiąc o pograniczu nurtów kultury powstałej w obrębie jednego narodu, musimy brać pod uwagę jej aspekty, gdyż wymiar etniczny nie odgrywa w jej przypadku decydującej roli. W obrębie pogranicza dwóch nurtów jednej kultury narodowej nie mogłaby się rozwijać twórczość pogranicza dwóch lub więcej kultur narodowych, jaką prezentuje m.in. Stanisława Vincenz[4]. Przekonująco mówią na ten temat opracowania pogranicza etnicznego, m.in. monografia wydana z okazji Jubileuszu 20-

[3] Cyt. za: D. Karcz, *Opisanie świata*, „Kino" nr 6 (204), czerwiec 1984, s. 25.
[4] Zob. także: J. Pieszczachowicz, *Stanisław Vincenz - pisarz uniwersalnego dialogu*, Fall, Kraków 2005, *Stanisław Vincenz — humanista XX wieku*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002.

lecia Instytutu Socjologii Uniwersytetu Zielonogórskiego – *Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Pogranicza i centra współczesnej Europy*[5].

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na nieprzetłumaczalność terminu pogranicza na niektóre języki. Twórca Fundacji „Pogranicze" i Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" w Sejnach – Krzysztof Czyżewski, tak wspomina problemy, na jakie napotykał z przekładem tego terminu:

> „Ileż to razy musiałem prostować błędne rozumienie słowa «pogranicze» i wyjaśniać, że zgodnie z tym, jak je tutaj rozumiemy, powinno być tłumaczone na język angielski nie jako *borderline* (co nagminnie czyniono), lecz jako *borderland*. Efekt tych trudności leksykalnych jest taki, że obecnie w ogóle staram się nie tłumaczyć tego słowa, zdając sobie sprawę, że w wielu językach nie ma ono odpowiednika"[6].

Pytanie o pogranicze kulturowe w Rosji czasów radzieckich można sprowadzić do tego, czy istnieli autorzy tworzący na styku kultury oficjalnej z nieoficjalną. Podążając tym tropem można zaryzykować pytanie, czy twórczość bardów rosyjskich radzieckiej epoki – spośród których, najwybitniejszym okazał się śpiewający ochrypłym głosem Władimir Siemionowicz Wysocki - zasługuje na określenie mianem pogranicza kulturowego? W istniejących opracowaniach jego twórczości nie podjęto takiej jej interpretacji. Dlatego interesująca dla autora niniejszej rozprawy wydaje się perspektywa badawcza pogranicza. Konieczne będzie w niej zarysowanie tych głównych nurtów literatury rosyjskiej okresu radzieckiego, na styku których tworzył i rozwijał swoją twórczość wokalno-liryczną Wysocki. Już wstępna lektura jego tekstów wskazuje na możliwość powiązania ich z literaturą wolną w sferze aksjologii, a jednocześnie na .zdecydowany dystans wobec nurtu oficjalnego w tej samej sferze. Natomiast styl utworów i ich język sugerują możliwość usytuowania ich pomiędzy literaturą wysoką i popularną. Podjęta w rozprawie analiza i interpretacja utworów najbardziej charakterystycznych dla obu przypadków pozwoli odpowiedzieć na pytanie o pogranicze twórczości Wysockiego.

Pomocna w odpowiedzi na to pytanie będzie świadomość tego, iż Wysocki nie był jedynym śpiewającym poetą w tamtych czasach. Zjawisko pogranicza nie ograniczałoby się do jego twórczości. Obok niego tworzyli bowiem i prowadzili podobną działalność artystyczną tacy bardowie, jak Bułat Okudżawa czy Aleksandr Galicz. Doszli oni do głosu w

[5] *Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Pogranicza i centra współczesnej Europy*, red. M. Zielińska, B. Trzop, Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Zielona Góra 2014.
[6] K. Czyżewski, *Etos pogranicza*, [w:] *Szkice i eseje na dwudziestolecie Międzynarodowego Centrum Kultury*, red. M. Daszewska, Ł. Galusek, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011, s. 110.

latach sześćdziesiątych, w okresie epigońskiego socrealizmu. Był to głos zupełnie nowy, jak pisze Aleksandr Galicz o zyskującej wówczas ogromną popularność poezji śpiewanej:

> „W Rosji lat sześćdziesiątych poezja śpiewana była odkryciem. Okazało się wówczas, że może ona zawrzeć w sobie ogromną ilość informacji o człowieku…”[7].

W ten sposób zaczęto tworzyć utwory nie podlegające przyjętemu oficjalnie kanonowi artystyczno-ideowemu. dzieła sprzeciwiające się przyjętemu kanonowi. Utwory te nigdy nie zostały jednak w pełni zaakceptowana przez cenzurę i przez długi czas nie mogły wejść do oficjalnego obiegu i dyskursu kulturowego, mimo że były wykonywane i miały tysiące odbiorców. .

Wobec powyższego celem niniejszej pracy jest odpowiedź na pytanie o możliwość przedstawienia twórczości – nade wszystko lirycznej - Wysockiego jako pogranicza kulturowego. Trudno w tym miejscu odwołać się do inspiracji badawczych literatury przedmiotu, poświęconej Wysockiemu. Nie sformułowano w niej bowiem pytania o taką możliwość interpretacyjną. Nie tylko więc formułujemy takie pytanie, ale również spróbujemy dać na nie odpowiedź. Brzmi ono następująco: czy możliwe jest usytuowanie twórczości Wysockiego na pograniczu między kulturą oficjalną i nieoficjalną oraz pomiędzy kulturą wysoką (zwaną także elitarną) i popularną (określaną częściej w epoce tego barda jako kultura masowa).

W pracy zostanie omówiona teoria pogranicza kulturowego i międzykulturowego oraz zjawisko transgresji kultur. Analiza wybranych utworów Wysockiego pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy w przypadku tego barda mamy do czynienia z transgresją jednostronną – ukierunkowaną na socrealizm z jego późniejszymi odmianami. Przesłanką do tego jest fakt, iż świat przedstawiony w balladach Wysockiego poprzez współistnienie ze światem realnym – zanurzonym w socrealistycznej rzeczywistość kulturowej - przenikał do niego. Jednakże sama twórczość poety-pieśniarza, zajmującego wobec nurtu oficjalnego duży dystans, nie przejmowała jego założeń ideowych i aksjologicznych. To upoważnia nas do sformułowania pytania o jednostronną transgresję twórczości Wysockiego, ukierunkowaną na kulturę radziecką bez oddziaływania zwrotnego.

W pracach poświęconych twórczości Wysockiego eksponowany jest aspekt historyczny oraz czysto kulturowy. Jej badacze zdają się nie doceniać widocznego w niej aspektu antropologiczno-aksjologicznego. Mówiąc o istniejących opracowaniach, należy

[7] *Культура, события, люди. Беседа о магнитиздате*, [w:] А.А. Галич, *Я выбираю свободу*, «Глагол» 1991, nr 3, s. 22. Cyt. za: H. Kowalska, *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, [w:] *Realiści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997, s. 265.

wymienić spośród polskojęzycznych opracowań wydaną w 1989 roku monografię stanowiącą zbiór tłumaczeń rosyjskich tekstów pod redakcją Zbigniewa Podgórca *Wysocki. Życie i twórczość*, wydaną nakładem Uniwersytetu w Białymstoku monografię pod redakcją Leonarda Dacewicza *Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*, pracę filologiczną z zakresu translatoryki Anny Bednarczyk *Wysocki po polsku*: *Problematyka przekładu poezji śpiewanej* czy zbeletryzowaną biografię poety autorstwa Przemysława Słowińskiego i Iwony Wygody *Nie uśmiecha się życie do wilków… Ballada o Włodzimierzu Wysockim*. Na uwagę zasługują także rosyjskie opracowania twórczości Wysockiego, spośród których wymienić należy m.in.:Olgi Sziliny *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*, Władimira Żerdiewa *Мой, твой, наш Владимир Высоцкий. О поете, рпороке, и человеку*. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na próbę politycznego odczytania twórczości Wysockiego - napisaną przez Jakowa Kormana prace *Владимир Высоцкий: ключ к подтексту* czy też studium psychologiczne Witalego Batowa *Владимир Высоцкий: художник и человек: опыт психогерменевтики*, a także biografię autorstwa Władimira Nowikowa *Высоцкий*. Nie sposób także pominąć szeregu wspomnień o poecie-pieśniarzu, wśród których do najgłośniejszych należą wspomnienia ostatniej żony - Mariny Vlady - *Владимир или Прерванный полет*, przetłumaczona na język polski książkę Dawida Karapetiana *Włodzimierz Wysocki – między słowem a sławą*, a także niezwykle interesujące z polskiego punktu widzenia *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim* autorstwa Daniela Olbrychskiego.

Autor niniejszej pracy poszukuje nie tylko odpowiedzi na sformułowane we *Wstępie* pytanie o miejsce twórczości Wysockiego, ale formułuje dodatkowe: o jej rolę w kształtowaniu tych postaw rosyjskiego społeczeństwa, które były niezależne od wpływu ideologii komunistycznej i pozwoliły przygotować je na bezkrwawy przewrót doprowadzający do rozpadu Związku Radzieckiego i ostatecznej klęski komunizmu.

Do poszukiwania drugiego wymienionego pogranicza twórczości Wysockiego - pomiędzy kulturą popularną i wysoką - upoważnia nas niezwykła popularność czy wręcz masowy odbiór jego twórczości w społeczeństwie radzieckim, a także potoczny, kolokwialny styl i język wielu jego utworów. Niewątpliwy wpływ na taki stan rzeczy miały także uniwersalizm i ponadczasowość tematów, których dotykał poeta - bard, a także realistyczny przekaz codziennej rzeczywistości radzieckiej, dalekiej od ideologicznej propagandy.

W tym kontekście niezwykle istotne wydaje się określenie Wysockiego mianem - „Всенародный Володя", którego użył w odniesienie do niego inny poeta, Andriej

Andriejewicz Wozniesienski (1933-2010)[8]. Określenie to pochodzi z wiersza *Памяти Владимира Высоцкого* zaczynającego się od słów:

„Не называйте его бардом.
Он был поэтом по природе.
Меньшого потеряли брата -
Всенародного Володю (…)”[9].

Cytowany wiersz, podobnie jak liczne nawiązania do życia i twórczości Wysockiego w epoce radzieckiej, a także w kulturze współczesnej - m.in. polskiej - potwierdzają z jednej strony wysoką popularność rosyjskiego barda, jaką cieszył się za życia, z drugiej – są świadectwem uniwersalizmu zawartych w jego utworach wartości, aktualnych także obecnie.

Metoda badawcza zastosowana w pracy ma charakter historyczno-kulturowy. Autor łączy ją z kryteriami komparatystyki oraz metody antropologiczno-kulturowej o ukierunkowaniu filozoficznym. W przypadku tych ostatnich kryteriów istotna bowiem jest odpowiedź na pytanie o świadomość i samoświadomość podmiotu twórczego i lirycznego, a także o charakter przedstawianych przez Wysockiego wartości. Twórczość poety zostanie przedstawiona w kontekście epoki – historii i obowiązującej ideologii w ZSRR ideologii.

Metoda, w ramach której powstała niniejsza praca, wpisuje się w badania krakowskiej szkoły kulturoznawczej o profilu rosjoznawczym, zapoczątkowanej przez Mariana Zdziechowskiego, kontynuowanej m.in. przez Wacława Lednickiego, Wiktora Jakubowskiego, Ryszarda Łużnego[10]. Dorobek naukowy następców tych badaczy: Lucjana Suchanka, Andrzeja Dudka, Hanny Kowalskiej-Stus, Katarzyny Dudy, Lidii Liburskiej i Anny Raźny stał się ważną częścią wniosku o nadanie Wydziałowi Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego do doktoryzowania w zakresie kulturoznawstwa. Otrzymane przez ten Wydział uprawnienia potwierdzają, iż uprawiany przez nich nurt badań uwzględniających istotne dla kultury konteksty: historii, idei, filozofii, religii, metafizyki został oficjalnie uznany za nurt badań kulturoznawczych. Niniejsza rozprawa wpisuje się w ten nurt.

W pracy zostanie przedstawiona analiza i interpretacja wybranych utworów poetyckich barda. Jej celem nie jest bowiem monograficzne ujęcie całej twórczości Wysockiego, lecz tych jej elementów, które dadzą odpowiedź na postawione pytania. Dla autora niniejszej pracy istotne jest dodatkowe pytanie: o granice wolności badacza

[8] Zob. także: *Воспоминания Владимира Высоцкого*, red. А. Сафонов, "Советская Россия", Москва 1989.
[9] А.А. Вознесенский, *Памяти Владимира Высоцкого*, strona internetowa: *Стихи, посвященные Владимиру Высоцкому*, http://www.kulichki.com/masha/vysotsky/ovys/venok/stixi.html, dostęp: 15.03.2015.
[10] Zob. także: R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska*, nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1966.

podejmującego zadanie wyjaśniania sensów ukrytych w dziele literackim. Z naszego punktu widzenia nie może on narzucać twórcy i jego odbiorcom sensów własnych. Może jedynie eksponować te, na które wskazuje autor badanego dzieła. Granice wolności badacza wyznacza w niniejszej pracy autonomia sensów i celów widzianych przez Wysockiego. Dlatego też ważne jest dla autora pytanie, czy można za postmodernistycznymi badaczami przyjąć, że każda interpretacja nie zawierająca błędów merytorycznych jest poprawna?

Umberto Eco w swoich rozważaniach teoretycznych nad tym zagadnieniem zakłada, że wyjściowe dla dzieła są intencje autora, jednak po ukończeniu utworu, powstałe dzieło należy interpretować w oderwaniu od nich. Co więcej – jak zauważa Eco - znajomość intencji autora, może prowadzić do nadinterpretacji. Bowiem oprócz intencji autora istnieją intencje dzieła, i w końcu, intencja czytelnika, który przyjmuje rolę interpretatora. Włoski pisarz, noblista i teoretyk twierdzi także, że są „lepsze" i „gorsze" interpretacje. Tutaj rodzi się kolejne pytanie: kto o tym decyduje? Okazuje się, że wpływ na ocenę interpretacji mają ogólnie uznawane wartości i przyjęte normy. Taka klasyfikacja interpretacji może wydać się kontrowersyjna w świetle promowanych obecnie postmodernistycznych idei głoszących równouprawnienie i wielość interpretacji. Pomimo wymienionych założeń Eco jest jednak zwolennikiem ograniczenia wolności interpretacyjnej. W dziele *Interpretacja i nadinterpretacja*[11] włoski pisarz i teoretyk literatury podaje kryteria poprawności odczytania tekstu, przyjmując tym samym, że nie każde odczytanie tekstu jest prawidłowe.

Te poglądy Eco wzbudziły ożywioną dyskusję postmodernistów na początku lat 90. ubiegłego stulecia. Warto tutaj wspomnieć o polemice Richarda Rorty'ego i Jonathana Cullera z włoskim filozofem.

Mając na uwadze powyższe stanowiska odnoście poprawności odczytania tekstu i jego interpretacji, autor pracy nie odwołuje się do żadnego z kryteriów postmodernizmu, uważając, że nie prowadzą one do istniejących sensów sygnowanych przez utwór literacki, a jedynie tworzą nad nim nowe, pochodzące od badacza.

Pewne elementy warsztatu językowego pracy wymagają w tym miejscu wyjaśnienia. Autor świadom jest tego, że w polskiej literaturze przedmiotu często zamiast dosłownie oddanego imienia Wysockiego – „Władimir" pojawia się spolszczony jego wariant - „Włodzimierz". Zdecydował się jednak pozostać przy formie oddającej oryginalne brzmienie i ilekroć przywołuje imię rosyjskiego pieśniarza-poety, posługuje się tą formą, z wyjątkiem innej formy imienia użytego w cytatach.

[11] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooks-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.

Sytuacja wygląda analogicznie w przypadku tłumaczenia na język polski rosyjskiego terminu „sowiecki" jako „radziecki", w sytuacji, gdy część badaczy korzysta z polskiej transliteracji rosyjsko terminu, a część z jego dosłownego tłumaczenia. Zważywszy jednak na konotację i negatywne wartościowanie pierwszego z nich, autor posługiwać się będzie w pracy spolszczonym terminem „radziecki".

W polskich badaniach na temat pogranicza pojawia się termin „transgraniczności" mający ścisły związek z przekraczaniem granic. Tak ukuty w literaturze termin ma jednak konotacje postmodernistyczne. Niniejsza praca nie odwołuje się do kryteriów metody postmodernistycznej, dlatego jej autor zrezygnował z używania tegoż terminu na rzecz funkcjonującego od dawna terminu „pogranicze kulturowe". Warto pamiętać, że polscy badacze zwykli używać zamiennie dla pojęcia pogranicza terminu „kresy". Tak czyni m.in.Władysław Panas. Badacz ten tłumaczy fenomen styku kultury polskiej z kulturą kresów za pomocą trzech wypadkowych – różnorodności, spotkania i pograniczności:

> „Po pierwsze, chodzi o obecność różnorodnych i zarazem mnogich komponentów etnicznych, lingwistycznych, religijnych i kulturowych. Po drugie, ma miejsce spotkanie tak zróżnicowanych składników w jednej – wprawdzie mocno zautonomizowanej wewnętrznie – organizacji państwowej, we wspólnych ramach gigantycznej całości. (…) Po trzecie, w efekcie spotkania tych wszystkich różnorodnych składników – także tych przeciwstawnych i wrogich – formuje się sfera zjawisk pogranicznych"[12].

Jednakże takie przedstawienie zawęża pogranicze zaledwie do jego terytorialnego rozumienia i nie będzie miało zastosowania w badaniach pogranicza kulturowego w obrębie dwóch różnych kultur współistniejących, tj. bez dającej się wyznaczyć topograficznie granicy, w obrębie jednego terytorium. Dlatego też, bardziej będzie interesować autora niniejszej pracy pojęcie pogranicza w teorii kultury, o którym mówią socjolodzy kultury: Tadeusz Paleczny i Leszek Korporowicz. Badacze ci przywiązują dużą wagę do komunikacji międzykulturowej, o której mówią w dwóch tomach prac. Są to: *Komunikacja międzykulturowa: zbliżenia i impresje*[13] z 1995 roku i tom wydany rok później *Komunikacja międzykulturowa: zderzenia i spotkania. Antologia tekstów*[14]. Warto w tym miejscu jeszcze odnotować, że pojęcie „pogranicza kulturowego" w kontekście filozoficznym objaśnia

[12] W. Panas, *O ograniczeniu etnicznym w badaniach literackich*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996, s. 606.

[13] *Komunikacja międzykulturowa: zbliżenia i impresje*, red. A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszka, Instytut Kultury, Warszawa 1995.

[14] *Komunikacja międzykulturowa: zderzenia i spotkania. Antologia tekstów*, red. A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszka, Instytut Kultury, Warszawa 1996.

Elżbieta Feliksiak w książce *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu (Tomasz Mann – Tadeusz Konwicki – Erica Pedretti)*[15].

Tak szerokie użycie tego terminu i szeroki jego zakres upoważniają autora do zastosowania w interpretacji twórczości Władimira Wysockiego, osadzonej mocno w kontekście epoki i jej determinat historycznych i ideowo-politycznych. Jak bardzo Wysocki je przekraczał, czy w tym tkwi specyfika jego twórczości?

[15] E. Feliksiak, *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu (Tomasz Mann – Tadeusz Konwicki – Erica Pedretti)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

II. Socrealizm jako kultura oficjalna

Geneza i podłoże ideologiczne

Realizm socjalistyczny - określany także skrótem socrealizm - nawiązuje do założeń realizmu i materializmu antropologicznego rosyjskiego myśliciela Nikołaja Gawriłowicza Czernyszewskiego[1] (1828-1889). Te z kolei odwołują się do filozofii Ludwika Feuerbacha[2] (1804-1872) i jego koncepcji człowieka-boga. Punktem wspólnym w filozofii Feuerbacha i Czernyszewskiego jest zerwanie z estetyką romantyczną, która została przedstawiona przez Georga Hegla (1770-1831). Zdaniem Hegla miejsce człowieka jest pomiędzy Absolutem utożsamianym z Bogiem a światem i nie można rozpatrywać człowieka w oderwaniu od Istoty Wyższej od niego. Zgodnie z tą teorią na wiedzę absolutną składają się następujące, równoważne wytyczne: samowiedza, rozum, duch, religia i wiedza[3]. Feuerbach, Czernyszewski, a współcześnie m.in. utożsamiany z postmodernizmem Paul Michel Foucault (1926-1984) odcinają się od heglowskiej metafizyki, kierując się w stronę materializmu. Zgodnie z jego filozofią najwyższym ideałem piękna dla Czernyszewskiego stał się wszechstronnie rozwinięty człowiek, zaś źródłem piękna dla sztuki - otaczająca jej twórcę rzeczywistość. Czernyszewski dał temu wyraz w licznych swoich pracach z zakresu krytyki literackiej, a także w traktacie filozoficznym *Estetyczny stosunek sztuki do rzeczywistości* (*Эстетические отношения искусства к действительности)*, w których proponuje nową koncepcję piękna[4]. Do koncepcji tej nawiąże w pracy fundamentalnej dla narodzin rosyjskiej myśli rewolucyjnej - *Zasada antropologiczna w filozofii (Антропологический принцип в философии*)[5]. Występujące w niej odwołania do kultury mają charakter antyheglowski, antymetafizyczny i antyidealistyczny. Dla ukształtowania w Rosji materialistycznej estetyki

[1] Zob. także: G. Przebinda, *Mikołaj Czernyszewski. Późny wnuk Oświecenia*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1996.
[2] Zob. także: G. Przebinda, *Nowe Oświecenie (Nikołaj Czernyszewski). 1. Rosyjski uczeń Feuerbacha*, [w:] *Od Czadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1832-1922)*, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1998, s. 217-222.
[3] Zob. także: G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2002.
[4] U badacza tej epoki - Andrzeja Walickiego pojawiają się dwie wersje tłumaczenia tegoż tytułu: „Estetyczny stosunek sztuki do rzeczywistości" – pojawia się w: A. Walicki, *Idea wolności u myślicieli rosyjskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 211 oraz „Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości", który pojawia się w: A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 279.
[5] N. Czernyszewski, *Zasada antropologiczna w filozofii*, przeł. M. Błeszyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1956.

znaczenie bazowe ma pierwsza z wymienionych prac. Według jej autora źródłem piękna determinującego charakter dzieła sztuki bądź literatury nie jest Bóg (Absolut), lecz otaczająca człowieka rzeczywistość.

Takie ujęcie piękna wywarło wpływ nade wszystko na ocenę dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej, zawartą w tomie *Szkice gogolowskiego okresu literatury rosyjskiej* (*Очерки гоголевского периода русской литературы*). Czernyszewski eksponuje w nim gogolowski realizm jako najwyższe osiągnięcie literatury rosyjskiej, widoczne na gruncie nowej koncepcji piękna i nowej estetyki. Nową estetykę łączy on z nową - materialistyczną - antropologią w eseju *Rosjanin na rendez-vous* (*Русский человек на rendez-vous*). W eseju tym Czernyszewski określił bohatera Turgieniewa – marzyciela niezdolnego do czynu - mianem zbędnego człowieka. Taka typologia stała się możliwa na gruncie materialistycznej antropologii Czernyszewskiego i materialistycznej koncepcji piękna, na których piętno odbiła filozofia Feuerbacha. Jako jego uczeń autor *Zasady antropologicznej w filozofii* otworzył kulturę rosyjską na wpływ materializmu ateistycznego, który utorował drogę do ukształtowania nowego typu kultury i nowego jej bohatera, będącego w przyszłości pierwowzorem dla komunistycznego homo sovieticusa. Zaproponowana przez Czernyszewskiego nowa antropologia, którą można scharakteryzować jako materialistyczno-ateistyczną, była przeciwieństwem tej usankcjonowanej w kulturze rosyjskiej okresu przedrewolucyjnego jako niepodważalna i uniwersalna. Była przeciwieństwem antropologii chrześcijańskiej, w której każde istnienie ludzkie ma nie tylko sens, ale również cel transcendentny.

Na szczególną uwagę pod tym względem – nade wszystko ze względu na rolę w formowaniu rewolucyjnej świadomości w kręgach dziewiętnastowiecznej inteligencji rosyjskiej - zasługuje utopijna powieść Czernyszewskiego *Co robić*? (*Что делать?*) wydana pierwotnie w czasopiśmie „Современник” № 3—5 z 1863 roku, a cztery lata później - dzięki staraniom rosyjskich emigrantów - w Genewie, w formie książkowej[6]. Powieść szybko trafiła do Rosji, gdzie odegrała ważną rolę w ukształtowaniu narodnictwa, a następnie rewolucyjnej świadomości bolszewików, stając się dla nich poradnikiem w negowaniu nie tylko społeczno-politycznego charakteru carskiej Rosji, ale również jej historii, kultury, a nade wszystko prawosławia jako podstawy narodu i państwa. Powieść Czernyszewskiego jest utopią, dlatego też rodząca się na jej fundamencie świadomość miała również utopijny charakter. Pociągające w niej było to, że miała ona kształtować nowego człowieka, na co wskazuje podtytuł powieści – *Z opowiadań o nowych ludziach*. Stała się pokusą dla samego Włodzimierza Iljicza Lenina

[6] Н.Г. Чернышевский, *Что делать?*, Современная Библиотека, Женева 1867.

(1870-1924), który napisał pracę o analogicznym tytule *Co robić*? (*Что делать?*) w 1902 roku[7], a następnie przedstawił koncepcję nowego człowieka w wersji marksistowsko-bolszewickiej. Z kolei świadectwem wpływu dziewiętnastowiecznego utworu na rosyjską literaturę porewolucyjną stał się poemat Władimira Władimirowicza Majakowskiego (1893-1930) *Что делать?* pochodzący z 1926 roku. O wadze powieści Czernyszewskiego świadczą nie tylko kolejne jej wydania w epoce radzieckiej, ale również wzorowane na niej - głównie na jej bohaterach - powieści socrealistyczne. Radziecka recepcja powieści *Co robić* była zdecydowanie pozytywna, w przeciwieństwie do jej odbioru przez współczesnych Czernyszewskiemu - cenzorów, krytyków, czytelników. Jak pisze autor *Posłowia* do polskiego jej wydania:

> „Wokół książki Czernyszewskiego rozgorzała namiętna polemika, odzwierciedlająca walki i przeciwieństwa epoki. Nikt z ludzi myślących współczesnego pokolenia nie mógł pozostać obojętny wobec tej powieści. W dziejach literatury światowej rzadko które książki miały tak wybitne znaczenie społeczne”[8].

Jest to ocena pisana z pozycji marksistowskiej humanistyki. Bardzo dobrze oddaje jednak znaczenie wpływu antropologii i estetyki Czernyszewskiego na rozwój radzieckiej kultury i narodziny jej bohatera. Zdaniem Nikołaja Wodowozowa powieść odegrała tak ważną rolę dzięki temu, że „walka rewolucyjna demokracji chłopskiej w czasach, gdy demokratyzm i socjalizm łączyły się w jedną nierozerwalną całość”[9] znalazła swoje odbicie na stronicach *Что делать?*.

W podobnym tonie oceniał wpływ powieści Czernyszewskiego na młode pokolenie Rosjan lat 60. i 70. XIX wieku znany anarchista i zagorzały rewolucjonista – Piotr Aleksiejewicz Kropotkin. W następujący sposób pisał sile jej oddziaływania:

> „Для русской молодёжи того времени она была своего рода откровением и превратилась в программу, сделалась своего рода знаменем”[10].

Czernyszewski w *Przedmowie* do swego literackiego dzieła wyznaje, że własną twórczość traktuje jako misję mającą na celu przekonanie do swoich poglądów czytelników, których nazywa tutaj publicznością. Użycie takiego terminu, zamiast posługiwania się tradycyjnie przyjętymi dla literatury określeniami, takimi jak czytelnik czy odbiorca, wydaje się mieć znaczenie nie tylko estetyczne. Świadczy ono o dydaktycznym nastawieniu pisarza

[7] В.И. Ленин, *Что делать?*, Verlag J.H.W. Dietz, Stuttgart 1902.
[8] N. Wodowozow, *Posłowie*, [w:] N. Czernyszewski, *Co robić? Z opowiadań o nowych ludziach*, przeł. J. Brzęczkowski, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 533.
[9] Tamże, s. 534.
[10] П.А. Кропоткин, *Идеалы и действительность в русской литературе*, Санкт-Петербург, 1907, s. 306-307.

wobec czytelników - „audytorium". Autor *Co robić?* w następujący sposób pisze o swojej „publiczności":

> „Ale jest wśród ciebie, publiczności, pewna ilość (…) ludzi, których szanuję. (…) Cenię ich zdanie, wiem jednak z góry, że są oni po mojej stronie"[11].

Jak wynika z powyższych słów, aby cieszyć się szacunkiem pisarza i być przez niego cenionym, należy posiadać podobne do niego zdanie w kwestiach światopoglądowych i stać po jego stronie. Pomimo tak wyraźnego podziału ludzi ze względu na wyznawany przez nich światopogląd, Czernyszewski swojej powieści powierza rolę perswazyjną i perswazyjno-edukacyjną w stosunku do tych czytelników, którzy nie są jeszcze po jego stronie. Świadectwem tego są słowa skierowane do podzielającej poglądy pisarza części „publiczności":

> „(…) gdyby publiczność wyłącznie z was się składała, już nie potrzebowałbym pisać"[12].

Niezwykle istotne wydaje się przekonanie autora, że powieść – będąca niejako biblią dla nowych ludzi - zawiera prawdę, na którą otwiera ludzkość. Wspomina o tym pisarz, nieco kokieteryjnie, w *Przedmowie,* usprawiedliwiając swoje rzekome braki talentu obecnością prawdy w utworze:

> „Prawda – to rzecz dobra: wynagradza czytelnikowi braki pisarza, który jej służy"[13].

Ukazani w powieści nowi ludzie to jednostki zrywające ze starym porządkiem. Tak postępuje na stronicach tej powieści Wiera Pawłowna, która buntuje się przeciwko wydaniu jej za mąż przez matkę – nazywaną w powieści panią Marią – za dobrze sytuowanego mężczyznę. Wiera, która ukazana jest jako kobieta wyzwolona, nie całuje matki w rękę, co zapowiada uderzająco oficjalnym – zważywszy na sytuację - tonem:

> „- Nie, mamusiu. Już dawno mamie powiedziałam, że mamy w rękę całować nie będę"[14].

Jest to zapowiedź odrzucenia dotychczasowego stylu życia i porządku, opartego na wzorcach rosyjskiej kultury szlacheckiej. W kulturze XIX wieku gest ucałowania ręki matki oraz poddanie się woli rodzicielskiej w sprawach zamążpójścia były znakiem charakterystycznym dla starego porządku, moralności i obyczajowości przedrewolucyjnej.

Jednak jeszcze bardziej nowatorskie jest rozumienie małżeństwa, jakie propaguje Wiera Pawłowna. Powinno się ono opierać – jej zdaniem - na związku partnerskim, w którym

[11] N. Czernyszewski, *Co robić? …*, dz. cyt., s. 17.
[12] Tamże.
[13] Tamże, s. 16.
[14] Tamże, s. 28.

kobieta rezygnuje z tradycyjnych ról matki i wiernej żony, określonych w *Domostroju* jako role niezbywalne, determinujące istotę kobiecości. Tym samym bohaterka Czernyszewskiego w stanowczy sposób zrywa z rosyjską kulturą i tradycją, zbudowaną na fundamencie chrześcijańskich wartości. Jej zachowanie stanowi zapowiedź zmian kulturowych wprowadzonych przez komunizm, który zanegował przedrewolucyjny wzorzec funkcji kulturowych nie tylko mężczyzny, ale również kobiety. Tę drugą ogołocił, degradując jej dwie podstawowe, naturalne role: matki i strażniczki życia rodzinnego. Promował natomiast jej obraz przodownicy pracy, budującej z oddaniem socjalizm. Jak pisze Martyna Kowalska:

> „Kobieta matka, kobieta żona, kobieta gospodyni nie mogła, siłą rzeczy, uczestniczyć w budowie nowego ładu z taką siłą i oddaniem jak mężczyzna. Przeszkodą dla niej była rodzina, dom, wreszcie opieka na dziećmi. (…) Dlatego też naczelnym założeniem bolszewików w sprawie płci pięknej było zdjęcie z barków kobiety roli kapłanki domowego ogniska”[15].

Zachowanie Wiery poprzez demonstracyjne zerwanie z tradycją nie wpisuje się w stary ład społeczny. Tym samym, może być ono uznane za zwiastun nowego porządku i nadchodzącej nowej epoki kulturowej. Nie może zatem dziwić, że jako takie było ono odbierane przez współczesnych pisarzowi. Można przypuszczać, że taki stan rzeczy był zgodny z zamierzeniem autora powieści, który swoje pisarstwo uczynił instrumentem przekazywanie głoszonych przez niego idei.

Warto więc zwrócić uwagę na antymetafizyczny i antyreligijny charakter książki Czernyszewskiego, zbudowanej nie tylko na gruncie nowej antropologii, ale również nowej estetyki i nowego typu realizmu, mającego odzwierciedlać wiernie jedynie zdeterminowaną historycznie, społecznie i politycznie rzeczywistość. Znamienne jest, że właśnie typ realizmu, negującego prawdę ontologiczną o transcendentnym wymiarze istnienia ludzkiego, stał się nośnikiem idei utopijnego socjalizmu w XIX wieku, a następnie komunizmu w wieku XX. Mamy tu do czynienia z charakterystyczną dla tego typu połączenia antynomicznością. Realizm przeczy bowiem utopii, domagając się od każdej idei możliwości jej urzeczywistnienia. Utopia obliczona jest natomiast nade wszystko na zaistnienie w ludzkiej świadomości. Zasadne jest więc określanie powieści *Co robić?* mianem utopijnej.

Poglądy Czernyszewskiego odbiły się szerokim echem wśród ówczesnej inteligencji rosyjskiej, stając się przedmiotem jej licznych dyskusji i inspiracją dla rewolucji. Jak zauważa historyk James H. Billington, myśl społeczna Czernyszewskiego oraz współpracującego z

[15] M. Kowalska, *Aleksander Sołżenicyn. Homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 188.

nim na łamach czasopisma „Современник” krytyka literackiego Nikołaja Dobrolubowa przygotowała tę nową grupę społeczną do zanegowania rodzimej tradycji, co było warunkiem *sine qua non* narodnickiej rewolucji:

> „Przyjmując za punkt wyjścia materializm Feuerbacha i racjonalizm utylitarystów angielskich, ci wpływowi krytycy doprowadzili młode pokolenie do systematycznego odrzucania całej dotychczasowej tradycji i całego paradygmatu idealistycznego, w ramach którego toczyły się dyskusje szlacheckiego stulecia”[16].

Nie ulega wątpliwości, że jeden z czołowych twórców systemu komunistycznego, Włodzimierz Lenin, był pod ogromnym wpływem idei Czernyszewskiego. Znalazło to swój wyraz m.in. w koncepcji komunistycznego eksperymentu antropologicznego, jakim była próba ukształtowania nowego człowieka. Stanowiła ona rozwinięcie propozycji Czernyszewskiego, wzbogacone o inspiracje filozofii i myśli społecznej Karola Marksa (1818-1883) oraz Fryderyka Engelsa (1820-1895).

Wśród badaczy istnieją podzielone zdania w kwestii tego, czy Czernyszewski był zwolennikiem rewolucji. Część z nich, jak ujmuje to Grzegorz Przebinda, głosi wątpliwą tezę o niejako „wiecznym rewolucjonizmie” poglądów autora powieści *Co robić?*. Część utrzymuje pogląd, iż rosyjski myśliciel początkowo był przeciwny rewolucji, do której stopniowo „dojrzewał”, a następnie „pozostał jej głosicielem do końca swoich dni”[17]. Trzecie stanowisko - które podziela Przebinda - głosi, iż Czernyszewski nigdy nie był zwolennikiem zaprowadzenia socjalizmu drogą rewolucji – jak się to stało w rzeczywistości – lecz dążył do niego jedynie sposobami demokratycznymi[18].

Jak zwraca uwagę Andrzej Walicki, autor *Co robić?*, w odróżnieniu od zachodnich myślicieli, był zwolennikiem wolności politycznej. Badacz, przywołując słowa rosyjskiego pisarza, stwierdza:

---

[16] J. H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 360.

[17] G. Przebinda, *Nowe Oświecenie (…)*, dz. cyt., s. 222.

[18] Za początek zmian ustrojowych w Rosji uważa się rewolucję 1905 roku, w której podczas „krwawej niedzieli” jak szacuję się zginęło, bądź zostało rannych ponad tysiąc osób, w tym kobiety i dzieci (za: J. Pajewski, *Historia powszechna 1871-1918*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967, s. 272). Następnie miały miejsce jeszcze dwie rewolucje w 1917 roku: lutowa i październikowa, która to ostatecznie doprowadziła do przejęcia władzy przez bolszewików. Zobacz także: R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, przeł. T. Szafar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994; R. Pipes, *Rewolucja rosyjska: trzy pytania*, przeł. W. Jażewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2007; O. Figes, *Tragedia narodu. Rewolucja rosyjska 1891-1924*, Wydawnictwo Dolnośląskie, przeł. B. Hrycak, Wrocław 2009; E. Burdżałow, *Rewolucja lutowa 1917 r. Powstanie w Piotrogrodzie*, przeł. R. Wojna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1973; A. Krzyżanowski, *Raj doczesny komunistów. Dzieje Rosji w XX wieku*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2008.

„Tak jak powietrze niezbędne jest dla życia poszczególnego człowieka, tak wolność polityczna niezbędna jest dla prawidłowego funkcjonowania ludzkiego społeczeństwa”[19].

Warto w tym miejscu nadmienić, że Czernyszewski przechodził w okresie kształtowania swoich poglądów politycznych fazę narodnicką, w której nie widział potrzeby wolności politycznej - zgodnie z koncepcjami twórców tego nurtu rewolucyjnego[20]. Jej konieczność wypracował niezależnie od założeń narodnictwa. Dzieje Związku Radzieckiego pokazały, że postulat wolności politycznej, któremu sprzeciwiali się rosyjscy narodnicy nie został spełniony[21]. Pierwsze oznaki odejścia od realizacji tego postulatu odnajdujemy już w okresie rządów Lenina, a umocnienie autorytarnego kierunku w budowie totalitarnego państwa potwierdzają rządy Józefa Stalina. Badacz utopii komunistycznej – Walicki - przytacza dwie wykluczające się koncepcje na temat słuszności „tezy o ciągłości” leninizmu i stalinizmu. Sam staje na stanowisku, że ciągłość taka istniała, a obydwaj przywódcy polityczni Związku Radzieckiego czerpali w prostej linii z marksizmu. Tak też było w przypadku teorii wolności:

„nie można bowiem mówić o oryginalnym wkładzie Stalina do marksistowskiej teorii wolności”[22].

W dalszej części, zwracając uwagę na wkład ideologiczny leninizmu w budowaniu komunistycznej utopii przez Stalina, Walicki pisze:

„Wszystkie argumenty, którymi Stalin posłużył się dla ideologicznego i «naukowego» uzasadnienia swej dyktatury, zawarte były w leninizmie”[23].

Wzajemne oddziaływanie na siebie, przenikanie i w końcu scalenie marksizmu, leninizmu i stalinizmu stanowiło fundament koncepcji komunistycznego społeczeństwa, realizowanej na gruncie Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Było również podporą nierozerwalnie z tą koncepcją związanego totalitarnego państwa. Kwestię tych zależności Walicki podsumowuje następująco:

„W ten sposób marksizm uprawomocnił leninizm, a leninizm z kolei przygotował i usprawiedliwił teorię i praktykę stalinizmu”[24].

Czernyszewskiego i jego naśladowców wyróżnia spektakularne zerwanie z tradycją i antropologią chrześcijańską. Stało się ono cechą konstytutywną realizmu socjalistycznego, który korzeniami swymi sięga filozofii i estetyki autora *Co robić?*. Na podłożu tej ostatniej

[19] A. Walicki, Marksizm i skok do królestwa wolności. Dzieje komunistycznej utopii, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 44.
[20] Tamże, s. 45.
[21] Tamże.
[22] Tamże, s. 380.
[23] Tamże.
[24] Tamże, s. 403.

powstał typ realizmu, będący nośnikiem utopii socjalistycznej. Realizm socjalistyczny stanowi w dużej mierze zaprzeczenie rosyjskiej kultury przedrewolucyjnej, a nade wszystko tego jej dziewiętnastowiecznego okresu, który został nazwany złotym wiekiem w historii literatury rosyjskiej. W okresie tym osiągnęła ona bowiem swoje apogeum, wpisując się w dzieje kultury europejskiej.

Złoty wiek obejmuje wszystkie epoki i prądy dziewiętnastowiecznej Rosji od romantyzmu do modernizmu. Złożyła się nań twórczość wielu autorów. Pochylając się tylko nad samą poezją, należy w tej epoce wymienić obok Aleksandra Siergiejewicza Puszkina (1799-1837) takich poetów, jak uznawanego za największego poetę rosyjskiego przed Puszkinem – klasycystę Gawriła Romanowicza Dzierżawina (1743-1816), Iwana Andriejewicza Kryłowa (1769-1844), Iwana Iwanowicza Kozłowa (1779-1840), Wasilija Andriejewicza Żukowskiego (1783-1852), czy też prekursora rosyjskich symbolistów Fiodora Iwanowicza Tiutczewa (1803-1873), uzdolnionego autora liryki miłosnej i liryki przyrody - Afanasija Afanasjewicza Feta (1820-1892) i wielu innych[25].

Dla zobrazowania pełni bogactwa literatury złotego wieku przypomnieć należy m.in. tych twórców, którzy wychodząc - podobnie jak Puszkin - z pozycji romantycznych, zapewnili rozwój rosyjskiego realizmu. To poeta Michaił Jurjewicz Lermontow (1814-1841) – drugi obok Puszkina najwybitniejszy przedstawiciel rosyjskiego romantyzmu, oraz pisarz i dramaturg Mikołaj Wasiljewicz Gogol (1809-1852), który w latach 40. XIX wieku przypieczętował zwycięstwo realizmu nad romantyzmem i jego dominację trwającą w Rosji do początku lat 90. Szczyty realizmu osiąga literatura rosyjska dzięki twórczości Iwana Siergiejewicza Turgieniewa (1818-1883), Iwana Aleksandrowicza Gonczarowa (1812-1891), Michaiła Jewgrafowicza Sałtykowa-Szczedrina (1826-1889).

Jednak do najwybitniejszych twórców tego okresu należy zaliczyć, z jednej strony Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego (1821-1881), z drugiej Lwa Nikołajewicza Tołstoja (1828-1910). W utworach pierwszego z pisarzy znalazła pełne swe odbicie antropologia chrześcijańska, którą zanegował socrealizm. Natomiast twórczość drugiego prezentuje dążenie do chrześcijańskiego ideału etycznego jako wyznacznika samodoskonalenia i osiągania pełni człowieczeństwa, którym oficjalny nurt literacki epoki radzieckiej przeciwstawił ideę komunizmu mającą stanowić sens i cel życia. Antynomiczne ukierunkowanie socrealizmu wobec rosyjskiej tradycji kulturowej jest szczególnie dobitne w

[25] Wiersze powyższych poetów ukazały się w zbiorze: *Золотой век русской поэзии*, Эксмо, Москва 2009. Jednakże nie jest to kompletna lista poetów zaliczanych do „złotego wieku" w literaturze rosyjskiej. Publikacja tegoż wydawnictwa z 2007 roku obejmuje utwory znacznie większej ilości poetów: *Антология русской поэзии: золотой век: 150 поэтов, 750 стихотворений*, red. С.Ф. Дмитренко, Эксмо, Москва 2007.

zestawieniu jego programu ideowego i estetycznego ze spuścizną Dostojewskiego przenikniętą duchem metafizyki i chrześcijańską filozofią[26]. Bohaterowie pisarza, tacy jak Sonia Marmieładowa, książę Myszkin, Makar Dołgoruki, starzec Zosima, Alosza Karamazow - ukierunkowani są bowiem w taki sposób na transcendencję, aby ją poświadczać poprzez realizację wartości metafizyczno-religijnych i moralnych, wyrastających z ducha chrześcijaństwa. Dostojewski pokazuje, iż na poziomie tych dwóch szeregów wartości człowiek może przekraczać swoje „ja" i zajmować postawę heroiczną - poświęcać się dla tych wartości, które owo „ja" przewyższają. Ich negacja stała się fundamentem socrealizmu, który wysunął ideę nie tylko nowej antropologii, ale również nowej aksjologii. Głosząc ideę nowego człowieka, podporządkował go nowym wartościom - określonym przez ideologię i utopię komunizmu. Trudno jednak było całkowicie zanegować spuściznę autora *Zbrodni i kary*. Dlatego próbowano narzucić jej jednostronną interpretację - w duchu krytyki marksistowskiej, eksponującej w niej to wszystko, co mogło być przedstawione jako krytyka życia społecznego w Rosji carskiej, bądź koncentrującej uwagę badacza na problemach osobistych twórcy. Przykładem takiej recepcji pisarza jest monografia Borysa Bursowa *Osobowość Dostojewskiego*. Leningradzki profesor w swoich rozważaniach nad dziewiętnastowiecznym pisarzem wychodzi z założenia, że jego twórczość ma charakter autobiograficzny[27]. Jednocześnie podkreśla, że treści poruszane przez Dostojewskiego mają charakter rewolucyjny, gdyż dotykają one problemów społecznych:

> „Nie pomijał milczeniem żadnego problemu, wokół którego toczyła się społeczna i intelektualna walka w Rosji lub na świecie"[28].

Następnie ten sam autor – odnosząc się do twórczości autora *Idioty* - stwierdza:

> „Jego utwory to ciągły spór, spór ze wszystkimi, nawet ze sobą samym"[29].

Natomiast pojawiające się u pisarza motywy biblijne i odniesienia do Boga komunistyczny badacz literatury tłumaczy jego skłonnością do ulegania zabobonom oraz chwiejnością wiary pisarza:

> „Dostojewski był zabobonny, (…) targany mnóstwem wątpliwości co do własnej wiary, której potrzebował jak «trawa wyschnięta», tym bardziej ulegał wpływom zabobonów i przesądów"[30].

---

[26] Zob. m.in. prace polskich badaczy: A. Raźny, *Fiodor Dostojewski: filozofia człowieka a problemy poetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998; A. Kościołek, *"Dziennik pisarza" Fiodora Dostojewskiego: Próba monografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000; *Fiodor Dostojewski i problemy kultury*, red. A. Raźny, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

[27] B. Bursow, *Osobowość Dostojewskiego*, przeł. A. Wołodźko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 9.

[28] Tamże, s. 52.

[29] Tamże.

W innym miejscu Bursow bagatelizuje religijność Dostojewskiego, nadając jej drugorzędne znaczenie w biografii pisarza:

> „Nigdy jednak nie przeczytałem opinii, że Dostojewski jako człowiek i myśliciel był głęboko religijny”[31].

Krytyka czasów radzieckich nie mogła pozostać obojętna wobec takiego geniusza literatury rosyjskiej, jakim był Dostojewski, a jednocześnie nie mogła zaakceptować wymiaru metafizycznego w jego twórczości oraz religijności płynącej z zachowań jego literackich bohaterów. Dlatego też podważała ich znaczenie, widząc w nich zagrożenie nie tylko dla radzieckiej kultury, ale również dla propagowanej w niej nowej antropologii i koncepcji nowego człowieka.

Podobnie przebiegała recepcja Tołstoja w epoce radzieckiej. Pozornej akceptacji jego twórczości towarzyszyła próba marksistowskiej nadinterpretacji - w duchu walki klasowej czy negacji Rosji przedrewolucyjnej. Z jednej więc strony pozytywnie oceniano kryzys światopoglądowy pisarza z końca lat 70. i początku 80. oraz wyrażoną w tym okresie w publicystyce autora *Anny Kareniny* krytykę teologii dogmatycznej, podstawowych dogmatów chrześcijaństwa, a także Cerkwi jako instytucji. Eksponowano wykluczenie pisarza z Cerkwi – m.in. za podważanie boskości Chrystusa i głoszoną publicznie przez Tołstpoja niewiarę w jego zmartwychwstanie. Jednakże kontrowersyjna stała się dla krytyki marksistowskiej zawarta w tej samej publicystyce idea doskonalenia moralnego w oparciu o zasady etyki chrześcijańskiej. Tołstoj rewidujący krytycznie chrześcijaństwo mógł być dla radzieckich twórców natchnieniem. Jednakże ten sam Tołstoj redukujący chrześcijaństwo do etyki i uznający ją za fundament moralności Rosjanina, był już nie do przyjęcia. Tym bardziej, że pisarz zaproponował oparty na zasadach tej etyki model życia społecznego. Wyraził nadzieję na harmonijny układ między szlachtą i chłopstwem w momencie, gdy inteligencja narodnicka zapragnęła poprowadzić w zrywie rewolucyjnym przeciwko tej pierwszej „uciemiężony lud”.

Mówiąc o radzieckim odbiorze Tołstoja warto przywołać pracę B. Bursowa *Л. Н. Толстой. Семинарий*[32] czy też akademickie opracowanie Michaiła Chrapczenki *Лев Толстой как художник*[33]. Jako przykład recepcji Tołstoja w epoce komunizmu posłużyć może praca zbiorowa polskich badaczy *Lew Tołstoj w Polsce: zarys bibliograficzno-literacki,*

---

[30] Tamże, s. 15.
[31] Tamże, s. 620.
[32] Б.И. Бурсов, *Л. Н. Толстой. Семинарий*, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Ленинград 1963.
[33] М.Б. Храпченко, *Лев Толстой как художник*, Советский писатель, Москва 1963.

prezentująca krytyczną ocenę moralnego wymiaru twórczości pisarza[34]. Najbardziej negatywnym tonem oceny wyróżnił się w przytoczonym tomie Władysław Nałkowski, na co zwraca uwagę badająca recepcję Tołstoja w Polsce Ewa Jastrząb, która stwierdza, iż badacz odmówił autentyzmu i realnego wymiaru ideałowi moralnemu pisarza:

> „Publicysta skrytykował ideał moralny Tołstoja nie tylko za egalitaryzm, ale też za utopijność, a zatem niemożliwość konsekwentnej realizacji w życiu i działaniu jednostek"[35].

Jednak, co warto podkreślić, stosunek ideologów i twórców socrealizmu do Tołstoja nie mógł być zdecydowanie krytyczny, gdyż tzw. kryzys światopoglądowy pisarza stanowił dla nich argument ideowy przemawiający za odrzuceniem religii i Cerkwi jako fundamentów kształtowania tożsamości osobowej, kulturowej i narodowej Rosjan. Tołstoj w swej publicystyce końca lat 70. i początku 80. zakwestionował podstawy chrześcijaństwa: teologię, dogmaty, dzieje Cerkwi, a nawet boskość Chrystusa. Samo chrześcijaństwo zredukował do etyki, w której punktem centralnym uczynił *Kazanie na Górze* wg św. Mateusza. O ile jednak antymetafizyczna, antydogmatyczna i antyeklezjologiczna postawa Tołstoja z czasu jego przełomu światopoglądowego czy wreszcie wykluczenie z Cerkwi mogły stanowić dla radzieckich ideologów ważny instrument kształtowania komunistycznego społeczeństwa poprzez kulturę, o tyle aksjologiczny aspekt „kryzysowej" postawy pisarza nie mógł być przez nich zaakceptowany. Tołstoj, nawołujący do samodoskonalenia moralnego na gruncie etyki chrześcijańskiej i do niesprzeciwiania się złu siłą był poważnym zagrożeniem dla komunistycznej antropologii i pedagogiki społecznej, których celem było podporządkowanie „człowieka radzieckiego" nowej ideologii. Poprzez swoją doktrynę etyczną autor *Wojny i pokoju* nie tylko nie osłabił tożsamości Rosjan, ale przeciwnie - umocnił ją. Umocnił także aksjologiczny fundament kultury rosyjskiej. Zaproponował ponadto - w okresie dojrzewającej rewolucji narodnickiej - rozwiązania społeczne dla wsi na bazie determinowanego przez chrześcijańską etykę harmonijnego współżycia szlachty i chłopstwa. Głosząc zbliżenie tych dwóch stanów, sam starał się żyć i ubierać, a także pracować jak jego poddani[36]. Dobrowolne podjęcie się pracy na równi z chłopstwem przez hrabiego zostało wykorzystane przez krytykę czasów radzieckich jako postawa sprzyjająca nastaniu nowych – komunistycznych czasów. W takim też duchu interpretuje Tołstoja radziecki krytyk literacki - Gieorgij Adamowicz, który

[34] *Lew Tołstoj w Polsce: zarys bibliograficzno-literacki,* red. P. Grzegorczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
[35] E. Jastrząb, *Myśl filozoficzno-etyczna Lwa Tołstoja w recepcji polskiej*, [w:] „Studia Wschodniosłowiańskie", tom 12, 2012, s. 344.
[36] Zob. także: W. Szkłowski, *Lew Tołstoj. Biografia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008; A. Semczuk, *Lew Tołstoj*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963.

podkreśla aktualność poglądów pisarza w epoce komunizmu i uważa go za nauczyciela społeczeństwa radzieckiego:

> „Но, вспоминая великого писателя, который умер в годы, когда, казалось, старый мир, пусть и покряхтывая, и давая трещины, будет стоять еще долго, спрашиваешь себя: в какой мере он, Лев Толстой, до сих пор остается нашим спутником, нашим старшим другом и учителем, в какой мере он нам нужен, нам по-прежнему дорог, можем ли мы еще искренне сказать, что «без него нельзя жить», как он сам сказал это о своем любимом поэте Тютчеве?”[37].

Tołstoj został tu przedstawiony jako wizjoner, który przeczuwał koniec zmierzającej do samozagłady carskiej epoki – nazwanej w tekście „starym światem” - i nastanie nowej. Zdaniem Adamowicza dziewiętnastowieczny pisarz jest wciąż aktualny nie tylko jako nauczyciel, ale również „starszy przyjaciel”.

Wyeksponowana w tołstoizmie idea samodoskonalenia moralnego oraz zasada niesprzeciwiania się złu siłą uderzały nie tylko w idee rewolucji i komunistyczną antropologię oraz pedagogikę, ale również w komunistyczną aksjologię, kreującą nową hierarchię wartości, określonych jako socjalistyczne, podporządkowanych panującej ideologii. Podobny problem stanowił dla kultury socrealistycznej Gogol[38].

Ten dziewiętnastowieczny pisarz, dramaturg, publicysta, autor pełnej pouczeń moralnych korespondencji nastręczał wiele trudności w interpretacji jego spuścizny. Z jednej bowiem strony uznaniem cieszyć się mogła satyra na dziewiętnastowieczną Rosję zawarta w jego opowiadaniach, powieści *Martwe dusze* czy takich dramatach jak *Rewizor* i *Ożenek.* Z drugiej - krytyce musiał być poddany moralny wymiar publicystyki i korespondencji pisarza, nade wszystko ten ich aspekt, który stanowił wskazanie drogi walki ze złem moralnym i społecznym na gruncie etyki chrześcijańskiej. Stanowiło to zaprzeczenie rewolucji jako jedynego i skutecznego działania w celu rozwiązania problemów społecznych. Przekreśleniem sposobności na zaistnienie komunistycznego systemu z ukształtowanym komunistycznym społeczeństwem stało się proponowane przez pisarza doskonalenie moralne stanowiące sposób walki z otaczającym zepsuciem moralnym i społecznym. Również okres przełomu duchowego Gogola nastręczał wiele problemów twórcom i teoretykom epoki realizmu socjalistycznego. Autor satyrycznych utworów, drwiących z otaczającej go rzeczywistości, doszedł wówczas do wniosku, iż nie należy w ten sposób opisywać Rosji

[37] Г.В. Адамович, *Речь на собрании в Париже 3 декабря 1960 года*, strona internetowa: http://booksbunker.com/georgiy_adamovich/66316/1.html, dostęp: 08.12.2015.
[38] Zob. także: Sz. Romańczuk, *Pisarz i Bóg: Dostojewski, Gogol, Tołstoj*, Fundacja im. Księcia Konstantego Ostrogskiego, Białystok 2013.

carskiej. Dlatego też wiele lat poprawiał *Martwe dusze*, których pierwsze wydanie datowane jest na rok 1842. Gogol napisał także drugą część tego utworu, jednak w ramach samodoskonalenia wewnętrznego potraktował ją jako niezgodną z duchem chrześcijaństwa i ostatecznie spalił rękopis utworu na dziesięć dni przed śmiercią. Taka postawa nie mogła cieszyć się aprobatą ideologów socrealizmu. Łączyła ponadto autora *Martwych dusz* z autorem *Idioty*. Na powiązania te oraz religijny wymiar twórczości Gogola i Dostojewskiego zwraca uwagę Anna Woźniak, zaznaczając:

> „Jako religijny myśliciele Mikołaj Gogol i Fiodor Dostojewski wywodzą się z różnych doświadczeń życiowych, etycznych, z odmiennego dziedzictwa filozoficznego. (…) Obaj byli bez wątpienia pisarzami religijnymi i są to fakty dostatecznie udokumentowane w nauce"[39].

Nieco dalej badaczka podkreśla różnicę antropologii Gogola i Dostojewskiego, wynikającą z osobistego stosunku każdego z pisarzy do samego Chrystusa:

> „Antropologia Gogola pozostała antropologią potencjalną, antropologia Dostojewskiego poprzez poszukiwanie Chrystusa, odnajdywanie obrazu Boga w człowieku i naśladownictwo Chrystusa, zyskała rangę chrystocentrycznej"[40].

Silnie zaznaczone w twórczości związki obu autorów z chrześcijaństwem sprawiały, że twórczość ich nie mogła być w pełni zaakceptowana przez kulturę radziecką.

Na szczególną uwagę zasługuje stosunek socrealizmu do Puszkina. Jego twórczość zapoczątkowała nowy okres w dziejach literatury rosyjskiej, który został bezpowrotnie przerwany rewolucją bolszewicką i uformowaniem socrealizmu. Sam poeta został jednak w nowej epoce potraktowany wyjątkowo dobrze.

Bez wątpienia pamięć o Puszkinie była żywa w czasach Związku Radzieckiego, a sam poeta był gloryfikowany. Działo się tak, ponieważ jego wiersze opiewające wolność interpretowano na użytek panującej ideologii - jako sprzeciw wobec Rosji carskiej. Takiej interpretacji tej twórczości sprzyjał również pesymizm oraz dystans do otaczającej rzeczywistości, przemawiający z wierszy napisanych przez Puszkina pod koniec życia. Świadectwem gloryfikacji poety przez władze komunistyczne jest przemianowanie w 1937 roku miasta, w którym poeta pobierał nauki – dawniejszego Carskiego Sioła (Царское Село)[41] na Puszkin (Пушкин)[42]. Podobnie w tym samym roku, dla uczczenia setnej rocznicy

[39] A. Woźniak, Gogol i Dostojewski. Od antropologii do bogoczłowieczeństwa, [w:] Słowianie Wschodni. Duchowość. Mentalność. Kultura. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Ryszardowi Łużnemu w siedemdziesięciolecie urodzin, red. A. Raźny, D. Piwowarska, Wydawnictwo Bohdan Grell i córka s.c., Kraków 1997, s. 121.

[40] Tamże, s. 125.

[41] Nazwa ta pochodzi od carskiej rezydencji, która jest ulokowana około 25 km od dzisiejszego Sankt-Petersburga. Pomimo zmiany nazwy miejscowości w odniesieniu do samego kompleksu carskiej siedziby używa się nadal nazwy Carskie Sioło.

śmierci poety, przemianowano nazwę moskiewskiego Muzeum Sztuk Pięknych im. Aleksandra III na Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina (Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина).

Mówiąc na temat pamięci o Puszkinie w epoce socrealizmu, nie można pominąć czynionych aluzji literackich do poety – różnego rodzaju odniesień i nawiązań do jego życia i twórczości. Przykładem takiej „aluzyjnej" obecności poety w literaturze radzieckiej jest powieść Leonida Grossmana z 1929 roku *Записки д'Аршиака* (w dosłownym tłumaczeniu: *Zapiski d'Archiaca*). Książka ta przedstawia historię pojedynku Puszkina, w wyniku którego, na skutek zadanych ran, poeta poniósł śmierć. Napisana jest ona w formie pamiętników sekundanta. W Polsce pozycja ta została wydana tuż po II wojnie światowej pod tytułem *Śmierć poety*[43]. Wyeksponowanie epizodu ostatniego pojedynku Puszkina nie jest pozbawione podłoża ideologicznego, bowiem odbył się on na skutek intryg dworskich i pogłosek, jakoby żona poety miała romans z francuskim emigrantem, z którym przyszło się pojedynkować Puszkinowi.

Pochylając się nad literackimi aluzjami do dziewiętnastowiecznego wieszcza rosyjskiego warto zwrócić uwagę także na to, jak poeta był prezentowany poza literaturą oficjalną. Temat ten jest zasadny, gdyż Puszkina w swoich pieśniach przywoływał dwudziestowieczny bard, Bułat Okudżawa – poeta pogranicza kulturowego, którego droga twórcza przebiegała podobnie do tej, którą podążał Władimir Wysocki. W pieśni noszącej tytuł *Александр Сергеевич Пушкин* Okudżawa śpiewa z nostalgią o nieobecnym poecie:

„А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеичем
Поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа"[44].

Z niniejszych słów przemawia żal, który wynika z tego, że poetyckiemu „ja" z wiersza przyszło żyć w innych czasach – bez wielkiego geniusza poetyckiego, jakim niewątpliwie był Puszkin. Szczególnie dobitnie poetyckie „ja" wyraża żal za minioną epoką w następujących wersach:

„Теперь нам не надо по улицам мыкаться ощупью:
Машины нас ждут и ракеты уносят нас вдаль.

[42] Nie jest to pierwsza zmiana nazwy tej miejscowości, ponieważ w 1918 roku władze zmieniły nazwę Carskie Sioło (Царское Село) w Deitskoje Sieło (Детское Село). Jak można przypuszczać, zmiana ta była podyktowana polityką zrywania z carską przeszłością Rosji.

[43] L. Grossman, *Śmierć poety*, przeł. W. Broniewski, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1949. Zob. także: T. Juryj, A. Iraklij, i in., *Bezimienna miłość: Opowieści z życia pisarzy rosyjskich: A. Puszkin, M. Lermontow, I. Turgieniew, F. Dostojewski, M. Czechow, L. Tołstoj*, przeł. M. Dolińska, Wydawnictwo Progress, Moskwa 1977.

[44] Б.Ш. Окуджава, *Александр Сергеевич Пушкин*, strona internetowa: http://tekst-pesni-tut.ru/song/show/931160/bulat-okudzhava/tekst-pesni-i-perevod-byloe-nelzya-vorotit/, dostęp: 16.06.2015.

А всё-таки жаль, что в Москве больше нету извозчиков,

Хотя б одного, и не будет отныне, - а жаль”[45].

Uważnemu czytelnikowi może nasunąć się pytanie, czy chodzi tylko o nostalgiczny żal za sunącymi po Moskwie saniami i kolacją z Puszkinem, czy może to być jednak metafora czegoś znacznie głębszego. Z pewnością czymś takim mógłby być żal za poprzednią, bezpowrotnie minioną epoką złotego wieku, która przywołana została w balladzie za pośrednictwem pojawiającej się postaci Aleksandra Siergiejewicza – Puszkina.

W kolejnym wierszu Okudżawy, poświęconym autorowi *Eugeniusza Oniegina* - *Счастливчик Пушкин* - dwudziestowieczny poeta-pieśniarz przedstawia swoje wyobrażenie szczęśliwego życia Puszkina:

„Он губаст и учен, как черт,

и все ему просто:

жил в Одессе, бывал в Крыму,

ездил в карете,

деньги в долг давали ему

до самой смерти”[46].

Na marginesie przytoczonego fragmentu wiersza warto zadać pytanie, dlaczego Okudżawa określił Puszkina mianem szczęśliwca („счастливчик”) już w samym tytule utworu. Można konstatować, że dzieje się tak dlatego, iż żył on w szczęśliwszych czasach - przed rewolucją bolszewicką. Jak wynika z przytoczonego fragmentu wiersza, „żył w Odessie”, czyli miejscu, które dobrze kojarzyło się Rosjanom, „bywał na Krymie”, a więc wypoczywał w najlepszym kurorcie dawnego imperium, a ludzie pomagali mu do samej śmierci. O tym ostatnim świadczą chociażby udzielane, jak można wnioskować bez żadnego pokrycia, pożyczki („деньги в долг давали ему”).

Okudżawa napisał jeszcze jeden wiersz poświęcony wybitnemu poecie - *Алексадр Сергеевич*. Utwór ten kończy się puentą, której wymowa podobna jest do tej z poprzednio cytowanego wiersza – współcześni ludzie, zdaniem podmiotu lirycznego, nie mogą odnaleźć istoty szczęścia, którą znał Puszkin:

„По Пушкинской площади плещут страсти,

трамвайные жаворонки, грех и смех...

Да не суетитесь вы!

[45] Tamże.

[46] Tenże, *Счастливчик Пушкин*, 1924, strona internetowa: http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=27&sub=10, dostęp: 13.06.2015.

Не в этом счастье...

Александр Сергеич помнит про всех”[47].

Tak wiele aluzji do Puszkina w poezji dwudziestowiecznego poety-barda świadczy o tym, że pomimo narzuconej przez władzę nowej polityki kulturalnej, przetrwała pamięć o poprzedniej epoce i jej wybitnych przedstawicielach.

Natomiast sam Puszkin wraz ze swoją poezją zajmuje także wyjątkowe miejsce w lirycznym świecie Okudżawy jako źródło twórczej inspiracji, ukierunkowujące dwudziestowiecznego poetę w stronę wartości uniwersalnych. Utwory Puszkina „formułowały poetycki świat” Okudżawy, na co zwraca uwagę Nadieżda Gladczenko:

> „Поэзия Окуджавы черпает силу в «кроветворных органах» 19 века, поэтому образ А. С. Пушкина занимает особое место в его лирике. И, безусловно, поэзия Пушкина сыграла огромную роль в формировании поэтического мира Булата Шалвовича (…)”[48].

Powyższa opinia pozwala zrozumieć, dlaczego Okudżawa w tak dużej ilości swoich ballad przywołuje dziewiętnastowiecznego wieszcza.

Wielcy poeci, geniusze liryki rosyjskiej – Puszkin, a także Lermontow, który w swojej twórczości sięgał po motywy ludowe, religijno-filozoficzne i psychologiczne - nie mogli być ojcami socrealizmu. Nade wszystko dlatego, że byli oni piewcami wolności duchowej, twórcami liryki miłosnej, a także liryki przyrody – głosicielami wartości obcych socrealizmowi. Również Tiutczew - apologeta tradycji w kulturze rosyjskiej, poszukujący w przyrodzie i kosmosie źródeł swego istnienia - czy Fet zafascynowany tematyką miłosną czy genialnie opisujący bogactwo przyrody rosyjskiej - nie mogli stanowić fundamentu głównego nurtu kulturowego komunizmu. Poezja złotego wieku głosiła taki ideał „ja” lirycznego, którego nie mógł zaakceptować socrealizm skoncentrowany na ideologii, determinującej osobowość, mentalność i psychikę bohatera literackiego, a jednocześnie niwelującej jego duchowość.

Jedynie zaangażowana poezja Mikołaja Aleksiejewicza Niekrasowa (1821-1878) i jego uczniów – tak zwana *poezja obywatelska*, mogła być uznana przez socrealizm. Niekrasow - ukazujący w swej poezji niedolę ludu wiejskiego i biedoty miejskiej - był przedstawiany przez twórców i teoretyków radzieckich jako poeta postępowy, zapowiadający rewolucję. Również pisarze szkoły naturalnej - której współtwórcą był autor poematu *Komu*

[47] Б.Ш. Окуджава, *Александр Сергеевич*, strona internetowa: http://scanpoetry.ru/poetry/4384, dostęp: 16.06.2015.

[48] Н.И. Гладченко, *Образ А.С.Пушкина в лирике Б.Ш.Окуджавы*, 12.04.2015, strona internetowa: http://www.uchportal.ru/publ/15-1-0-5409, dostęp: 17.01.2016.

się na Rusi dobrze dzieje - byli szeroko przedstawiani i popularyzowani. Nade wszystko Wisarion Grigorjewicz Bieliński (1811-1848)[49]- czołowy krytyk uznanego za postępowe czasopisma literacko-społecznego „Современник". Dzięki niemu stało się ono nie tylko trybuną szkoły naturalnej, otwarcie występującej przeciwko romantycznym ideałom literackim, ale również kuźnią młodych talentów, dzięki którym epoka realizmu uzyskała w Rosji wybitny charakter. Bielińskiego uznał za swego ojca duchowego Czernyszewski, dlatego jego zasługi dla socrealizmu były w dwójnasób doceniane. Także z tego powodu, iż w zwycięskim dzięki Bielińskiemu realizmie ukształtował się w latach 60. i 70. taki jego typ, który miał charakter socjologiczny - koncentrujący uwagę pisarza na warunkach życia nizin społecznych.

Na uznanie nie mogli liczyć twórcy nowej epoki - modernizmu, podejmującego u swych początków tradycję romantyczną. Podobny do romantycznego ideał „ja" lirycznego wyłaniał się z twórczości poetów dekadentów, zwanych „starszymi symbolistami", takich jak Konstantin Dmitrijewicz Balmont (1867-1942) czy Walerij Jakowlewicz Briusow (1873-1924), który zasłynął wydaniem w 1894 roku nowatorskiego tomu poezji *Symboliści rosyjscy*, rozpoczynającego nową epokę z jej wielością nurtów literackich - dekadentyzmem, symbolizmem, akmeizmem, futuryzmem. Żaden z nich nie nawiązywał do ideałów Czernyszewskiego, dlatego ich utwory nie stanowiły swoistego pomostu między kulturą rewolucyjnego narodnictwa i epoką komunizmu. Futuryzm, z którego wywodził się Majakowski - późniejszy piewca rewolucji bolszewickiej i apologeta jej przywódcy - Lenina - mógł zaproponować kulturze komunizmu jedynie awangardową poetykę. Jego ideały i program były jednak dalekie od ideologii komunizmu. Najdalszy od niej był symbolizm z jego fazą wstępną - dekadentyzmem. Poeci z nim związani byli wrogo nastawieni do rewolucji bolszewickiej, niektórzy z nich emigrowali z jej powodu. Do ich grona zaliczana jest m.in. Zinaida Nikołajewna Gippius (1869-1945), która weszła w otwarty konflikt z bolszewikami, podobnie jak jej mąż Dymitr Siegiejewicz Mereżkowski (1865-1941), który wprawdzie poparł rewolucjonistów w 1905 roku - przez co naraził się carowi - ale nie uznał bolszewickiego przewrotu i włączył się w działalność antybolszewicką na emigracji.

Mówiąc o poezji, która nie miała akceptacji i kontynuacji w epoce socjalistycznej, należy wspomnieć także o kontynuatorach dekadentyzmu - tak zwanych symbolistach młodszych, na czele z takimi poetami, jak Aleksander Aleksandrowicz Błok (1880-1921), Wiaczesław Iwanowicz Iwanow (1866-1949) czy też podpisujący się pseudonimem Andriej

[49] Zob. także: J. H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 301-307.

Biały (właściwe nazwisko: Boris Nikołajewicz Bugajew; 1880-1934)[50]. Ich twórczość, ukierunkowana na transcendencję, neoplatoński świat idei, wyższy sens istnienia, miłości i śmierci była biegunowo odmienna od propozycji poetyki socrealizmu. Jego twórcy mieli świadomość ideograficzną, dlatego ta poezja była im obca, podobnie jak dorobek pozostałych przedstawicieli epoki modernizmu, nazywanej często mianem srebrnego wieku, obejmującej lata 90. XIX i początek XX wieku - do 1917 roku, czyli do końca epoki carskiej[51]. Zdaniem Iriny Bikkułowej srebrny wiek jest to okres:

> „burzliwych poszukiwań twórczych rosyjskiej inteligencji"[52].

Poszukiwania twórcze, o których wspomina badaczka, narzuciły rosyjskiej kulturze tego okresu nową formę:

> „Inaczej zaczęły brzmieć kwestie sztuki, dylematy życia i śmierci, problemy wojny i pokoju"[53].

Z całą pewnością jest to również czas, gdy środowiska twórcze wraz z inteligencją zaczęły odchodzić od dotychczasowych wartości, poszukując nowych idei. Nie bez powodu też przełom wieków zostaje nazwany przez Mikołaja Bierdiajewa rosyjskim renesansem kulturowym[54]. Jak pisze on w *Autobiografii filozoficznej*:

> „Wiele z twórczego wysiłku tamtych lat weszło do dalszego rozwoju kultury rosyjskiej i obecnie jest chlubą wszystkich kulturalnych Rosjan. Wtedy jednak był to zachwyt twórczym wysiłkiem, nowością, walką, wyzwaniem. W tamtych latach Rosja otrzymała wiele talentów. Była to epoka budzenia się w Rosji samodzielnej myśli filozoficznej, rozkwitu poezji i wyostrzenia smaku estetycznego, religijnych niepokojów i poszukiwań"[55].

Okres ten - nazywany także renesansem religijnym lub renesansem duchowym[56] - mógł stanowić - ze względu na swą dynamikę - zapowiedź radykalnego przełomu kulturowego, otwierając drogę zwycięskiego powrotu idei rewolucyjnych i socjalistycznych, uzyskujących swoją pełnię w komunistycznej utopii. Owe „religijne niepokoje i poszukiwania", o których pisze Bierdiajew, mogły przybliżać twórców renesansu kulturowego do autorów rewolucyjnych i następujących po nich socrealistycznych twórców

---

[50] Zob. także: G. Bryś, Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich - Aleksander Błok i Andrzej Biały, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
[51] Zob. także: B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej*, Zarys, Wrocław 1989, s. 435.
[52] I. Bikkułowa, *Przełom wieku XIX i XX – „srebrny wiek" kultury rosyjskiej*, przeł. M. Cybulski, [w:], „Wschodni rocznik humanistyczny", tom V, 2008, s. 160.
[53] Tamże.
[54] Zob. także: A. Muszyńska, *Rosyjski renesans kulturowy początków xx wieku oczami Mikołaja Bierdiajewa*, [w:] „Pisma Humanistyczne", zeszyt VII, 2010, s. 25-35.
[55] M. Bierdiajew, *Autobiografia filozoficzna*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2002, s. 124.
[56] Takiego określenia używa m.in. J. Kapuścik. Zob.: J. Kapuścik, *Sens życia. Antropologiczne aspekty rosyjskiego renesansu duchowego XX wieku w świetle prawosławia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

jedynie w zewnętrznej sferze nowych wyzwań, które podejmowali jedni i drudzy. Sens tych wyzwań był jednak radykalnie odmienny na poziomie ontologicznym, epistemologicznym, aksjologicznym. Rewolucja w bolszewickim kształcie i komunizm niosły nowy wymiar życia w każdej jego sferze - nie tylko politycznej, społecznej i kulturowej, ale również prywatnej. Twórców renesansu duchowego chronił ponadto przed akceptacją nowej epoki i zaangażowaniem w jej kulturę nie tylko ich wolnościowy program artystyczny, ale również „wyostrzony smak estetyczny" srebrnego wieku.

Koniec tego wieku przeczuwał najwybitniejszy jego dramaturg Anton Pawłowicz Czechow (1860-1904) pesymistycznie oceniający - nade wszystko w *Wiśniowym sadzie* - koniec epoki szlacheckiej i apatię duchową inteligencji, która, przegrawszy walkę o ideały narodnickie, pogrążyła się w egzystencji biernego obserwatora rzeczywistości rosyjskiej. W przeciwieństwie do Czechowa, nadejścia nowej epoki oczekiwał z nadzieją i twórczym zaangażowaniem inny przedstawiciel dramatu i prozy modernistycznej - Maksym Gorki (właściwe nazwisko: Aleksiej Maksimowicz Pieszkow; 1868-1936), późniejszy współtwórca socrealizmu.

Niemal wszyscy pisarze przełomu wieków przeczuwali nadejście nowej epoki, jednak ich reakcje były różnorakie - od optymizmu, z jakim część przyjmowała wybuch rewolucji skierowanej przeciwko znienawidzonej władzy, po pesymizm. Optymistycznie reagowali na ogół literaci będący z dala od centrum rewolucji, na przykład walczący na froncie. Bezpośredni świadkowie rewolucyjnych wydarzeń i towarzyszącego im okrucieństwa wyrażali swój sceptycyzm, przerażenie, strach przed przyszłością. Taką postawę prezentowali m.in. literaci i inteligencja Piotrogrodu. Zwraca na nich uwagę Jan Ratuszniak, który pisze:

> „Mimo różnic światopoglądowych i odmiennych postaw, literaci Piotrogrodu utrzymali rolę swoistej awangardy stołecznej inteligencji. Grupa ta aktywnie reagowała na przemiany w ojczyźnie i była przepełniona troską o dalszy los kraju"[57].

Tylko niektórzy z nich zdecydowali się czynnie wesprzeć rewolucję[58]. Tym samym upodobnili się do tej części inteligencji rosyjskiej, która - po krachu idei narodnickich - ponownie uwierzyła w ideały rewolucji i sens jej urzeczywistnienia[59].

[57] Tamże.
[58] Tamże, s. 100.
[59] Tamże, s. 94.

Realizm socjalistyczny – „podstawowa i jedyna metoda twórczości artystycznej”[60]

Władza radziecka, chcąc stworzyć nowego człowieka - określanego w literaturze przedmiotu mianem homo sovieticusa, homo-sov, homososa czy polskim określeniem człowieka sowieckiego używanym zamiennie z terminem człowiek radziecki - i urzeczywistnić marksistowską koncepcję komunistycznego społeczeństwa, postanowiła wykorzystać w tym celu - obok terroru – kulturę. Ta miała odegrać pomocną rolę w kształtowaniu nowego typu antropologicznego.

Termin homo sovieticus został w Polsce upowszechniony przez Józefa Tischnera. Filozof tym pojęciem określał osobę ukształtowaną pod wpływem systemu komunistycznego, nie radzącą sobie z otaczającą rzeczywistością postkomunistyczną. Owo „nieradzenie sobie” z nową rzeczywistością wynika z ukształtowanej w homo sovieticusie postawy roszczeniowej wobec państwa, które - jego zdaniem - powinno zapewnić mu godne życie, zwalniając tym samym od wysiłku podejmowania własnych działań i trudu samodzielnego myślenia, którego zdolność została mu wykorzeniona w epoce totalitaryzmu komunistycznego[61].

Pojęcia homosos jako skrótu od homo sovieticusa używa Aleksander Zinowiew w swojej książce – pod znaczącym tytułem - *Homo sovieticus*[62]. Autor podejmuje w niej genezę i analizę zaproponowanego przez siebie terminu, podkreślając jego społeczne, polityczne i kulturowe znaczenie.

Z kolei pojęcie człowieka sowieckiego zostało wykorzystane w pracy Michaiła Hellera *Maszyna i śrubki* - noszącej podtytuł: *Jak hartował się człowiek sowiecki*[63]. Natomiast termin homo sovieticus pojawia się w tytule publikacji Lucjana Suchanka dotyczącej pisarstwa wspomnianego Zinowiewa - *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód*[64].

Eksperyment stworzenia nowego człowieka nie do końca się powiódł, ponieważ człowiek radziecki nie różnił się zasadniczo od człowieka poprzedniej epoki – odczuwał takie same emocje, tego samego pragnął, jedynie nie do wszystkich swoich „słabości” przyznawał

[60] Taką definicję terminu „realizm socjalistyczny” znajdujemy m.in. w internetowym wydaniu *Encyklopedii PWN*, strona internetowa: http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html, dostęp: 20.12.2015.
[61] Zob. także: J. Tischner, *Etyka solidarności i Homo sovieticus*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1992.
[62] A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, przeł. S. Deja, Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1984, s. 7.
[63] M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Warszawa 1989.
[64] L. Suchanek, *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

się. Wynikało to m.in., ze strachu przed represjami ze strony władzy, która do perfekcji opanowała system zbierania i gromadzenia informacji o obywatelach. Za zbieranie informacji nie odpowiadali wyłącznie funkcjonariusze tajnych służb bezpieczeństwa, do których odnosił się skrót KGB. W system ten włączony został każdy obywatel, dla którego, zgodnie z radziecką pedagogiką[65], największą cnotą było donoszenie na drugiego – sąsiada, bądź współpracownika, a nawet członka rodziny - o każdej, z pozoru nawet niewinnej drobnostce. Wzorem postawy obywatelskiej był Pawlik Morozow, który doniósł władzy na swojego niepokornego ojca. Ojciec Pawlika Morozowa pomagał uciekającym z łagrów, co sprawiło, że stał się wrogiem władzy i państwa, które - broniąc komunistycznych ideałów - wynagradzało donosicielstwo. W ten sposób pedagogika radziecka stawiała obowiązek i lojalność wobec państwa ponad wartością rodziny[66].

Zmianie uległy ważne postawy życiowe obywateli radzieckich, zamieniając się w patologiczne. Jak pisze L. Suchanek w książce poświęconej pisarstwu Zinowiewa, demaskującego kształtowany przez władzę radziecką nowy typ antropologiczny:

> „w warunkach braku hamulców dla spraw socjalnych kwitnie, przyjmując charakter masowy, obłuda, gwałt, korupcja, niesprawiedliwość, chamstwo, lenistwo, kłamstwo, dezinformacja, system przywilejów służbowych, jak życie opanowuj szarzyzna i nuda, jak rodzi się poczucie braku perspektyw”[67].

Zinowiew, pisząc o homososie, zwraca uwagę, że ludzie tacy zaistnieli nie tylko w ZSRR. Ich pojawienie się było zjawiskiem znacznie szerszym – obejmującym cały blok socjalistyczny. Natomiast osoby o podobnych cechach można spotkać na całym świecie, także na Zachodzie, który pisarz niejednokrotnie przeciwstawia, z jednej strony Rosji i na wpół mitycznej rosyjskiej duszy, a z drugiej Związkowi Radzieckiemu. Czyni to m.in. w samym tytule swej książki o nowym typie antropologicznym *Homo-sovieticus – My i Zachód*[68]. Tytuł ten pojawia się w książce ze szczególną częstotliwością, bo aż dziewięć razy, co świadczy o tym, że świat przedstawiony w niej zbudowany jest na wyraźnej opozycji - pomiędzy komunistycznymi „nami” i kapitalistycznym Zachodem.

---

[65] Za „ojca” radzieckiej pedagogiki uznaje się Antoniego Makarenkę. Do ważniejszych jego dzieł zaliczyć należy: A. Makarenko, *Książka dla rodziców*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1950, A. Makarenko, *Ogólne zagadnienia teorii pedagogiki. Wychowanie w szkole radzieckiej*, [w:] Tenże, *Dzieła*, t. V, Państwowe zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1959.

[66] Zob. także: R. Kuśnierz, *Nie tylko Pawlik Morozow*, „Mówią Wieki” 2005, nr 9, s. 26-30, J. Drużnikow, *Zdrajca nr 1, czyli wniebowzięcie Pawlika Morozowa*, przeł. E. Michalak i F. Ociepka, Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1990, Tenże, *Rosyjskie mity: Od Puszkina do Pawlika Morozowa*, przeł. z ros. F. Ociepka, M. Putrament, Wydawnictwo „Volumen", Warszawa 1998, Ł. Czuma, *Morozow Pawka*, [w:] *Encyklopedia Białych Plam (T. XX)*, Przedział haseł: J. H. Mediewalizm – Żychoń, Wydawnictwo Polskie Encyklopedyczne (Polwen), Radom 2000.

[67] L. Suchanek, *Homo sovieticus świetlana*…, dz. cyt., Kraków 1999, s. 42.

[68] A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, dz. cyt., s. 19, 26, 39, 43, 88, 93, 122, 133, 135.

Pisarz zwraca uwagę na odmienną mentalność Rosjan i ludzi Zachodu. Czyni to z dużą dozą humoru, przytaczając dwa stereotypy na temat Rosjan – skłonność do pijaństwa i bijatyki:

> „Na przykład, odwieczny problem numer jeden, <<być albo nie być>> przed Rosjaninem staje w postaci: pić albo nie pić? I dwóch zdań na ten temat być nie może: oczywiście, że pić! I to jeszcze jak! Potem powtórzyć! Potem jeszcze dolać! A potem zacząć jeszcze raz od początku! Ten sam problem w języku rosyjskim można sformułować jeszcze inaczej: bić albo nie bić? I znów nie może tu być dwóch różnych sądów: bić, bić natychmiast! W pierwszym rzędzie – w mordę! Zachód, rzecz jasna, tego nie rozumie, bowiem rosyjskie problemy są trudno przetłumaczalne na zachodnie języki. Znika romantyczne tło i głębia psychologiczna"[69].

Jedną z podstawowych cech homososa, jak słusznie zauważa autor *Homo sovieticusa,* jest to, że człowiek ten jest istotą kolektywistyczną[70]. To oznacza, że przystosowuje się on do życia i funkcjonowania w kolektywie i swoją moralność zamienia w moralność kolektywną:

> „Homosos jest uniwersalny. Gdy trzeba, zdolny jest do każdej podłości. Pod Warunkiem oczywiście, że nie będzie za to ukarany. Gdy może, zdolny jest do każdego dobrego uczynku, jeżeli zostanie on właściwie oceniony przez kolektyw lub kierownictwo"[71].

Cytat ten doskonale oddaje wyrachowanie, jakim kierował się człowiek dostosowany do życia w tamtych czasach. Polegało ono na tym, że wszystko, czego się podejmował, robił dla osiągnięcia wymiernych korzyści, które wynikają z podejmowanej przez władzę oceny jego postępowania.

Obok Zinowiewa można wymienić tu jeszcze jednego rosyjskiego pisarza-teoretyka, któremu podobnie, jak autorowi *Homo sovieticusa* przyszło tworzyć w czasach radzieckich i który także ostatecznie opuścił Rosję – Andrieja Danatowicza Siniawskiego, używającego pseudonimu – Abram Terc. Twórca ten nie mógł do końca pogodzić się z obowiązującym nurtem kultury, a swoje rozważania zapisał w traktacie *Co to jest realizm socjalistyczny?* pochodzącym z 1957 roku, a wydanym anonimowo w Paryżu w 1959 roku. Pozycję tę w tym samym roku przetłumaczono na język polski i wydał ją wraz z opowiadaniem *Sąd idzie* działający na emigracji Instytut Literacki[72]. Czas, w którym pojawił się ten traktat, to okres tzw. odwilży chruszczowowskiej w Rosji i pomimo tego, że został on wydany na emigracji, to swoją tematyką – krytyką założeń i celów realizmu socjalistycznego - wpisuje się w tę epokę historii rosyjskiej kultury.

---

[69] Tamże, s. 15-16.
[70] Tamże, s. 8.
[71] Tamże, s. 9.
[72] A. Terc, *Sąd idzie. Co to jest realizm socjalistyczny?*, przeł. J. Łobodowski, Instytut Literacki, Paryż 1959.

Autor powyższego traktatu już w samym tytule - *Co to jest realizm socjalistyczny?* – sygnalizuje pytanie, na które w sposób ironiczny szuka odpowiedzi. Realizm socjalistyczny dla Terca jest równoważny z:

> „snem inteligenta, demagogią Żdamowa, starczym przywidzeniem Gorkiego, fikcją, mitem, propagandą?"[73].

Siniawski – Terc w swojej interpretacji oficjalnej kultury radzieckiej demaskuje jej celowość, gdzie jedynym stojącym przed kulturą zadaniem jest:

> „wszechobecny ideał, wyższe przesłanie sztuki – zmierzającej do przeobrażenia społeczeństwa tak, by jak najszybciej można było wprowadzić komunizm"[74].

Nie mniej istotny wydaje się dla Terca „teologiczny" wymiar socrealizmu[75], gdzie miejsce Boga zajmuje ideologia, a władza staje się swoistym sacrum. To, zdaniem autora rozprawy, prowadzi do rozgrzeszenia twórców literatury socrealistycznej, ponieważ oni wierzyli w to, co pisali. Teologiczny wymiar socjalizmu czyni ponadto śmiesznym argument mówiący o braku wolności słowa w czasach radzieckich z tego samego powodu[76].

Kolejną ważna rzeczą, na którą zwraca uwagę Siniawski – Terc, jest to, że nurt realizmu socjalistycznego jest typowo rosyjski i wywodzący się z poprzednich epok rosyjskiej kultury[77].

Stworzenie nowego człowieka jako człowieka radzieckiego było użyteczne dla radzieckiej władzy, która podjęła walkę o jego ukształtowanie różnymi metodami. Najciekawszą z nich z kulturoznawczego punktu widzenia była ingerencja władzy w kulturę. Oddziaływanie na kulturę, w tym na literaturę, było drugim – obok terroru – skutecznym sposobem sprawowania władzy. Było to oddziaływanie poprzez perswazję, manipulację i wpisaną w ich mechanizmy propagandę ideologiczną. Kształtowany pod wpływem kultury homo sovieticus ze zniewoloną świadomością i nową tożsamością osobową pozwalał władzy na swobodne funkcjonowanie i działanie.

Heller w książce *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki,* odnosząc się do czasów socjalistycznych i wykorzystywania przez władzę kultury w walce o „rząd dusz", stwierdza:

> „Słowo artysty zawsze było najskuteczniejszą bronią w walce o zwycięstwo marksizmu-leninizmu, w ideologicznym zwarciu dwu systemów światowych"[78].

---

[73] A. Woźniak, Ułuda i cud. W świetle sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 82.
[74] Tamże, s. 86.
[75] Zob. także, tamże, s. 86-89.
[76] Na podstawie, tamże, s. 95.
[77] Tamże, s. 88.

Do tego celu władza radziecka przy pomocy kolejnych dekretów partyjnych stworzyła nowy nurt w kulturze określany realizmem socjalistycznym, w skrócie socrealizmem. Nurt ten swoim zasięgiem objął wszystkie dziedziny kultury, począwszy od literatury, filmu, teatru, muzyki, malarstwa i plakatu, a skończywszy na architekturze i urbanistyce.

Wzorem dla nowej tendencji w literaturze stała się powieść Maksyma Gorkiego pod tytułem *Мать* (*Matka*) wydana po raz pierwszy w 1906 roku. W powieści tej autor obrazuje narodziny ruchu robotniczego, opisując historię rodziny Własowów. Wraz ze śmiercią męża tytułowej matki – Pelagii Własowej, przedstawionego w powieści jako ostoja patriarchalnego ładu, nastaje nowy porządek w rodzinie. Istotne z punktu rozwoju fabuły jest to, iż syn - Paweł wraz z matką angażują się w przygotowywanie gruntu pod rewolucję, działając w partii socjaldemokratycznej. Na powstanie tej książki wpływ miały osobiste przeżycia Gorkiego związane z przedrewolucyjną demonstracją majową w Niżnym Nowogrodzie z 1902 roku. O wadze, jaką uzyskała ona dla epoki socrealizmu, świadczą m.in. trzy ekranizacje filmowe tego dzieła, pochodzące kolejno z lat: 1926, 1955 i 1989.

Katarzyna Banaszkiewicz zwraca uwagę na to, że zaangażowanie kultury w służbę władzy i narzuconej przez nią ideologii nie jest ewenementem radzieckim, ponieważ już wcześniej w historii spotykamy taką sytuację podczas Rewolucji Francuskiej. Jednak, jak zauważa badaczka, tylko w Rosji radzieckiej upolitycznienie kultury łączyło się z negacją innych nurtów wolnej kultury i było powodem pozbawienia wolności -łącznie z pozbawieniem życia - niepokornych twórców[79].

Kultura i jej szczególna forma, jaką jest sztuka, miała stać się, jak określa Wojciech Tomasik, narzędziem „inżynierii dusz"[80]. Aby ta socjotechnika mogła zadziałać, konieczne było zatarcie granic pomiędzy sztuką i światem realnym. Dlatego też sztuka wychodziła do obywateli, stając się nierozłączną częścią krajobrazu w postaci plakatu, rzeźby, architektury, czego najdoskonalszym przykładem stało się metro w Moskwie.

Za początek rosyjskiego realizmu socjalistycznego przyjmuje się w literaturze przedmiotu rok 1929, kiedy to rozgrywki na szczytach władzy uderzyły bezpośrednio w kulturę – wygnanie z kraju Lwa Trockiego i odwołanie ze stanowiska dotychczasowego ludowego komisarza oświaty – Anatolija Łunaczarskiego. Po roszadach wewnątrzpartyjnych

---

[78] M. Heller, *Kultura,* [w:] *Maszyna i śrubki…* dz. cyt., s. 209.

[79] K. Banaszkiewicz, *Socrealizm,* [w:] *Encyklopedia „Epistema"*, Wiedza i życie, wydanie internetowe: http://wiedzaiedukacja.eu/archives/1812, dostęp: 12.01.2014.

[80] W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie "propagandy monumentalnej"*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.

władza radziecka wzięła na cel grupę kulturowych „współwędrowców”[81], którzy, nie wdając się w konflikt z oficjalnym nurtem, starali się pozostać niezależni na płaszczyźnie swojej twórczości. Pretekstem do ataków była ich rzekoma apolityczność, która oznaczała tylko tyle, iż pisarze ci nie służyli ideologii komunistycznej i jednocześnie nie atakowali jej. Utwierdzeniem zwrotu w polityce kulturalnej był Zjazd Pisarzy Radzieckich, który odbył się w Moskwie w 1934 roku. Od tego właśnie Zjazdu część badaczy literatury rosyjskiej datuje początek socrealizmu. Począwszy od przywołanych powyżej wydarzeń, władza oficjalnie podjęła kolejne starania na rzecz pełnej polityzacji życia kulturalnego. Służyły temu liczne uchwały państwowe, m.in. dyrektywa Stalina *O polityce partii w dziedzinie literatury pięknej*, która zawierała podstawy ideologiczne nowego kierunku kultury. Tak daleko idąca ingerencja ustawodawcza w tę sferę oraz całkowite powierzenie jej działaczom partyjnym, w tym cenzorom, prowadziło do niwelowania talentu artystycznego i powstawania utworów cechujących się niską wartością artystyczną oraz rażących swoją nachalną dydaktyką propagandową[82]. Partyjność literatury i podporządkowanie ideologii komunistycznej stały się nadrzędnymi jej wyznacznikami. Od nich zaś zostały uzależnione wszystkie jej funkcje.

Zgodnie z założeniami socrealizmu, literatura miała nade wszystko zadanie wychowawcze. Tym samym zostały upodrzędnione jej walory estetyczne. Jak słusznie zauważa Piotr Fast – twórca socrealistyczny stawał się inżynierem dusz:

---

[81] Na temat grupy „współwędrowców” pisze m.in. E. Korpała-Kirszak, *Borys Pilniak. Z dziejów radzieckiej prozy ornamentalnej lat dwudziestych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1979.

[82] Zobacz także: Маркс К. и Энгельс Ф., *Об искусстве. Сб. ст., 3 изд.*, т. 1—2, Москва 1967; Ленин В. И., *О литературе и искусстве. [Сб. ст.]*, Москва 1969; Горький М., *О литературе*, Москва 1961; Акимов В. М., *В спорах о методе. Сб. ст. о социалистическом реализме*, Ленинград 1934; Бялик Б. А., *Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма. Сб. ст.*, Москва 1958; Skorino L. I., *В борьбе за социалистический реализм. Сб. ст.*, Москва 1959; *Проблемы социалистического реализма. Сб. ст., сб. 1—2*, Москва, 1960; Ельсберг Й. Е., Гей Н. К., *Социалистический реализм и классическое наследие. Сб. ст.*, Москва 1960; *Проблемы социалистического реализма. Сб. ст.*, Москва 1961; *Социалистический реализм в зарубежных литературах*, red. Иващенко А. Ф., Самарин Р. М., Шатков Г. В., Москва 1960; Мотылева Т. Л., *Иностранная литература и современность*, Москва 1961; *Социалистический реализм в литературах народов СССР*, red. Ломидзе Г. И., Москва 1962; Oleksandrovich V., *Питання соціалістичного реалізму,* Київ 1961—74; *Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада*, Москва 1965; *Социалистический реализм и художественное развитие человечества*, red. Гей Н. К., Москва 1966; *Актуальные проблемы социалистического реализма. Сб. ст.*, red. Гей Н. К., Москва 1969; Тураев С. В., *Поэзия социализма. Художественные открытия поэзии социалистического реализма*, red. Тураев С. В., Балашова Т. В., Москва 1969: Петров С. М., *Возникновение и формирование социалистического реализма*, Москва 1970: Гей Н. К., Драгомирeская Н. В., *Проблемы художественной формы социалистического реализма. Сб. ст., т. 1—2*, Москва 1971; Недошивин Г. А., *Теоретические проблемы современного изобразительного искусства*, Москва 1972; Овчаренко А. И., *Социалистическая литература и современный литературный процесс, 2 изд.*, Москва 1973; Лукин Ю. А., *Ленин и теория социалистического искусства*, Москва 1973; Марков Д. Ф., *Проблемы теории социалистического реализма*, Москва 1975; Бялик Б. А., *Проблемы социалистического реализма. Сб. ст.*, Москва 1948; Hilton R., *Essays on socialist realism and the British cultural tradition*, London 1953; *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, red. Koch H., Berlin 1974; Timofejew L. I., Lomidse G. J., *Literatureiner sozialistischen Gemeinschaft...*, Berlin 1975.

„Rola wychowawcza oraz nakaz ideologiczno-politycznej afirmatywności, założone w systemie ideologicznym, stały się podstawowym czynnikiem kształtującym obraz literatury i pisarza, któremu nadano rangę inżyniera ludzkich dusz”[83].

Takim inżynierem dusz był Gorki, który w cyklu krótkich opowiadań i nowel zatytułowanym *Baśnie włoskie*[84] opisuje szczęście ludzi wynikające z dobrze zrealizowanej pracy, jak ma to miejsce w opowiadaniu *Tunel*. Treść tego utworu koncentruje się wokół historii robotnika pracującego przy wykopie tunelu przez alpejską skałę. Przedstawieni przez Gorkiego robotnicy powierzone im zadanie zakończyli przed terminem wyznaczonym na jego realizację. W nowelce główny bohater wraca wspomnieniami do dnia przekopania się z jednego końca skały do drugiego. Opisuje go jako najszczęśliwszy dzień w swoim życiu. Rażąco propagandowa jest nie tyle sama radość z dobrze wykonanego obowiązku, co fakt, iż bohater nie zważa na to, że podczas pracy w skale tegoż dnia, gdy udało się robotnikom wydrążyć tytułowy tunel, on sam stracił nogę i został inwalidą. Zarówno jego, jak i innych bohaterów cyklu *Baśni włoskich* można określić mianem przodowników pracy[85].

Ważne w dydaktycznej funkcji literatury socrealizmu jest to, że jej bohaterowie są świadomi przemian społeczno-kulturowych, jakie dokonują się na ich oczach. Mają poczucie uczestniczenia w projekcie ważnym dla całej ludzkości – kształtowaniu nowego ładu wraz z nowym człowiekiem i nowymi relacjami międzyludzkimi. Doskonale obrazują to słowa jednego z socjalistycznych bohaterów powieści Fiodora Gładkowa *Pijane słońce* z 1930 roku:

„- (…) Nie zapominaj o tym, że my tworzymy nowy świat, to znaczy nową kulturę, nowego człowieka i nowe stosunki między ludźmi”[86].

Poza świadomością pionierstwa bohaterów, zwrócić uwagę należy na zawarty już w tym wczesnym – powstałym bowiem jeszcze przed Zjazdem Pisarzy Radzieckich - utworze epoki realizmu socjalistycznego atak na wyższe sfery. Krytyce poddane zostało także typowe dla kapitalizmu rozwarstwienie społeczne. Dosadnie zawarta jest ona w słowach narratora opisującego uczucia lęku, z jakim odnosiła się do zamożnych jedna z czołowych bohaterek powieści *Pijane słońce* – siedemnastoletnia komunistka Marusia:

„Widziała już przedtem, w domu, podobnych ludzi: byli to administratorzy, kierownicy banków i agronomi. Zawsze czuła przed nimi lęk i bała się zbliżyć do nich”[87].

[83] P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003, s. 325.
[84] М. Горький, *Сказки об Италии*, Москва 1912; Wydanie polskie: M. Gorki, *Baśnie włoskie*, przeł. A. Stern, Książka i wiedza, Warszawa 1950.
[85] O „przodownikach pracy” w ZSRS pisze m.in. M. Heller, *Maszyna i śrubki…*, dz. cyt.
[86] F. Gładkow, *Pijane słońce*, przeł. M. Fuchs-Lisocki, Wydawnictwo „Polonja”, Lwów 1934, s. 124.
[87] Tamże, s. 12-13.

Krytyczne spojrzenie na poprzednią epokę jest widoczne równie wyraźnie w pochodzącym z 1953 roku utworze *Ludzie naszych czasów* (*Современники*) Borysa Polewoja. W powieści tej pojawia się dialog odnoszący się do historii. Babcia przypomina w nim wnuczce:

> „- Tu, na tym miejscu, Alonko, gdzie twój tato i mama budują teraz elektrownię wodną, kiedyś przebiegała linia frontu…”[88].

Powyższe słowa, będące punktem wyjścia do przedstawienia przez staruszkę wojennej historii, wpisują się w główne założenie dydaktyczne socrealizmu - wychowanie poprzez przykłady poświęcenia dla radzieckiej ojczyzny. Zbiorowy wysiłek – w tym przypadku rodziców Alonki – został podjęty dla dobra wspólnego, jakim niewątpliwie jest nowoczesna, ekologiczna - elektrownia wodna. Ciekawego materiału badawczego dostarczają natomiast aluzje historyczne, które przedstawione są w sposób tendencyjny, poprzez daleki od obiektywizmu opis minionych wydarzeń:

> „- Kiedy walczyliśmy z faszystami? – natychmiast spytała dziewczynka i usadowiła się wygodnie na kolanach babki.
>
> - Nie, wcześniej. Dawno, w czasie Wojny Domowej… Po jednej stronie frontu byli czerwoni, a po drugiej biali.
>
> - Dlaczego «biali»? Czy chodzili w białych ubraniach?”[89].

W pytanie to wpisana jest dziecięca naiwność. Babcia, będąca autorytetem dla dziewczynki, objaśnia jej ze spokojem:

> „- Nie, dziecino. Tak nazywało się wojsko, które walczyło przeciwko ludowi, w obronie cara.
>
> - Cara Dadona?”[90].

Fragment ten pokazuje, że wnuczka nie orientuje się w najnowszej historii swojego kraju i nie ma pojęcia kim był car, kojarząc go raczej z postacią fantastyczną z *Bajki o złotym koguciku* autorstwa Puszkina, niż z autentycznym władcą przedrewolucyjnej Rosji. W dalszej części powieści narrator wyjaśnia:

> „Jekaterina Fiodorowna musiała możliwie jak najprościej wyjaśnić wnuczce, o co walczyli czerwoni a o co biali, i jednocześnie, co prawda z wielkim trudem wytłumaczyć, co to znaczy prawdziwy, «rzeczywisty» car, nie z bajki, i kto to byli obszarnicy, fabrykanci i kupcy. (…) Nie wszystko dochodziło do świadomości dziecka od razu. Dowiedziawszy się na przykład, że obszarnicy i fabrykanci przywłaszczali sobie owoce pracy robotników i chłopów,

[88] B. Polewoj, *Ludzie naszych czasów*, przeł. M. Traczewska, Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1954, s. 27.
[89] Tamże.
[90] Tamże.

Alona spytała nagle, dlaczego w takim razie tych ludzi, zabierających cudze dobro, nie oddano w ręce milicji”[91].

W pytanie Alony wpisana jest wiara w sprawiedliwość, na straży której stoi milicja, co ma oczywiście wymiar propagandowy. Pozbawiony krytycyzmu czytelnik może - za naiwną, urzekającą swoją prostą logiką dziecka - przyjąć, że milicja zawsze stoi po stronie sprawiedliwości i potrafi ją zagwarantować.

Równie propagandowy wymiar fabuły powieści jak zaufanie, którym wnuczka Jekateriny Fiodorowej darzy radziecką milicję, odnajdujemy w przypadku innej bohaterki – Słowaczki z pochodzenia. Dziewczyna ta okazuje wielki szacunek dla Kraju Rad, połączony z podziwem względem człowieka radzieckiego, który najlepiej oddają jej słowa:

„Dziewczęta! – zwróciła się do swych młodych towarzyszek – nie przerywajcie mi, proszę! To przecież pierwszy człowiek radziecki, jakiego spotkałam, i choćby doktorzy nie wiem co mówili, muszę opowiedzieć mu wszystko, jak było” [92].

Bohaterka po emocjonalnym wyznaniu, skierowanym do „swych młodych towarzyszek”, zwraca się bezpośrednio do owego człowieka radzieckiego z naiwnym pytaniem-prośbą:

„Wybaczcie, towarzyszu, wam się to pewnie wyda śmieszne, ale czy nie macie przy sobie moskiewskiego papierosa, monety radzieckiej, znaczka pocztowego – wszystko jedno, chciałabym coś dostać na pamiątkę”[93].

W prośbę tę wpisana jest fascynacja Związkiem Radzieckim tak wielka, że schorowana kobieta pragnie dostać jakąkolwiek pamiątkę związaną z tym krajem. W dalszej części, co ma również propagandowy wymiar, owa słowacka bohaterka podkreśla swoją niższość względem człowieka radzieckiego. Czyni to poprzez postawienie się w roli jego młodszej krewnej, darzącej go szacunkiem i zaufaniem:

„Przecież zawsze tak marzyłam o spotkaniu z radzieckim człowiekiem, któremu mogłabym opowiedzieć wszystko, wszystko – jak starszemu bratu, jak ojcu…”[94].

Analizując to wyznanie bohaterki, można dopatrzeć się w nim aluzji do uzależnienia Czechosłowacji od Związku Radzieckiego. Czechosłowacja, podobnie jak słowacka bohaterka, jest w tym wypadku młodszą siostrą ZSRR. Starszego brata w tym dialogu uosabia człowiek radziecki, pełniący w utworze funkcję narratora.

[91] Tamże, s. 27-28.
[92] Tamże, s. 6.
[93] Tamże.
[94] Tamże.

Niemałe znaczenie w kształtowaniu powieści socrealistycznej odegrała zawierająca elementy autobiograficzne książka Mikołaja Aleksiejewicza Ostrowskiego (1904-1936). Powieść *Jak hartowała się stal*[95] opisuje dzieje walki klasy robotniczej oraz ideały młodego Pawki, którego historia zaczyna się od wyrzuceniu go ze szkoły. Taki los ściągnęły na niego wybryki względem uczącego tam duchownego, w których przeważyło szalę dosypanie przez Pawkę machorki do wielkanocnego ciasta. W ten sposób zamyka się przedstawiony jako zły rozdział w jego życiu, w którym dosięgała go przemoc ze strony ojca duchownego:

> „Pawka nie zdążył nawet pisnąć, gdy pop chwycił go za uszy i zaczął walić jego głową o ścianę. (…) Wiele jeszcze drobnych krzywd doznał chłopiec od ojca Wasyla"[96].

Nieco wcześniej już uczący w szkole ojciec Wasyl zostaje przedstawiony przez narratora jako srogi nauczyciel, którego boją się powierzone jego opiece dzieci:

> „Otyły człowiek w sutannie, z ciężkim krzyżem na szyj, groźnie spojrzał na uczniów. Małe, złe oczki jak gdyby świdrowały sześcioro dzieci (…). Dzieci z lękiem spoglądały na człowieka w sutannie"[97].

Tak prowadzona narracja ma na celu przedstawienie duchownego w oczach czytelnika jako człowieka budzącego postrach wśród uczniów oraz nadużywającego przemocy. W zestawieniu z nim zachowanie Pawki nabiera cech bohaterstwa - najważniejsze staje się to, że ten młody chłopak miał odwagę przeciwstawić się ciemiężycielowi wszystkich uczniów.

Dyskredytacja duchownego wpisuje się w walkę władzy radzieckiej na polu kulturowym z religią i instytucją Cerkwi. Taki stosunek do duchowieństwa i wiary nie był oryginalnym wymysłem radzieckim. Negację religii jako wyznacznik komunizmu, rodzącego się na gruncie socjalistycznej ideologii, zadekretował sam Marks, określając ją jako opium dla ludu. W *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, pochodzącym z przełomu 1843/1844 roku, niemiecki teoretyk komunizmu pisał:

> „Nędza religijna jest jednocześnie wyrazem rzeczywistej nędzy i protestem przeciw nędzy rzeczywistej. Religia jest westchnieniem uciśnionego stworzenia, sercem nieczułego świata, jest duszą bezdusznych stosunków. Religia jest opium ludu"[98].

Lenin jako kontynuator myśli Marksa przejął od niego negatywny stosunek do religii. Ideologiczny ateizm w komunistycznym wydaniu został powiązany z silnym antyklerykalizmem. Przedstawił go Lenin w pracy *O stosunku partii robotniczej do religii* z

[95] M. Ostrowski, *Jak hartowała się stal*, przeł. E. Słobodnikowa, Wydawnictwo „Prasa Wojskowa", Warszawa 1950.
[96] Tamże, s. 7.
[97] Tamże, s. 5.
[98] K. Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Wybrane pisma filozoficzne 1844-1846*, przeł. W. Figiel, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, wersja elektroniczna: http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1843/krytyka-hegel-fil-prawa.htm, dostęp: 13.01.2014.

1900 roku i w napisanym pięć lat później traktacie - *Socjalizm a religia*. W tym ostatnim, uzyskującym znaczenie programowe dla działań Lenina, czytamy:

> „Religia to opium ludu. Religia to rodzaj duchowej gorzałki, w której niewolnicy kapitału topią swe ludzkie oblicze, swoje roszczenia do choćby trochę godnego ludzkiego życia”[99].

Powyższe słowa – będące rozwinięciem myśli Marksa – tłumaczą zajadłą walkę kultury oficjalnej z religią. Jej przykład może stanowić przytoczony fragment powieści *Jak hartowała się stal*. Dający o sobie znać już na pierwszych stronach utworu antyklerykalizm służył komunistycznej pedagogice społecznej - kształtował ateistyczne, antycerkiewne postawy. Ostrowski w swojej literackiej walce z chrześcijaństwem nie był odosobniony. Podobna postawę zajmowało wielu radzieckich pisarzy - zwłaszcza w okresie stalinowskim. Taki charakter mają m. in. *Zapiski Kowiakina* autorstwa Leonida Maksimowicza Leonowa (1899-1994). Tytułowy bohater powieści laureata Nagrody Leninowskiej i Nagrody Stalinowskiej postrzega Biblię jako księgę klęsk. W liście (*List A. P. Kowiakina*) do swojego przyjaciela, który dzięki epistolarnej konstrukcji powieści przejmuje funkcję narratora, pisze:

> „W pierwszych słowach kłaniam się i dziękuję za (…) księgę Biblii do czytania o klęskach minionych czasów”[100].

Pomija on tym samym uwarunkowane kulturowo w rosyjskiej tradycji przedrewolucyjnej znaczenie Pisma Świętego, które niesie wierzącym treść zwycięstwa, będącego przeciwwagą dla klęsk.

Sekularyzacja świadomości, a raczej jej ateizacja była celem pierwszorzędnym kultury socrealizmu. W parze z nią szło wychowanie nowego człowieka jako istoty podporządkowanej komunistycznej ideologii poprzez zrodzona na jej gruncie nową koncepcję pracy. Bohater powieści *Jak hartowała się stal* trafia do knajpy dworcowej, gdzie wykonuje najprostsze zadania - takie, jak pilnowanie kotłów z gotującą się wodą, wylewanie pomyj czy pomoc w czyszczeniu naczyń. Pisarz zaznacza, że w ten sposób Pawka przechodzi „przemianę ku dorosłości”. Jego droga życiowa stanowi literacką manifestację wyższości wychowania przez pracę nad wychowaniem w rodzinie.

> „Tak rozpoczęło się jego życie człowieka pracy. (…) Zrozumiał, że tu nie jest dom, gdzie mógł nie słuchać matki. Zezowaty wyraźnie powiedział, że jeśli nie będzie słuchał – to w mordę”[101].

---

[99] W. Lenin, *Socjalizm a religia*, [w:] *Dzieła wszystkie, tom 12*, Książka i Wiedza, Warszawa 1985, wersja elektroniczna z 2002 r., strona internetowa: http://www.marxists.org/polski/lenin/1905/12/soc_a_rel.htm, dostęp: 13.01.2014.

[100] L. Leonow, *Zapiski Kowiakina*, przeł. A. Galis, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 6.

[101] M. Ostrowski, dz. cyt., s. 11.

Dzięki pracy Pawka poznał reguły panujące w świecie dorosłych, gdzie rządziła przemoc. Praca stała się dla niego jej symbolem. Mimo to, po jej zakończeniu, miał poczucie dobrze spełnionego obowiązku, dzięki któremu zasłużył na odpoczynek. W ten sposób rośnie w oczach Pawki poczucie wartości własnej osoby, co sprawiło, że przestał w końcu uważać się za darmozjada:

> „Pierwszy dzień minął pomyślnie i Pawka wracał do domu z uczuciem człowieka, który uczciwie zapracował na odpoczynek. Teraz i on pracuje i nikt nie powie mu, że jest darmozjadem"[102].

Wraz z dojrzewaniem w duchu socjalizmu Pawka zauważa niesprawiedliwość przejawiającą się nierównością zapłaty za pracę. Denerwowało go, że kelnerzy zarabiali znacznie więcej od niego, wykonując, jak uważał, znacznie prostszą pracę:

> „- Drańswo przeklęte! – myślał. – Ot, choćby Artiem: ślusarz pierwszej klasy, a zarabia czterdzieści osiem rubli na miesiąc, ja zaś – dziesięć, a oni tyle zagarniają w ciągu jednej doby, i za co? Zaniesie – odniesie"[103].

Tego typu myślenie nie przewartościowało jednak jego socjalistycznej świadomości i nie zrodziło buntu. Było jedynie próbą ekonomicznej oceny własnej pracy.

Kultura realizmu socjalistycznego stawiała pracę w centrum życia każdego człowieka. Praca stawała się sensem i celem bytu. Dobrze ilustruje to sztuka, a nade wszystko powieść produkcyjna nastawiona na gloryfikację pracy fizycznej, której przyświecają cele ideologiczne. Bohaterom tego gatunku brakuje - poza ideowym - motywów działania, a cały ich trud podporządkowany jest ideologii komunizmu, nad którą panuje władza. Gloryfikowane w literaturze socrealizmu postaci są jednostkami pozbawionymi indywidualnej refleksji nad otaczającym światem, wykonującymi mechanicznie, bez namysłu i refleksji, powierzone im zadania oraz polecenia zwierzchników.

Gatunek powieści produkcyjnej w sposób idealny realizował założenia socrealizmu. Pierwowzorem dla niego stała się powieść Fiodora Wasilijewicza Gładkowa (1883-1958) pt. *Cement* (*Цеменm*) z 1925 roku. W utworze tym główny bohater – Gleb Czumałow - po powrocie z wojny zastaje zrujnowane swoje rodzinne miasto. Nie załamuje się, lecz angażuje się w uruchomienie nieczynnej już cementowni, która ma posłużyć do odbudowy zniszczonych domów.

Ramy czasowe powieści produkcyjnej, jakie wyznaczają badacze tego gatunku, - m.in. Piotr Fast czy Anna Gildner - obejmują lata 1929-1941[104]. Za umowną datę początkową

[102] Tamże, s. 12.
[103] Tamże, s. 15.

przyjmują oni rok, w którym została uchwalona pierwsza radziecka pięciolatka (1929), choć jak zauważa Fast: „już w latach dwudziestych temat ten zaczął zajmować prozaików”[105]. Jako datę końcową wskazują początek wojny Związku Radzieckiego z III Rzeszą (1941).

Fabuła powieści produkcyjnej rozgrywała się w zakładach pracy, na wielkich placach socjalistycznych budów, w fabrykach, stoczniach. Motywem przewodnim była walka „bohaterów pozytywnych” – oddanych ideom socjalistycznym - z „bohaterami negatywnymi”. Tymi ostatnimi zwykle byli wrogowie klasy robotniczej i ustroju, często utożsamiani z obcokrajowcami czy też agentami obcego wywiadu, chcącymi zniszczyć budowany z wielkim trudem socjalistyczny raj. Warto zauważyć, że dyskurs tych powieści był prowadzony jednostronnie – „bohaterowie negatywni” nie mieli możliwości zaprezentowania swoich racji. Jednostronność potęgował narrator opowiadający się jednoznacznie po jednej ze stron. Charakterystyczną puentą dla tego typu utworów było zwycięstwo „bohatera pozytywnego” nad „bohaterem negatywnym” przypominające znane z baśni zwycięstwo dobra nad złem. Miało to na celu, poza funkcją moralizatorską, nasuwać wniosek idący o krok dalej - przesłanie to należało odnieść do rychłego światowego zwycięstwa nowego, socjalistycznego porządku nad starym, kapitalistyczno-burżuazyjnym.

Należy pamiętać, że literatura tamtych czasów była adresowana do konkretnego odbiorcy, jakim była wyłaniająca się na pierwszy plan w socjalizmie klasa robotnicza, będąca przeciwieństwem burżuazyjnej inteligencji. O konflikcie tych dwóch warstw społecznych w literaturze socrealistycznej pisze Justyna Trzcińska-Rosik:

> „Konflikt między wykształconymi inżynierami a doświadczonymi robotnikami jest jedną z osi, wokół której organizuje się dyskurs literatury tamtych lat. (…) Trud pracy łączy się więc z trudem uświadomienia światopoglądowego”[106].

Badaczka zwraca uwagę na kształtowanie w socrealistycznych obrazach literackich „nowego świata”. Przedstawianie tego świata pisarze osiągali poprzez różnorodne zabiegi przeinaczające prawdę. Warsztat artystyczny socrealisty Trzcińska-Rosik ujmuje następująco:

> „Dyskurs umiejętnie gra z odbiorcą – nie skrywa prawdy, ale przesłania ją mgłą nęcącego piękna, osiągając w ten sposób cel, którym jest wywołanie wrażenia potęgi nowego świata. Inferno – zamiast przerażenia wzbudza zachwyt”[107].

---

[104] Zob. także: P. Fast, *Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej, 1929-1941*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981; A. Gildner, *Bohater radzieckiej powieści o pracy (1929-1941)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
[105] P. Fast, *Realizm socjalistyczny w....*, dz. cyt., s. 19.
[106] J. Trzcińska-Rosik, *Mowa rzeczy. Głosy przedmiotów w polskiej prozie socrealistycznej i odgłosy w latach 1960-1980 (na wybranych przykładach)*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2006, s. 49.
[107] Tamże, s. 52.

Traktowanie pracy jako środka wychowawczego było założeniem humanistyki radzieckiej, nade wszystko pedagogiki. Należy w tym miejscu przypomnieć koncepcje pedagogiczne teoretyka tej dziedziny, Antona Semionowicza Makarenki (1888-1939), który sformułował koncepcję wychowania przez pracę[108], czy poglądy żony pierwszego przywódcy Związku Radzieckiego – Nadieżdy Konstantinowny Krupskiej (1869-1939), która była zwolenniczką takiego wychowania. Krupska zanegowała dotychczasowy system edukacji określając go „szkolnictwem burżuazyjnym", co w tych czasach miało jednoznaczny walor negatywny. Krytykowała go przede wszystkim za oderwanie od rzeczywistości wychowanków, którzy byli w nim niejako izolowani od społeczeństwa. Radziecka pedagog zestawia dwa przeciwstawne systemy wychowawcze:

> „Cele państwa burżuazyjnego prowadzą do zdławienia indywidualności olbrzymiej większości dzieci, do zaciemnienia ich świadomości, cele te sprzeczne są z interesami młodego pokolenia; cele, jakie wytknęła szkole klasa robotnicza, prowadzą do rozkwitu indywidualności każdego dziecka, do rozszerzenia jego horyzontów, pogłębienia świadomości, wzbogacenia jego przeżyć – cele te zbieżne są z interesami młodego pokolenia"[109].

Szkoła nowego typu powinna, jej zdaniem, kształtować w swoich wychowankach zrozumienie świata, a ich samych przygotować do roli „ludzi pożytecznych"[110]. Dla realizacji tego zamierzenia postulowała połączenie pracy o charakterze wytwórczym z rozwojem umysłowym uczniów, którzy dzięki temu mieli stać się ludźmi wszechstronnie przygotowanymi do udziału w budowie gospodarki socjalistycznej[111].

Autor koncepcji wychowania socjalistycznego – Makarenko - był przeciwny wynagradzaniu wychowanków za pracę, ponieważ powoduje to, jego zdaniem, jedynie krótkotrwały zapał skierowany na osiągnięcie korzyści, a nie zbliża do celu wychowawczego, jakim jest:

> „(…) spokojny, zrównoważony zapał, ukazujący kolektywowi dalekie perspektywy, umożliwiający mu wykonanie ogromnej roboty wymagającej od pedagoga mobilizacji psychicznej, fizycznej i ideologicznej…"[112].

Dalej pisze Makarenko – w odniesieniu do swojej praktyki pedagogicznej w Komunie imienia Dzierżyńskiego - o wzbudzonym dzięki pracy zapale:

---

[108] A. Makarenko, *Wychowanie przez pracę. Stosunki, styl i atmosfera w kolektywie*, przeł. J. Wierzbicka, [w:] Tenże, *Dzieła*, dz. cyt., s. 189-224.
[109] N. Krupska, *Wybór pism pedagogicznych*, przeł. M. Szulkin, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1951, s. 74.
[110] M. Szulkin, *Wstęp*, [w:] tamże, s. 7-8.
[111] Tamże, s. 9-11.
[112] A. Makarenko, *Wychowanie przez pracę…*, dz. cyt., s. 190.

„Uważałem taki zapał za najcenniejsze osiągnięcie wychowawcze i byłem głęboko przekonany, że wynagrodzenie za pracę może częściowo popsuć i wypaczyć to piękne osiągnięcie moralne”[113].

Co może wydać się interesujące w świetle powyższego cytatu, radziecki pedagog określa się jako zwolennik kieszonkowego dla komunardów. Dlatego też podczas swojej praktyki zawodowej wypłacał takowe swoim podopiecznym. Jednakże nie była to zapłata za pracę, a wynagrodzenie za całokształt zachowania w kolektywie:

„Uważałem wprawdzie za konieczne, aby wychowankowie mieli pieniądze na drobne wydatki i w ogóle jestem wielkim zwolennikiem pieniędzy kieszonkowych… Człowiek wchodzący w świat powinien mieć pewne doświadczenie w układaniu własnego budżetu, powinien umieć wydawać właściwie pieniądze”[114].

Wychowankowie szkoły proponowanej przez Makarenkę nie otrzymywali za naukę pieniędzy, za pomocą których mogli by się wyżywić. Natomiast proces edukacji – zdaniem pedagoga – powinien zaczynać się od wpojenia młodym ludziom zasad wspólnej pracy w celu zdobycia pożywienia oraz szacunku dla interesów zbiorowości[115]. Podobny cel stawiała sobie radziecka resocjalizacja, której miała służyć, niejednokrotnie przekraczająca ludzkie możliwości, praca[116]. Między innymi tak rozumiana resocjalizacja stała się fundamentem radzieckich obozów pracy i zarządzającej nimi oddzielnej instytucji, jaką był GUŁag. Ze względu na oparty na przemocy, donosicielstwie i nieludzkim wyzysku więźniów sposób ich funkcjonowania praca w GUŁagu była - do okresu odwilży chruszczowowskiej - tematem zakazanym w socrealizmie.

Należy w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie pracy, na który nacisk kładła radziecka pedagogika. Mianowicie, rozumienie pracy zyskało w komunizmie inny wymiar od tego, na jaki wskazywała tradycyjna jej koncepcja filozoficzna, ukształtowana na gruncie chrześcijaństwa. Podkreślała ona twórczą, uszlachetniającą, a także soteriologiczną rolę pracy w duchowym, charakterologicznym i psychologicznym rozwoju osoby ludzkiej. Wyrazem tej koncepcji jest encyklika społeczna *Laborem exercens* papieża Jana Pawła II. Ojciec Święty w przedstawionej 14 września 1981 roku encyklice, której tytuł można przetłumaczyć na język polski jako *Wykonując pracę*, mówił:

[113] Tamże.
[114] Tamże, s. 192.
[115] Tenże, *Poemat pedagogiczny*, przeł. B. Rafałowska, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1949, t. 1, s. 30.
[116] Szerzej na ten temat traktuje literatura łagrowa, która zostanie zaprezentowana w kolejnym rozdziale.

„Praca jest dobrem człowieka - dobrem jego człowieczeństwa – przez pracę bowiem człowiek nie tylko przekształca przyrodę (…), ale także urzeczywistnia siebie jako człowiek, a także poniekąd bardziej «staje się człowiekiem»”[117].

W dalszych słowach Ojciec Święty kładzie akcent na to, iż praca jest cnotą i jako taka prowadzi do wewnętrznego wzbogacenia człowieka:

„cnotą bowiem (czyli sprawnością moralną) nazywamy to, przez co człowiek staje się dobry jako człowiek”[118].

Zadaniem pracy w jej tradycyjnym postrzeganiu jest oprócz wytwarzanych w jej wyniku dóbr dostarczanie korzyści człowiekowi ją wykonującemu. Jak zauważa piszący o „ludzkim wymiarze pracy” Mieczysław Krąpiec:

„(…) praca jest nie tylko wyrazem człowieczeństwa człowieka, ale nadto, będąc aktualizowaniem różnorodnych ludzkich potencjalności, przez to samo jest doskonaleniem się samego człowieka”[119].

Autor tych słów kładzie zdecydowany nacisk nie na przedmiot wytwarzany w wyniku pracy, czyli jej produkt, ale na udoskonalanie się w wyniku pracy samego wykonującego ją. Podmiotu. Krąpiec, kontynuując swoją myśl, stwierdza:

„Przez pracę – szeroko pojętą – człowiek staje się coraz bardziej człowiekiem «pełnym – doskonałym»”[120].

W podobnym tonie, na temat celowości pracy, wypowiada się Henryk Kiereś, który dostrzega dwojakie korzyści płynące z wykonywania pracy. Pisze:

„Praca jest czynnością typowo ludzką, dzięki niej człowiek przekształca (dokonali) siebie i otaczający go świat”[121].

Zatem, praca - w rozumieniu badacza - służy nie tylko wytwarzaniu dóbr, czy zmianie otaczającego świata, ale także doskonaleniu i samorealizacji pracującego.

W odróżnieniu od chrześcijańskiej koncepcji nastawionej na dobro duchowe i materialne jednostki, celem pracy socjalistycznej było jedynie dobro państwa i utopijna przyszłość komunistycznego społeczeństwa. W tym właśnie uwidacznia się różnica między socjalistyczną i tradycyjną - chrześcijańską - koncepcją, prezentowaną w przedrewolucyjnej kulturze. „Człowieczeństwo” w socjalistycznym ujęciu schodzi na dalszy plan, a wręcz

[117] Jan Paweł II, *Laborem exercens*, 14 września 1981, n. 9, s. 14, strona internetowa: http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1981-09-14,_SS_Ioannes_Paulus_II,_Encyclica_%27Laborem_Exercens%27,_PL.pdf, dostęp: 23.06.2015.
[118] Tamże.
[119] M. A. Krąpiec, *Ludzki wymiar pracy*, [w:] „Człowiek w kulturze. Pismo poświęcone filozofii i kulturze”, „Praca” nr 17/2005, Fundacja „Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej” oraz Wydawnictwo KUL, Lublin 2005, s. 7.
[120] Tamże.
[121] H. Kiereś, *Praca i sztuka*, [w:] „Człowiek w kulturze (…)”, dz. cyt., s. 36.

przestaje mieć znaczenie. Człowiek, w tej ideologii, jest tylko maszyną bezmyślnie wykonującą polecenia, bez potrzeb samorealizacji i samodoskonalenia, na które zwracają i uwagę Krąpiec i Kiereś.

Nieco dalej, w swoich stwierdzeniach na temat celowości ludzkiej pracy posuwa się Marek Marczewski, który przypisuje jej wymiar kontynuowania dzieła rozpoczętego przez Stwórcę:

> „(…) praca człowieka staje się współpracą z Bogiem, współtworzeniem z Nim, i przyczynia się do udoskonalenia świata. Praca ma zatem wartość kosmiczną. Wyraża się to przede wszystkim w kontynuacji dzieła Stworzenia (…)"[122].

Człowiek, wykonując pracę i „czyniąc ziemię poddaną jemu", troszczy się o swoją przyszłość, bowiem zgodnie z nauką zawartą w Piśmie Świętym, świat doczesny nie przeminie:

> „Niepodobna zatem przyjąć myśli o unicestwieniu dzieł materialnych stworzonych przez Boga. Należy przyjąć, że świat materialny na końcu czasów zostanie w pełni wyzwolony i odnowiony, jak to czytamy w *Objawieniu Św. Jana*"[123].

Praca, zdaniem Marczewskiego, jest zatem przygotowywaniem doczesnego świata na czasy ostateczne, i jako taka, służy budowie Raju, który ma nastać po wypełnieniu się *Apokalipsy*. Natomiast praca w wymiarze komunistycznym służy budowie utopijnego raju na ziemi, „świetlanej przyszłości", która okazała się mirażem.

Mówiąc o wychowaniu człowieka radzieckiego, nie sposób pominąć rewolucji seksualnej, która była wpisana w pedagogikę radziecką[124]. Zapoczątkowana została za sprawą radzieckiej feministki, pierwszej w świecie kobiety ambasador – Aleksandry Kołłontaj[125], która poparła rewolucję bolszewicką i po przejęciu władzy przez bolszewików nie odsunęła się od polityki, wspierając Lenina. Za jego rządów była jedną z najbardziej wpływowych kobiet w życiu politycznym Związku Radzieckiego, a w 1919 roku, chcąc zwiększyć udział kobiet w życiu publicznym, utworzyła wraz z Inessą Armand tzw. *Żenotdieł*, zwany także Ministerstwem Kobiet. Był to pierwszy w historii urząd państwowy zajmujący się sprawami kobiet. Kołłontaj zajmowała się w szczególności edukacją kobiet mającą na celu wyzwolenie ich od patriarchatu, który był utrwalony w tradycji rosyjskiej. Wyzwolenie kobiet i

[122] M. Marczewki, *Rzeczywistość ziemska: praca*, [w:] „Człowiek w kulturze (…)", dz. cyt., s. 48.
[123] Tamże, s. 45.
[124] Zob. także: J. Ratuszniak, *Aleksandra Kołłontaj – komunistyczna apostołka wolnej miłości*, 29.03.2011, http://histmag.org/Aleksandra-Kollontaj-komunistyczna-apostolka-wolnej-milosci-5346, dostęp: 20.01.2014.
[125] Zob. także: A. Kołłontaj, *Robotnica – matką*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2007, A. Kołłontaj, *Rodzina w ustroju robotniczym*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2006, A. Kołłontaj, *Stosunki między płciami a walka klas*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2007.

zapoczątkowana rewolucja seksualna w sferze obyczajowej były bezpośrednią realizacją idei Czernyszewskiego z powieści *Co robić*? *Z opowiadań o nowych ludziach*.

Wracając do socrealistycznej literatury, nie można pominąć zaangażowanej poezji. Odegrała ona bowiem znaczącą ideową rolę w kształtowaniu tego nurtu, co miało niewątpliwy wpływ na niską jej wartość artystyczną. Jak słusznie zauważa Florian Nieuważny:

> „Nadmiernie wąskie, dogmatyczne traktowanie poezji, ograniczenie jej do funkcji agitacyjnych i ilustratywnych, pozbawienie liryki prawa do ujawnienia konfliktów duchowych, do zgłębienia skomplikowanych aspektów życia człowieka i społeczeństwa, do stawiania pytań, na które poeci nie zawsze mogli znaleźć odpowiedzi – wszystko to powodowało odsunięcie się poezji na dalszy plan w procesie literackim. (…) prowadziło bezsprzecznie do unifikacji stylu i szarzyzny w poezji"[126].

O tym, jak dużą rolę w walce o „rząd dusz" przyznawała władza poezji, świadczyć mogą m.in. liczne najwyższe wyróżnienia państwowe przyznane tworzącemu w duchu socrealizmu – Aleksandrowi Trifonowiczowi Twardowskiemu (1910-1971), który czterokrotnie otrzymał nagrodę Państwową ZSRR, nagrodę Lenina, czterokrotnie Order Lenina i inne odznaczenia [127]. Twardowski w swoich wystąpieniach politycznych, które -jak podkreśla autor wspomnień o poecie – Aleksy Kondratowicz, akcentował rolę, jaką mieli do odegrania literaci w nastaniu nowego, socjalistycznego porządku:

> „Na zjazdach KPZR przemawiał dwukrotnie w zasadniczych kwestiach o roli pisarza w procesie budowy nowego społeczeństwa"[128].

Olbrzymi wpływ na poetów socrealistycznych wywarł Majakowski, którego twórczość została doceniona przez Stalina dopiero po śmierci poety. Już jako młody chłopiec Majakowski interesował się polityką, opowiadając się po stronie bolszewików, za co spotykały kilkunastoletniego konspiratora aresztowania, z których po krótkim czasie wychodził, między innymi ze względu na młody wiek. Jak wspomina w swojej autobiografii, już wtedy widział wspólną nić pomiędzy poezją i rewolucją:

> „To była rewolucja. To było wierszem. Wiersze i rewolucja jakoś połączyły się w głowie…"[129].

---

[126] F. Nieuważny, *Poezja*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red.: A. Drawicz, Warszawa 2007, Część III – literatura po roku 1953, s. 462-473.
[127] A. Kondradowicz, *Aleksander Twardowski*, przeł.: J. Urańska-Ślisz, Wydawnictwo Raduga, Moskwa 1985, s. 9.
[128] Tamże, s. 10.
[129] W. Woroszylski, *Życie Majakowskiego*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984, s. 16.

W innym miejscu swojej autobiografii poeta określa swój stosunek do uznanych kanonów kultury rosyjskiej. Tak było w przypadku koncertu Rachmaninowa, z którego znudzony Majakowski, jak sam pisze - „uciekł" wraz z przyjacielem:

> „Uciekłem od nieznośnej umelodyjnionej nudy. Po chwili także Burluk. (…) Dawida – trawił gniew mistrza, który wyprzedził współczesnych, mnie – patos socjalisty, wiedzącego o nieuchronności zdruzgotania starzyzny"[130].

Majakowski w swojej twórczości porewolucyjnej zagrzewał do walki o nowy porządek, zgodny z ideałami leninizmu. Jak pisze w wierszu napisanym tuż po śmierci Lenina – 31 marca 1924 roku, pt. *Комсомольская*:

„Мы
новая кровь
городских жил,
тело нив,
ткацкой идей
нить.
Ленин —
жил,
Ленин —
жив,
Ленин —
будет жить"[131].

Wiersz ten nawołuje „nas" scharakteryzowanych za pomocą metafory „młodej krwi" do udziału w budowie leninizmu. Służy temu porównanie do „nici", z której tka się ideę. Słowa: „Lenin żył, Lenin żyje, Lenin będzie żył"[132] pojawiają się we wspomnianym wierszu parokrotnie, stanowiąc refren utworu. Dotyczą one nie tyle samego przywódcy ZSRR, co do stworzonej przez niego idei, która zdaniem podmiotu lirycznego jest nieśmiertelna. Na zestawieniu śmiertelności charakterystycznej dla zwykłego człowieka z nieśmiertelnością, którą można przypisać idei Lenina, zbudowane jest także motto wiersza, które brzmi:

„Смерть –
не сметь!"[133].

Należy przy tym pamiętać, że samego określenia leninizm w kontekście ideologii bolszewickiej po raz pierwszy użył następca Lenina – Józef Stalin. W zamierzeniu autora tego

[130] Tamże, s. 42.
[131] В. Маяковский, *Комсомольская*, [w:] Tenże, *Сочинения в двух томах*, издательство «Правда», Москва 1987; cytat za: strona internetowa, http://mayakovskiy.ouc.ru/komsomolsk.html, dostęp: 11.01.2014.
[132] Tamże, tłumaczenie własne.
[133] Tamże.

terminu miał on podkreślać wkład twórcy i pierwszego przywódcy Związku Radzieckiego w rozwój ideologii marksizmu-komunizmu. Związany z tym pojęciem kult Lenina, zapoczątkowany przez jego następcę, był zabiegiem propagandowym. Ten kult był potrzebny Stalinowi, który miał świadomość tego, iż jego poprzednik cieszył się w społeczeństwie dużą popularnością i autorytetem. Odwołując się do Lenina, Stalin chciał umocnić swoją totalitarną władzę. Dlatego też - jak pisze Piotr Zychowicz - zabronił mówić o jego korzeniach żydowskich, z obawy przed negatywnym odbiorem tej informacji przez społeczeństwo i umocnieniem krążącego mitu o żydokomunie[134]. Natomiast zwłoki swojego poprzednika kazał - wbrew woli rodziny zmarłego - zabalsamować i wystawić w mauzoleum na Placu Czerwonym w Moskwie.

Obok opiewanych przywódców partyjnych sama partia bolszewicka stanowiła przedmiot poetyckich utworów tamtej epoki. Przykładem tego jest wiersz Majakowskiego, w którym pokazana jest siła partii opierająca się na wielości jej członków:

„Źle człowiekowi,
kiedy jest sam.
Biada samemu,
nic nie zwojuje –
Byle dryblas wpół go przełamie,
I nawet słabsi, ale we dwoje.
Ale gdy się
w partię
zejdziemy w walce –
To padnij, wrogu, leż i pamiętaj!
Partia – to ręka milionopalca
W jedną
miażdżącą
pięść zaciśnięta”[135].

Nie bez znaczenia jest zawarta w cytowanym fragmencie retoryka walki, ponieważ w czasach radzieckich przeciwników politycznych postrzegano jako wrogów. Tak ich właśnie przedstawił poeta. Metafora „miażdżącej pięści” też wydaje się być doskonale dobrana do opisu poczynań władzy z jednostkami, wobec których czuła się ona zagrożona lub które uznane zostały za nieprzydatne w budowie komunizmu. Przykładem tych ostatnich są

[134] P. Zychowicz, *Towarzysz Lenin był Żydem*, wydanie internetowe Rzeczypospolitej, 01.06.2011, http://www.rp.pl/artykul/667356_Towarzysz_Lenin_byl_Zydem_.html, dostęp: 11.01.2014.
[135] W. Majakowski, *Włodzimierz Iljicz Lenin*. Fragment wiersza w przekładzie A. Ważyka ze *Wstępu* do: M. Ostrowski, dz. cyt., s. III.

niepokorni twórcy, nie chcący podporządkować się regułom wynikającym z ducha realizmu socjalistycznego.

W zaistnieniu Majakowskiego jako poety pomógł Gorki, który, stawiając fundamenty socrealizmu i wykorzystując swoją wysoką pozycję, pomagał zadebiutować współczesnym mu twórcom. Oddziaływanie Majakowskiego na poezję rosyjską nie zakończyło się wraz ze śmiercią poety. Objęło swoim zasięgiem cały okres trwania Związku Radzieckiego, czego dowodzą słowa Dyrektor Państwowego Muzeum W.W. Majakowskiego, która - w 1985 roku - mówi o wciąż trwającym „czasie Majakowskiego”[136]. Zestawia go z „epoką Puszkina” czy „epoką dekabrystów”, chociaż zastrzega przy tym, że termin „czas Majakowskiego” nie wszedł jeszcze do dyskursu naukowego w odróżnieniu od zestawionych z nim „epok”:

> „Может быть, это понятие еще не вошло в академический научный обиход, подобно «эпохе Пушкна» или «эпохе декабристов», - а жаль. Жаль потому, что «время Маяковского» живет именами больших художников, произведениями советского искусства, рожденного революцией”[137].

Tym samym socrealistyczny poeta ukazany jest w tekście otwierającym zbiór *С Маяковским в театре и кино* jako poetycki geniusz pokroju Puszkina, którego twórczość kształtuje całą epokę. W podobnym tonie, jednak w sposób liryczny, pisze Siergiej Jutkiewicz. Reżyser podkreśla znaczenie twórczości Majakowskiego dla całego pokolenia, do którego sam się zalicza:

> „Севодня трудно себе представить,
> чем был для моего поколения
> Маяковский.
> Его стихи были неотъемлемой
> частью нашей жизни”[138].

Kult jednostki przejęli od Majakowskiego poeci socrealizmu, którzy w swoich wierszach - podobnie do swojego mistrza - wychwalali przywódców partyjnych z Leninem i Stalinem na czele. Warto w tym miejscu przywołać zbiór wierszy powstały z okazji 72-giej rocznicy urodzin „Wielkiego Stalina”[139], gdzie swoje utwory publikowali tacy poeci, jak

[136] С.Е. Стрижнева, *Введение*, [w:] С.И. Юткевич, *С Маяковским в театре и кино*, «Советский художник», Государственный музей В.В. Маяковского, Москва 1985, s. 5.
[137] Tamże, s. 6.
[138] С.И. Юткевич, *Контрапункт режиссера*, Искусство, Москва 1960, s. 181.
[139] *Wiersze wybrane na 72-gą rocznicę urodzin Wielkiego Stalina*, Specjalny dodatek „Żołnierza Polski Ludowej”, red. M. Isakowski, Bydgoszcz 1951.

autor słów do popularnej piosenki *Katiusza* - Michał Isakowski[140], Aleksander Bezymieński[141], Aleksy Surkow[142], Lew Oszanin[143] czy Władysław Broniewski[144].

Wiersze te miały na celu utrwalanie kultu jednostki, której przypisywano wszystkie sukcesy, co miało oczywisty wymiar propagandowy. Jednym z takich sukcesów było zwycięstwo Armii Czerwonej nad hitlerowskimi Niemcami. Zwycięstwo to - według słów wiersza - zawdzięczać należy bezpośrednio Stalinowi:

„On nas prowadził. Był w ogniu i dymie.
Zwycięski”[145].

O ile z pierwszym zdaniem można się zgodzić, jako że każdy przywódca państwa będąc najwyższym zwierzchnikiem sił zbrojnych swojego kraju niejako prowadzi (za pośrednictwem generałów) wojska, o tyle już drugie zdanie – stawiające Stalina na froncie („w ogniu i dymie”) – stanowi figurę poetycką, mającą na celu wywołanie patetyzmu. Wszystko to, zważywszy na konflikt rosyjsko–niemiecki, jakiego dotyczy omawiana sytuacja, sprawia, że czytelnik czuje dług wdzięczności wobec radzieckiego przywódcy i jest gotów na wzniesienie tytułowego „pierwszego toastu” za zdrowie Stalina:

„Dlatego pierwszy toast, towarzysze,
za zdrowie Stalina wznieśmy”[146].

Kult jednostki stanowił ważny element kultury socjalistycznej aż do XX Zjazdu Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego w 1956 roku, na którym Nikita Chruszczow dokonał oficjalnej krytyki polityki Stalina oraz zaatakował jego kult. Wygłoszona przez Chruszczowa krytyka w najmniejszym nawet stopniu nie dotknęła Lenina ani też Marksa, co sprawiło, że system zachował ciągłość.

Wracając do wspomnianego Twardowskiego i mając na uwadze jego zdanie o roli pisarza w społeczeństwie, warto przyjrzeć się nieco bliżej jego poezji. Nacechowana jest ona komunistycznym dydaktyzmem. Jego apogeum stanowi pouczenie, jakie poeta kieruje do matki, mówiąc jej, że syn nie jest tylko dla niej. Jest on wartością dla całego narodu, który tak samo jak rodzicielka ma prawo do dumy z niego. Jak czytamy w wierszu zaczynającym się od słów ****Nad głową lekko go przytrzymasz…* pochodzącym z 1936 roku:

[140] M. Isakowski, *Pierwszy toast*, przeł. T. Kubiak, tamże, s. 2-3.
[141] A. Bezymieński, *Pieśń o przyjaźni Stalinowskiej*, przeł. M. Kierczyńska, tamże, s. 3.
[142] A. Surkow, *Pod Moskwą*, przeł. W. Woroszylski. Tenże, *Kiedy odmierzam dni*, przeł. A. Sandauer, tamże, s. 4.
[143] L. Szanin, *Ballada o Marszałku Stalinie*, przeł. L. Pasternak, Tenże, *Stalin przemawiał*, przeł. R. Suller, tamże, s. 5.
[144] W. Broniewski, *Słowo o Stalinie*, *Pieśń o Stalinie*, przeł. G. Kurski, tamże, s. 8.
[145] M. Isakowski, *Pierwszy toast*, dz. cyt.
[146] Tamże.

„Być może, matko, niezadługo
Usłyszysz, imię twej muszelki
Z ogromną dumą, z wielką chlubą
Naród nazywać będzie wielkim”[147].

Twardowski łączy dydaktyzm komunistyczny z ideą patriotyzmu jako miłości do radzieckiej ojczyzny. Pisze m.in. o przywiązaniu do ojczystej ziemi i tęsknocie za nią podmiotu lirycznego, który jest „o tysiąc wiorst” – jak głosi tytuł wiersza[148] z 1938 roku – od domu. Wiersz nasycony jest leksyką patriotyczną, dla której charakterystyczne są takie zwroty, jak: „Mój ty kraju miły” czy „Ojczyzno kochana!”. Natomiast o tym, że mowa w wierszu o konkretnej ojczyźnie – radzieckiej Rosji i że wypowiada to „alter ego” poety świadczy puenta samego utworu:

„O ziemi ojczystej
Dozgonnie pamięta
Jej chłopiec z Zagoraja,
Radziecki poeta”[149].

Silne uczucia patriotycznego przywiązania do rosyjskiej ziemi odnajdujemy także w wierszu z 1943 roku, co wpisuje się politykę Stalina, mającą na celu przywrócenie wcześniej zanegowanych uczuć patriotycznych na rzecz wzbudzenia w społeczeństwie nienawiści do wrogiej III Rzeszy i zaangażowania Rosjan do walki z niemieckim okupantem. W wierszu zaczynającym się od słów *** *Niby wiatry wieją…* tegoż poety czytamy:

„Myślę, co się dzieje
Z mą ojczystą stroną?
Z tą stroną rosyjską, (…)
Zawsze sercu bliską,
Rodzimą, ojczystą”[150].

Wiersz ten poza miłością do ojczyzny zawiera także aluzje do strat powstałych na skutek wojny, które w tym czasie były bardzo dotkliwe. Aluzje widoczne są w przedostatniej strofie, gdzie jest mowa o „zmniejszonej” ludności i oczekiwaniu przez żony na mężów. Pod pierwszą metaforą kryją się polegli na froncie, a pod drugą żołnierze, którzy poszli walczyć na front i los ich może być nie do końca jasny:

„Czy ludność zmniejszona
Oddycha i żyje,

[147] A. Twardowski, ***Nad głową lekko go przytrzymasz…*, przeł.: W. Szwed, [w:] A. Kondradowicz, *Aleksander Twardowski*, dz. cyt., s. 188.
[148] Tenże, *O tysiąc wiorst*, [w:] tamże, s. 193-197.
[149] Tamże, s. 197.
[150] Tenże, *** *Niby wiatry wieją…*, [w:] Tenże, *Wiersze*, dz. cyt., s. 202.

I mężów swych żony

Czekają cierpliwie?”[151].

Z powodu oddziaływania, jakie miał wywoływać ten wiersz wśród współczesnych, najciekawsza wydaje się ostatnia strofa, w której podmiot liryczny apeluje do rodaków o niewybaczenie winnym zbrodni wojennych. Czyni to, odpowiadając sobie na wcześniej postawione pytanie: czy „łez morze”, a wiec niewyobrażalne cierpienie, może pozwolić zapomnieć („zmyć ślady świeże”). Przesłanie zawarte w ostatniej strofie miało rodzić opór wobec niemieckiej okupacji kraju:

„Czy straszne łez morze

zmyło ślady świeże?

Możliwe, być może,

A jednak – nie wierzę! . . .”[152].

Twardowski w wierszu napisanym w 1945 roku - tuż po zakończeniu wojny - zauważa, że pomimo tego, iż jest już pokój – co odzwierciedlają w wierszu *** *Tuż przed wojną…* „zmartwychwstałe drzewa” - ofiar tamtego czasu nie da się powetować. Prawdę na ten temat dobrze ilustruje pojawiający się w puencie wiersza płacz matki, która, jak możemy się domyśleć z kontekstu, straciła na wojnie syna:

„Przeszły lata. Drzewa uśmiercone

same zmartwychwstały znów przypadkiem,

wypuściły pędy swe zielone…

nastał pokój. Ty wciąż płaczesz, matko”[153].

Podobny melancholijny smutek z pustki wynikłej z powodu śmierci na froncie żołnierza Armii Czerwonej wpisany jest w wiersz innego rosyjskiego poety tamtych czasów – Mikołaja Tichonowa. W utworze pod tytułem: *Koszula*, powstałym podczas uczestnictwa poety na drugim kongresie pokoju (1950-1951), pisze on o zakrwawionej koszuli, która pozostała po poległym żołnierzu, przez co uwydatnia przerażający obraz okrucieństwa wojennego:

„Nagle ujrzeliśmy krwawą koszulę

Wiszącą w niebieskiej nocy.

Przyjaciel trzymał koszulę człowieka.

Patrząc na strzępy co straszą,

Czuliśmy, jak się w ciało przyobleka

To, co my w a l k ą nazywamy naszą!”[154].

[151] Tamże, s. 203.
[152] Tamże.
[153] Tenże, *** *Tuż przed wojną…*, [w:] Tenże, *Wiersze*, dz. cyt., s. 206.

W poezji Twardowskiego oprócz tematów związanych z wojną i wynikającym z niej cierpieniem pojawia się także typowa dla literatury rosyjskiego realizmu socjalistycznego pochwała pracy. Doskonale obrazuje to wiersz *Światło – całemu światu*[155], gdzie podmiot liryczny zachwyca się wspólną pracą mieszczan i mieszkańców wsi, mężczyzn i kobiet, którzy swoim przykładem dają tytułowe „światło" całemu światu.

Twardowski w swojej twórczości poświęca miejsce także Leninowi. Wprowadza go do wiersza *Słowo o słowach*, gdzie ten pełni rolę nieomylnego autorytetu. Parafrazując słowa podmiotu lirycznego, można powiedzieć, że pierwszy przywódca radziecki dotknął w swoich rozważaniach istoty „słowa":

„Słowo – to również ważna sprawa –
Jak często mówił wielki Lenin"[156].

Zaangażowanie kultury w gloryfikowanie pierwszego przywódcy radzieckiego i jego następców nie dotyczyło tylko literatury socrealistycznej. Postać Lenina stanowiła „natchnienie" dla malarzy i rzeźbiarzy tamtych czasów. Warto wspomnieć tutaj o portretowym malarstwie jednego z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki realizmu socrealistycznego - Isaaka Brodskiego (1883-1939) - przedstawiającym wizerunki Lenina. Są to m.in. *Portret Lenina* czy *Lenin w Smolnym*. Oczywiście, obok Lenina postacią chętnie malowana był Józef Stalin, o czym może świadczyć portret wykonany przez Aleksandra Gierasimowa. Równolegle dokonywało się upamiętnianie tych dwóch pierwszych przywódców radzieckich poprzez masowe stawianie ich pomników czy nadawanie miejscowościom nazw wywodzących się od ich nazwisk. Najgłośniejszym przykładem ostatniego typu działań była zmiana nazwy Petersburga na Leningrad. Podobnych zabiegów dokonywano także w odniesieniu do nazw szczytów górskich i innych miejsc geograficznych, a także zakładów przemysłowych. Kult jednostki wpajano już dzieciom podczas edukacji szkolnej, co stanowiło ważny element kształtowania nowego człowieka poprzez pedagogikę radziecką.

Kult Lenina i Stalina dał o sobie znać również w sferze sztuki. Nie był jednak jedynym jej socrealistycznym motywem. Obok niego w malarstwie i rzeźbie dominowały tematy pracy, ludowości, a także batalistyczne. Wszystkie te tematy miały wymiar ideologiczny i służyły propagandzie komunistycznej. Socrealistyczna sztuka nawiązywała do założeń klasycyzmu, co też nie było pozbawione podłoża ideologicznego.

---

[154] M. Tichonow, *Koszula*, [w:] Tenże, *Wiersze*, red. L. Lewnin, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 160-161.
[155] A. Twardowski, *Światło – całemu światu*, [w:] Tenże, *Wiersze*, dz. cyt., s. 210-214.
[156] Tenże, *Słowo o słowach*, [w:] Tenże, *Wiersze*, dz. cyt., s. 226.

Obok literatury i sztuk plastycznych socrealizm obejmował także koncepcje architektoniczno-urbanistyczne. Architektura nie mogła być wysublimowana, piękna sama w sobie. Jej zadaniem było ukazywanie potęgi państwa, stąd też zamiłowanie do wielkich brył w projektach budynków, czego przykład stanowi zaprojektowany przez Lwa Rudniewa i wybudowany w tamtych czasach główny budynek Uniwersytetu im. Łomonosowa w Moskwie. Budynek ten jest monumentalny[157], kolosalnych rozmiarów, symetryczny i nawiązuje do klasycznych form. Wszystkie te cechy są charakterystyczne dla architektury socrealistycznej.

Nieco inną funkcję przedstawia fontanna „Przyjaźń Narodów", która miała być czytelną emanacją wartości deklarowanych przez władzę. Została ona zaprezentowana na Wystawie Osiągnięć Gospodarki Narodowej w Moskwie wraz z innymi eksponatami mającymi nawiązywać do budownictwa poszczególnych republik wchodzących w skład Związku Radzieckiego.

O potędze i dobrobycie państwa świadczyć miało także zamiłowanie do tworzenia szerokich prospektów, olbrzymich placów. Poza manifestowaniem potęgi państwa tak wytworzone przestrzenie publiczne w centrach miast miały zastosowanie podczas pochodów pierwszomajowych, których propagandowy wymiar był oczywisty. Wystarczy przywołać prace Agnieszki Dytman-Stasieńko[158], Piotra Osęki[159] czy Pawła Sowińskiego dotyczące pochodów z okazji Święta Pracy w PRL[160]. Warto podkreślić, że przestrzeń „człowieka radzieckiego" - zgodnie z socrealistycznymi wytycznymi zawartymi w planach przestrzeni publicznej – była odgórnie uporządkowana. Oddzielnie projektowano miejsca do: pracy, odpoczynku (przestrzeń mieszkalną) czy rozrywki[161].

Obok wydzielenia poszczególnych przestrzeni miejskich projektanci nowych aglomeracji poświęcili sporo uwagi rozwiązaniom komunikacyjnym w jej obrębie. Przykładem tego jest rosyjska stolica, w której wybudowano nowoczesne, przyspieszające komunikację w mieście metro, którego pierwszą linię uruchomiono w 1935 roku. Poza niewątpliwą funkcjonalnością wyróżniają je pełne przepychu stacje, które swoim wykończeniem, takim jak bogate żyrandole zawieszone na sufitach czy też portrety, mozaiki i

[157] Dodatkowo wrażenie monumentalności osiągnięte jest przy zastosowaniu wysokiego parteru, co było jedną z cech charakterystycznych architektury socrealistycznej.

[158] A. Dytman-Stasieńko, *Święto zawłaszczonych znaczeń. 1 Maja w PRL. Ideologia, rytuał, język*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2006.

[159] P. Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944-1956*, Wydawnictwo Trio/ISP PAN, Warszawa 2006.

[160] P. Sowiński, *Komunistyczne święto. Obchody 1 maja w latach 1948-1955*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2000.

[161] Zob. także: K. Banaszkiewicz, dz. cyt., K. Nędza-Sikoniowska, *„Architektoniczna dostojewszczyzna" – o pewnej konstruktywistycznej (samo)krytyce*, [w:] *Fiodor Dostojewski i problemy…*, dz. cyt., s. 329-343.

popiersia zasłużonych dla Związku Radzieckiego, w tym pierwszego przywódcy, przypominają wystrojem wnętrza pałacowe. Biorąc pod uwagę propagandowy aspekt tego przedsięwzięcia, należy wspomnieć jeszcze, że w latach 1957-1992 całe moskiewskie metro nosiło imię W. I. Lenina.

Równie propagandowe znaczenie jak popiersia i malowidła Lenina zlokalizowane w obrębie centralnych stacji moskiewskiego metra miał socrealistyczny plakat. Skupiał się on często na ukazywaniu ludzi pracujących, którzy radośnie wykonywali powierzone im obowiązki. Częstym motywem plakatu socrealistycznego jest kobieta wykonująca prace przypisane przez uwarunkowania kulturowe dotychczas mężczyznom. Propagandowe plakaty przedstawiały często przedstawicielki płci pięknej w stroju roboczym czy kobiety siedzące na traktorze, co miało związek z komunistyczną emancypacją kobiet.

Plakat był ukierunkowany na wymiar dydaktyczny, który był dodatkowo wzmocniony poprzez propagandowe hasła, nawołujące do rzetelnej, uczciwej pracy. Kolejnym elementem mającym znaczenie propagandowe były przedstawienia przodowników pracy, którzy w pocie czoła i z uśmiechem na twarzy wyrabiali powierzony im plan produkcyjny, przekraczając znacznie normę. Mówiąc o plakacie socrealistycznym, warto przywołać w tym miejscu pracę Gabrieli Wrony, skupiającej się na polskim plakacie socrealistycznym *Język plakatu politycznego jako język władzy. Główne motywy na polskim plakacie propagandowym 1945-1956*[162].

Tak duże wykorzystanie plakatu w kulturze oficjalnej skłania do refleksji nad jego istotą dydaktyczna, której podporządkowana jest funkcja estetyczna. Odpowiedzi na rodzące się pytanie, czym właściwie jest plakat, udziela Alicja Małeta. Badaczka w artykule poświęconym plakatowi propagandowemu stwierdza:

> „Plakat to specyficzna sztuka ulicy, w prostej linii wywodząca się z anonsu, ogłoszenia, afisza informującego w zwięzłej formie o określonym wydarzeniu, a wywieszanego na zewnątrz domu, bądź w widocznym, celowo do tego przeznaczonym miejscu”[163].

Takie ujęcie plakatu doskonale oddaje jego możliwości propagandowe, związane z ekspozycją w określonej przestrzeni. Prowadzi ono do konkluzji, że tworzy się go w zamiarze oddziaływania na odbiorcę. Odnosząc się do zastosowania plakatu, Małeta zwraca uwagę, że:

---

[162] G. Wrona, *Język plakatu politycznego jako język władzy. Główne motywy na polskim plakacie propagandowym 1945-1956*, Kraków 2010, strona internetowa: http://www.up.krakow.pl/polski/downloads/0986446001277824255.pdf, dostęp: 26.01.2014.

[163] A. Małeta, *Plakat propagandowy z epoki socrealizmu*, strona internetowa: http://etnomuzeum.eu/Obiekty,281_plakat_propagandowy_z_epoki_socrealizmu.html, dostęp: 26.01.2014.

„Ta forma grafiki użytkowej, z czasem została zaprzęgnięta do różnych celów – informacyjnych, propagandowych, reklamowych, edukacyjnych”[164].

Rozważając treści plakatów socrealistycznych, należy podkreślić ich ideowo-polityczne znaczenie. Stanowił on jeden z tych rodzajów sztuki socrealistycznej, który wchodził do przestrzeni publicznej. Dzięki temu docierał on do szerokich mas społeczeństwa, nie ograniczał się tylko do tych odbiorców, którzy z własnego wyboru chcieli wchodzić w kontakt z wybranymi dziełami kultury. Trafnie ujmuje tę relację między dziełem sztuki i jego odbiorcą w przestrzeni publicznej Bogusław Dziadzia:

„O ile bowiem w klasycznych instytucjach kultury, jak galerie czy muzea, relacja do sztuki jest mniej lub bardziej wolicjonalnym aktem tego, kto wstępuje w progi „świątyni sztuki”, o tyle zaś sztuka w przestrzeni publicznej nie pyta przechodnia czy chce, oczekuje, pragnie. Staje przed swym odbiorcą w sposób nagły, nieoczekiwany, a jeśli stanowi część codzienności, jest nierozerwalną częścią habitusu – łącząc oczywistość z banałem i niezauważalnością”[165].

Powyższe słowa bardzo dobrze oddają założenia radzieckiej władzy wobec urbanistyki, a także „upubliczniania” sztuki. Przejawiały się one w zamierzonym monumentalizmie - w postaci kolosalnych rozmiarów pomników usytuowanych w centralnych miejscach niejednokrotnie przebudowywanych lub od nowa projektowanych miast czy popiersiach przedstawiających osoby zasłużone dla krzewienia socjalizmu, zlokalizowanych w miejscach często odwiedzanych, takich jak dworce czy stacje metra. Jak stwierdza – powołująca się na pracę teoretyka i historyka sztuki Williama J. Thomasa Mitchella – Joanna Winnicka-Gburek:

„Każde dzieło sztuki, umieszczone w sferze publicznej jest polityczne”[166].

Taką też funkcję - polityczną miały spełniać dzieła socrealizmu. Właśnie dlatego kultura oficjalna, tak chętnie wchodziła w przestrzeń publiczną.

Celem oficjalnej kultury była gloryfikacja ustroju komunistycznego, zagrzewanie do walki zarówno z wrogiem zewnętrznym (okupantem niemieckim w czasie II wojny światowej lub potencjalnym zachodnim szpiegiem), jak i wewnętrznym „wrogiem klasowym”. Warto w tym miejscu wspomnieć, że władza celowo utrzymywała poczucie zagrożenia i wynikającego z niego strachu, ponieważ złudzenie nieustannie czającego się na dobro ojczyzny wroga

[164] Tamże.
[165] B. Dziadzia, *Kiedy sztuka wytwarza kapitał. Zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej*, [w:] *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*, red. B. Dziadzia, B. Głyda-Żydek, S. Piskorek-Oczko, Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej, Bielsko-Biała, Cieszyn 2015, s. 17.
[166] J. Winnicka-Gburek, *Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?*, [w:] *Sztuka w przestrzeni publicznej…*, dz. cyt., s. 49.

ułatwiało manipulowanie społeczeństwem. Obok ukazywania ciągłego zagrożenia ważnym elementem kultury realizmu socjalistycznego w sferze psychologicznej była mobilizacja do jak najwydajniejszej pracy. Tej ostatniej służył zresztą specjalnie ukształtowany pod okiem cenzorów nowy gatunek literacki zwany „powieścią produkcyjną". Jak pisze na temat obrazu świata ukazanego w literaturze podporządkowanej wymogom ideologiczno-cenzurowym tamtych czasów Trzcińska-Rosik:

> „Mimo prób ukazania niedowładów, dysonansów czy nawet wulgaryzacji opisywanej rzeczywistości – a zatem wszelkich działań ją uwiarygodniających – obraz socrealistycznego świata nie jest nawet prawdopodobny"[167].

Autorka *Mowy rzeczy,* podsumowując rozważania na temat literatury realizmu socjalistycznego, konkluduje:

> „Opowieść socrealistyczna jest więc życzeniem wiary w możliwość niemożliwego"[168].

Za taki kształt literatury odpowiadało dokonane w tym czasie powiązanie twórców, cenzury i ideologii - zaangażowane w walkę o nowy porządek świata. Samo oddziaływanie polityki na literaturę Fast reasumuje następująco:

> „Cechy tekstów oraz procesu literackiego były bowiem w Rosji w latach trzydziestych-pięćdziesiątych XX wieku niemal ostatecznie zdeterminowane przez kontekst polityczny, który określał reguły obowiązującej doktryny estetycznej, sankcjonowanej środkami przymusu bezpośredniego"[169].

Literacką metaforę tego procesu znajdujemy w utworze wyłamującym się z kanonów realizmu socjalistycznego *Мастер и Маргарита*[170] (*Mistrz i Małgorzata*[171]) Michała Bułhakowa. Na łamach tej powieści jeden z głównych bohaterów, poeta Iwan „Bezdomny" – członek Związku Pisarzy ZSRR (Союз писателей СССР) - zostaje uznany za niepoczytalnego. Poeta wbrew własnej woli zostaje siłą doprowadzony do szpitala psychiatrycznego, który staje się dla niego więzieniem.

Uwięzienie poety, który zna i głosi niewygodną prawdę, „kneblowanie ust" ludziom pióra nie było fikcją. Literacka metafora Bułhakowa w pełni oddaje realia i ducha epoki stalinowskiej, w której socrealizm osiągnął swoje apogeum.

Truizmem jest konstatacja, iż ten komunistyczny trend odbił się negatywnie na rozwoju literatury rosyjskiej. Ucierpiała w jego ramach również poezja, która jest

[167] J. Trzcińska-Rosik, *Mowa rzeczy (...)*, dz. cyt., s. 149.
[168] Tamże, s. 150.
[169] P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej....*, dz. cyt., s. 133.
[170] Data pierwszego ocenzurowanego wydania: kwiecień 1966 roku. Powieść ta, w wersji prawie pełnej ukazała się w 1973 roku.
[171] Pierwsze ocenzurowane wydanie polskie: M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł.: I. Lewandowwska, W. Dąbrowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1969.

przedmiotem niniejszej pracy. Degradację tego rodzaju literatury trafnie oddaje podręcznikowe jej ujęcie przedstawione przez Floriana Nieuważnego:

> „Nadmiernie wąskie, dogmatyczne traktowanie poezji, ograniczenie jej do funkcji agitacyjnych i ilustratywnych, pozbawienie liryki prawa do ujawnienia konfliktów duchowych, do zgłębienia skomplikowanych aspektów życia człowieka i społeczeństwa, do stawiania pytań, na które poeci nie zawsze mogli znaleźć odpowiedzi – wszystko to powodowało odsunięcie się poezji na dalszy plan w procesie literackim. (…) prowadziło bezsprzecznie do unifikacji stylu i szarzyzny w poezji”[172].

Autor powyższych słów zwraca też uwagę, że po silnych zmianach spowodowanych stalinizmem chruszczowowska odwilż przyniosła chwilowe odprężenie w poezji. Dzięki temu liryka mogła przez krótki okres podejmować różnorodną tematykę, odchodząc tym samym od wytycznych epoki stalinowskiej:

> „Połowę lat 50. charakteryzuje wzrost aktywności poetów starszego pokolenia i poszerzenie sposobów widzenia świata o nowe formy poetyckiej wypowiedzi: od folklorystycznej stylizacji (Prokofjew) przez zakotwiczony w codzienności romantyzm (Swietłow) ku medytacjom nad zagadką więzi łączącej człowieka z przyrodą i historią, nad złożonością relacji między prawdą i dobrem”[173].

W zbeletryzowanym ujęciu tego okresu - w utworze *Homo Sovieticus* - Aleksander Zinowiew, przytaczając fikcyjną dyskusję literatów nad złożonym do druku opowiadaniem, przedstawia działania cenzury w następującym schemacie:

> „Autor nieznany – powiedział Pisarz. Będziecie drukować? – spytał ktoś. W żadnym wypadku. Pod względem literackim opowiadanie jest słabe. Ukierunkowanie ideowe nam nie odpowiada. Przypomniałem sobie w tym miejscu sztampowe moskiewskie oceny w rodzaju <<naukowo (artystycznie) wątpliwe, ideowo wrogie>>. Nie mogłem powstrzymać się od śmiechu”[174].

Słowa te dobrze oddają atmosferę, jaka towarzyszyła w czasach radzieckich wydawaniu literatury, gdzie głównym kryterium przyjęcia utworu do druku była poprawność ideologiczna. Dzieła literackie nie wpisujące się w ramy zaangażowanego socrealizmu poza odmową druku często były atakowane przez zaangażowanych politycznie krytyków literackich jako utwory „naukowo” bądź „artystycznie wątpliwe”, jak trafnie ujął to Zinowiew.

---

[172] F. Nieuważny, *Poezja*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku. Część III – literatura po roku 1953*, red. A. Drawicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 462-463.
[173] Tamże, s. 464-465.
[174] A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, dz. cyt., s. 172.

Odbiorca tej literatury - szerzej kultury - miał nie tyle traktować fikcyjną rzeczywistość jako zastaną tu i teraz, co wierzyć, że wizja świata przedstawionego w utworach jest możliwą do zrealizowania fantazją, na rzecz której warto dokonać wyrzeczeń w chwili obecnej. Myślenie o nadchodzącej lepszej - świetlanej przyszłości - było jednym z fundamentów minionego systemu.

Bezwarunkowe poddanie się cenzurze i linii ideowej partii nie dotyczyło oczywiście samej literatury. Warunkowało ono również pracę dziennikarską, co sprowadzało się do tego, że również - a raczej nade wszystko - dziennikarz chcący opublikować swój artykuł musiał liczyć się z cenzurą i z ewentualnymi konsekwencjami, jakie mogłyby go spotkać, gdyby spróbował pisać niezgodnie z duchem komunistycznej ideologii i partyjnymi wytycznymi. Problem ten ilustruje powieść *Ангелы на кончике иглы* Jurija Drużnikowa, na co zwraca uwagę Jewgienij Szirszow w artykule *Образ советского журналиста в романе Юрия Дружникова*. W tym tekście poświęconym obrazowi radzieckiego dziennikarza w utworze Drużnikowa szczególnie ważne jest to, że w Związku Radzieckim zarówno temat, jak i to, w jaki sposób był on przedstawiamy, zostały odgórnie narzucone:

> „В тоталитарном обществе, каким и являлся по существу Советский Союз, что писать, о чем писать и как писать определяла партя”[175].

Cytat ten pokazuje, do jakiego stopnia komunistyczna władza traktowała propagandowo publicystykę i jak dużą wagę przywiązywała do niej. Było to całkowitym zawłaszczeniem tej sfery komunikacji społecznej, uzupełniającym zawłaszczenie najważniejszych form kultury z literaturą na czele. Trwało ono do gorbaczowowskiej *pieriestrojki i głasnosti*.

*****

Realizm socjalistyczny w przeciwieństwie do tradycyjnego realizmu nie oddaje realnej rzeczywistości, nawet wówczas, gdy odzwierciedla budowę komunizmu w Związku Radzieckim i komunistycznego społeczeństwa. Jest to rzeczywistość zakłamana w sferze antropologicznej, psychologicznej, aksjologicznej. W wymiarze społecznym, politycznym i historycznym jest projekcją utopii komunistycznej. W tych wymiarach świat przedstawiony ma charakter nierzeczywisty - nie tyle fikcyjny, ile utopijny, narzucany jako możliwy do urzeczywistnienia, a ponadto jawiący się jako konieczność historyczna. Zakłamany w

[175] Je. Szirszow, *Образ советского журналиста в романе Юрия Дружникова*, [w:] *Jurij Drużnikow i emigracja rosyjska*, red. L. Suchanek, Polska Akademia Umiejętności. Prace komisji kultury Słowian, Kraków 2013, s. 54.

literaturze socrealizmu jest nie tylko obraz rzeczywistości - społeczeństwa, władzy i otaczającego świata, ale pojedynczego człowieka. Ten bowiem przedstawiony został jako mechanizm z poddaną władzy i ideologii komunistycznej świadomością i samoświadomością. Jako istota pozbawiona cech czysto ludzkich, takich jak pragnienie miłości, dobra, piękna. Jako twór pozbawiony tęsknot i marzeń, wyrzekający się Boga i religii. Dbałość o prawdę została zamieniona w socrealizmie w dbałość o fałsz.

Wyznacznikami ideowymi realizmu socjalistycznego stały się: apoteoza klasy robotniczej i przywódców partii, piętnowanie wrogów ludu, budowanie czarno-białej, schematycznej wizji świata, unikanie awangardowej wieloznaczności, która mogłaby prowadzić do wielości interpretacji. W tej sferze propagandowe zabiegi miały na celu ukształtowanie nowego człowieka, będącego - jak to ujął Michaił Heller - śrubką w komunistycznym systemie.

Totalitarne państwo, jakim stał się Związek Radziecki - począwszy od rządów pierwszego przywódcy[176], poprzez czasy stalinowskie - w których represje osiągnęły apogeum - aż do nastania pieriestrojki nie było obojętne na żadną dziedzinę życia swoich obywateli. Ingerencja w kulturę miała pierwszorzędne znaczenie. Dlatego szczególnie ważna była rola panującej nad nią cenzury[177]. W tym względzie epoka radziecka nawiązuje do niechlubnych tradycji, sięgających czasów carycy Katarzyny II (1762-1796)[178]. Sprawowanie funkcji cenzora w Związku Radzieckim w porównaniu z epoką carską było o wiele bardziej opresyjne. Radziecka instytucja cenzora decydowała nie tylko o wydaniu utworu, ale również o losie jego autora. Sprawiała, że niepokornych twórców skazywano nie tylko na niebyt literacki, ale również na więzienie czy łagier. opuszczeniu utworu do druku, bądź skazaniu na niebyt w oficjalnym obiegu. Sytuacja z pozoru zmieniła się po śmierci Stalina, gdyż wtedy „wrogów narodu radzieckiego" zamykano najczęściej w zakładach psychiatrycznych, które stawały się odpowiednikiem więzienia. Miało to na celu ocieplenie w oczach świata wizerunku Związku Radzieckiego, w którym rzekomo zaprzestano walki z opozycją poprzez zsyłki do łagrów.

[176] Za czasów Lenina pojawiły się pierwsze radzieckie łagry, określane także w literaturze przedmiotu skrótem od pełnej rosyjskiej nazwy instytucji: Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний - GUŁag. Zob. także: S. Ciesielski, *GUŁag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918-1953*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010.

[177] O potrzebie wprowadzenia cenzury wypowiadał sie już Platon, który w *Państwie, Księga III* postulował ocenzurować mity i bajki w celu ochrony przed zepsuciem dzieci. Nie pozostało na to obojętne prawodawstwo starożytnego Rzymu, które jako pierwsze wprowadziło stanowisko cenzora. Zob. także: T. Strzyżewski, *Matrix czy Prawda Selektywna? Antycenzorskie retrospekcje*, Wydawnictwo Wektory, Wrocław 2006.

[178] Zob. także: B. Mucha, *Dzieje cenzury w Rosji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.

Podsumowując niniejsze rozważania należy również podkreślić, że kultura oficjalna w czasach radzieckich była mocno zaangażowana w sferze antropologicznej. Otrzymała bowiem zadanie ukształtowania nowego człowieka, który miał być istotą pozbawioną własnej osobowości, przyjmującą świadomość ideograficzną, która nakazywała mu posłuszeństwo wobec partii i panującej ideologii.

Twórcy sprzeciwiający się panującym normom ideowym i estetycznym byli zmuszeni – szczególnie przed nastaniem okresu pieriestrojki[179] (1985-1991) - do wydawania swoich niepoprawnych politycznie dzieł poza granicami bloku komunistycznego bądź do emigracji. Rzadziej wybierali samizdatową drogę ich upowszechniania, o czym będzie mowa w następnym rozdziale.

Twórczość Władimira Wysockiego przypada na schyłkowy okres socrealizmu. Jej apogeum obejmuje lata 70. I 80. ubiegłego wieku, nazywane w historii kultury rosyjskiej okresem breżniewowskiej stagnacji. Krótki okres chruszczowoskiej odwilży nie przyniósł trwałych zmian w kulturze epoki radzieckiej. Przyniósł jedynie pewne rozluźnienie systemu represji, któremu towarzyszyło rozluźnienie rygorów cenzury, wprowadzające w ramach krytyki stalinizmu i kultu jednostki tzw. szczerość w literaturze. Dzięki niej mogła zapoczątkować swe oficjalne istnienie twórczość łagrowa z Sołżenicynowskim *Jednym dniem Iwana Denisowicza* na czele, a także tzw. obrachunkowa, zawierająca krytykę stalinizmu. Odwilżowa szczerość była jednak ściśle kontrolowana przez cenzurę, która nie dopuszczała do druku krytyki rewolucji bolszewickiej, oraz ideologii komunizmu. Były one nadal - aż do rozpadu ZSRR - fundamentem systemu. Zamknięcie okresu odwilży i następująca po niej epoka stagnacji nie osłabiły tego fundamentu, co więcej uniemożliwiły dalszy oficjalny rozwój literatury łagrowej, czego najdobitniejszym świadectwem jest los należących do niej późniejszych utworów Sołżenicyna i skazanie pisarza na przymusową emigrację. Również druk napisanej w wcześniej powieści Borysa Pasternaka o rewolucji bolszewickiej - *Doktor Żywago* - okazał się w poodwilżowej epoce niemożliwy. Jej publikacja na Zachodzie, podobnie jak publikacja utworów Sołżenicyna z *Archipelagiem Gułag na czele* oraz nagroda Nobla dla obydwu pisarzy przyniosły im represje. Ci, którzy jako dysydenci usiłowali uszlachetnić system poprzez dodanie do jego ideologii elementów demokracji i zasad broniących praw człowieka, zostali także represjonowani, m.in. poprzez nową formę walki z niepokornymi, jaką stały się tzw. psychuszki, będące miejscem nie tylko izolowania

[179] Termin „pieriestrojka" z ros. oznacza „przebudowę" i został wprowadzony przez Michaiła Gorbaczowa. Zob. także: M. Gorbaczow, *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata*, przeł. A. Kurkus, J. Malczyk, i inni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

dysydentów, ale także ich wyniszczania. Figurą takich losów pokolenia dysydentów jest historia Władimira Bukowskiego, który po okresie więzienia i pobytu w psychuszce został wydalony z kraju na Zachód. Jego powieść *I powraca wiatr…* stanowi literacki dokument poodwilżowej epoki i pierwszej fazy epoki stagnacji. Ci dysydenci, którzy chcieli uniknąć losu Bukowskiego, wybierali emigrację, na którą władze chętnie się zgadzały, widząc w niej sposób na uniknięcie większej krytyki systemu i nowej konieczności jego poluzowania.

III. Kultura nieoficjalna – wolna

Dwubiegunowość kultury rosyjskiej. *Samizdat* oraz emigracja i *tamizdat*

Na początku rozważań nad kulturą nieoficjalną należy zaznaczyć, że w Rosji czasów radzieckich nie wszyscy twórcy zachłysnęli się komunistyczną utopią. Wielu nie pogodziło się z żadnym z jej aspektów. Znaleźli się artyści, którzy pomimo panującej w kraju silnej cenzury, a także surowych represji, jakie groziły za negowanie panującego ustroju czy nawet najmniejszą jego krytykę, nie tylko nie opiewali w swoich utworach nowej rzeczywistości, ale pomijali w swojej twórczości jej wątki i dystansowali się od jej problemów. Wśród twórców nie akceptujących nowej rzeczywistości, a także podstawowych założeń realizmu socjalistycznego, było sporo utalentowanych ludzi pióra, dzięki którym niezależna od cenzury i ideologii kultura - nade wszystko emigracyjna - uzyskała wyraziste oblicze. Stała się też niezbywalną częścią procesu rozwojowego epoki porewolucyjnej, trwającej od 1917 roku do *pieriestrojki* i *głasnosti,* dzięki którym mogła „wrócić do Rosji" i ponownie uzyskać status oficjalnej.

Fundamentalnym wyznacznikiem całościowo ujmowanej literatury epoki radzieckiej jest jej dwutorowość, cechująca także inne – poza literaturą - obszary kultury rosyjskiej, m.in. publicystykę, filozofię, sztukę. Z jednej strony rozwijał się więc nurt oficjalny, nie tyle aprobowany, ile stymulowany i kontrolowany przez komunistyczne władze, z drugiej zaś - niezależny od nich i w pełni wolny. Nurt nieoficjalny, przemilczany i niedopuszczany do obiegu w społeczeństwie radzieckim stanowił przeciwwagę dla oficjalnego, będącego - zwłaszcza w epoce stalinizmu - instrumentem nie tylko indoktrynacji, ale również kształtowania komunistycznego społeczeństwa oraz nowego człowieka. Ci autorzy, którzy jako niepokorni podejmowali twórczość niezgodną z aktualnymi w danym okresie wytycznymi partyjnymi i ideologicznymi, byli skazywani na szykany i represje - z więzieniem i skazaniem na pobyt w GUŁagu włącznie - aż po utratę obywatelstwa radzieckiego i wydalenie z kraju, czego jaskrawym przykładem są losy Aleksandra Sołżenicyna czy Władimira Bukowskiego. Twórczość niepokornych była marginalizowana, pomniejszana, przemilczana. jak to miało miejsce w przypadku Borysa Pasternaka, czy wręcz potępiana i zakazywana, co objęło nie tylko przymusowych i dobrowolnych emigrantów, ale również autorów pozostających w Związku Radzieckim - m.in. Warłama Szałamowa. Dzięki

niezłomności autorów niezależnych od działań cenzury, a także podejmowanym przez nich tematom dalekim od komunistycznej ideologii, uniwersalnym, ważnym dla ludzi każdej epoki i każdego narodu literatura nieoficjalna uzyskała miano wolnej i jako taka cieszyła się uznaniem poza granicami ZSRR. Przeciętny Rosjanin - odcięty od niej i od informacji o niej - uzyskał do niej dostęp dopiero w epoce Gorbaczowa, która stanowiła już wstępną fazę upadku komunizmu i przygotowanie rozpadu ZSRR. Jej wcześniejszy odbiór w Związku Radzieckim był tak niewielki, że nie mógł mieć większego znaczenia zarówno społecznego, jak i politycznego. Ci, którzy uzyskiwali potajemnymi sposobami i kanałami jakieś egzemplarze literatury wolnej, nie mieli żadnych możliwości ich rozpowszechniania, ani tym bardziej wykorzystania w walce z cenzurą i upolitycznieniem oficjalnego nurtu literatury.

Dwutorowość literatury czasów radzieckich miała też swoją inną specyfikę - wynikającą z immanentnego charakteru nurtów, rodzajów i gatunków literackich. Kultura oficjalna - z literaturą na czele - rozwijała się w ramach socrealizmu ściśle uzależnionego od roli ideologii i form sprawowania władzy przez przywódców komunistycznych. W okresie stalinowskim był to triumf socrealizmu, który został podważony przez chruszczowowską odwilż. Po niej możliwa była już tylko jego epigońska kontynuacja, odpowiadająca breżniewowskiej stagnacji. *Pieriestrojka* i *głasnost'* przypieczętowały jedynie upadek socrealizmu, który nie miał swej własnej, autonomicznej dynamiki rozwoju.

Z kolei nurt nieoficjalny - jako wolny - mógł kontynuować tradycję przedrewolucyjną, nade wszystko okresu poprzedzającego rewolucję 1917 roku w wydaniu bolszewickim. Stał się zaprzeczeniem nie tylko samej rewolucji, ale również ukształtowanej w jej wyniku nowej kultury. Jest on w głównej mierze kontynuacją ważnych dla Rosji problemów antropologicznych, filozoficzno-religijnych, politycznych, a także ich ujęć artystyczno-estetycznych. W ten sposób - jak to ujął w tytule swojej książki Roman Gul - emigranci unieśli z sobą Rosję[1]. Z punktu widzenia podejmowanych w ramach nurtu wolnego tematów i problemów ważną rolę odegrała rozwijana na emigracji filozofia, reprezentowana przez wybitnych rosyjskich myślicieli srebrnego wieku - z Mikołajem Bierdiajewem, Sergiuszem Bułgakowem czy Siemionem Frankiem na czele. Podobną rolę odegrała teologia, która rozwijała się w Paryżu w ramach działalności Instytutu Teologicznego im. Św. Sergiusza z Radoneża. Instytut ten kształtował nie tylko rosyjską myśl teologiczną XX wieku, ale również stanowił inspirację dla zachowania aksjologicznego fundamentu rosyjskiej kultury przedrewolucyjnej. Jak pisze Aleksy Kucy:

[1] Zob. także: Р.Б. Гуль, *Я унес Россию*, Б.С.Г.-ПРЕСС, Москва 2001.

„Najważniejsza instytucją naukowo-edukacyjną rosyjskiego Paryża, o dużym znaczeniu dla odrodzenia życia duchowego emigracji, był powstały w 1925 roku Instytut Teologiczny im. Św. Sergiusza z Radonieża, którego założycielem i pierwszym nominalnym przełożonym był metropolita Eulogiusz (Georgijewski). Instytut Teologiczny skupił wówczas elitę rosyjskiej myśli teologicznej i religijno-filozoficznej, między innymi, Leonida Uspienskiego, Antona Kartaszewa, Symeona Franka, Mikołaja Łosskiego, Gieorgija Fiedotowa, księdza biskupa Kasjana (Bezobrazowa), księdza Sergiusza Bułgakowa, księdza Gieorgija Florowskiego, archimandrytę Cypriana Kerna i innych”[2].

Dodatkową równie ważną formą aktywności religijno-filozoficznej rosyjskiej diaspory religijnej we Francji była jej aktywność wydawnicza. Jak pisze A. Kucy:

„Uzupełnieniem aktywności instytucjonalnej była działalność wydawnicza. Religijny wymiar życia emigracyjnego był szeroko reprezentowany przez potężne wydawnictwa ciągłe. Jednym z głównych wydawnictw filozoficzno-teologicznych było czasopismo „Путь”, publikowane w Paryżu przez Mikołaja Bierdiajewa (dodatkowo redaktor naczelny) w latach 1925-1940 jako „organ rosyjskiej myśli religijnej”[3].

W kręgu oddziaływania Instytutu Teologicznego im. Św. Sergiusza z Radonieża oraz wydawnictw religijno-filozoficznych rozwijali swoją twórczość inspirowaną religijnie tacy pisarze jak Iwan Szmielow czy Borys Zajcew. Myśl religijna, podobnie jak filozoficzna stała się silnym impulsem dla bardzo bogatej publicystyki emigracyjnej, która była ważnym elementem walki o zachowanie tożsamości narodowej, kulturowej oraz religijnej rosyjskich emigrantów, a także rodzimego charakteru tworzonej przez nich kultury. W jej obrębie toczyła się dyskusja nie tylko na temat rewolucji bolszewickiej, komunizmu i funkcjonowania Związku Radzieckiego, ale również roli rosyjskiej awangardy intelektualnej Rosji czy też inteligencji, zajmującej w jej historii - od czasów Mikołaja Czernyszewskiego - istotne miejsce.

W tym samym czasie kultura oficjalna i jej najważniejszy instrument ideologiczny, jakim była literatura, walczyły z tożsamością rosyjską i kształtowały nową - zideologizowaną - pozwalającą formować radzieckiego człowieka.

W związku z powyższą dwutorowością rozwoju kultury rosyjskiej w czasach radzieckich nie dziwi fakt uformowania dwóch modeli antropologicznych. Jak ujmuje to Martyna Kowalska - z jednej strony był to *prawiednik*, czyli typ człowieka sprawiedliwego, którego przedstawił Aleksander Sołżenicyn w nurcie literatury wolnej. Z drugiej zaś homo

[2] A. Kucy, *Rosyjska diaspora religijna w Paryżu,* „Roczniki Humanistyczne”, t. LVI, z.7 - 2013, s. 162.
[3] Tamże, s. 163.

sovieticusa propagowany przez literaturę oficjalną. Ten pierwszy termin badaczka doprecyzowuje, zwracając uwagę na jego rosyjskie korzenie:

> „pojęcie człowieka sprawiedliwego należy w tym miejscu zastąpić bardziej precyzyjnym określeniem: homo russicus”[4].

Prawiednik - homo russicus - korzeniami swymi sięga XIX wieku. Stanowi bezpośrednie nawiązanie do moralno-psychologicznej twórczości Mikołaja Leskowa, który w odpowiedzi na destrukcyjne, nihilistyczne i anarchiczne postawy rewolucyjnego narodnictwa ukształtował bohatera sprawiedliwego, kierującego się normami etyki chrześcijańskiej i na jej podstawie doskonalącego swoją osobowość i duchowość. Podobnie zareagował A. Sołżenicyn na komunistyczną antropologię i jej ideał w postaci homo sovieticusa, ukazując - nade wszystko w swej twórczości łagrowej - homo russicusa, nie tylko zakorzenionego w rosyjskiej tradycji kulturowej i jej wartościach chrześcijańskich, ale nade wszystko zachowującego swe człowieczeństwo i godność w piekle komunizmu, jakim był łagier.

M. Kowalska zwraca uwagę na rosyjski aspekt powstania tych dwóch sprzecznych typów antropologicznych:

> „Te dwa wzorce mentalności Rosjan są rezultatem działania dwudziestowiecznej ideologii komunistycznej w jej wymiarze społecznym i indywidualnym. Dodać należy, iż są charakterystyczne tylko dla obszaru byłego Związku Radzieckiego i dzisiejszej Rosji oraz że nie są spotykane nigdzie indziej na świecie (wyjątkiem są rosyjscy emigranci, którzy jak gdyby w spadku odziedziczyli dany model osobowości)”[5].

Należy zgodzić się, że gdyby nie historyczny eksperyment, jakim była próba zbudowania komunistycznego porządku, nie narodziłby się typ określany jako homo sovieticus. Z kolei gdyby nie było człowieka bezkrytycznie podporządkowanego ideologii komunistycznej, nie odrodziłby się *prawiednik* w postaci homo russicusa, stanowiący jego przeciwwagę kulturową, moralną i psychologiczną..

Samizdat* i *tamizdat

Dzieła literackie, które nie odpowiadały polityce władzy radzieckiej, w najlepszym wypadku nie przechodziły przez sito cenzorskie, co było jednoznaczne z brakiem możliwości ich oficjalnego wydania i dystrybuowania legalnymi kanałami. Dlatego też niejednokrotnie „wydawane” były one za pomocą prymitywnych metod, włączając w nie ręczne powielanie

[4] M. Kowalska, *Aleksander Sołżenicyn. (...)*, dz. cyt., s. 256.
[5] Tamże.

przez samych autorów i osoby z nimi związane. Zjawisko to, określane jest w Rosji jako *samizdat* (zbitka słowna pochodzący od ros. słów: *sam* oznaczającego „sam" i *izdat* oznaczającego „wydać"). Jednak nie był to jedyny kanał dystrybucji dzieł zaliczanych do kultury nieoficjalnej. Na rosyjski rynek czytelniczy trafiały bowiem także utwory, które z podobnych względów nie mogły zostać wydane w kraju, a były wydawane za granicą ZSRR. Utwory pisane w duchu wolnej literatury często potajemnie były wywożone na Zachód w formie pierwodruku, bądź wręcz rękopisu, a następnie tam były wydawane. Utwory te - już po „oficjalnej" zagranicznej publikacji – były nielegalnie kolportowane z powrotem do komunistycznej Rosji. Zagraniczne wydanie rosyjskiej literatury nieoficjalnej zwykle jest określane w literaturze przedmiotu jako *tamizdat* (zbitka słowna pochodząca od ros. słów: *tam* oznaczającego „tam" i *izdat* oznaczającego „wydać"). Zjawisko to nie było czymś zupełnie nowym w kulturze rosyjskiej, ponieważ już w Rosji carskiej niepoprawne politycznie utwory, których nie zaakceptowałaby cenzura, wydawano za granicą. Jednakże w czasach totalitaryzmu komunistycznego zjawisko to znacznie przybrało na sile, umacniając nurt literatury wolnej. Niezwykle istotna i pomocna dla jego zaistnienia okazała się działalność wydawnicza rosyjskiej emigracji.

Emigracja rosyjska czasów radzieckich

Mówiąc o emigracji rosyjskiej czasów radzieckich, warto zaznaczyć, iż nie była ona zjawiskiem zupełnie nowym w historii kultury rosyjskiej. Jej pierwsze formy sięgają czasów Iwana Groźnego, przed którym książę Andrzej Kurbski szukał schronienia na obszarze Rzeczypospolitej, skąd pisał do rosyjskiego cara listy pełne oskarżeń. Ideowy i polityczny charakter emigracja rosyjska uzyskała za czasów Mikołaja I, uważanego nie tylko za żandarma Europy, ale również narodu rosyjskiego. Pisze o tym Lucjan Suchanek:

> „Za pierwszego rosyjskiego emigranta politycznego, możemy go nazwać uciekinierem, uznać trzeba księcia Andrzeja Kurbskiego (…). Sztandarową postacią emigracji politycznej był Aleksander Hercen, (…) widzimy jednak wyraźnie, iż emigracja nie stała się wówczas zjawiskiem masowym. Prawdziwy exodus miał się zacząć później, kiedy obalono władzę carską, zaprowadzono nową ideologię państwową (…)"[6].

Dla rozważań na temat kultury rosyjskiej XX wieku i jej związków z emigracją rosyjską istotne jest, że w czasach komunistycznych wyjazd z Rosji stał się zjawiskiem

[6] L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy*, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. Tenże, „Universitas", Kraków 1993, s. 14.

masowym. Badacze polskiej szkoły emigrantologii z Suchankiem na czele wyróżniają trzy fale emigracji w czasach istnienia Związku Radzieckiego.

Emigracja pierwszej fali miała miejsce po zwycięstwie czerwonych nad białymi podczas rewolucji październikowej. Szacuje się, że po 1917 roku Rosję opuściło przeszło milion obywateli. Jak podaje Suchanek, w skład niej wchodziły osoby różnych stanów:

> „Byli wśród nich wojskowi, duchowieństwo, przemysłowcy i fabrykanci, młodzież, ludzie kultury i nauki, pisarze. W. Abdank-Kossowski twierdził, że w ciągu 5 lat po rewolucji kraj opuściło około trzech milionów Rosjan”[7].

Tak liczna i zróżnicowana społecznie emigracja rosyjska początku ubiegłego stulecia wybierała różne miejsca na swoje osadnictwo. Były to Chiny, Konstantynopol, jednak przeważająca jej część wybrała zachodnią Europę. Najpopularniejszymi europejskimi ośrodkami rosyjskiej emigracji stały się Paryż, Berlin oraz Praga[8]. Pośród emigrantów byli ludzie kultury, filozofowie, teolodzy, duchowni, szeroko rozumiana inteligencja. Ważne miejsce w jej szeregach zajmowali przedstawiciele literatury, wszyscy ci twórcy, którzy nie godzili się na nowy – zaprowadzony na drodze rewolucji – porządek polityczny i społeczny, m.in. Mark Ałdanow, Iwan Bunin, Konstanty Balmont, małżeństwo Zinaida Gippius i Dmitrij Mierieżkowski, Iwan Szmielow, Borys Zajcew. Tych, którzy nie opuścili komunistycznego państwa dobrowolnie, a byli niewygodni dla komunistycznej władzy, po prostu usunięto z kraju, powiększając tym samym rzeszę emigrantów politycznych[9]. Jak pisze Suchanek:

> „Nowa władza szybko zrozumiała, że wybitne umysły mogą utrudnić konsolidację systemu, pojęła iż – aczkolwiek bez broni – stanowić będą duże zagrożenie. Postanowiono pozbyć się potencjalnej opozycji i wygnano z ojczyzny dużą grupę uczonych, wśród których byli wybitni filozofowie i teologowie”[10].

W tym miejscu krakowski badacz wymienia Mikołaja Bierdiajewa, Mikołaja Łosskiego, Siemiona Franka i Siergieja Bułgakowa. Myśliciele ci nie akceptowali nowego porządku - nowego typu władzy, państwa i społeczeństwa. Ich filozofia różniła się radykalnie od marksizmu-leninizmu, na których gruncie kształtowano nowego człowieka. Była zaprzeczeniem jego założeń materialistyczno-ateistycznych. Przenikała ponadto w sferę religii i metafizyki, od których odcięta była kultura radziecka.

[7] Tamże, s. 15.
[8] Tamże.
[9] Zob. także: М. Раев, *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919-1939*, Москва 1994.
[10] L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam…*, dz. cyt., s. 15.

Na sferę religii i metafizyki otwarta była również literatura. Jak pisze Bronisław Kodzis literatura rosyjska pierwszej fali emigracji zwracała się często ku motywom biblijnym:

> „(…) в русской драматургии, как впрочем в поезии и прозе «первой волны» эмиграции, ярко проявился повышенный интерес к Священному Писанию, вызванный духовно-религиозным возрождением в среде беженцев из России”[11].

Między innymi dlatego można mówić o silnym uduchowieniu, które towarzyszyło pierwszej fali emigracji rosyjskiej i umacniało jej tzw. rosyjski charakter często utożsamiany z rosyjską mentalnością.

Ta fala emigracji, to jednak nie tylko pisarze i filozofowie. Jak podaje Joanna Mianowska, zaliczają się do tej - oprócz przedstawicieli rosyjskiego religijno-filozoficznego odrodzenia- także poeci, pisarze i malarze:

> „(...) включившей в себя не только представителей религиозно-философских направлений, но и поетов, писателей, художников”[12].

Emigracja pierwszej fali uwydatnia fakt, iż odrodzenie religijno-filozoficzne w epoce modernizmu, poprzedzającej rewolucję bolszewicką, dokonało się za sprawą stosunkowo małej grupy myślicieli, a miało wielopłaszczyznowy wymiar. Przyczynili się do niego również ludzie kultury, którzy znaleźli się na emigracji m.in. z przyczyn światopoglądowych. Znalazłszy się poza Rosją, podtrzymywali swoje poglądy i nie zmienili ukierunkowania religijno-metafizycznego. Oni też nadawali ton emigracji, kształtowali jej oblicze i przyczynili się do zachowania jej tożsamości narodowej, kulturowej, religijnej. Największe zasługi na tym polu położył, zdaniem Mianowskiej, Borys Zajcew. W następujący sposób uczona pisze o rosyjskim prawosławnym pisarzu:

> „Этот «певец русского рпавославия» и «праведник» не имеет себе равных в эмиграции в своей устремленности к духовным ценностям”[13].

O religijnym wymiarze twórczości Zajcewa i jej znaczeniu zarówno dla rosyjskiej wspólnoty emigracyjnej pierwszej fali, jak i rozwoju literatury wolnej pisze również Anna Raźny, która zwraca uwagę na rolę nadziei w twórczości tego pisarza. Podkreśla, iż jest ona Chrystocentryczna:

---

[11] B. Kodzis, *Библейские реминисценции в русской драматургии „первой волны” эмиграции*, [w:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji. Księga pamiątkowa poświęcona prof. zw. dr hab. Joannie Mianowskiej*, red. B. Wegnarska-Ptaszkiewicz, U. Wójcicka, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 284.

[12] J. Mianowska, *Из рпоблематики духовных ценностей руссково рпавославия – «Дневник писателя» эмигранта Б.К. Зайцева*, [w:] „Studia rossica posnaniensia”, vol. XXXVIII, Poznań 2013, s. 171.

[13] Tamże, s. 172. Zob. także: Taże, *Контексты культуры русской эмиграции XX века. Борис Зайцев – певец русского православия*, Wydawnictwo „Mado”, Toruń 2011.

„Zajcew – podobnie jak Gumilow i Kozłow, a także tysiące Rosjan, nade wszystko na emigracji – świadczy swym życiem, iż został «porażony» Chrystusem, w którym pokłada najwyższą swą nadzieję: metafizyczno-religijną”[14].

Niezwykle istotna, z punktu kulturoznawczego jest tutaj cała wspólnota emigracyjna, która podobnie do wybitnych swych przedstawicieli przeżywała wygnanie i dzieliła ich duchowy los. Angażowała się w życie religijne i kontynuowała jego tradycję, łącząc ją z przywiązaniem do rodzimej kultury, a zwłaszcza jej form zwyczajowych. Pod tym względem rosyjska emigracja stanowiła - zwłaszcza we Francji - zwarte środowisko, z trudem poddające się mechanizmom asymilacji.

Podsumowując rozważania o autorze *Dni,* Raźny odnosi się ponownie do nadziei i kładzie nacisk na przemianę duchową mającą wielkie znaczenia w biografii pisarza:

„To, czym włada Zajcew, jest zanurzeniem w nadziei, do której przylgnął w momencie, gdy fundamentem swego *ja* uczynił prawosławie”[15].

Wspomniana nadzieja nie zawęża się tylko do ziemskiego życia. Ma ona bowiem wymiar metafizyczny i odnosi się do nadziei na spotkanie ze Stwórcą na końcu ziemskiego „pielgrzymowania”[16].

Wiktoria Zacharowa zwraca natomiast uwagę na inny aspekt rozwoju kultury emigracyjnej pierwszej fali, wynikający z immanentnego jej charakteru. Rosyjska uczona podkreśla, że pisarze tacy, jak Iwan Bunin, Iwan Szmielow, Boris Zajcew, Michaił Osorgin, Gajto Gazdanow, Leonid Zurow wpisali się w nowy nurt literacki, który nazywa „rosyjskim neorealizmem”, wyrastającym z tradycji z tradycji dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej, a ściślej z twórczości Gogola, Turgieniewa, Gonczarowa, Sałtykowa-Szczedrina, Dostojewskiego, Tołstoja, Czechowa[17].

Warto podkreślić, że obok wymienionych przedstawicieli pierwszej fali emigracji rosyjskiej, kontynuujących religijno-filozoficzne ukierunkowanie literatury rosyjskiej epoki modernizmu, w jej wspólnocie znaleźli się także przedstawiciele innych dziedzin kultury. Wspomnieć tutaj należy o światowej sławy kompozytorze, pianiście i dyrygencie – Siergieju Rachmaninowie, który wyemigrował z Rosji tuż po rewolucji bolszewickiej, w grudniu 1917 roku, udając się na saniach do Helsinek, skąd później przedostał się do Stanów

[14] A. Raźny, *„Dni” Borysa Zajcewa – prawosławna emigracja rosyjska wobec totalitaryzmów XX w.,* [w:] *Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości. Prace Komisji Kultury Słowian PAU. Tom XI*, red. H. Kowalska-Stus, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2015, s. 169.
[15] Tamże, s. 176.
[16] Tamże.
[17] В.Т. Захарова, *Онтологический статус мотива тишины в прозе русского зарубежья первой волны*, [w:] *Kultura literacka emigracji rosyjskiej ukraińskiej i białoruskiej XX wieku*, red. A. Woźniak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 153.

Zjednoczonych. Jak podkreślają jego biografowie, okres życia, jaki przyszło mu spędzić na emigracji, był dla rosyjskiego kompozytora czasem trudnym. Na obczyźnie Rachmaninow stracił całkowicie zapał do komponowania nowych utworów, a koncerty, które dawał miały na celu wyłącznie pozyskanie środków do życia i na utrzymanie rodziny. Sytuacja uległa poprawie, gdy kompozytor nabył posiadłość w Szwajcarii, którą urządził w rosyjskim stylu. Było to miejsce, do którego Rachmaninow chętnie zapraszał przyjaciół z Rosji, a także zatrudniał do pracy przy jej utrzymaniu swoich rodaków. Pomimo krytycznej oceny reżimu radzieckiego, sercem pozostawał ciągle blisko Rosji. Interesował się rodzimą kulturą, a w czasie wojny wspomagał finansowo Armię Czerwoną, wierząc w jej zwycięstwo[18].

Kolejnym geniuszem muzycznym, który opuścił Rosję, był śpiewak operowy, basista, a także aktor, Fiodor Szaliapin. Artysta zdecydował się opuścić Rosję w 1922 roku. Obok tego słynnego śpiewaka należy - za Joanną Mianowską - wymienić czołowego rosyjskiego malarza impresjonistycznego i pisarza, Konstantina Korowina, który, rok po wyjeździe z Rosji Szaliapina, także udał się na Zachód[19]. Przyjaźń dwojga emigrantów, zaowocowała napisaniem przez Korowina wspomnień o muzycznym geniuszu dwudziestego wieku – Szalapinie, zatytułowanych *Шаляпин. Встречи и совместная жизнь*[20].

Druga fala emigracji rosyjskiej[21] związana jest z wybuchem i następstwami drugiej wojny światowej, określanej w kraju rodzinnym emigrantów „Wielką Wojną Ojczyźnianą" (Великая Отечественная война)[22]. Suchanek zwraca uwagę na sprzyjające emigracji uwarunkowana historyczne, a mianowicie na powstałą w latach 1943-1944, „możliwość opuszczenia Rosji pod osłoną wojsk niemieckich"[23]. Siłą rzeczy kierunkiem tej emigracji były Niemcy[24], a główne jej skupiska to Monachium, a także Frankfurt nad Menem[25]. Fala ta nie miała jednak tak znaczących postaci kultury, jak poprzednia, czy mająca nastąpić 20 lat później - trzecia. Do najwybitniejszych przedstawicieli świata literatury drugiej fali rosyjskiej emigracji należy - za Suchankiem - zaliczyć takie postaci, jak: Gierman Andriejew (właściwe

[18] Zob. także: M. Bażanow, *Rachmaninow*, przeł. A. Szymański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
[19] J. Mianowska, *«... гневен как Грозный, разгулен как Галиский и трагичен, как Борис». Федор Шаляпин в воспоминаниях Константина Коровина*, [w:] *Kultura literacka...*, dz.cyt., s. 291.
[20] К.А. Коровин, *Шаляпин. Встречи и совместная жизнь*, Изд. Азбука, Санкт-Петербург 2010; zob. także: J. Mianowska, *«... гневен как Грозный…*, dz. cyt., s. 291-304.
[21] Zob. także: М.Е. Бабичева, *Писатели второй волны русской эмиграции: Биобиблиогр. Очерки*, «Пашков дом», Москва 2005.
[22] Termin zaproponowany przez J. Stalina w 1941 roku. Zob. także: L. Rees, *Hitler i Stalin Wojna Stulecia*, przeł. M. Antosiewicz, Wydawnictwo Prószyński, Warszawa 1999, s. 106.
[23] L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam…*, dz. cyt., s. 16.
[24] Zob. także: В. Батшев, *Писатели русской эмиграции. Германия. 1921-2008*, «Литературный европеец», Франкфурт-на-Майне, 2008.
[25] L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam…*, dz. cyt., s. 16.

nazwisko, to Gierman Fain), Olga Anstiej, Boris Szyriajew, Iwan Jełagin (właściwe: Matwiejew), Jurij Iwask, Dmitrij Klenowski (właściwe: Kraczkowski), Leonid Rżewski, Walentina Sinkiewicz, Mikołaj Narokow (właściwe: M. Marczenko) [26].

Początek trzeciej fali datuje się na rok 1966, kiedy to wyjeżdża do Anglii, posiadając na to zezwolenie, pisarz Walerij Tarsis, a następnie – będąc za granicą, traci obywatelstwo, co skutecznie uniemożliwia mu powrót do ojczyzny[27]. Los „wysiedlenia" z ojczyzny spotkał wielu rosyjskich ludzi kultury. W ten sposób pozbyto się niewygodnych dla systemu obywateli. Z tej przyczyny państwo rosyjskie w epoce radzieckiej straciło znaczącą część swojej inteligencji, nie tylko pozwalając na rozproszenie jej po całym świecie, ale kierując mechanizmem tego rozpraszania.

Pisarze trzeciej fali często stawali się dwujęzycznymi[28] – tworząc w języku ojczystym - rosyjskim oraz w języku kraju, do którego przybywali, tak jak uczynili to Władimir Nabokow, Iosif Brodski, czy Aleksander Minczin[29]. Rosyjska literaturoznawczyni Ałła Bolszakowa, zwraca uwagę na znaczenie tego procesu asymilacyjnego" i zastanawia się, czy zmiana języka rodzimego na obcy oznacza zmianę całej twórczości:

> „один из важнейших компонентов в образе Запада в литературе эмиграции становится введение английского языка в повествовательную речь автора, вплоть до полной замены последней – как в случае с В. Набоковым, И. Бродским"[30].

Świadoma próba porzucenia języka ojczystego, czy też - jak pisze Bolszakowa - „ostateczna zamiana" języka, może świadczyć o podjętej przez nich próbie asymilacji z miejscową ludnością, dla której ich twórczość dzięki językowi mogła być zrozumiała. Jak jednak wynika z biografii poszczególnych pisarzy-emigrantów, często wybór języka zrozumiałego dla ludności kraju, w którym zamieszkali, był podyktowany przyczynami ekonomicznymi - dochody z publikacji utworów stanowiły dla nich często jedyne źródło utrzymania.

Największe zasługi dla rozwoju rosyjskiej kultury nieoficjalnej przypisuje się trzeciej fali emigracji[31]. To za jej sprawą utwory literackie, a także czasopisma, z których

---

[26] Tamże.
[27] Tamże, s. 16-17.
[28] L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 201.
[29] Zob. także: J. Mianowska, *Nieznane stronice literatury trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Aleksander Minczin: proza życia*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. K. Wielkiego, Bydgoszcz 2001; Taże, *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej: Pierwsza i trzecia fala emigracji*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 1997.
[30] А. Большакова, *Запад и эмиграция*, [w:] *Studia Rossica VII. W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, red. W. Skrunda, Wydawnictwo „Studia Rossica", Warszawa 1999, s. 8.

najważniejsze to „Kontinient”[32], wydawane były na obczyźnie – w znacznej części dla emigracji rosyjskiej, ale także były one nielegalnie kolportowane do Związku Radzieckiego[33], gdzie stanowiły przeciwwagę dla prasy, a zwłaszcza publicystyki ukształtowanej na bazie realizmu socjalistycznego i jego późniejszych modyfikacji, otwierając w jej przestrzeni komunikacyjnej wejście do innego, nie totalitarnego świata. Sama literatura emigracyjna we współczesnych badaniach przedstawiana jest jako opozycyjna wobec tej, która powstawała w Związku Radzieckim przed nastaniem pieriestrojki. Wspomina o tym moskiewski uczony, Wadim Baranow:

> „Мне кажется, в некоторых трудах по литературе эмиграции происходит даже некоторый перекос: ее достижения a priori отгораживаются ценностным барьером как подлинные от достижений литературы советской, якобы намертво отравленной ядом социалистических доктрин”[34].

Mówiąc o emigracji rosyjskiej i jej znaczeniu dla całokształtu dwudziestowiecznej kultury rosyjskiej, należy podkreślić nade wszystko ciągłość jej twórczości w odniesieniu do okresu przedrewolucyjnego. To, że, nie wyrzekała się swoich korzeni, stanowiło jej kulturową i narodową determinantę. Twórcy rosyjscy żyjący i tworzący na obczyźnie w przeważającej większości czuli się - pomimo przebywania za granicami ojczyzny - w dalszym ciągu rodowitymi Rosjanami, niosącymi w sobie Rosję. Ta właśnie postawa pozwala wyróżniać emigrację rosyjską na tle innych emigrujących nacji. Zatem, w przypadku dwudziestowiecznej emigracji rosyjskiej nie zachodzi tak silny proces „akulturacji”, o jakim pisze Tzvetan Todorov, podejmując problematykę granic kulturowych, przesiedleń i migracji. Trafne jej ujęcie przez bułgarskiego emigranta, przydatne dla emigrantologów, podkreśla Celina Juda:

> „Todorov, proponując refleksję na temat sytuacji jednostki wydziedziczonej z jakichś powodów z ojczystego środowiska, posiłkuje się dystansem i preferuje skrupulatną rzeczowość pozwalającą zredukować, wręcz odrzucić wszelki sentymentalizm i tym samym uniknąć banalizacji zagadnienia. (…) Zdaniem Todorova pierwsza fala egzystencji światowego prowincjusza otwierająca sytuację, w której jednostka zdolna jest funkcjonować aktywnie w drugiej, nowej ojczyźnie, jest równoznaczna z jej zgodą – mimowolna lub świadomą – na akulturację. Dzieje się tak w momencie, gdy jednostka, dzięki swemu

[31] Zob. także: A. Wołodźko, *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawska Oficyna Wydawnicza „Gryf”, Warszawa 1995; I. Kowalska-Paszt, *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2001.
[32] L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam…,* dz. cyt., s. 53.
[33] Tamże.
[34] В.И. Баранов, *Эмиграция и Россия. Границы жесткие и прозрачные (к методологии изучения литературного процесса после Октября 1917 года)*, [w:] *Studia Rossica VII…*, dz. cyt., s. 19.

umiejętnemu postępowaniu, osiągnie zdolność do zdystansowania się wobec własnej/cudzej kultury"[35].

Biorąc pod uwagę twórczość rosyjskich emigrantów - filozofów i ludzi kultury, których sytuacja polityczna w dwudziestym wieku zmusiła do opuszczenia Rosji - nie można mówić o ich „zdystansowaniu" wobec rosyjskiej kultury. Twórczość ich bowiem niezwykle często dotyka problematyki rosyjskiej, odnosi się do opuszczonej ojczyzny i adresowana jest najczęściej do Rosjan.

Warto zwrócić tutaj uwagę na podobieństwo losów rosyjskiej emigracji czasów radzieckich i polskiej emigracji politycznej drugiej połowy XX wieku. Zajmujący się badaniem tej drugiej Marian Stępień, tak pisze na temat emigracji politycznej:

> „Emigracja polityczna jest przede wszystkim nieszczęściem. Uchodźca znajduje się w nienormalnym czasie. Żyje w dwóch czasach jednocześnie. W teraźniejszości i przeszłości, która emanuje «mgiełką rozrzewnienia», wywołuje nostalgię za dawnością, prowadzi do zapatrzenia się w nieużyteczne rekwizyty, osłabia zdolność selekcjonowania wspomnień. Dar introspekcji, który do pewnych granic jest dobrodziejstwem, może być również przekleństwem, bo nie można żyć twórczo i stale wspomnieniami. Pisarz emigrant pozostaje w zaklętym kręgu, gdzie działa wadliwa, ułomna, nienormalna hierarchia wartości"[36].

Konstatację tę możemy odnieść zarówno do polskiej, jak i rosyjskiej emigracji politycznej, a w szczególności do jej twórczej części inteligencji.

Kultura nieoficjalna. Wybrani twórcy i ich utwory

Należy pamiętać, że nie wszyscy pisarze mieli jednakową emigracyjną drogę twórczą i życiową. Nie wszyscy w jednakowym stopniu zdecydowanie i klarownie opowiedzieli się w przeciw nowemu porządkowi społeczno-politycznemu i powstającej na jego gruncie nowej kultury. Część - nade wszystko z trzeciej fali - zaczynała tworzyć w nurcie kultury oficjalnej, po czym – często na skutek weryfikacji wyznawanych wcześniej idei z rzeczywistością – przechodzili do nurtu twórczości nieoficjalnej. Tak było, między innymi z publicystą Jurjiem Drużnikowem, którego kariera dziennikarska osiągnęła apogeum w oficjalnych czasopismach radzieckich. Współpracował on z wydawnictwem „Mołodaja Gwardia" („Молодая гвардия"), był redaktorem proletariackiego „Kołosa" („Колос"), a w 1963 roku otrzymał funkcję kierownika działu nauki w prestiżowej stołecznej gazecie „Moskowskij

[35] C. Juda, *Sofia – Paryż – Świat. Specyfika migracyjna doświadczenia Tzvetana Todorova*, [w:] *Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości…*, dz. cyt., s. 188.
[36] M. Stępień, *Wśród emigrantów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 13-14.

Komsomolec" („Московский комсомолец")[37]. Wpływ na zmianę dotychczasowego światopoglądu Drużnikowa miała jego służbowa delegacja do zachodnich państw bloku komunistycznego, gdzie los zetknął go z „praską wiosną" i jej krwawym stłumieniem:

> „Widział, jak radzieckie czołgi rozjeżdżają praską wiosnę. Słyszał, jak bezceremonialnie i głupio zakłamywano to wydarzenie"[38].

Ta konfrontacja idei z rzeczywistością wywołała istotną zmianę światopoglądu wziętego dziennikarza:

> „Wszystko, czym żył do tej pory, nagle i ostatecznie straciło wartość. Aby dalej żyć, musiał poszukać innych wartości"[39].

Wartości, jakie odnalazł, przybliżyły go do twórców nieoficjalnych i dysydentów, którym poświęcił powieść *Anioły na ostrzu igielnym*[40]. Fabuła tego utworu opowiada o pracy redakcji, w której wszystko opiera się na kłamstwie. Wybór tematu bliskiego autorowi oraz przedstawienie go w kategoriach prawdy świadczyły o dużej metamorfozie światopoglądowej i intelektualnej pisarza, a także o niebywałej odwadze[41]. Drużnikow, decydując się na publikacje tej powieści na Zachodzie, nie mógł już drukować w oficjalnym obiegu. W konsekwencji swego postępowania został także wyrzucony ze Związku Pisarzy Radzieckich, o czym wspomni, będąc na emigracji w artykule *Cancellation of Writer №8552*[42]. Usunięcie dziennikarza z oficjalnego związku twórczego było przyczyną początku jego „przygody" z samizdatem. Pisarz wraz z dysydentem – aktorem Sawielijem Kramarowem założyli prywatny teatr, który cieszył się dużą popularnością. W 1987 roku pisarz opuścił radziecką Rosję. Warto w tym miejscu wspomnieć o ostatniej powieści Drużnikowa, wydanej na miesiąc przed śmiercią autora w Stanach Zjednoczonych – *Pierwszy dzień reszty życia*[43]. W swojej ostatniej powieści autor przywołuje absurdy życia w państwie komunistycznym, jak i te, dotyczące życia we współczesnych Stanach Zjednoczonych[44].

---

[37] W. Olbrycht, *Pisarz w poszukiwaniu indywidualności twórczej*, [w:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji…*, dz. cyt., s. 123.
[38] Tamże.
[39] Tamże.
[40] J. Drużnikow, *Anioły na ostrzu igielnym*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2001.
[41] Е. Ширшов, *Образ советского журналиста в романе Юрия Дружникова «Ангелы на кончике иглы»*, [w:] *Jurij Drużnikow i emigracja rosyjska*, red. L. Suchanek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2013, s. 52.
[42] Y. Druzhnikov, *Cancellation of Writer №8552*, "Washington Post", November 18, 1979.
[43] Ю.И. Дружников, *Первый день оставшейся жизни*, «ПоРог», Москва 2008. Polskie wydanie: J. Drużnikow, *Pierwszy dzień reszty życia*, przeł. P. Fast, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
[44] Zob. także: L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Ewolucję poglądów przeszedł także Władimir Maksimow, który początkowo pozostawał pod silnym wpływem Maksyma Gorkiego. Jednak, jak pisze Katarzyna Duda:

> „Doświadczenie życiowe sprawia, że Maksimow dystansuje się wobec Gorkiego (…). Od tej chwili literackim mistrzem Maksimowa stanie się Fiodor Dostojewski"[45].

Zwrot, rzecz by można w sferze smaku literackiego, oraz towarzysząca mu zmiana światopoglądowa pisarza wpłynęła znacznie na postawę twórczą literata, który to:

> „zwróci się ku religii i zrozumie jej znaczenie w życiu człowieka, a najważniejszymi wartościami staną się dlań wiara i rodzina"[46].

Owa zmiana wartości sprawi, że Maksimow stanie się jedną z bardziej wyrazistych postaci trzeciej fali emigracji rosyjskiej[47].

W podobnie niejednoznaczny sposób przebiegała droga twórcza Andrieja Siniawskiego, który będąc poważanym uczonym, wydawał swoją – opozycyjną względem systemu - twórczość pod pseudonimem żydowskiego awanturnika z Odessy - Abrama Terca[48]. Twórczość taka oczywiście nie mogła być publikowana w kraju, dlatego Siniawski przemycał ją za granicę, gdzie zbyła wydawana. Tak było m.in. w przypadku jego głośnego traktatu *Co to jest realizm socjalistyczny?* opublikowany we Francji. Taka konspiracyjna działalność – jak pisze Anna Woźniak – świadczyła:

> „o jego niezgodzie – w głównej mierze – na sztukę oficjalną, zrygoryzowaną w normie socrealizmu, a następnie o niezgodzie na wynikające z tego faktu konsekwencje"[49].

Ta właśnie niezgoda na zastany system, o której pisze Woźniak, była cechą charakterystyczną dla wszystkich twórców kultury nieoficjalnej, wolnej. Wolnymi twórcami stawali się nie tylko ci, którzy wydawali swe utwory za granicą i wybierali emigracją bądź byli na nią skazywani przez radzieckie władze, ale także ci, którzy publikowali na Zachodzie i pozostawali w ZSRR, wybierając szykany i represje totalitarnego państwa komunistycznego, jak to uczynił Warłam Szałamow. Synteza literatury wolnej, pełna jej prezentacja czeka na opracowanie. Dla celów niniejszej pracy uzasadnione jest przywołanie wybranych jej pozycji jako przeciwieństwa nurtu oficjalnego.

---

[45] K. Duda, *Prawda historii i ideał życia w Chrystusie. Proza Władimira Maksimowa*, [w:] *Realiści i postmoderniści (...)*, dz. cyt., s. 9-10.
[46] Tamże, s. 10.
[47] Tamże, s. 9.
[48] A. Woźniak, *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 7.
[49] Tamże, s. 46.

Doktor Żywago Borysa Pasternaka

Borys Pasternak (właściwe: Boris Leonidowicz Pasternak; 1890-1960) był rosyjskim poetą i prozaikiem. Pisarz pochodził z rodziny żydowskiej, jednak w dzieciństwie jego ojciec przeszedł na prawosławie, co wywarło duży wpływ na jego twórczość. Świadczą o tym utwory późniejszego etapu twórczego, poruszające tematykę chrześcijańską.

Pasternak debiutował w 1913 roku tomem *Лирика* i dał się światu poznać jako twórca poezji futurystycznej. Późniejsza poezja Pasternaka ma charakter symbolistyczny. Dla literatury wolnej największe znaczenia ma jednak powieść *Doktor Żywago* wraz z dołączonymi do niej wierszami o tematyce erotycznej i metafizyczno-religijnej.

Powieść odegrała nie mniejszą rolę jak znakomite utwory Sołżenicyna, ukazujące zakazaną w twórczości oficjalnej rzeczywistość GUŁagu. Pasternak zakończył pracę nad *Doktorem Żywago* w 1954 roku z nadzieją na jej publikację w rozpoczynającym się okresie odwilży. Jednak książka natrafiła na trudności z dopuszczeniem do druku, gdyż przekraczała dozwoloną wówczas tematykę - ukazywała prawdziwy obraz rewolucji bolszewickiej - jako tragedię narodu rosyjskiego i niespotykaną w jego historii destrukcję wartości uniwersalnych, nade wszystko moralnych. Powieść Pasternaka ukazała się za granicami Związku Radzieckiego - po raz pierwszy została wydana w języku rosyjskim w 1957 roku we Włoszech, a rok później doczekała się tłumaczenia na język włoski. W Związku Radzieckim doczekała się oficjalnego wydania dopiero w roku 1988, już po śmierci pisarza - w okresie *pieriesterojki* i *głasnosti.* Zyskała jednak znacznie wcześniej uznanie światowej krytyki, czego efektem było przyznanie w 1958 roku Pasternakowi Nagrody Nobla w dziedzinie literatury z podkreśleniem znaczenia *Doktora Żywagi*. Wspomnianej nagrody autor z powodów politycznych nie przyjął. Ta decyzja Pasternaka, podyktowana nie tylko sytuacją w kraju, ale również niespotykaną dotąd nagonką na pisarza, wywołała spore zamieszanie w świecie zachodnim, o czym pisze Zygmunt Zbyrowski:

> „(…) o Pasternaku aż do 1958 r. prawie zupełnie nie pisano (tłumaczono go też w minimalnym stopniu). Afera z publikacją *Doktora Żywago* (…) i Nagrodą Nobla wywołała na Zachodzie prawdziwą erupcję publikacji”[50].

Jak pisze o tej pozycji Anna Raźny, odnosząc się do całego dorobku twórczego Pasternaka:

[50] Z. Zbyrowski, *Twórczość Borysa Pasternaka w opinii krytyki emigracyjnej lat dwudziestych* – trzydziestych, [w:] *Duchowość i sacrum…*, dz. cyt. s. 113.

„*Doktor Żiwaga* (Doktor Żywago) zajmuje wyjątkowe miejsce nie tylko w twórczości samego Borysa Pasternaka, ale również w literaturze rosyjskiej. Jest pierwszą powieścią, która odsłania prawdziwe oblicze rewolucji październikowej w Rosji i wskazuje na jej głębokie konsekwencje w każdej sferze życia ludzkiego: historycznej, metafizyczno-religijnej, psychologicznej, moralnej, kulturalnej”[51].

Badaczka podkreśla, iż Pasternak ukazał nie tylko piekło rewolucji, ale również utopijność komunistycznej wizji społeczeństwa. Jednocześnie ujawnił negatywny wpływ rewolucji na osobowy wymiar ludzkiego życia.

„Do takich odkryć dochodzi główny bohater powieści Pasternaka. Widzi on, że rewolucja, zmieniając moralność człowieka, zmienia radykalnie jego duchowość. W imię rewolucji człowiek nie tylko urzeczywistnia wartości negatywne, unicestwia pozytywne i sankcjonuje zło wchodzące w świat, ale również burzy absolutny i obiektywny porządek aksjologiczny”[52].

Tym samym, powieść ta zanegowała rewolucję bolszewicką, dlatego nie mogła ukazać się w oficjalnym obiegu, gdyż zarówno jej krytyka, jak i Lenina były nadal - mimo odwilży - niedopuszczalne,.

Doktor Żywago opowiada o losach rosyjskiego inteligenta – tytułowego bohatera, który przygląda się rewolucji październikowej i widzi nowe formy niesprawiedliwości społeczne, jaka się rodzi wraz z rozwojem wydarzeń. Dla ich ujęcia istotne znaczenie ma m.in. pora akcji, bowiem dużo ważnych wątków rozgrywa się nocą[53]. Dodatkowym tropem mogącym mieć kluczowe znaczenie dla interpretacji utworu jest łączenie w nim świata rzeczywistego z projekcjami sennymi bohaterów:

„Czasem pojęcia związane ze snem mają znaczenie metaforyczne. Mowa jest o «śpiącej Moskwie», o «usypianiu czujności, podejrzeń»”[54].

Uśpiona czujność i brak podejrzeń pośród obywateli była z kolei stanem pożądanym przez totalitarną władzę. Takie odczytanie pozwala nam mówić o krytycznym spojrzeniu autora na komunistyczny system z różnych płaszczyzn. Uwzględnienie w powieści psychologii jednostki w połączeniu z psychologią społeczną jest dużym jej atutem. Pozwala wniknąć w mechanizm rewolucji, w którym jej uczestnicy i obserwatorzy zachowują się jak w transie. Przypominają polski taniec chochoła z *Wesela* Wyspiańskiego.

[51] A. Raźny, *Doktor Żywago. Droga do wolności*, [w:] *Emigracja i tamizdat…*, dz. cyt., s. 57.
[52] Tamże, s. 72.
[53] Zob. także: Z. Zbyrowski, *Noc, sen i bezsenność w powieści Borysa Pasternaka «Doktor Żywago»*, [w:] „Slavica Wratislaviensia”, № 155, Wrocław 2012, s. 249-256.
[54] Tamże, s. 255.

Niezwykle ciekawa jest także sama konstrukcja powieści, ponieważ ostatni rozdział książki Pasternak zatytułował *Wiersze Jurija Żywagi*. Zabieg ten otworzył przed autorem możliwość włączenia do utworu prozatorskiego sporej liczby, bo aż dwudziestu pięciu, wierszy, które przypisał tytułowemu bohaterowi powieści.

GUŁag i świadectwo prawdy. Twórczość literacka Aleksandra Sołżenicyna i Warłama Szałamowa

Mówiąc o niezgodzie na zastany system – totalitarnej niewoli i podporządkowaniu oficjalnej kultury, nie sposób pominąć Aleksandra Sołżenicyna. Rosyjskiego pisarza, publicysty, który nie uciekał przed prawdą, opisując rzeczy, o jakich inni bali się głośno mówić. Na brak pokory rosyjskiego pisarza wobec władzy zwraca uwagę polski badacz Andrzej Drawicz:

> „Zaczęto (…) konsekwentnie uniemożliwiać pisarzowi publiczne występy w instytucjach naukowych. Sołżenicyn swoim zwyczajem bronił się energicznie; jego kolejnym posunięciem był list, skierowany do IV Zjazdu Pisarzy, z protestem przeciw policyjno-cenzuralnej samowoli”[55].

Pisanie listu wymierzonego w radziecki system na ręce Zjazdu Pisarzy wymagało wielkiej odwagi od pisarza i było skazane na brak oficjalnego odzewu. Zabezpieczając się przed tym, Sołżenicyn wydrukował wspomniany list w samizdacie, gdzie wywołał on „znaczny rezonans”[56].

Widząc, jak śmiało Sołżenicyn postępował z władzą, nasuwa się pytanie, czy czuł się bezkarny, czy był aż tak odważny? Został bowiem już wcześniej skazany jako żołnierz frontowy w 1945 roku za krytyczne uwagi zawarte w liście do przyjaciela - najpierw na osiem lat obozu pracy w Moskwie i pod Moskwą oraz w Kazachstanie, a następnie na dożywocie na zesłaniu, gdzie zachorował na raka i został z niego wyleczony. W 1956 roku został zrehabilitowany i jako pierwszy przedstawił w nurcie literatury oficjalnej – odwilżowej - życie w łagrze, publikując w 1962 r. na łamach miesięcznika „Nowyj Mir” opowiadanie *Jeden dzień Iwana Denisowicza*. Doświadczenie łagrowe stało się dla Sołżenicyna centralnym tematem twórczym, który uzyskał pełny swój wymiar w trzytomowej kronice, traktacie i

[55] A. Drawicz, *Chory kraj, chorzy ludzie, co dalej?*, [w:] *Emigracja i tamizdat…*, dz. cyt., s. 100.
[56] Tamże.

jednocześnie autobiografii, jakim jest *Archipelag GUŁag. 1918-1956*[57]. Przedstawia on los autora-więźnia i jego współtowarzyszy osadzonych z powodów politycznych, a następnie pobyt w tytułowym GUŁagu. Biorąc pod uwagę biografię autora, który jedenaście lat spędził w niewoli oraz na zesłaniu można mówić o wyjątkowej genezie utworu - doświadczeniu osobistym pisarza, które w następujący sposób charakteryzuje Andrzej Drawicz:

> „Było to więc doświadczenie poważne, które w zasadniczy sposób uformowało Sołżenicyna jako człowieka i pisarza pozwalając mu przejrzeć i dojrzeć, a także umocnić się w nabytym poczuciu twórczego powołania"[58].

To właśnie potrzeba dania świadectwa o zbrodniach bolszewizmu stała się powodem napisania więziennych wspomnień[59]. Utwór ten, zważywszy na znaczący element autobiograficzny, można uznać za kronikarskie świadectwo[60], w którym, jak pisze Suchanek:

> „Sołżenicyn odkrywał przed czytelnikami świat, o którym nie znali całej prawdy lub w który nie mogli uwierzyć, tak bardzo wydawał się nieludzki"[61].

Jednak nie jest to jedyny utwór Sołżenicyna dotykający tego problemu, bowiem świadectwa prawdy o totalitaryzmie komunistycznym i jego wyjątkowo zbrodniczym elemencie, jakim był GUŁag odnajdujemy także w jego innych, wcześniej napisanych utworach. Są to - oprócz opowiadania *Jeden dzień Iwana Denisowicza* - większe formy prozatorskie, które Sołżenicyn pisał z nadzieją na ich druk w ojczyźnie. Stanowić miały kontynuację tego łagrowego utworu - przełomowego dla literatury oficjalnej i sztandarowego dla odwilży Chronologiczne pierwsza po nim była powieść *Oddział chorych na raka*, w której jeden z pacjentów jest więźniem GUŁagu - alter ego samego pisarza. Na uwagę zasługuje m.in. to, iż w tytułowym oddziale szpitalnym poznajemy ludzi o różnych światopoglądach, także zagorzałych zwolenników komunistycznej władzy, co miało być swoistym zabezpieczeniem utworu przed odmową publikacji ze strony cenzury. Książka jednak nie została dopuszczona do druku, a jednocześnie zaczęły się szykany pisarza, których najbardziej wymownym świadectwem było utrącenie jego kandydatury do Nagrody Leninowskiej w 1964 r. oraz konfiskacja archiwum a przez tajne służby w 1965 r. Taki sam los spotkał kolejną powieść Sołżenicyna o tematyce łagrowej *Krąg pierwszy.* Teksty nieopublikowanych utworów zaczęły krążyć w samizdacie, a sam pisarz zaczął protestować

[57] Książka została wydana po raz pierwszy w roku 1973 we Francji i w języku francuskim. Oficjalni wydana w Związku Radzieckim została w 1989 roku.
[58] A. Drawicz, *Spełniona misja sprzeciwu.* Archipelag GUŁag *Aleksandra Sołżenicyna*, [w:] *Emigracja i tamizdat…*, dz. cyt., s. 117.
[59] Tamże, s. 118.
[60] L. Suchanek, *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994, s. 64.
[61] Tamże, s. 65.

przeciwko cenzurze i policyjnym represjom, pisząc wymieniony wyżej list do IV Zjazdu Pisarzy. To był pierwszy etap jego walki z systemem . Drugi zaczął od publikacji w 1968 roku swoich zakazanych utworów w ZSRR - za granicą. Rok później został usunięty ze Związku pisarzy. Gdy w 1970 roku otrzymał literacką nagrodę Nobla, nie mógł jej odebrać osobiście, gdyż bał się, że nie zostanie wpuszczony z powrotem do kraju. W 1973 r. został wydany na Zachodzie pierwszy tom *Archipelagu GUŁag*, a w następnym dwa kolejne. Odpowiedzią ze strony władz było uwięzienie pisarza i deportowanie na Zachód. Sołżenicyn najpierw zamieszkał w Szwajcarii, a następnie we własnej posiadłości w USA, w stanie Vermont.

Postawę życiową autora *Archipelagu GUŁag*, tak scharakteryzował Lucjan Suchanek:

> „Człowieka, którego nie uwiodła nowa ideologia, potrafił przeto dostrzec wszystkie wady nieludzkiego systemu. Nie poddał się jak wielu innych i nie pozwolił zniewolić (…)"[62].

W słowach tych uwidoczniona jest różnica pomiędzy kulturą oficjalną a nieoficjalną. Jak możemy wnioskować bezpośrednio z powyższych słów, bycie twórcą kultury nieoficjalnej wymagało od autora wielkiej odwagi i nie ulegania przeciwnością. Takim właśnie autorem, wiernym swojemu sumieniu, był Sołżenicyn.

Jak słusznie zauważa krakowski badacz, Sołżenicyna „nie uwiodła nowa ideologia", to jest ideologia na podstawie której budowano nowy ład społeczny w ojczyźnie Sołżenicyna. Jednak należy podkreślić, że nie uwiódł go także Zachód, który rosyjskiemu pisarzowi przyszło dobrze poznać w wyniku przymusowej[63] emigracji, na której – bez możliwości powrotu[64] - nie czuł się szczęśliwy. Jak zwraca uwagę Suchanek, Sołżenicyn odnosi się z dużym dystansem do Zachodu, który przeciwstawia prawosławnej Rosji:

> „Krytycznie ustosunkował się Sołżenicyn do funkcjonującej na Zachodzie koncepcji wolności, która przechylając się w kierunku zła, stworzyła pole do działania dla swobody nieodpowiedzialnej. (…) Sołżenicyn ostrzega przed fascynacją «fenomenem socjalizmu», której poddaje się wielu niezadowolonych ze stanu państwa i społeczeństwa. Nie uważa także, by Zachód mógł posłużyć jako wzór i ideał przekształceń dla ZSRR"[65].

Pesymistyczne spojrzenie Sołżenicyna na cywilizację i filozofię zachodnią tłumaczy Suchanek odejściem świata zachodniego od chrześcijańskich wartości:

---

[62] Tamże, s. 14.
[63] Wraz z wyjazdem za granicę Sołżenicyn traci obywatelstwo radzieckie i jego paszport przestaje być ważny, co uniemożliwia pisarzowi powrót do ZSRR.
[64] Możliwość taka pojawiła się dopiero z nastaniem gorbaczowowskiej pieriestrojki, gdy 18 sierpnia 1989 roku przywrócono mu radzieckie obywatelstwo.
[65] L. Suchanek, *Literatura rosyjska jest tam, gdzie…,* dz. cyt., s. 35.

„Słabość i wynaturzenie tej antropocentrycznej idei widzi w utracie poczucia odpowiedzialności przed Bogiem i ludzkością, co doprowadziło do ostrego kryzysu duchowego i politycznego”[66].

Brak odpowiedzialności właściwy zachodniemu światu jest dla Sołżenicynem zwiastunem nadchodzącej katastrofy:

„Bardziej niż katastrofy militarnej obawia się katastrofy moralnej, narodzin ludzkiego sumienia antyreligijnego”[67].

Warto jednak mieć na uwadze, że Sołżenicyn zdawał się wierzyć, iż nie tak łatwo złamać jego rodaków ideologią. Zwraca na tę wiarę pisarza w siłę przyzwoitości i człowieczeństwa Kowalska, która pisze:

„Sołżenicyn do końca wierzył, iż społecznych, historycznych i religijnych uwarunkowań człowieka nie zniszczy żadna ideologia. (…) W jego dziełach nawet istoty, określane mianem «homo sovieticus», posiadają «ludzki» wymiar”[68].

Rosyjski pisarz i publicysta podpowiadał człowiekowi radzieckiemu drogę oczyszczenia się od komunistycznej ideologii. Był nią powrót do rosyjskich korzeni, a więc do Prawosławia[69].

O złożoności dorobku Sołżenicyna świadczy fakt, iż pochylał się on nie tylko nad zniewoleniem człowieka przez totalitarny system, ale w kręgu jego trosk był także sam język rosyjski, na którym swój ślad pozostawiła komunistyczna ideologia, a także epoka modernizmu. Pisze o tym Joseph Pearce:

„Sołżenicyn wszczął wojnę o słowo z rosyjskimi «modernistami» zarówno na poziomie literalnym, jak literackim. (…) W przypadku Sołżenicyna chęć pielęgnowania i zachowania czystości języka nie wypływała z pobudek natury fundamentalistycznej czy reakcyjnej, ale z żarliwej wiary w potencjał innowacyjny ruszczyzny, tkwiący w samym jej bogactwie”[70].

Silne zaniepokojenie o czystość języka rosyjskiego, jak trafnie ujmuje to Pearce, wynikało z tego, iż Sołżenicyn:

„Po pierwsze i przede wszystkim był pisarzem: w jego życiu literatura pełniła niezmiennie najważniejszą funkcję”[71].

Tak wielka różnorodność zagadnień podejmowanych w publicystyce pisarza świadczy o prawdziwej jego trosce o los ojczyzny i przyszłość swojego narodu.

[66] Tamże.
[67] Tamże, s. 36.
[68] M. Kowalska, *Aleksander Sołżenicyn (…)*, dz. cyt., s. 257.
[69] Tamże.
[70] J. Pearce, *Sołżenicyn. Dusza na wygnaniu*, przeł. W. Fladziński, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 210.
[71] Tamże, s. 211.

Twórczość autora *Archipelagu GUŁag* należy zaliczyć do nurtu literatury nieoficjalnej, jeszcze z jednego, poza krytyką systemu, powodu. Wpisuje się ona, mianowicie, w klasykę literatury rosyjskiej poprzez bezpośrednie odwołania do idei wypracowanych przez czołowych twórców złotego wieku, które zanegowała kultura radziecka. Pisze o tym, m.in. cytowany przez Suchanka - Szkłowski:

> „A. Sołżenicyn otwarcie zwraca się ku duchowemu doświadczeniu późnego Tołstoja, z jego poszukiwaniami etyczno-religijnymi, i do rosyjskiej klasyki w całości. Humanistyczna idea rosyjskiego XIX wieku, z jego ideą chrześcijańską, tołstojowskie główne prawo miłości człowieka do człowieka, w istocie staje się w opowieści probierzem, sprawdzającym poglądy bohaterów"[72].

Autor, wspominając o poglądach bohaterów *Oddziału chorych na raka*, trafnie ujął system wartości przyświecający rosyjskiemu pisarzowi-publicyście, który odnajdujemy w jego utworach.

Świadectwo pracy ponad ludzkie możliwości w radzieckich obozach pracy przymusowej znajdujemy także u innego prozaika – Warłama Szałamowa. *Opowiadania Kołymskie* pióra Szałamowa stanowią „najcenniejszą pozycję w rosyjskiej literaturze obozowej"[73]. Cykl 60. opowiadań oparty jest na autentycznych wspomnieniach autora z czasów więzienia w Kołymie. Autor dotyka sfery przeżyć, emocji, uczuć, myśli i refleksji nad problematyką egzystencjalną[74]. Jak pisze Krzysztof Masłoń publikacja ta, to „świadectwo życia w «cywilizacji obozowej»"[75]. Pierwsze książkowe wydanie *Opowiadań kołymskich* miało miejsce w Londynie w 1978 roku.

Z całą pewnością Szałamow dobrze znał rzeczy, które opisywał, ponieważ spędził „ponad 20 lat w obozach, z czego większość na Kołymie"[76]. Doświadczenie autora sprawiło, że opisywane przezeń obrazy mają niezwykle autentyczny charakter. Jak pisze Anna Raźny:

> „opowiadania Szałamowa dotykają wymiaru uniwersalności, niezmienności i normatywności prawdy w sferze przede wszystkim ontologii i etyki. Mówią one o tym, co w języku chrześcijańskiej filozofii (św. Augustyn) można nazwać prawdą kolegialną, wspólną

[72] Е.А. Шкловский, *Чем жив человек. О повести «Раковый корпус»*, «Литературное обозрение» 1990, № 7, s. 11, [cytat za:] L. Suchanek, *Aleksander Sołżenicyn…*, dz. cyt., s. 60.
[73] A. Raźny, *Świat Kołymy Warłama Szałamowa,* [w:] *Emigracja i tamizdat…*, dz. cyt., s. 135.
[74] J. Baczyński, *Wstęp*, [w:] W. Szałamow, *Opowiadania kołymskie*, przeł. J. Baczyński, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2010.
[75] K. Masłoń, *Ręcznik na szyj Szałamowa*, „Rzeczpospolita", 17.01.2011, strona internetowa: http://www.rp.pl/artykul/566126.html, dostęp: 10.08.2015.
[76] A. Raźny, *Świat Kołymy…*, dz. cyt., s. 138.

dla wszystkich ludzi równocześnie, wszędzie i zawsze, oraz prawdą komunikowalną, przekazywaną i dostępną dla każdego, kto jest na nią otwarty osobowo i intelektualnie”[77].

Warto zaznaczyć, że *Opowiadania kołymskie* powstały przed głośniejszym *Archipelagiem GUŁag*, a Sołżenicyn pisząc swoje wspomnienia był już po lekturze Szałamowa, czego świadectwo daje w *Archipelagu*, pisząc:

„Szałamowa droga przez obóz była dłuższa i cięższa, niż moja i stwierdzam z całym szacunkiem, że właśnie jemu, nie zaś mnie, pisane było dotrzeć aż do samego dna bestialstwa i rozpaczy, na które spychał nas cały tryb życia w obozie”[78].

Zarówno Szałamow, jak i Sołżenicyn a także Bukowski dają niezwykle cenne dla badaczy kultury oraz historyków świadectwo zwyrodnienia, do jakiego może posunąć się człowiek pod wpływem ideologii. Wymienić w tym miejscu należy również m.in. Lidię Ginzburg, Wasilija Grossmana czy Gieorgija Władimowa. Świadectwo prawdy sytuuje ich na biegunie przeciwnym do twórców literatury oficjalnej, a ich samych czyni antagonistami systemu komunistycznego.

Proza Gieorgija Władimowa. *Wierny Rusłan*

Na oddzielne omówienie zasługuje Gieorgij Władimow - nade wszystko ze względu na formę literacką, jaką zastosował w opisie świata GUŁagu.

Świadectwo obozów przymusowej pracy - *GUŁagu* - znajdujemy w prozie Sołżenicyna i Szałamowa, natomiast zamykania i więzienia niepokornych artystów w szpitalach psychiatrycznych znajdujemy u jednego z ich więźniów – Gieorgija Władimowa (właściwe nazwisko: Wołosiewicz). Warto w tym miejscu wspomnieć o autorze *Wiernego Rusłana* z jeszcze jednego względu.

Władimow, będąc członkiem Związku Pisarzy Radzieckich był ceniony przez nurt kultury oficjalnej, a jego dzieła były chętnie drukowane. Swoją przygodę pisarską zaczynał od uprawiania krytyki literackiej - w 1956 roku został szefem działu prozy w miesięczniku literacko-artystycznym „Новый мир”. Jego debiut literacki przypada na rok 1961. Duże uznanie przyniosła mu powieść *Katastrofa* z tegoż roku. Ta „prowokacyjna” i „dwuznaczna” powieść zapewniła autorowi miejsce w Związku Pisarzy Radzieckich[79]. Temat, jaki w początkowym okresie twórczości podejmuje pisarz, to związek człowieka z pracą. Zdawałoby

[77] Tamże, s. 136.
[78] A. Sołżenicyn, *Archipelag GUŁag, 1918-1956*, Paryż 1975, cz. III-IV, s. 181. Cyt. za: A Raźny, *Świat Kołymy…*, dz. cyt., s. 137.
[79] K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *W poszukiwaniu autentyzmu. Twórczość prozatorska Gieorgija Władimowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 27.

się, że jest to temat wyeksploatowany przez literaturę nurtu socrealistycznego, jednak Władimow zrywa z tradycyjną formą „powieści produkcyjnej".

Pomimo uznania w świecie kultury oficjalnej, Władimow nie przedkładał kariery literackiej nad uczciwość i lojalność wobec niesłusznie skrzywdzonych. Jego konflikt z twórczym zrzeszeniem zapoczątkował słynny list w obronie Sołżenicyna z 1967 roku[80], w którym Władimow pisał:

> „Chcę więc spytać pełnomocny Zjazd, czy jesteśmy nacją łajdaków i donosicieli, czy też wielkim narodem, który podarował światu plejadę geniuszy"[81].

Wydarzenie to zapoczątkowało izolację pisarza w środowisku twórców literatury oficjalnej. Jednak autor listu kontynuował obrany kurs i rok później napisał kolejny list, tym razem w obronie oskarżonych o działalność szpiegowską: Jurija Orłowa, Alesandra Ginzurga, Anatolija Szczarańskiego. To wydarzenie ściągnęło na pisarza zainteresowanie służb KGB i częste rewizje w jego domu[82]. Władimow bardzo długi czas opierał się represjom - obejmującym zastraszanie -aż do 1983 roku, kiedy został zmuszony do opuszczenia Rosji[83]. Pisarz wyemigrować na zachód do RFN, stracił także obywatelstwo rosyjskie.

Władimow, mimo że nie został aresztowany, miał świadomość bycia inwigilowanym na każdym kroku. Sam siebie określał jako mieszkańca „dużej zony", co w języku więźniów znaczyło - Związku Radzieckiego - w odróżnieniu do „małej zony", czyli samego obozu[84]. Stąd też tematyka tej drugiej zony pojawiła się w powieści *Wierny Rusłan. Historia psa obozowego*, wydanej po raz pierwszy w 1975 roku. Fabuła książki w przejmujący sposób opowiada historię widzianą oczami psa. Jak pisze na temat konstrukcji *Wiernego Rusłana*, Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz:

> „Świat oglądany oczami Rusłana ma budowę koncentrycznych kręgów. Najwęższym z nic, samym jego sercem, jest obóz. Wysepkę obozu otacza szerszy krąg lasu i wreszcie najszerszy – osiedle (…). Obóz jest więc metaforą państwa, więcej – porządkiem świata"[85].

Taka interpretacja rzeczywistości przyświecała zwykłym ludziom żyjącym w totalitarnym państwie. Figura psa Rusłana posłużyła autorowi do wyrażenia bólu, jaki naprawdę dotykał społeczeństwo.

Dlaczego jednak autor zdecydował się zrobić głównym bohaterem opowiadania psa? Poza metaforą owego psa symbolizującego oficera, który stoi na straży totalitarnego

[80] Г. Владимов, *Письмо в Президиум IV-го Съезда Писателей СССР. Копия А. Солженицыну*, Москва 1967, [w:] А. Солженицын, *Собрание Сочинений*, Possev, Frankfurt/Main 1976, t.VI, s. 29.
[81] K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *G. Władimow – Wierny Rusłan,* [w:] *Emigracja i tamizdat…*, dz. cyt., s. 159.
[82] Tamże, s. 159-160.
[83] Tamże, s. 160.
[84] Tamże.
[85] Tamże, s. 165.

porządku, w utworze można doszukiwać się innych inspiracji dla wprowadzenia do jego fabuły tytułowego zwierzęcia. Jak można dowiedzieć się z biografii Władimowa, autor *Wiernego Rusłana* od najmłodszych lat interesował się psami. Zapewne też znał ich psychikę i efekty radzieckiej „tresury" psów. Sam bowiem, jako uczeń, zajmował się wstępną tresurą tych zwierząt przeznaczonych do walk na froncie. Pietrzycka-Bohosiewicz tak pisze o znaczeniu tego epizodu z biografii pisarza:

> „Właśnie wówczas nauczy się on rozumieć «świat» psów, pozna ich przyzwyczajenia i prawa rządzące psią społecznością, zaobserwuje różnorodne metody psiej edukacji (…)"[86].

Historia psa obozowego opisana przez Władimowa była inspiracją dla Abrama Terca (pseudonim Andrieja Siniawskiego) do napisania eseju literackiego *Ludzie i zwierzęta* (*Люди и звери [По поводу книги Г. Владдимова «Верный Руслан. История каральной собаки»]*)[87]. Na intertekstualność tych dzieł zwraca uwagę Anna Woźniak:

> „Utwór Władimowa *Wierny Rusłan* staje się pretekstem do snucia refleksji na temat człowieka i jego podobieństwa do zwierzęcia w kontekście problematyki obozowej. Terc, analizując tę powieść, zatrzymuje swą uwagę na świecie, makrokosmosie, «wielkiej zonie» rzeczywistości sowieckiej, wypaczającej człowieka, degradującej jego cechy ludzkie; pokazuje okrucieństwo systemu i ludzkości zdolnej do takiego zwyrodnienia i manipulacji ludzką psychiką, że bliźni jest w stanie wyrządzić bliźniemu największe zło"[88].

Można stwierdzić za Woźniak, że *Wierny Rusłan* Władimowa został na nowo odczytany. Dla Terca utwór ten wychodzi poza literaturę obozową, do której zwykł być klasyfikowany w tradycyjnych badaniach twórczości Władimowa, a zalicza się do „tradycji literatury moralizatorskiej, wielkich dzieł etycznych"[89].

Autor *Wiernego Rusłana* za dzieło swojego życia uznaje jednak znacznie późniejszy utwór, a mianowicie ukończoną w 1994 roku powieść *Generał i jego armia*. Pomimo tego, iż dzieło to pochodzi z czasów po rozpadzie Związku Radzieckiego, to, jak pisze K. Pietrzycka-Bohosiewicz, „świat przedstawiony utworu mógł być kreowany jedynie przez uczestników tamtej epoki"[90].

Utwór ten, na co wskazuje badaczka, jest:

> „bez wątpienia klasyczną powieścią wojenną. W pełnym tego słowa znaczeniu: misternie skonstruowana przestrzeń utworu, przesycona ostrym zapachem krwi, prochu,

[86] K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *W poszukiwaniu autentyzmu…*, dz. cyt., s. 18.
[87] A. Terc, *Люди и звери (По поводу книги Г. Владдимова «Верный Руслан. История каральной собаки»)*, [w:] „Вопросы литературы" 1990, nr 1, s. 61-86.
[88] A. Woźniak, *Ułuda i cud…*, dz. cyt., s. 418.
[89] Tamże, s. 422.
[90] K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *W poszukiwaniu autentyzmu…*, dz. cyt., s. 103.

wojennego pogorzeliska, spalin czołgów, pulsuje dramatyczną i trwożniejszą atmosferą wojny"[91].

Na marginesie rozważań o psie obozowym *Wiernym Rusłanie*, warto wspomnieć, że nie był to jedyny pies, który stał się bohaterem nieoficjalnej literatury radzieckiej Michaił Bułhakow napisał bowiem utwór *Psie serce,* poruszający historię innego psa, Szarika.

Psie Serce oraz *Mistrz i Małgorzata* Michała Bułhakowa

Wymienione opowiadanie początkowo miało być wydane w roku 1925 - wchodząc w skład tomu *Diaboliada*, jednak nie zostało dopuszczone do druku. *Psie serce* Bułhakowa oficjalnego wydania w ojczyźnie doczekało się dopiero w 1987 roku. Utwór opowiada o psie, na którym profesor Przeobrażeński dokonał eksperymentu – przeszczepił Szarikowi ludzką przysadkę mózgową. Przeszczepiony organ pochodził od rewolucjonisty i z tego powodu:

> „Profesorowi udało się (…) stworzyć osobnika znakomicie dopasowanego do Moskwy roku 1925: chama zainteresowanego jedynie wódką i seksem, donosiciela, kłamcę, złodzieja, przy tym całkiem udanie recytującego bolszewickie frazesy"[92].

W *Psim sercu* autor z właściwą sobie lekkością pióra – znaną chociażby z genialnej powieści *Mistrz i Małgorzata* - dokonał krytyki postaw rewolucyjnych. Niosły one bowiem zwyrodnienie, podobnego do tego, jakie pojawiło się u powstałego w wyniku eksperymentu „osobnika". Warto zwrócić uwagę na nazwiska bohaterów. Szarik jest częstym imieniem, jakie właściciele dawali swoim psom, nie wyróżniającym się niczym szczególnym. Etymologia nazwiska Przeobrażeński, wywodzi się zaś od tego, który dokonuje „przeobrażenia". Mając to na uwadze, możemy pokusić się o wniosek, że profesor Przeobrażeński był metaforą „rzemieślnika" chcącego zgodnie z założeniami nowej kultury ukształtować „nowego człowieka". Tak skonstruowany w książce bohater ma moc twórczą niemal równą boskiej. Z kolei Szarik byłby nie tyle metaforą pospolitego psa, co pospolitego człowieka, którego można dowolnie ukształtować, czy wręcz – w nawiązaniu do nazwiska bohatera - „przeobrazić".

Drugą wybitną pozycją autorstwa Bułhakowa jest *Mistrz i Małgorzata*. Niezwykle ważnym elementem tej powieść są biblijne aluzje, a w szczególności wykreowana postać

[91] Tamże.
[92] K. Masłoń, *Golem, Frankenstein i inni*, „Rzeczpospolita", marzec 1997. Cytat za: strona internetowa: http://www.rp.pl/artykul/928289.html?print=tak&p=0, dostęp: 13.07.2015.

Jeszui „prezentującego osobę Chrystusa”[93]. Jak pisze na temat motywów stworzenia takiej postaci przez Bułhakowa, Raźny:

> „Obraz Jeszui w dziele Bułhakowowskiego Mistrza jest niewątpliwie wyrazem zrodzonej w stalinowskiej Moskwie tęsknoty ontologicznej za ideałem etycznym i świętością, przejawem ucieczki od zła moralnego i społecznego totalitaryzmu komunistycznego”[94].

Obok Jeszui niezwykle istotna jest jeszcze postać osądzającego ewangelicznego Chrystu Poncjusza Piłata, który, jak zauważa krakowska badaczka:

> „znalazł się w centrum powieści, stanowiąc figurę losów człowieka obarczonego winą za śmierć niewinnego”[95].

Poza płaszczyzną religijno-metafizyczną powieść dotyka absurdów życia w totalitarnym kraju, w którym nawet pojawienie się Szatana (Woland ze swoją świtą) niewiele może pogorszyć sytuację, a pragnący czynić zło demon nieustannie czyni dobro[96].

Moskwa-Pietuszki Winiedikta Jerofiejewa

Jednym z głośniejszych utworów zaliczanych do literatury nieoficjalnej późniejszego okresu jest powieść *Moskwa-Pietuszki* Winiedikta Jerofiejewa. Utwór ten powstał w 1970 roku w formie rękopisu[97]. W roku 1973 pojawił się po raz pierwszy w Izraelu, a w 1977 we Francji. Pierwsze rosyjskie wydanie tej powieści ukazało się w wersji ocenzurowanej w 1989 roku w almanachu literackim „Весть”, oraz „Трезвость и культура" (№ 12 за 1988 год, №№ 1, 2 и 3 за 1989 год)[98].

Poemat *Moskwa-Pietuszki* należy do gatunku *Hodoeporikon*[99]- czyli opisującego przebieg podróży. Ściślej rzecz biorąc, w poemacie tym mamy do czynienia z nową formą podróży sentymentalnej. Uwidacznia to narracja głównego bohatera, jego nastroje, poglądy, stany emocjonalne. Co więcej, potwierdza to sam fakt jego przemieszczenia się podmiejskim

---

[93] A. Raźny, *Michaił Bułhakow i Fridrich Gorensztejn – formy dekonstrukcji religii w literaturze rosyjskiej XX wieku*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Seria 9, Literaturoznawstwo, folklorystyka, nauka o kulturze : prace na XII Międzynarodowy kongres slawistów w Krakowie 1998*, red. J. Kornhauser, L. Macheta, L. Suchanek, Warszawa 1998, s. 244.
[94] Tamże.
[95] Tamże.
[96] Zob. także: J. Stasica, *Paradoks zła w powieści M. Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, 06.04.2012, strona internetowa: http://www.eioba.pl/a/3ptv/paradoks-zla-w-powiesci-m-bulhakowa-mistrz-i-malgorzata, dostęp: 11.08.2014.
[97] W. Jerofiejew, *Кратκая автобиография*, strona internetowa: http://www.moskva-petushki.ru/bio/kratkaja_avtobiografija/, dostęp: 20.11.2014.
[98] Tamże.
[99] J. Sokolski, *Hodoeporikon*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. Michałowska T., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

pociągiem z jednego punktu do drugiego. Do tytułowych Pietuszek bohater natomiast nie dojechał, gdyż został wypchnięty z wagonu przez tłum w miejscowości Pokrow.

Utwór *Moskwa-Pietuszki*, poza wychodzącym na pierwszy plan wątkiem pijaństwa „człowieka radzieckiego", ukazuje również kulisy pracy w radzieckich zakładach przemysłowych. Nakreśla on absurdy, których nie brakowało w kraju. Towarzyszyły one wszystkim etapom rozwoju państwa radzieckiego, pomimo jego „planowej" drogi rozwoju, znaczonej tzw. pięciolatkami, wprowadzanymi jedna za drugą [100].

Pijaństwo głównego bohatera – Wieniczki, będącego *alter ego* samego autora[101] - można interpretować jako ucieczkę od rzeczywistości skażonej totalitaryzmem komunistycznym, jak czyni to Andrzej Walicki, który na ostatniej stronie okładki do polskiego wydania z 2000 roku pisze:

> „*Moskwa-Pietuszki* może w naiwnym odbiorze sprawiać wrażenie rwącego potoku bezładnej, alkoholicznej maligny. To jednak pozór. W istocie mamy do czynienia z kunsztowną, wielopiętrową parabolą w szatach ludowego śmiechowiska; z opowieścią o bezwyjściowości rosyjskiego losu, z którego ucieczką jest jedynie pijaństwo, ale i ono prowadzi donikąd. To niespełnialne marzenie o wolności, a szaleństwem rozpasanych parodii i przedrzeźniań, z wielką kupą gorzkiego śmiechu, spuentowanego bezlitosnym, zimnym ciosem stali"[102].

Opisując stosunek pracowników do władzy – będącej jedynym przełożonym klasy robotniczej, Wieniczka - będący jednocześnie narratorem i głównym bohaterem utworu *Moskwa-Pietuszki* - wspomina:

> „raz na miesiąc posyłaliśmy socjalistyczne zobowiązanie, a dwa razy w miesiącu nam przysyłano pobory. Pisaliśmy na przykład: z okazji nadchodzącego stulecia podejmujemy zobowiązanie zlikwidowania urazów produkcyjnych. Albo: z okazji znakomitego stulecia zobowiązujemy się, że co szósty z nas będzie zaocznie studiował na wyższej uczelni"[103].

W wypowiedzi tej oprócz oczywistych absurdów, jak zobowiązanie jednostki „z okazji znakomitego stulecia", doskonale ukazana została funkcja nowomowy[104], która od wiadomości telewizyjnych po polecenia administracyjne i prawne dominowała w oficjalnym dyskursie Związku Radzieckiego.

---

[100] Tym skrótem określano: „pięcioletni plan rozwoju gospodarki narodowej".
[101] W. Jerofiejew nazywał ten utwór „pseudoautobiograficznym poematem".
[102] W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, przeł. A. Drawicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, ostatnia strona okładki.
[103] Tamże, s. 35.
[104] Pierwowzór nowomowy został opisany przez G. Orwella w powieści: *Rok 1984*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988. Zobacz także: M. Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.

W odczytaniu książki Jerofiejewa jako ironicznej satyry na radziecką rzeczywistość zauważyć należy parodię socrealistycznych produkcyjniaków, w których największym ideałem dla tzw. pozytywnych bohaterów była uczciwa praca dla dobra kraju, potraktowana tutaj z przymrużeniem oka.

Już pobieżna lektura utworu rodzi pytania: jaka podróż leży u podstaw poematu Moskwa-Pietuszki? jakie miejsca widział autor przez zamglone okna podmoskiewskiej *elektriczki*? Odpowiedź może wydać się zaskakująca: żadne. W przeświadczeniu bohatera dojechać bowiem po raz trzynasty do miejsca docelowego należy jak najszybciej. O żadnych widokach, żadnych miejscach nie może być tu mowy. Najważniejsze dla Wieniczki, to nie spuszczać z oka przystanków i nie przejechać upragnionych Pietuszek. Ponadto wszystko, co dzieje się za oknem *elektriczki* nie jest dla bohatera interesujące. Oczywiście, są przystanki Sawiełowski, Kałajewska i wieczny Dworzec Kurski. Nie spotyka się tu jednak opisów pejzaży, a wręcz przeciwnie, występują jedynie geograficzne nazwy punktów podróży. Im wszystkim towarzyszą wspomnienia alkoholowych trunków, takich jak kieliszek żubrówki na Sawiełowskim, kolendrówki na Kałajewskiej czy dwa kieliszki myśliwskiej na ulicy Czechowa. Nie ma tu więc obserwacji otaczającego świata, ani też opisów aktywnego ruchu w przestrzeni radzieckiej. To z kolei nasuwa taką interpretacje, iż „przedstawiony" świat celowo zostaje nie zostaje przedstawiony przez głównego bohatera, a zarazem narratora poematu.

Bohater ten bowiem, upijając się za 6 rubli, zupełnie go nie zauważa. Przechodzi obojętnie obok wielkomiejskiego ruchu wprost na podwórko obcego domu, gdzie rozpoczyna opis swego świata wewnętrznego. Nie zauważa niczego, gdyż jest zajęty swoimi przeżyciami i myślami o „półkurwiu z warkoczem do pupy" oraz jej dziecku, dla którego on, Wieniczka wiezie prezent. Przy okazji nie zapomina jednak o samym sobie. W. Murawjow w swojej interpretacji tego utworu pisze:

> „Poemat Moskwa-Pietuszki jest kontynuacją wielu utworów literatury rosyjskiej, w których motyw podróży odzwierciedla ideę poszukiwania prawdy («Путешествие из Петербурга в Москву» Radiszczewa, «Кому на Руси жить хорошо» Niekrasowa, «Чевенгур» Płatonowa i innych)"[105].

Mówiąc o fabule poematu, warto zaznaczyć, że na początku książki czytelnik dowiaduje się, że bohater-narrator Wieniczka bez wahania opuszcza nieprzytulną Moskwę, aby dostać się do idyllicznego miejsca, jakie stanowią dla niego Pietuszki:

[105] В.С. Муравьев, *Предисловие*, [w:] В.В. Ерофеев, *Москва - Петушки. Поэма*, Интербук, Москва 1990, s. 3.

„Pietuszki to miejsce, gdzie nie milkną ptaki ani w dzień, ani w nocy, gdzie ani zimą, ani latem nie przekwita jaśmin. Grzech pierworodny - choć może istniał - na nikim tam nie zaciążył. Tam nawet ci, którzy nie trzeźwieją tygodniami, mają spojrzenie jasne i głębokie..."[106].

Jednakże droga do tego raju prowadzi Wieniczkę do śmierci na jednym z moskiewskich podwórek. Z początku mistyczny koniec bohatera nabiera zwyczajnych kształtów – Wieniczka, wypchnięty z elektriczki przez pasażerów w Pokrowie zasypia, a następnie zostaje zaciągnięty do pociągu jadącego do Moskwy. Nie przypadkowo ostatnie rozdziały poematu mają tytuły Pietuszki-Sadowaja, Pietuszki-Minin i Pożarski. Pokrywają się one z momentem, gdy Wieniczce skończyły się zapasy alkoholu i rzeczywistość powoli zaczyna do niego docierać. Wszystkie wcześniejsze wydarzenia mają postać nirwany zaprawianej dużą ilością alkoholu. Z tej perspektywy Wieniczka widzi swoją podróż, zupełnie bezuczuciowo odnosząc się do zewnętrznych przejawów świata. Wprawdzie fakt zagubienia półlitrówki wywołuje u niego niepokój i prowadzi do znajomości z takimi jak on – „wielbicielami wódeczki" - jednak ich dzikie historie i opowieści Wieniczki, to nic innego, jak odzwierciedlenie wewnętrznej strony rzeczywistości. Oczywiście, u czytelnika stroniącego od alkoholu może wywoływać to wstręt. Jednakże pierwszoosobowy narrator nie szuka usprawiedliwień dla swojego zachowania. W zamian za to stawia pytania i udziela prowokacyjnych odpowiedzi:

„Czyż bowiem życie ludzkie nie jest jedynie chwilowym odurzeniem duszy? I zamroczeniem jej? Wszyscy jesteśmy jak pijani, tyle że każdy na swój sposób, jeden wypił więcej, drugi mniej. Na każdego też alkohol inaczej działa: jeden śmieje się w oczy całemu światu, drugi łka na jego piersi. Jeden już puścił pawia i jest mu dobrze, a drugiego dopiero zaczyna mdlić. A ja - cóż ja? Tyle walnąłem, i nic, bez wrażenia, ani razu nawet się nie roześmiałem i ani razu nie rzygnąłem. Ja, który wypiłem, żyjąc na tym świecie, tyle, że wszelką straciłem rachubę - jestem najtrzeźwiejszy ze wszystkich, alkohol po prostu słabo na mnie działa..."[107].

Wieniczka wychodzi z podwórka wiedząc dokładnie, że droga wiedzie przez 40 schodków, śmietnik, aptekę – obiekty, które przykuwają jego oko. Dokąd by nie poszedł na lewo, czy na prawo – i tak trafi na Dworzec Kurski. A tam co go czeka? Może spróbować napić się, przeanalizować poprzedni dzień. No i oczywiście złapać pociąg do Pietuszek. Wieniczka jest zmęczony dniem obecnym. Nie umie pomóc swojej cielesności, może tylko przekonywać samego siebie, odciągając od niej swoje myśli. Czasami rozmyśla o otwarciu

[106] W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, przeł. Dohnalik B., Orbita, Warszawa 1991, s. 22.
[107] Tamże, s. 92.

restauracji o godzinie 9., gdzie jest wódka, w najgorszym razie - wino. Wtedy będzie w stanie „przeżyć" ten dzień. Upragniona restauracja to jego metaforyczna „oaza na pustyni". Gdy jednak tam usłyszy słowa: „Nie ma żadnego alkoholu", pozostaje mu tylko oczekiwać w mękach na otwarcie sklepów. Wreszcie przychodzi chwila szczęścia. Wieniczka wychodzi ze sklepu, jest już pewny siebie i szczęśliwy tak, że ową radością mógłby podzielić się z każdym pijanym i trzeźwym człowiekiem. W takim nastroju stoi na peronie z walizeczką:

> „Wyjąłem z walizeczki wszystko, co miałem, i wszystko obmacałem - od kanapki do różowego wzmocnionego za rubel trzydzieści siedem. Obmacałem i nagle poczułem dogłębny ból. Jeszcze raz obmacałem i zupełnie upadłem na duchu... Panie Boże, otóż Ty widzisz, co posiadam. Ale czy właśnie to jest mi potrzebne? Czyż właśnie za tym tęskni moja dusza? Oto co dali mi tam ludzie, w zamian za tamto, za czym tęskni moja dusza! A gdyby dali mi tamto, czyż potrzebowałbym tego? Spójrz, Panie Boże: oto różowe wzmocnione za rubel trzydzieści siedem..."[108].

Wreszcie wsiada do wagonu, zajmuje miejsce. Zakończyła się jego podróż po mieście, nareszcie jedzie do Pietuszek, rozmawia z aniołami, wykazuje się erudycją w rozmowie z podobnymi sobie. A najważniejsze, że jedzie z ważną wizytą do Pietuszek, dlatego też prezentuje się lepiej niż przypadkowy podróżny.

Podróż Wieniczki do Pietuszek ma wyraz metaforyczny - jest niczym pielgrzymka w głąb ludzkiej duszy. Nie jest to podróż, w której zachwycamy się widokami z okna, to próba znalezienia samego siebie, swojego miejsca na świecie, być może w idyllicznych Pietuszkach. Poszukiwanie prawdy, próba powrotu do utopijnego miejsca, gdzie jest spokój. Jest to również forma ucieczki od nieprzyjaznej rzeczywistości - którą symbolizuje w poemacie Moskwa - na nieskażoną jeszcze dogłębnie systemem totalitarnym prowincję.

Kiedy bohater podupada na duchu, skarży się na swój los aniołom i Bogu, bądź sięga po ukryte na dnie pustych butelek po wódce filozoficzne rozważania. Wieniczka nieprzerwanie trzyma formę, balansuje na granicy między stanem świadomości i jej brakiem. Ostatnia, trzynasta podróż miała być szczęśliwą. W umyśle bohatera od czasu do czasu pojawia się myśl o Pietuszkach. Jednak *elektriczka* opustoszała, bohater zostaje sam i prowadzi dialog z bezgłowym Sfinksem zadającym zagadki, Biesami, księżną i carem Mitridatem. Za oknami jest już ciemno. Pociąg wraca na Dworzec Kurski, chociaż rozdziały poematu dalej biegną w stronę Pietuszek. Czytelnikowi żal biednego Wieniczki, który nie może otrząsnąć się z szoku i plącze się we własnych myślach:

[108] Tamże, s. 11.

„O, bólu! O, pieska zimnico! O, niemożności! Jeśli każdy mój piątek w przyszłości będzie taki - któregoś czwartku się powieszę. Czy takich dreszczy oczekiwałem od was, Pietuszki? Kto pozarzynał wasze ptaszki i podeptał wasz jaśmin, kiedy do was jechałem? Królowo Niebieska, jestem w Pietuszkach!”[109].

Wieniczka uparcie wyobraża sobie, że jednak udało mu się dojechać do Pietuszek, nie zauważa widoku Kremla, który jednoznacznie kojarzył się współczesnemu Jerofiejowi czytelnikowi z siedzibą komunistycznej władzy. Dziwi go za to widok wysokich bloków, które w żaden sposób nie przypominają ukochanych idyllicznych Pietuszek. W ten sposób podróż Wieniczki zatoczyła krąg, a bohater znalazł się z powrotem w Moskwie, którą chciał opuścić.

Tak skonstruowana fabuła utworu, pomimo jego groteskowego charakteru, ma pesymistyczny wydźwięk. Bowiem wyprawa bohatera do „raju” kończy się niepowodzeniem. Można to odczytać jako brak możliwości ucieczki przed wszechogarniającym systemem totalitarnym.

Wolna publicystyka

Nie można zapominać, że poza literaturą nieoficjalną na emigracji rozwija się także publicystyka i myśl filozoficzna, które stanowiły przeciwwagę dla ideologii komunistycznej. Należy w tym miejscu przywołać tom powstały po rewolucji bolszewickiej *Z głębokości* (*Из глубины*). Jest to kontynuacja podjętej przez konserwatywną inteligencję rosyjską początku XX w tomie *Drogowskazy* (*Вехи,* 1909)[110] krytyki zachodnich idei socjalizmu i komunizmu oraz. wyrosłej na nich utopijnej koncepcji społeczeństwa i państwa. Nade wszystko jednak jest to krytyka rewolucji - bolszewickiej - jako drogi realizacji utopii społecznej. Towarzyszy jej surowa ocena rewolucyjnej inteligencji, która stała się awangardą rewolucji w Rosji. Zapowiedź tej oceny znajdujemy w podtytule dzieła: *Сборник статей о русской интеллигенции*. Jak pisał w przedmowie do pierwszego wydania tego tomu jeden z jego autorów – M.O. Gerszenzon – zbiór ten powstał z żalu za przeszłością i trwogi o przyszłość Rosji:

„(...) с болью за это прошлое и в жгучей тревоге за будущее радной страны. Революция 1905-6 гг. и последовавшие за нею события явились как бы всенародным испытани-

[109] Tamże, s. 91.
[110] A. Raźny, *Aksjologia i metafizyka w tomie «Из глубины»,* [w:] *Duchowość i sacrum w literaturze emigracyjnej Słowian Wschodnich*, red. A. Woźniak, M. Kawecka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002, s. 43.

ем тех ценностей, которые более полувека, как высшую святыию, блюла наша общественная мысль”[111].

Warto zauważyć, że tom *Вехи* doczekał się wznowienia u schyłku Związku Radzieckiego - w 1990 roku - w nakładzie 50.000 egzemplarzy, a następnie ukazał się razem z tomem *Из глубины* w roku 1991. Druga publikacja miła ten sam nakład, co potwierdzało duże na nią zapotrzebowanie.

W tomie *Из глубины* znalazła się diagnoza rewolucji bolszewickiej oraz nowej – powstałej w jej wyniku – rzeczywistości. Otwierający tom tekst Sergiusza Askoldowa *Религиозный смысл русской революции* odczytuje te wydarzenia w wymiarze metafizyczno-religijnym. Jego autor, jak zauważa A. Raźny, eksponuje w rewolucji zaistnienie przeobrażeń antropologicznych, zmieniających status ontyczny człowieka w wyniku procesów kulturowych odcinających go od Transcendencji[112]. Czytamy, iż:

„(…) rewolucja rozpoczyna epokę ostatniego jeźdźca Apokalipsy, ogłaszając nowy status ontyczny człowieka, wynikający z próby przekreślenia jego relacji istnieniowych z Absolutem jako źródłem istnienia”[113].

W zbiorowej publikacji *Из глубины* pojawia się także program naprawy Rosji, zakładający odrodzenie duchowe i narodowe[114]. Wizja takiego odrodzenia szczególnie mocno zaprezentowana jest w artykule kończącym zbiór *De profundis* autorstwa Siemiona Franka[115].

Mówiąc o wolnej publicystyce rosyjskiej należy także zwrócić uwagę na powstały z inicjatywy Aleksandra Sołżenicyna zbiór artykułów *Из-под глыб*. W tomie, oprócz Sołżenicyna, swoje artykuły opublikowali Igor Szafarewicz, Mielik Agurskij, F. Korsakow (pseudonim Feliksa Swietowa), A. B. (pseudonim Michaiła Poliwanowa), Wadim Borisow i Iewgienij Barabanow.

Sołżenicyn w artykule *Образованщина* pisze, że inteligencja, opowiadając się po stronie komunistycznego systemu i podtrzymując go poprzez swoją bierność, zdradziła Rosję i naród rosyjski. Jest to bardzo surowa ocena współczesnej autorowi tej warstwy społecznej, którą pisarz nazywa pogardliwie „wykształceńcami”[116].

---

[111] М.О. Гершензон, *Предисловие к 1-му изданию*, 1909, [w:] *Вехи. Из глубины*, red. А.А. Яковлева, изд. «Правда», Москва 1991, s. 9.
[112] Zob. także: С.А. Аскольдов, *Религиозный смысл русской революции*, 1918, [w:] *Вехи. Из глубины*, dz. cyt., s. 210-249.
[113] A. Raźny, *Aksjologia i metafizyka (...)*, dz. cyt., s. 46.
[114] Tamże, s. 43.
[115] Zob. także: С.Л. Франк, *De profundis*, [w:] *Вехи. Из глубины*, dz. cyt., s. 478-499.
[116] Zob. także: А.И. Солженицын, *Образованщина*, [w:] *Из-под глыб. Сборник статей*, М.С. Агурский, Е.В. Барабанов, i inni, Ymca-press, Paris 1974, s. 217-260.

W zamykającym zbiór artykule datowanym na grudzień 1971 roku Szafarewicz pyta o to, czy jest przed Rosją przyszłość (*Есть ли у России будущее?*). Stawia on tezę, iż możliwe jest odrodzenie Rosji, jeśli otworzy się ona na głos Boga. W przeciwnym razie pozostanie „trupem na pustyni":

> „Таково сейчас положение России: она прошла через смерть и может услышать голос Бога. Но Бог творит историю руками людей, и это мы, каждый из нас, может услышать Ево голос. А может, конечно, и не услышать. И остаться трупом в пустыне, которая покроет развалинны России"[117].

Odwołania do wymiaru metafizycznego oraz tradycji prawosławia towarzyszą także innym tekstom tego tomu, nadając mu charakter programu duchowego dla zniszczonej przez komunizm Rosji. Można postawić tezę, że dwudziestowieczna myśl filozoficzna, religijna i społeczna, wyrażona w tomach *Вехи* (1909), *Из глубины* (1917), a także w późniejszym *Из-под глыб* (1974), odegrała znaczącą rolę w odczytaniu komunistycznej epoki w historii Rosji i przygotowała grunt dla jej odrodzenia po upadku ZSRR.

*****

Zaprezentowany powyżej zarys kultury wolnej nie wyczerpują listy reprezentujących ja utworów i prac. Przedstawiony w tym rozdziale szkic rosyjskiej literatury nieoficjalnej nie aspiruje do usystematyzowania jej historii i prezentacji najważniejszych jej utworów. Prezentuje tylko najbardziej charakterystyczne dla wolnościowego charakteru literatury nieoficjalnej. Ma na celu takie jej ukazanie, z którego wynika, iż jest to drugo nurt kultury rosyjskiej epoki radzieckiej, bez którego niemożliwa jest jej synteza.

Jej najważniejszym atutem jest wierność tradycji i tradycyjnym wartościom - nade wszystko chrześcijańskim - dzięki którym mogła być dyskredytowana komunistyczna antropologia i koncepcja społeczeństwa. Literatura nieoficjalna odrzucała zarówno koncepcje nowego człowieka - homo sovieticusa - jak i radzieckiego kolektywu. Krytykowała system komunistyczny, poczynając od rewolucji bolszewickiej (*Doktor Żywago*) i GUŁag-u (*Opowiadania kołymskie, Archipelag GUŁag*) na życiu codziennym kończąc (*Moskwa-Pietuszki*). Wyciągała na jaw takie tematy zakazane, jak walka z niepokornymi twórcami (*I powraca wiatr…).*

Historia, nade wszystko polityczna - stała się jednym z ważniejszych tematów literatury wolnej, w ramach którego jej twórcy podejmowali problemy egzystencjalne,

[117] И.Р. Шафаревич, *Есть ли у России будущее?*, [w:] *Из-под глыб (...)*, dz. cyt., s. 276.

dotyczące sensu i celu istnienia oraz towarzyszącym im wartości. Jak pisze Ludmiła Trubina, historia stała się aksjologicznym centrum dla literatury tej epoki:

> „Каждая литернатурная эпоха имеет свой аксиологический центр. В XX веке таким центром, сформировавшим многие отличительные особенности русской литернатуры, стала История с ее небывалыми социально-историческими и духовными катаклизмами”[118].

Bez wątpienia artyści, którzy nie poddali się zniewoleniu ideologią komunistyczną nie mogli pozostać obojętni wobec „socjalno-historycznego i duchowego kataklizmu”, jaki spotkał ich ojczyznę. Dlatego też dominuje on w ich utworach.

Utwory zaliczane do literatury nieoficjalnej legalnie zaczęły być wydawane w Rosji dopiero po nastaniu *pieriestrojki* i *głasnosti* związanych z dojściem do władzy w 1985 roku laureata Pokojowej Nagrody Nobla - Michaiła Gorbaczowa[119].

Podjęty przez autora niniejszej pracy problem zmusza do pytania o związki twórczości Wysockiego z kulturą - a zwłaszcza literaturą - nieoficjalną. Jakie zagadnienia, tematy i wątki wiążą tę twórczość z wolnym nurtem kultury rosyjskiej epoki radzieckiej?

[118] Л. Трубина, *Русская литературра в поисках смысла истории*, [w:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji…*, dz. cyt., Toruń 2011, s. 64.
[119] Zob. także: М.С. Горбачев, *Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира*, Москва 1988; polskie wydanie: Gorbaczow M., *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata*, przeł. A. Kurkus, J. Malczyk, H. Mirska-Lasota, I. Zakrzewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

IV. Sylwetka twórcza Władimira Wysockiego

Spuścizna Wysockiego

Władimir Siemionowicz Wysocki (1938-1980) był niezwykle utalentowanym rosyjskim aktorem i poetą. Jednak w pamięci wielu pozostał nade wszystko poetą-pieśniarzem, który już za życia został okrzyknięty chrapliwym sumieniem Rosji. Mówiąc o dorobku poetyckim Wysockiego, należy pamiętać, że do większości wierszy trzeba dodać specjalnie do nich skomponowaną przez ich autora muzykę. To dzięki niej, przy akompaniamencie gitary i w połączeniu z charyzmatycznym głosem autora teksty te stawały się pieśniami. Dzięki nim Wysocki uzyskał sławę i uznanie w oczach odbiorców-słuchaczy nie tylko w Związku Radzieckim, ale również poza jego granicami.

Chociaż, spuścizna po Wysockim została rozproszona i nie wszystkie utwory zostały zarejestrowane, bez wątpienia możemy powiedzieć, że poeta-pieśniarz jest autorem ponad czterystu pieśni. 420 utworów znalazło się bowiem na wydanym w 2009 roku albumie, którego tytuł zapowiada zbiór wszystkich pieśni Wysockiego[1]. Warto jednak pamiętać, że nie wszystkie wiersze Wysockiego mają charakter pieśni. Są wśród nich również wiersze posiadające wyłącznie tradycyjną – papierową formę. Bard zaczynał od „czystej formy" poetyckiej, jednak fascynacja popularnym już w czasie jego młodości pieśniarzem – Bułatem Okudżawą (1924-1997) sprawiła, że do swoich wierszy dopisywał muzykę, przekształcając je w ballady. Komisja do Spraw Spuścizny Władimira Wysockiego, zwracając uwagę na rozróżnienie pomiędzy wierszami i pieśniami (piosenkami) wylicza, że Wysocki jest autorem:

> „około 750 utworów wierszowanych, z których prawie 430 było przynajmniej raz wykonane z melodią, a zatem może być uznane za piosenki"[2].

Zbigniew Podgórzec we *Wstępie* do monografii poświęconej temu artyście *Wysocki. Życie i twórczość* odnotowuje znacznie większą liczbę pieśni autorstwa Wysockiego - około sześciuset[3]. Z kolei *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod redakcją Floriana Nieuważnego z 1994

[1] В.С. Высоцкий, *Все песни Владимира Высоцкого*, Бомба Мьюзик, Москва 2009.
[2] A. Żebrowska, *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1994, s. 215.
[3] *Wysocki. Życie i twórczość*, red. Z. Podgórzec, Wydawnictwo „Współpraca", Warszawa 1989, s. 5.

roku podaje największą liczbę utworów Wysockiego. Zgodnie z informacją tam zawartą Wysocki napisał ponad 1000 pieśni i ballad[4].

Tak duża rozbieżność w liczbie wierszy, pieśni autorskich Wysockiego może być spowodowana tym, że bard niejednokrotnie wykonując publicznie swoje utwory, np. przy okazji przyjęć okolicznościowych, w gronie przyjaciół, zmieniał ich treść, przez co powstawały różne wersje danego utworu. Zwraca na to uwagę jego syn, Nikita – dyrektor Muzeum Wysockiego w Moskwie. Na rozmowę z nim powołuje się polski aktor, a prywatnie bliski przyjaciel Wysockiego, Daniel Olbrychski:

> „Ojciec najczęściej szkicował swoje piosenki na papierze, ale potem często je zmieniał i dopracowywał już podczas występów. Różnice niekiedy są olbrzymie (…). W sumie tych piosenek było bardzo dużo. Z nagrań znamy ich ok. 410, ale przecież były jeszcze szkice, słowa tekstów notowanych na skrawkach papieru…”[5].

Biorąc pod uwagę powyższe dane liczbowe możemy z całą pewnością stwierdzić, że Wysocki jest autorem ponad 400 wierszy i znacznie większej ilości tekstów poetyckich. Tak bogata spuścizna twórcza pokazuje, jak płodnym był on autorem.

Od połowy lat sześćdziesiątych Wysocki zaczął pisać także pieśni na zamówienia reżyserów teatralnych i filmowych, przy czym dla samego tylko kina napisał ponad sto dwadzieścia ballad. Jednak fragmenty filmów, które zawierały utwory barda - częstokroć przez niego samego wykonywane - były często wycinane przez krytykę z ekranu. Niekiedy pojawiały się, jednakże bez informacji o autorze i wykonawcy tychże pieśni.

Połowa lat 60. ubiegłego stulecia to także zwrot w tematyce poezji Wysockiego. Anatolij Kułagin zauważa, że od tego czasu twórczość barda dzięki podejmowanej przez niego tematyce staje się „encyklopedią rosyjskiego życia”. W słowie wstępnym do wydanego w 2010 roku tomu *О любви* pisze:

> „Начиная с середины 60-х поэзия барда превращается в новую «энциклопедию русской жизни»: в неё входят персонажи, взятые из самых разных сфер бытия”[6].

Twórczość literacka Wysockiego to nie tylko wiersze i pieśni autorskie. Warto przypomnieć, że jest on także autorem kilku form prozatorskich. Wymienić tu należy niedokończoną powieść *Роман о девочках*, a także scenariusz filmu *Венские каникулы*

[4] Hasło: *Wysocki Władimir Siemionowicz*, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich*, red. F. Nieuważny, Wydawnictwo „Wiedza powszechna”, Warszawa 1994, s. 430.
[5] S. Popowski, *Legenda Wysockiego*, strona internetowa: http://studioopinii.pl/kacik-rosyjski/legenda-wysockiego/, dostęp: 27.04.2014.
[6] А. Кулагин, *От составителя*, [w:] В.С. Высоцкий, *О любви*, red. А. Кулагин, Эксмо, Москва 2010, s. 6.

napisany we współautorstwie z uznanym scenarzystom i pisarzem Eduardem Wołodarskim[7] w 1979 roku[8]. Oba te utwory ukazały się już po śmierci Wysockiego.

Oprócz twórczości literacko-muzycznej Wysocki jest także autorem około dwudziestu kreacji odgrywanych na deskach teatru oraz trzydziestu kreacji filmowych - jak wylicza Z. Podgórzec[9]. Według redaktora tomu *Wysocki. Życie i twórczość* największą pasją Wysockiego była pieśń autorska:

> „Jak sam pisze, pasją jego życia był jednak nie teatr czy też film, lecz pieśń autorska, która należy do najstarszych gatunków literackich, narodziła się bowiem u zarania wieków, czyli wtedy gdy człowiek zapragnął przekazywać innym ludziom to, co czuje i widzi w sposób metaforyczny"[10].

W innym miejscu, znajdujemy jednak nie tak jednoznaczną odpowiedź na pytanie o życiową pasję barda. Rosyjski artysta zapytany o to, czy czuje się poetą, aktorem czy kompozytorem - odpowiedział w tekście zatytułowanym *На Большом Каретном*, że jest każdym z nich:

> „Мне трудно ответить на этот вопрос. Я думаю сочетание тех жанров и элементов искусства, которыми я занимаюсь и пытаюсь сделать из них синтез, может быть, это какой-нибудь новый вид искусства"[11].

Niewątpliwie Wysocki był człowiekiem kultury, którego działalność artystyczną trudno zaklasyfikować w sposób jednoznaczny do jednej z jej dziedzin. Taki wniosek nasuwa także cytowana wypowiedź poety-barda, a rozdarcie autora lirycznych ballad w szczególności potwierdzają słowa o potrzebie stworzenia nowego gatunku sztuki, będącego syntezą tych wszystkich przez niego uprawianych. Gdy taki gatunek powstanie – tłumaczy Wysocki – wtedy do niego będzie mógł zaklasyfikować sw**o**je dokonania:

> „Может быть, всё это будет называться в будущем каким-то одним словом. И тогда я вам скажу: «Я себя считаю этим то», но сейчас пока этого слова нет"[12].

Okres intensywnej twórczości bardowskiej Wysockiego przypada na lata 1960-1980. Natomiast sam początek jego twórczej działalności zbiega się z debiutem pokolenia określanego w Rosji mianem *szestidiesietniki* (pokolenie lat 60'). Artyści ci doszli do głosu po XX. Zjeździe Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, który

[7] E. Wołodarski jest autorem scenariuszy do ponad 50 filmów, a także powieści biograficznej o polskim jasnowidzu żydowskiego pochodzenia żyjącym na przełomie XIX i XX wieku: *Wolf Messing. Jasnowidz z Góry Kalwarii*, przeł. A. Palacz, Wydawnictwo „Inicjał", Warszawa 2012.
[8] A. Żebrowska, *Outsider w kalekim świecie (…)*, dz. cyt., s. 215.
[9] *Wysocki. Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 5.
[10] Tamże, s. 6.
[11] В.С. Высоцкий, *На Большом Каретном*, Эксмо, Москва 2003, s. 120.
[12] Tamże.

miał miejsce w 1956 roku. Na Zjeździe tym I sekretarz KC KPZR - Nikita Chruszczow wygłosił słynny referat, w którym po raz pierwszy dokonana została oficjalna i publiczna krytyka rządów Stalina. Referat ten dał początek tzw. chruszczowowskiej odwilży, która pozwoliła zaistnieć pokoleniu *szestidiesiatników*. Lidia Liburska, tak pisze na temat dokonanego w tym czasie przełomu kulturowego:

> „Ta generacja fundamentalnie zmienia dominującą dotychczas perspektywę ścierania się horyzontów i poszukiwań artystycznych (…), przy czym twórczość pisarza jest prostą pochodną jego sytuacji egzystencjalnej”[13].

Warto zauważyć, że zasługa Nikity Siergiejewicza Chruszczowa w odrodzeniu rosyjskiej kultury dokonanej podczas odwilży nie jest bezsporna. Rosyjski pisarz, poeta, a prywatnie zagorzały obrońca praw człowieka i więzień systemu totalitarnego – Władimir Bukowski (ur. 1942) - nie przypisuje tej zasługi samemu przywódcy imperium, a tłumaczy rozluźnienie jakie nastało w kulturze naturalną potrzebą przebudzenia. Odnosząc się do tych wydarzeń w powieści autobiograficznej *I powraca wiatr*, Bukowski pisze:

> „Łatwo zrozumieć, że gdy tylko śmierć Stalina powstrzymała szaleństwo masowego terroru, nie znaleźli się chętni do jego wznowienia. (…) Lud nie chce więcej rewolucji ani walki (…). Rządzący zaś nie chcą już więcej terroru i wstrząsów, które nieuchronnie zniszczą ich samych. Dlatego nie nazwałbym początku tego procesu odwilżą, a raczej ostyganiem, kamienieniem”[14].

Pomimo wyraźnego sceptycyzmu w obwieszczaniu wielkiej roli, jaką dla kultury miałby odegrać pierwszy sekretarz komunistycznej partii, Bukowski zauważa pozytywne zmiany, jakie zaszły na polu kultury. Rozpatruje je w odniesieniu do poprzedniej epoki – zdominowanej radykalnym socrealizmem:

> „Po pół wieku trwającej dżumie nastąpiło odrodzenie kultury, które powtórzyło wszystkie etapy rozwoju kultury światowej: początkowo folklor, legendy, podania przekazywane z ust do ust, z pokolenia na pokolenie, następnie pieśni trubadurów i minstreli, wierszy i poematy, wreszcie proza, całe powieści, traktaty filozoficzne i zbiory publicystyki, listy otwarte i odezwy, dziennikarstwo”[15].

Polski rusycysta – Józef Smaga – odnosząc się do wspomnianego okresu w historii rosyjskiej, również dostrzega jego pozytywy. W rozdziale poświęconym „nowemu duchowi”, który zapanował w życiu społecznym i kulturalnym w czasie chruszczowowskiej Rosji, pisze:

---

[13] L. Liburska, *Wasilij Aksionow i dysydenctwo*, [w:] *Prace Komisji Kultury Słowian PAU. Tom VII. Kultura i polityka*, red. L. Suchanek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2008, s. 23.
[14] W. Bukowski, *I powraca wiatr…*, dz. cyt., s. 133-134.
[15] Tamże, s. 137.

„Mimo stałych trudności i konfliktów 11-lecie rządów Chruszczowa to ogromny przełom w samopoczuciu społeczeństwa. Koniec epoki stalinowskiej doprowadza stopniowo do przezwyciężania stanu pokory i „rosyjskiej" fatalistycznej rezygnacji"[16].

Badacz zwraca też uwagę na niejednoznaczną rolę, jaką odegrał w historii rosyjskiej następca Stalina. Z jednej bowiem strony rozprawił się z jego kultem i masowymi represjami, na których oparł swe rządy jego poprzednik, z drugiej zaś - uczynił wszystko, aby zachować ciągłość systemu komunistycznego.

„Ocena tej postaci - pisze Smaga - nie jest sprawą prostą, bo Nikita Siergiejewicz był osobowością wielowymiarową, tak jak i jego epoka. Sprzyjał powstaniu ważnego w historii schyłkowego ZSRR „pokolenia lat 60." (*szestidiesiatniki*), pragnącego reformowania socjalizmu i przydania mu ludzkiej twarzy. Stłumienie powstania węgierskiego i wypuszczenie na wolność milionów ludzi to skrajności wyznaczające obszar negatywów i pozytywów pierwszej fali poststalinizmu w dziejach państwa. Chruszczow był klasycznym funkcjonariuszem formatu stalinowskiego, należał jednak do bardzo nielicznej grupy stalinowców skruszonych"[17].

Z tej też przyczyny, mówiąc o twórczości Wysockiego, nie można nie wspomnieć o biografii poety-pieśniarza, który pomimo wyraźnie wpisanego w jego twórczość pierwiastka wolnościowego nigdy nie dołączył do grona rosyjskich dysydentów. Nie sposób pominąć ścisłych relacji pomiędzy życiem i twórczością Wysockiego. Doświadczenie życiowe bowiem w najwyższym stopniu ukształtowało jego osobowość twórczą i w konsekwencji twórczość poetycką.

Rys biograficzny

Poeta przyszedł na świat w ciężkich czasach – 25 stycznia 1938 roku w Moskwie. Jego matka, Nina Maksymowna, była tłumaczem języka niemieckiego, zaś ojciec, Siemion Władimirowicz, był pułkownikiem w stanie spoczynku, który został w trakcie II wojny światowej – nazywanej przez rosyjskich historyków „Wielką Wojną Ojczyźnianą"[18] - przywrócony do czynnej służby. Władimir Wysocki już jako młody chłopiec wyraźnie odczuł skutki wojny. Jego ojciec, żołnierz Armii Czerwonej walczył na froncie, gdzie poznał kobietę, dla której porzucił żonę oraz małego Wowę. Ze wspomnień matki Wołodii - Niny Maksimowny - wynika, że okres wojny, w którym dorastał jej syn, nie zabił w nim zalążka

[16] J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 184.
[17] Tamże, s. 193.
[18] Tamże, s. 135-142.

miłości do poezji, a wręcz przeciwnie: jeszcze bardziej otworzył na nią jego serce. Nie tylko fascynacja poezją w tak młodym wieku wywierała wrażenie na otoczeniu. Młody Wysocki przejawiał także ogromne zainteresowanie innymi ludźmi. Poruszała go krzywda i niesprawiedliwość, jaka spotykała niewinnych. Trudne czasy, w jakich przyszło mu dorastać, nie zamknęły jego serca na potrzeby innych[19]. Można zaryzykować twierdzenie, że to właśnie spotkanie z wszech otaczającą go biedą i ludzką krzywdą wpłynęło na ukształtowanie jego niezwykłej wrażliwości.

W roku 1941 Wysocki został sam z matką w Moskwie. W tym czasie rozpoczęły się też bombardowania rosyjskiej stolicy i przyszły poeta musiał się wraz z matką ewakuować. Wyjechali do Buzułuku w obwodzie orenburskim. Sama podróż trwała sześć dób i nie miała nic wspólnego z wygodną jazdą, dlatego nie może dziwić, że biograf Wysockiego – Władimir Iwanowicz Nowikow – literacko nazywa ją odyseją:

> „Шесть суток в доро-ге, причем детей из душных вагонов ни разу не выпускали. А потом на подводах до села Ворон-цов-ка, где их разместили по крестьянским избам. Такой была первая одиссея его жизни"[20].

Żyjącemu razem z matką chłopcu nie przelewało się, jednak już wtedy wykazał się dużym altruizmem i wyczuleniem na ludzką krzywdę. Dzielił się tym, co miał, z rówieśnikami, tłumacząc przy tej okazji matce, że tamte dzieci są w jeszcze trudniejszej sytuacji, niż on. Jak wspomina Nina Maksymowna Wysocka:

> „Mieszkaliśmy na wsi, czasami przynosiłam mu z pracy kubek mleka, a on dzielił się nim z innymi dziećmi, mówiąc przy tym: <<One nie mają tu mamy i nikt im nie przyniesie>>"[21].

Wysocki wraz z matką powrócił do Moskwy w 1943 roku i rozpoczął naukę w szkole podstawowej. Po kilku miesiącach pobytu w stolicy jego ojciec został wezwany do służby w Armii Czerwonej[22] w Niemczech. Sytuacja finansowa Niny Maksimowny była w tym czasie bardzo trudna i ze względu na lepsze warunki materialne ojca chłopiec zamieszkał z nim i z jego drugą żoną w Niemczech. Był to pierwszy kontakt Wysockiego z inną rzeczywistością. W Niemczech zaczął pobierać lekcje gry na pianinie i akordeonie. O tym też pisał w liście do matki z 1947 roku jako dziewięcioletni chłopiec:

---

[19] Zob. także: В.И. Новиков, *Высоцкий*, strona internetowa: http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/bio/novikov/vysockij-1.htm, dostęp: 02.04.2014.

[20] Tamże.

[21] S. Własow, F. Miedwiediew, *„...sumienie nosił blisko serca"*, przeł.: G. Krzyżanowska, [w:] *Wysocki. Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 11-12.

[22] Na temat Armii Czerwonej pisze m.in. historyk: R. Pipes, *Rosja Bolszewików*, przeł. W. Jeżewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2013, s. 57-63.

„Живу хорошо, ем чего хочу. Мне купили новый костюм. Мне устроили имянины, и у меня были 8 детей. Учусь играть на аккордеоне”[23].

Tam, jako podrostek, zauważył, iż inne dzieci słuchają z uwagą wymyślanych przez niego anegdot. Bez wątpienia cieszyło go zainteresowanie pozostałych jego osobą[24]. Mieszkając razem z ojcem, miał zapewnione dobre warunki materialne, jednak bardzo tęsknił za matką.

W 1949 roku, gdy jego ojca przenieśli do Północno-Kaukaskiego Okręgu Wojskowego, Wysocki wrócił do Moskwy i z powrotem zamieszkał z matką w zaułku *Bolszoj Karietnyj* (obecnie: ul. Jermołowoj 15)[25]. W tym czasie Nina Maksimowna ponownie wyszła za mąż, co w połączeniu z faktem, iż musiał mieszkać pod jednym dachem z „obcym” człowiekiem, nie spodobało się młodemu Wysockiemu. Negatywny stosunek do ojczyma sprawił, że do końca nie odnalazł przy matce własnego miejsca. Z tego powodu większość czasu spędzał na podwórku. Dzielnica, w której przyszło mu dorastać, nie cieszyła się jednak dobrą opinią wśród mieszkańców Moskwy. Było to środowisko przestępców, alkoholików i bezrobotnych, których Wysocki podpatrywał, a później w swojej twórczości często opisywał. Jako chłopiec uwielbiał również przesiadywać na ulicy i słuchać historyjek opowiadanych przez inwalidów wojennych. Młody Wołodia włóczył się po okolicy i rozmawiał z napotkanymi przypadkowo ludźmi, obserwował ich zachowanie, a niekiedy nawet je naśladował. Temu etapowi życia Wysocki poświęcił piosenkę zatytułowaną nazwą zaułku, przy mieszkał - *Большой Каретный.* Wspomina w niej swój wiek „siedemnastu lat” spędzony w tym specyficznym miejscu na mapie Moskwy. Bard w tej pochodzącej z wczesnego okresu twórczości pieśni (1962 rok) śpiewa:

„Где твои семнадцать лет?

На Большом Каретном.

---

[23] В.И. Новиков, *Высоцкий*, dz. cyt.

[24] Tę otwartość na innych, komunikatywność podkreślają wszyscy biografowie W. Wysockiego, a także badacze jego twórczości. Zob. m.in. P. Słowiński, I. Wygoda, *Nie uśmiecha się życie do wilków… Ballada o Włodzimierzu Wysockim,* Wydawnictwo Videograf II, Katowice 2008, s.55. Zobacz również: *Четыре вечера с Владимиром Высоцким. По мотивам теливизионной перебачи*, Автор и ведущий Эльдар Рязанов, Москва 1989; A. Żebrowska, *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fasta i L. Rożek, Katowice 1994; Н. Крымова, *О поэзии Владимира Высоцкого*, [w:] В. Высоцкий, *Избранное*, Москва 1988; Г. Мушта, А. Бондарюк, *О чем поет Высоцкий*, "Советская Россия", 9 VI 1968; И. Рубанова, *Владимир Высоцкий*, Москва 1983; J. Sawicka, *Słuchanie Wysockiego*, „Literatura” 1988, nr 7; M. Vlady, *Wysocki, czyli przerwany lot*, Warszawa 1990; C. Wilson, *Outsider*, Kraków 1959; A. Żebrowska, *Biały anioł, czarny anioł. Legenda Włodzimierza Wysockiego*, „Polityka” 1985, nr 30; A. Bednarczyk, *Wysocki po polsku*, Łódź, 1995; Ю. Андреев, Т. Баранова, Е. Сергеев, *Обсуждаем наследие Высоцкого*, "Вопросы литературы" 1987, nr 4; В. Терестов, *В прошлом, будущем, настоящем...*, «Вопросы литературы» 1987, nr 4; В. Новиков, *"В союзе писателей не стоял...". Писатель Владимир Высоцкий*, Москва 1991.

[25] Ł. Szul, *Włodzimierz Wysocki*, strona internetowa: http://www.kulichki.com/vv/intl/polska/bio.html, dostęp: 26.04.2014.

Где твои семнадцать бед?

На Большом Каретном.

Где твой черный пистолет?

На Большом Каретном”[26].

Utwór zawiera wyraźne elementy autobiograficzne - a poeta sam przyznaje, że dzielnica, w której przyszło mu spędzić młodość, nie była do końca porządna i przyjazna. Tam spotkało go „siedemnaście bied” i tam, jak wynika bezpośrednio z tekstu piosenki, miał kontakt z bronią, którą symbolizuje „czarny pistolet”, będący w posiadaniu podmiotu lirycznego. Co ciekawe, owa broń według słów piosenki pozostała nadal w tamtym zaułku Moskwy. To upoważnia nas do dokonania interpretacji, że to, co złe lub nielegalne, było i zostało w tamtym miejscu, do którego poprzez zastosowane w wierszu powtórzenia („На Большом Каретном”), wyczuwalny jest sentyment podmiotu śpiewającego. Natomiast do stwierdzenia, że strofa ta dotyczy przeszłości upoważniają nas jej dwa ostatnie wersy, w których na pytanie: gdzie go dzisiaj nie ma? odpowiada, że na *Bolszoj Karietnyj*:

„- Где тебя сегодня нет?

- На Большом Каретном”[27].

Alina Czapiuk, zwracając uwagę na trudne dzieciństwo Wysockiego, pisze, że wybrał on ulicę w poszukiwaniu przyjaźni, która miałaby stać się dla niego namiastką ciepła rodzinnego, jakiego brakowało artyście w dzieciństwie:

„Zamiast rodzinnego domu, którego tak naprawdę nie miał, wybrał samodzielność i grupę przyjaciół”[28].

Jednak nieco później - w tym samym artykule - badaczka stwierdza, że przyjaźni takiej, jaką sobie wówczas wyobrażał, też nie odnalazł. Działo się tak, ponieważ bard idealizował przyjaźń:

„Miał swoje wyobrażenie o przyjaźni, bardzo idealistyczne i rzecz można - trochę naiwne. Tęsknił za nią”[29].

Jak obrazowo piszą – opisując ten etap życia poety - autorzy polskiego opracowania dotyczącego życia i twórczości Władimira Wysockiego:

„Otoczony przez spocone twarze, brudne koszule, zepsute zęby, zionące wódką oddechy i spojrzenia, najmłodszy w tym towarzystwie - żeby nie odczuwać różnicy wieku, starał się na równi z dorosłymi pić, palić i uganiać się za dziewczynami”[30].

[26] В.С. Высоцкий, *Большой Каретный*, 1962, [w:] В.С. Высоцкий, *На Большом…*, dz. cyt., s. 7.
[27] Tamże.
[28] A. Czapiuk, „*Horror metaphysicus” i tęsknota w twórczości Włodzimierza Wysockiego*, [w:] *Tęsknota. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, J. Radziszewska, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2010, s. 322.
[29] Tamże, s. 330.

To wszystko zaowocowało w późniejszej jego twórczości realistycznymi ujęciami różnych szczegółów ówczesnego życia, czego wyraz znajdziemy m.in. w tak zwanym cyklu pieśni „błatnych". Są to pieśni pisane żargonem więziennym, językiem kryminalistów, których przedstawicielem staje się podmiot liryczny wypowiadający się w pierwszej osobie.

Jak zauważa w przedsłowiu do tomiku wierszy miłosnych rosyjskiego barda – redaktor Anatolij Kułagin, utwory „błatnego" folkloru, które stanowiły ważny element literatury radzieckiej Rosji, odegrały też istotną rolę w bardowskiej twórczości lat 60. Władimira Wysockiego, przysparzając mu popularności:

> „В начале 60-х гогдов молодой поет и актёр сочиняет несколько десятков песен от лица то уголовника, то уличного хуигана, отдаая дань популярному в ту пору «блатному» фольклору"[31].

Oczywiście pieśni błatne mogły zostać odebrane przez współczesnych odbiorców tej sztuki jako atak na system, który sprawia, że normalny obywatel jest uwięziony przez totalitaryzm. I rzeczywiście taka była ich recepcja. To doprowadziło do zakazu ich rozpowszechniania na terenie Związku Radzieckiego, o czym pisze Anna Wróbel w tekście *Rosyjski folklor przestępczy w czasach popkultury*[32].

W tym czasie u Wysockiego pojawia się kolejna fascynacja - kino. Wowa – jak go nazywano w najbliższym otoczeniu - nie mogąc już dłużej wytrzymać z ojczymem, przeprowadził się ponownie do ojca. Dzielnica, w której aktualnie zamieszkiwał rodzic – Wielki Karetny - była jeszcze bardziej niebezpieczna, niż ta, w której przyszły poeta mieszkał dotychczas. Tam też zaczęły się jego poważne problemy z alkoholem, które rzutowały nie tylko na dalsze jego życie, ale również na podejście do własnej twórczości.

Naturalnie, Wołodia zobowiązany był do uczęszczania na zajęcia szkolne i uczestniczenia w czysto politycznych wydarzeniach szkoły, m.in. zmuszony był do złożenia przysięgi wierności swojemu krajowi i jego przywódcy. Później, w wieku 14 lat Wysocki wraz z kolegami został przypisany do Komsomołu, gdzie miał opiekować się Mauzoleum Lenina[33], które – jak zauważa Michael Kerrigan - także obecnie jest w pewnym sensie „miejscem pielgrzymowania"[34]. Podczas wykonywania tego zadania był świadkiem

---

[30] P. Słowiński, I. Wygoda, *Nie uśmiecha się życie…,* dz. cyt., s. 57.
[31] А. Кулагин, *От составителя*, dz. cyt., s. 5.
[32] A. Wróbel, *Rosyjski folklor przestępczy w czasach popkultury*, strona internetowa: *Panorama Kultur*: http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=124, dostęp: 27.04.2014.
[33] Mauzoleum Lenina posiada oficjalną stronę internetową, pod adresem: http://www.lenin.ru/, dostęp: 03.05.2014. Strona ta zawiera informację o mauzoleum, a także o jego architekcie i spoczywającym tam pierwszym przywódcy Związku Radzieckiego.
[34] M. Kerrigan, *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytności do czasów współczesnych*, przeł. S. Klimkiewicz, Bellona, Warszawa 2009, s. 136.

fizycznych represji dokonywanych na niewinnych ludziach przez organy komunistycznej władzy, co między innymi wpłynęło na ukształtowanie w jego świadomości negatywnego wizerunku władzy. W swojej twórczości wiele razy przedstawiał zaniepokojenie niesprawiedliwością społeczną, która dotykała wówczas niemal całego społeczeństwa.

Zdobyte doświadczenie w latach szkolnych zrodziło w nim moralny niepokój, który znalazł swoje odbicie w twórczości poetyckiej Wysockiego, łącząc się z jego uwrażliwieniem na muzykę. To ostatnie dało o sobie znać nieco później, w wieku 17 lat, gdy na rocznicę urodzin Wołodia poprosił matkę o podarowanie mu gitary. Nie korzystając z pomocy podręcznika ani też nauczyciela sam szybko nauczył się gry na gitarze.

Równolegle uczęszczał na zajęcia kółka teatralnego, w którym zrodziła się jego miłość do teatru. Po ukończeniu szkoły średniej wybrał pod wpływem otoczenia studia Inżynierskie w Instytucie im. Kujbyszewa. Porzucił je jednak już po pierwszym semestrze i rozpoczął intensywny etap przygotowań do egzaminu na wymarzone studia aktorskie. Podjął je w Szkole MCHAT–u im. W. I. Niemirowicza-Danczenki. Młody Wysocki nie miał najmniejszych wątpliwości co do słuszności swojej decyzji. Pewny siebie powiedział do matki:

> „(…) мама, не волнуйся, все будет нормально. Я буду на сцене, а ты будешь сидеть в зале, и тебе захочется рядом сидящему незнакомому человеку шепнуть: это мой сын. Я стану актером, хорошим актером, и тебе за меня не будет стыдно”[35].

Dorastanie w obliczu wojny, bezpośredni kontakt z biedą, ludzką krzywdą i w końcu z rzeczywistością radziecką, a także perypetie życiowe, przez jakie przeszedł w dzieciństwie i wczesnej młodości, wpłynęły nie tylko na jego osobowość i charakter, ale tematykę jego późniejszej poezji. Równie ważnym punktem odniesienia była dla Wysockiego wojna.

Wojna z III Rzeszą niepodważalnie zakończyła się zwycięsko dla Rosji radzieckiej i jej aliantów. Fakt ten został odpowiednio wykorzystany przez propagandę radziecką, która przedstawiała Stalina jako genialnego dowódcę, przypisując mu niejednokrotnie zasługi generałów i całego sztabu operacyjnego. Jak pisze Smaga:

> „Wojna musiała mieć poważne konsekwencje w polityce wewnętrznej, stanowiąc zresztą zamknięcie ewolucji ideologicznej, rozpoczętej w połowie lat 30”[36].

W dalszej części wywodu badacz kładzie nacisk na samą nazwę wojny używaną w ZSRR, gdzie mówione o niej jako o „Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej”:

---

[35] Ю.М. Сушко, *Владимир Высоцкий. По-над пропастью*, Издательство: Астрель, Русь-Олимп, Харвест, Москва 2010, s. 16.
[36] J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, dz. cyt., s. 143.

„Już samo określenie – <<Wielka Wojna Ojczyźniana >> – było niezwykłe w państwie marksistowskim, w którym nagle zniknęły komunistyczno-proletariackie slogany, wyparte przez apologię wielkorosyjskiego patriotyzmu”[37].

Zwycięstwem Stalina nad faszystowskimi Niemcami można częściowo tłumaczyć „zachwyt” ogromnej rzeszy poetów, literatów czy szarych obywateli osobą sekretarza generalnego KPZR, któremu z dzisiejszej perspektywy należy przypisać nade wszystko wprowadzenie terroru w państwie. Warto jednakże w tym miejscu nadmienić, że to, czy faktycznie za upowszechnionym w kraju terrorem stał osobiście Stalin, nie jest do końca pewne. Coraz częściej bowiem we współczesnych historycznych opracowaniach rosyjskich stawiana jest teza, według której Stalin nie był świadom systemu przemocy, .jaki ogarnął kraj podczas jego rządów. Odpowiedzialność za niego przypisuje się niższym rangą politykom partii komunistycznej, którzy jego skalę i siłę ukrywali przed sekretarzem generalnym KPZR. Miało to być spowodowane strachem przed potępieniem przez Stalina działań urzędników stojących za tym zjawiskiem. Teza ta - w sposób mało przekonujący - uzasadnia ponadto niewiedzę Stalina o terrorze jego rzekomą religijnością. W młodości uczęszczał on bowiem na studia teologiczne, które porzucił na skutek podwyższonego czesnego w trakcie nauki[38]. Owa religijność miałaby uczynić ze Stalina człowieka wrażliwego moralnie, przed którym jego najbliższe otoczenie ukrywało prawdę o cierpieniach represjonowanego społeczeństwa.

Natomiast niepodważalnie radzieccy ludzie pióra po śmierci „ukochanego” przywódcy wyrażali swoje ubolewanie. Na fali wierszy żałobnych po odejściu Stalina młody Wysocki napisał w 1953 roku:

„Опоясана трауром лент,
Погрузилась в молчанье Москва,
Глубока ее скорбь о вожде,
Сердце болью сжимает тоска.

Я иду средь потока людей,
Горе сердце сковало мое,
Я иду, чтоб взглянуть поскорей
На вождя дорогого чело.

Жжет глаза мои страшный огонь,

[37] Tamże.
[38] Zob. także: S.S. Montefiore, *Young Stalin*, Vintage Books, New York 2007, s. 73-74.

И не верю я черной беде,

Давит грудь несмолкаемый стон,

Плачет сердце о мудром вожде (…)”[39].

Wiersz, ten napisany przez mającego w tym czasie zaledwie piętnaście lat Wysockiego, zawiera w sobie uczucia smutku, żalu i nostalgii spowodowane śmiercią Stalina. Ton ten można tłumaczyć różnymi względami. Wydaje się, że młody poeta poruszył temat, który podejmowali wszyscy radzieccy poeci, jakich poznał w czasie nauki szkolnej. Nie bez znaczenia wydaje się też rola, jaką odegrał Stalin podczas wspomnianej Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, zaszczepiając - dzięki zwycięstwu na hitlerowskimi Niemcami - w radzieckim społeczeństwie pierwiastek dumy narodowej i patriotyzmu, który zaowocuje w późniejszej twórczości barda.

Zupełnie inne znacznie ma wykonywana przez Wysockiego pieśń: *Песня о Сталине*, do której słowa napisał inny rosyjski poeta-bard – Josif Jefimowicz Aleszkowski (ur. 1928). Utwór ten zaczyna się od słów:

„Товарищ Сталин, вы большой учёный,

В языкознанье знаете вы толк (…)”[40].

W słowa te wpisana jest ironia. Dotyczy ona przypisywania Stalinowi zasług, które się mu nie należą i sprawiają, że „Towarzysz Stalin” jest „wielkim uczonym”. Tak można interpretować pojawiające się w drugim wersie zasługi w językoznawstwie, jednak można też odczytywać to jako sarkastyczne wspomnienie powstałej w języku za czasów stalinowskich nowomowy[41].

Wiersze swojego autorstwa Wysocki często prezentował w formie pieśni. Występujący w nich motyw dzieciństwa i rodziny wiąże się z nastrojem smutku i tęsknoty. Uczucia te, zważywszy na biografię poety, można odczytywać jako wyrażające jego własne doświadczenia życiowe i powstałe na ich gruncie refleksje. Wysocki zaczął pisać piosenki już podczas studiów, na początku lat 60. Do wszystkich swoich utworów układał sam melodię na gitarę.

Pierwszą własną piosenkę z cyklu „pieśni błatnych” *Татуировка* Wysocki zaśpiewał dla pisarza - Andrjeja Siniawskiego, który w szkole teatralnej wykładał literaturę. Wołodia bał się reakcji, a zwłaszcza krytyki i dlatego na początku nie przyznał się, że jest autorem tej

[39] В.С. Высоцкий, *Моя клятва*, 1953, strona internetowa: http://priokskie.ruspole.info/node/4015, dostęp: 27.05.2014.

[40] И.Е. Алешковский, *Песня о Сталине*, 1959, strona internetowa: http://a-pesni.org/bard/alechk/tovstalin.htm, dostęp: 27.05.2014.

[41] Zob. także: M. Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 53-58.

pieśni. Powiedział, że gdzieś usłyszał ją i po prostu zapamiętał. Dopiero, kiedy otrzymał pozytywny komentarz, wyjawił z dumą, że to jego autorski utwór. Pochwała Siniawskiego była niewątpliwie dużą inspiracją do dalszego komponowania poezji śpiewanej, z której później zasłynął.

Niewyczerpane źródło twórczości stanowiło jego burzliwe życie osobiste. Jednym z ważniejszych jej tematów była miłość, którą poeta-bard zawsze bardzo przeżywał. Szkołą tego uczucia była dla niego pierwsza miłość – do aktorki Izoldy Żukowej, z którą ożenił się w 1958 roku. Izolda skończyła studia wcześniej niż Wołodia, dlatego ich związek przez jakiś czas opierał się tylko na rozmowach telefonicznych i korespondencji. Mimo wielkiego zapału, charyzmy i ambicji, po ukończeniu szkoły w 1960 roku artyście nie było łatwo znaleźć odpowiedniego miejsca w środowisku moskiewskich aktorów. Pierwszą pracą absolwenta studiów aktorskich był angaż w Teatrze im. Puszkina. Grywał tam epizodyczne role, które, zważywszy na jego duże ambicje, nie mogły go satysfakcjonować. W 1961 roku Wysocki wziął udział w Leningradzie w zdjęciach do filmu *713-й просит посадки*. Na planie poznał aktorkę - Ludmiłę Abramową, która niebawem została jego druga żoną. W 1962 roku Ludmiła urodziła Wysockiemu syna - Arkadija. Artysta jako głowa rodziny zobowiązany był zapewnić bliskim godne warunki życia. Jednakże wówczas rozpoczęły się jego poważne problemy w pracy. Przychodził na próby do teatru pijany do tego stopnia, że spadał ze sceny. Został zmuszony poddać się leczeniu. Po odwyku w 1964 roku Wysocki udał się na Łotwę, aby dołączyć do ekipy kręcącej film *На завтрашней улице* w reżyserii Fiodora Filipowa. Film otworzył przed nim nowe perspektywy, jednak życie osobiste skomplikowało się, gdyż w tym czasie Ludmiła spodziewała się drugiego dziecka.

Wszystkie sprawy zaczęły zmierzać w lepszym dla aktora-barda kierunku, kiedy w 1965 roku Wysocki i Abramowa oficjalnie zawarli związek małżeński. Przyjaciele zorganizowali Wołodii spotkanie ze znanym reżyserem Teatru na Tagance – Jurijem Lubimowem, który później wspominał, że ktoś taki, jak Wysocki nie potrzebował najmniejszych rekomendacji. Pierwszą - i od razu główną - rolą, jaką zagrał, była postać Galileusza w sztuce Bertolta Brechta, pt.: *Życie Galileusza* (*Жизнь Галилея*). Niebawem aktor okazał się wielkim odkryciem dla tego teatru, budził bowiem spore emocje, które nie pozostawały obojętne publiczności.

Równolegle do gry aktorskiej Wysocki dawał także swoje pierwsze solowe koncerty. Na tle innych wykonawców piosenki poetyckiej wyróżniał go fakt, że sam pisał do swoich utworów tekst, komponował muzykę i następnie wykonywał je przy akompaniamencie gitary.

Bez wątpienia pomagało mu w tym profesjonalne zaznajomienie z kunsztem aktorskim, dzięki któremu bez problemów nawiązywał kontakt z publicznością.

Do tematyki wojennej, która pociągała go pierwotnie na równi z błatną, dołączyła z czasem tematyka sportowa. Zaliczają się do tej grupy takie utwory, jak: *Боксёр, Песня про бегуна* czy *Про прыгуна в высоту*.

Nie tylko jego kariera uległa zmianie, gdy podczas moskiewskiego festiwalu filmowego w 1967 roku Wysocki poznał francuską aktorkę córką rosyjskich emigrantów – Marinę Vlady. Pochodziła ona z rodziny po części artystycznej, ponieważ jej ojciec poza pracą pilota był śpiewakiem operowym. Otwarcie na sztukę w rodzinnym domu stanowiło niewątpliwą inspirację dla Vlady do spróbowania swoich sił w branży aktorskiej. Warto zaznaczyć, że obydwoje w tym czasie mieli prawie po trzydzieści lat, obydwoje byli w związkach małżeńskich oraz mieli potomstwo. Władimir był mężem Ludmiły Abramowej, z którą miał dwóch synów – Arkadija i Nikitę, późniejszego dyrektora Muzeum W. Wysockiego w Moskwie. Z kolek Marina była w 1967 roku żoną pilota, właściciela prywatnej linii lotniczej – Jean'a-Claude Brouillet'a[42]. Aktorka, będąca gwiazdą francuskiego kina, ze względu na niewątpliwy talent, a także urodę oraz rosyjskie pochodzenie, cieszyła się dużą popularnością w Związku Radzieckim. Była także obiektem zainteresowań rosyjskiego barda już dużo wcześniej - przed pierwszym ich spotkaniem. Najlepszym świadectwem tego jest wiersz – pieśń, pt.: *Бал-маскарад* pochodzący z 1964 roku. Wysocki śpiewa w tym utworze:

„Я буду нынче как Марина Влади!

(…) Глядь - две жены, ну две Марины Влади!"[43].

Co ciekawe, słowa tej pieśni – wyrażające fascynację barda jej osobą - usłyszała Marina Vlady jeszcze przed osobistym poznaniem ich autora. Wspomina o tym aktorka w rozmowie z dziennikarzem Leonidem Pleszokowem:

„- Pamiętasz jak się poznaliście?

- Wszystko odbyło się, można powiedzieć, trochę romantycznie, a zarazem dość prosto. (…) kręcąc zdjęcia u Siergieja Jutkiewicza, wzięłam ze sobą d Moskwy dwóch starszych synów, Igora i Pietię (…). Umieściłam ich w podmoskiewski obozie pionierów (…). Kiedyś moi chłopcy przybiegli do mnie mocno podnieceni.
- Mamo, mamo – krzyczą – tutaj chłopcy śpiewają piosenkę, gdzie są słowa o tobie!!!

[42] A. Czapiuk, *Włodzimierz Wysocki i Marina Vlady, czyli romans rosyjsko-francuski*, [w:] *Antropologia miłości, t. 1. Miłość kobiety. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, J. Radziszewska, A. Szlagowska, Wrocław 2008, s. 349.

[43] В.С. Высоцкий, *Бал-маскарад,* [w:] Tenże, *Я не верю судьбе*, Эксмо, Москва 2007, s. 81-82.

I zaśpiewali kawałeczek o balu-maskaradzie, odbywającym się w zoo (…)[44].

Jak pisze Alina Czapiuk, zainteresowanie w kraju Wołodii Marleną Vlady, a nade wszystko fascynacja aktorką samego barda miała w sobie wymiar wolności, z którą była utożsamiana francuska gwiazda kina i której tak pragnęli mieszkańcy totalitarnego państwa:

> „Była rodaczką, a równocześnie przykładem kogoś, kto przybył „stamtąd", odniósł „tam" sukces"[45].

Znajomość z nią doprowadziła do końca drugiego małżeństwa barda. 1 grudnia 1970 roku Wysocki zawarł związek z Mariną Vlady. Aktorka tak wspomina początek ich małżeństwa:

> „Małżeństwo zawarliśmy oficjalnie 1 grudnia 1970 roku (…). Świadkami był z mojej strony Max Leon, ze strony Wołodi – jego przyjaciel, aktor Wsiewołod Abdułow. Początkowo mieszkaliśmy w hotelach, w których zatrzymywałam się w Moskwie, w domu matki Wołodi, przy ulicy Telewizji na Nowych Czeremuszkach. Gdy jeden ze znajomych dziennikarzy wyjechał na dłużej za granicę, zostawił nam swoje mieszkanie w Matwiejewskim zaułku, dokąd przenieśliśmy się. W 1975 roku wybudowano ten spółdzielczy budynek przy Małej Gruzińskiej. Dostaliśmy tam mieszkanie. Ono stało się naszym domem"[46].

Wszystkie trzy miłości Wysockiego, z którymi kolejno bard wstępował w związek małżeński, wnosiły coś nowego do jego twórczości, stając się jego poetyckimi muzami. Pisze tym autor rosyjskiego opracowania o sylwetce poety-pieśniarza – Żerdiew:.

> „У Владимира Высоцкого были три удивительные музы, которым судьбой было суждено стать его жёнами. Это были три разные енщины, три разные любви и три разные жизни, но объединяло их одно – они любили Высоцково всей душой и любят до сих пор. Все они были актрисами и творческими личностями, каждая из них на разных этапах его жизни дарила ему вдохновение"[47].

Miłość jest też częstym motywem twórczości poetyckiej Wysockiego. Warto w tym miejscu przypomnieć wiersz powstały wiosną 1973 roku podczas pierwszego zagranicznego wyjazdu wraz z żoną, dedykowany Marinie Vlady. *Ja* liryczne pomimo wcześniejszych zastrzeżeń, że kocha teraz („Я люблю сейчас"), nie zaś w przeszłości, której nie chce, ani w przyszłości, która jest nieznana („в прошлом – не хочу, а в будущем – не знаю"), w ostatnich słowach wiersza wyznaje, że kocha zawsze, w każdym wymiarze czasu:

„Люблю тебя и в сложных временах –

---

[44] A. Czapiuk, *Włodzimierz Wysocki i Marina …*, dz. cyt., s. 349-350.
[45] Tamże, s. 350.
[46] L. Pleszczakow rozmawia z M. Vlady, *„Całym jestestwem twój…"*, przeł. Z. Podgórzec, [w:] *Wysocki. Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 221.
[47] В.А. Жердев, *Мой, твой, наш Владимир Высоцкий: о поэте, пророке и человеке*, Омега-Л, Москва 2012, s. 78.

И в будущем, и в прошлом настоящем!..”[48].

Związek z M. Vlady i wspólne trudne - w większej mierze na odległość - życie wypełniała Wysockiemu z jednej strony miłość, z drugiej - walka z nałogiem pijaństwa, a dodatkowo z cenzurą. Władza miała z nim problem, gdyż zarówno jego styl życia, jak i twórczość miały wolnościowy charakter. Cenzura - w przeciwieństwie do takich twórców jak W. Szałamow - temperowała go, lecz nie niszczyła. Władimira Wysockiego po prostu obawiano się. Marina Vlady, wspominając okres wspólnego z nim życia, pisze, że władza „przymykała oczy” na ten związek, który ona nazywa idyllą:

„Мы счастливы. Власти пока что закрывают глаза на нашу идилию”[49].

Wszyscy zdawali sobie sprawę, jak bardzo popularny stał się ten bard w społeczeństwie i w jaki sposób wielu ludzi odbierało jego twórczość – utożsamiając się z przedstawionymi w niej problemami życiowymi bohatera lirycznego. Artysta nie posiadał zwykłych słuchaczy, ale wręcz całą rzeszę wyznawców. Niemal nikt nie pozostawał obojętny na fenomen jego poezji śpiewanej. Ludzie uwielbiali go, a władza – pomimo tego, że musiała zdawać sobie sprawę z przesłania wynikającego z większości jego utworów oraz postaw życiowych - tolerowała go. Elementy sprzeciwu wobec systemu komunistycznego zawierała nie tylko jego twórczość bardowska, ale również sposób bycia – nietypowy, wyróżniający go, skandalizujący i niepokorny. Niemałą rolę w ukształtowaniu jego niebanalnej postawy życiowej odegrało nadużywanie alkoholu. Wysocki niejednokrotnie podejmował leczenie tego nałogu, trafiał nawet do szpitali psychiatrycznych, gdzie miał styczność z dysydentami, którzy narazili się władzy. Tam też posmakował narkotyków, które obok alkoholizmu stały się jego kolejnym problemem.

Do tego faktu w życiu artysty odnoszą się słowa pierwszej strofy wiersza pochodzącego z 1969 roku *Не писать стихов мне и романов*, gdzie podmiot liryczny prosi, aby nie pisać mu wierszy, powieści ani nie czytać fantastyki, ponieważ on – jak pisze - leży w izbie dla narkomanów:

„Не писать мне повестей, романов,
Не читать фантастику в углу,-
Я лежу в палате наркоманов,
Чувствую - сам сяду на иглу”[50].

[48] Tamże, s. 82.
[49] M. Vlady, *Владимир, или Прерванный полет*, Wydawnictwo „Прогресс”, Москва 1989, s. 18.
[50] В.С. Высоцкий, *Не писать стихов мне и романов*, 1969, strona internetowa: http://songspro.ru/3/Vladimir-Vysotskiy/tekst-pesni-Ne-Pisat-stihov-mne-i-romanov, dostęp: 17.02.2016.

To, co w oczach jego wielbicieli wnosiło szlachetny pierwiastek do jego burzliwego życia, wiązało się z jego uczuciami, o których wielokrotnie pisał i śpiewał. Wszyscy wiedzieli, że przeżywał swoją kolejną miłość – do Mariny Vlady. Zakochani godzinami rozmawiali przez telefon, Wysocki grał dla niej prywatne, telefoniczne koncerty. Aktorka, gdy tylko mogła, przyjeżdżała do swojego ukochanego. To dla niej artysta poddawał się znienawidzonemu leczeniu. Ich związkowi pikanterii dodawały ekscesy alkoholowe artysty. Marina Vlady porusza ten temat w książce pod tytułem: *Władimir, czyli przerwany lot*, gdzie opisuje sytuację, gdy w środku nocy, obudzona ze snu dźwiękiem dzwoniącego telefonu, dowiedziała się, że jej ukochany pilnie potrzebuje pomocy:

> „Телефон настойчиво звонит, я беру трубку и впервые спышу незнакомый голос, который временами заглушают стоны и крики: <<Он здесь, приезжайте, его надо забрать, приезжайте быстрее!>> Я с трудом разбираю адрес, я не все поняла, мне страшно, я хватаю такси, бегом поднимаюсь по едва освещенной лестнице, где пахнет кошками. На последнем этаже дверь открыта, какая-то женшина ведет меня в комнату”[51].

W dalszej części Marina opisuje upadek – spowodowany nadużyciem alkoholu - swojego męża, po którym Wołodia nie był w stanie samodzielnie podnieść się i powrócić do domu. Żona pomogła mu, nie czyniąc z tego powodu wyrzutów:

> „Я вижу тебя. Ты лежишь на провалившемся диване и жалко морщишься. Пол уставлен бутылками и усеян окурками. На столе – газета вместо скатерти. На ней ели соленую рыбу. Несколко человек валяются по углам, я их не знаю. Ты пытаешься подняться, ты протягиваешь ко мне руки, я дрожу с головы до ног, я беру тебя в охабку и тащу домой”[52].

Za pijaństwo Wysocki był regularnie wyrzucany z teatru, ale przyjmowano go z powrotem ze względu na jego wielki talent. Tematyka alkoholowa nie jest też obca jego poezji. Przewija się w niej często wątek trunków czy upojenia alkoholowego. Temat ten zwykle wiąże się z motywem męskiej przyjaźni, która jest zaciśnięta właśnie przez wspólne libacje. Tak jest m.in. w wierszu pt. *Милицейский протокол*, zaczynającym się od słów:

> „Сказать по-нашему, мы выпили немного,
> Не вру, ей-Богу, скажи, Серега!
> И если б водку гнать не из опилок,
> То что б нам было с пять бутылок”[53].

[51] M. Vlady, *Владимир, или Прерванный полет*, dz. cyt., s. 18-19.
[52] Tamże, s. 19.
[53] В.С. Высоцкий, *Милицейский протокол*, [w:] Tenże, *Я не верю судьбе*, dz. cyt., s. 217

W dalszej części wiersza podmiot liryczny wylicza miejsca, gdzie pił wraz ze swoim przyjacielem kolejne butelki, aż dochodzi do momentu, w którym – zapewne na skutek dużej ilości wypitego do tej pory alkoholu - nie może sobie przypomnieć, co było dalej:

„Вторую пили близ прилавка в закуточке,
Но это были еще цветочки,
Потом в скверу, где детские грибочки,
Потом... Не помню, дошел до точки”[54].

Zamanifestowaniem woli spotkania z przyjaciółmi kończy się z kolei inny wiersz barda pt.: *Диалог у телевизора*. W utworze tym podmiot liryczny wyznaje z nostalgią swojej życiowej partnerce:

„А там друзья. (…)
Не пью один”[55].

Puenta tego utworu, wyrażona w stwierdzeniu: „a tam przyjaciele (…)/ nie piję sam” [tł. RS], stanowi przyznanie się podmiotu lirycznego do potrzeby picia.

Gdy w 1970 roku Teatr na Tagance miał wystawić *Hamleta* (*Гамлет*) W. Szekspira, Wysocki starał się z całych sił o główną rolę. W tym czasie nie spojrzał nawet na kieliszek wódki, aby nie stracić możliwości jej zagrania. Wysiłek opłacił się – 29 listopada 1971 roku Teatr na Tagance wystawił *Hamleta* w reżyserii Jurija Lubimowa (ur. 1917 r.), który w roku 1964 objął w nim stanowisko dyrektora. W tytułowej roli można było zobaczyć Wysockiego[56]. Artysta utożsamiał się ze swoim bohaterem. Watro w tym miejscu wspomnieć, że Wysocki jest autorem wiersza pt. *Мой Гамлет*[57] (*Mój Hamlet*[58]) z 1971 roku, czyli roku premiery sztuki Szekspira w Teatrze na Tagance. W wierszu tym podmiot liryczny wyznaje:

„Я только малость объясню в стихе -
На все я не имею полномочий...
Я был зачат, как нужно, во грехе -
В поту и нервах первой брачной ночи.
(…)
Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону,-
Но в их глазах - за трон я глотку рвал

[54] Tamże.
[55] W. Wysocki, *Диалог у телевизора*, [w:] W. Wysocki, *Piosenki i wiersze*, red. B. Wróblewski, Biblioteka Akcentu, Lublin 1986, s. 46.
[56] Informacja o premierze znajduje się na oficjalnej stronie internetowej Teatru na Tagance: http://taganka.theatre.ru/history/performance/hamlet/, dostęp: 04.05.2014.
[57] В.А. Жердев, *Мой, твой, наш…*, dz. cyt., s. 11-16.
[58] Tłumaczenie tytułu – M. B. Jagiełło z 1990 roku.

И убивал соперника по трону.

Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденьи смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса".

Jak piszą autorzy *Nie uśmiecha się życie do wilków… Ballada o Włodzimierzu Wysockim*:

> „Ludzie usiłowali zmusić go do powiedzenia czegoś - tak jak usiłowano zmusić Hamleta, żeby zagrał na instrumencie, którego nie znał. Więc nie zgadzał się z tym wszystkim. Głośno chciał wykrzyczeć swoją prawdę"[59].

Analogiczne słowa, odnoszące się do prawdy, która stanowiła istotny element twórczości poetyckiej barda, wypowiedział sam Wysocki:

> „Nie przyszedłem tu po to, żeby się podobać. Przyszedłem tu po to, żeby powiedzieć prawdę"[60].

Kiedy aktor-bard wyjechał ze swoją żoną do Francji, gdzie poznał smak wolności, mógł mówić, co chciał w licznie udzielanych wywiadach. Mógł śpiewać, o czym tylko chciał. Mimo to nie kwapił się, by zostać na „wygodnym" Zachodzie, jak zdecydowało wielu mieszkańców Kraju Rad, którym udało się przekroczyć granicę. Na emigrację udał się też inny znany bard rosyjski żydowskiego pochodzenia – Aleksandr Galicz (1918-1977). Emigracja tego artysty nie była jednak w pełni dobrowolna, chociaż istnieją różne wersje tego wydarzenia. Według jednych źródeł poeta wyjechał do Norwegii na seminarium poświęcone pracy Konstantego Stanisławskiego i po przekroczeniu granicy został pozbawiony obywatelstwa radzieckiego, a więc możliwości powrotu do kraju. Inne źródła podają natomiast, iż otrzymał wizę wyjazdową do Izraela. Nie zmienia to faktu, że A. Galicz już do końca życia tworzył z dala od bloku komunistycznego, ciesząc się - mimo emigracji - nadal sporą popularnością. Zmarł w Paryżu. Okoliczności jego śmierci także nie są do końca jasne. Oficjalnie zmarł na skutek nieszczęśliwego wypadku – został porażony prądem podczas podłączania do gniazdka elektrycznego anteny telewizyjnej, jednak istnieją podejrzenia, że został zamordowany przez służby KGB lub agentów CIA, którzy według tej wersji, mieliby

[59] P. Słowiński, I. Wygoda, *Nie uśmiecha się życie…,* dz. cyt., s. 300.
[60] Tamże, s. 225.

się obawiać tego, iż Galicz powróci do Związku Radzieckiego, co osłabiłoby ruch dysydencki na Zachodzie[61].

Podczas jednego z wywiadów Wysocki odpowiedział dziennikarzowi CBS, że nie opuści Rosji, bo jest artystą, a nie dysydentem. Stwierdził, że nie istniałby bez swojego narodu, dla którego tworzy, oraz że dla niego liczy się nade wszystko kontakt z publicznością. Wysocki odniósł się także do rzekomych pogłosek na temat jego wyjazdu z Rosji w jednym ze swoich wierszy, zaczynającym się od słów *Нет меня*…. Na wstępie tego utworu poeta nawiązuje do zasłyszanej plotki na swój temat: „Нет меня, я покинул Расею!", którą kwituje stwierdzeniem nie pozostawiającym złudzeń na temat błędu, jaki popełnili wszyscy ci, którzy w jego wyjazd uwierzyli. Zwraca się przy tym zarówno do tych, których ta wiadomość zaniepokoiła, jak i do tych, którzy - z kręgu władzy - mieli nadzieję, że tak stanie:

„Я смеюсь, умираю от смеха.
Как поверили этому бреду?
Не волнуйтесь, я не уехал.
И не надейтесь - я не уеду"[62].

Szarą, surową rzeczywistość ojczystego kraju rosyjski bard postawił ponad zachodnią - kolorową, bogatą i spokojną. Tę rosyjską - w wersji radzieckiej - rzeczywistość oddaje dobrze metafora szałasu, jakiej użył poeta w wierszu o zakochanych dwojgu ludziach, którzy nawet w takim pomieszczeniu czują się jak w raju. Nawiązując do tej metafory, Alina Czapiuk podkreśla zakorzenienie Wysockiego w szarej, biednej codzienności radzieckiej:

> „Dla niego ów „szałas" stanowił codzienność, był czymś dobrze oswojonym, bliskim, znanym"[63].

Podróże przeplatał z pracą i alkoholowymi libacjami. Pod koniec 1977 roku Wysocki bardzo źle się poczuł; zaczęły się jego problemy z sercem. Niewątpliwie przyczynił się do tego tryb życia, jaki dotychczas prowadził. Do końca było to życie pełne alkoholu i narkotyków. Marina Vlady nie raz podejmowała próby wyciągnięcia go z tych nałogów, co z kolei prowadziło pod koniec życia Wysockiego do licznych kłótni małżeńskich i stało się przyczyną jego kolejnego, tym razem pozamałżeńskiego romansu. On sam dobrze wiedział, że Marina próbuje go oderwać od fatalnego stylu życia i groźnych przyzwyczajeń przede wszystkim dla jego dobra. Mówi o tym w napisanym w 1980 roku swoim ostatnim wierszu –

[61] Zob. także: H. Kowalska, *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, [w:] *Realiści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.
[62] W. Wysocki, *Нет меня, я покинул Расею!*, [w:] W. Wysocki, *Nie ma mnie…*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1991, s. 9.
[63] A. Czapiuk, *Włodzimierz Wysocki i Marina…*, dz. cyt., s. 357.

zwracając się do Mariny, która chroniła go przez ostatnie dwanaście lat. W wierszu tym podmiot liryczny wyznaje, że ostatnie lata swojego życia zawdzięcza nie tylko miłości, ale również opiece Boga, do którego - jak wierzy - zmierza, przeczuwając nieuchronnie zbliżającą się śmierć:

„Мне меньше полувека - сорок с лишним,
Я жив, двенадцать лет тобой и господом храним.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,
Мне есть чем оправдаться перед ним”[64].

Poeta pisze, iż ma o czym śpiewać przed Najwyższym i może się przed Nim usprawiedliwić. Wiersz ten, zważywszy nie tylko czas jego powstania, ale również zawartą w nim nadzieję na spotkanie z Bogiem, uznać można za poetyckie pożegnanie barda ze światem.

Jego biografowie podkreślają, że przepowiedział swoją śmierć, zwracając się 25 lipca 1980 roku do swojej matki:

„ Мама, я сегодня умру…”[65].

I rzeczywiście, stało się tak jak przepowiedział - umarł tego właśnie dnia.

Przedwczesną śmierć czterdziestodwuletniego barda podsumowuje w epitafium o zmarłym artyście Feliks Wieliczko, stawiając prowokacyjne pytanie, czy Wysocki mógł dożyć do osiemdziesięciu lat. Odpowiedź na nie tylko z pozoru może być zaskakująca:

> „Czy mógł Władimir Wysocki (...) dożyć do 80 lat? Teoretycznie-tak. W tym celu (...) powinien był jakby odejść do wewnętrznego klasztoru - zrezygnować ze wszystkich szkodliwych nawyków, kardynalnie zmienić krąg przyjaciół, prowadzić spokojne, bez wstrząsów nerwowych życie pod opieką troskliwej żony. Praktycznie oznaczało to, że powinien zrezygnować ze wszystkiego, co było mu drogie”[66].

W czasach Związku Radzieckiego nie było artysty, który mógłby dorównać swoją popularnością Wysockiemu. Oczywiście nie wszyscy go uwielbiali, ale niewielu było całkowicie obojętnych na jego twórczość. Interesująco pisze o tym Walentin Tołstych w tekście pod znaczącym tytułem - *Wysocki jako fenomen kultury*:

> „Nie zapominajmy, że najwięcej dyskusji toczy się właśnie na tle upodobań! Jeśli więc dla jednych (a tych jest bardzo wielu!) Wysocki jest czymś w rodzaju bożyszcza, objawienia, <<ochrypłego sumienia>> całego pokolenia i przyjmują bez zastrzeżeń wszystko, co napisał i zaśpiewał, to dla drugich (też nie jest ich mało) nie jest niczym innym jak tylko

[64] В.С. Высоцкий, *И снизу лед, и сверху - маюсь между…*, 1980, strona internetowa: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=1006, dostęp: 14.07.2014.
[65] М. Энергии, *Как погиб Высоцкий*, strona internetowa: http://otvet.mail.ru/question/24941153, dostęp: 03.03.2014.
[66] A. Kubicka, *Pieśni Wysockiego w Teatrze Syrena*, 2007, strona internetowa: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41619,druk.html, dostęp: 27.07.2014.

przejawem mody, <<charczącym krzykaczem>>, który układa wątpliwej jakości piosenki schlebiające najmniej wybrednym gustom z myślą <<o potrzebie chwili>>”[67].

Niewątpliwym walorem tego barda–aktora jest niezwykła autentyczność, która urzekała odbiorców i dzięki której – w połączeniu z charakterystyczną ochrypłą barwą głosu - zasłużył na przydomek „ochrypłego sumienia Rosji”. Kiedy wychodził na scenę niczego nie udawał, nie starał się nikomu przypodobać. Był mistrzem pastiszu, a zawarte w jego piosenkach ogromne poczucie humoru było uwielbiane przez odbiorców. Mówiono nawet po cichu, że miał swoich wielbicieli także wśród pracowników KGB. Co więcej, autentyczność historii opisanych w jego wierszach była tak ogromna, że ludzie sądzili, iż on sam to wszystko przeżył i teraz jedynie o tym pisze i śpiewa. Znakomicie potrafił utożsamić się z każdym swoim bohaterem lirycznym. Dawał temu wyraz niejednokrotnie, nie tylko w swoich piosenkach, ale także podczas występów teatralnych.

Poeta-pieśniarz przeciwstawił ideologii systemu powszednie życie przeciętnego człowieka. Śpiewał o banalnych prawdach, poruszał aktualne oraz uniwersalne tematy, które w jego wykonaniu nabierały głębokiego znaczenia dzięki niewątpliwemu temperamentowi i głosowi artysty. Bard śpiewał do ludzi i dla ludzi, nie stawiając siebie ponad publiczność. W swoich utworach solidaryzował się ze swoimi odbiorcami. Zabierał głos nie tylko we własnym imieniu, ale także w imieniu radzieckiego społeczeństwa, mówiąc o jego niepokojach, troskach i marzeniach. Pieśń autorska, była dla niego „teatrem prawdziwości” zrodzonym ze społecznej potrzeby jako alternatywa wobec teatralnego kłamstwa komunistycznego systemu:

„Авторская песня, этот театр искренности, порождённый общественной потребностью как альтернатива театрализованной лхи...”[68].

Wysocki poprzez wszystkie podejmowane w swojej twórczości tematy pragnął oddać marzenie o wolności i o walce, która przywraca człowiekowi godność. Nie wpisał się w grono apologetów systemu, ale też sam odcinał się od postaw dysydenckich. Wysocki nie posiadał legitymacji Związku Pisarzy ZSRR[69] – jedynego legalnie działającego zrzeszenia literatów radzieckich. Nie było to jednak do końca jego wyborem. Jak pisze Anna Żebrowska – rosyjski bard „marzył o statusie członka”[70] tego Związku. To marzenie Wysockiego nie może dziwić, ponieważ tylko twórcy należący do Związku Pisarzy Radzieckich mogli liczyć

[67] W. Tołstych, *Wysocki jako fenomen kultury*, przeł.: Z. Podgórzec, [w:] *Wysocki. Życie i twórczość*, dz. cyt., s. 104-105.
[68] В.С. Высоцкий, *На Большом Каретном: Стихи, песни, ноты*, Локид-Пресс, Москва 2003, s. 120.
[69] O. Braniecka, *Czytać – nie czytać, czyli światło odbite*, [w:] *Społeczny i kulturalny aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*, red. L. Dacewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, Białystok 2004, s. 9.
[70] A. Żebrowska, *Outsider w kalekim świecie…*, dz. cyt., s. 212.

na wydanie swoich dzieł literackich w oficjalnym obiegu, co przekładało się na znacznie łatwiejszy dostęp z ich przesłaniem do odbiorców.

W postawie nieulegania władzy przejawiała się jednostkowa walka Wysockiego z systemem totalitarnym. Jego walka polegała na twórczej ucieczce od ponurej rzeczywistości. Poezja stała się dla niego ratunkiem, remedium na otaczający świat. Wysocki realizował w swoim życiu ideę Arthura Schopenhauera (1788-1860), który sztuce przypisywał rolę kojącą ból istnienia[71]. Wytworzony w wierszach lub wykreowany aktorsko świat stawał się dla niego swego rodzaju parasolem ochronnym przed realiami życia.

Władimir Bukowski w autobiografii politycznej *I powraca wiatr…,* odnosząc się do swojego pokolenia i jego sposobów realnej walki z władzą radziecką epoki stalinizmu, pisze:

> „Pojęliśmy wielką prawdę: nie karabin, nie czołgi, nie bomba atomowa rodzą władzę, nie na nich władza się trzyma. Władza – to uległość, to zgoda na podporządkowanie, i dlatego każdy, kto odmówił posłuszeństwa wobec przemocy, pomniejszył tę przemoc dokładnie o jedną dwieście pięćdziesięciomilionową część”[72].

Bukowski (ur. 1924r.), młodszy jedynie o cztery lata od Wysockiego, należy do tego samego pokolenia. Jego powieść ukazuje nie tylko jego życie pokolenia w radzieckiej rzeczywistości okresu stalinowskiego, a następnie chruszczowowskiego i breżniewowskiego, ale również dojrzewanie intelektualne i duchowe, którego celem stało się poznanie prawdy o systemie komunistycznym. W przypadku Bukowskiego poznanie to zaowocowało podjęciem oporu dysydenckiego wobec totalitarnej władzy, którego skutkiem było wydalenie przyszłego autora cytowanej powieści ze Związku Radzieckiego w 1976 r. Napisana na emigracji książka stanowi nie tylko świadectwo historycznej prawdy o ruchu dysydenckim, ale również formę dalszej jego walki z pozycji przymusowego emigranta. Na te dwa wymiary powieści *I powraca wiatr…* zwraca uwagę Anna Raźny:

> „Przede wszystkim jest to powieść polityczna i o polityce (…). W świat widziany przez narratora – Bukowskiego wprowadzone zostało na plan pierwszy wydarzeń jego własne pokolenie ukształtowane w systemie radzieckim po II wojnie światowej”[73].

Powieść Bukowskiego stanowi ważny kontekst drogi twórczej Wysockiego, który nie akceptując systemu komunistycznego, nie podjął dysydenckiego oporu wobec niego. Wybrał twórcze życie w rzeczywistości radzieckiej, z której ukazywał drogę ucieczki w inny świat - marzeń, tęsknot, nieoswojonej przyrody czy historii II wojny światowej.

---

[71] Zob. także: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1994.
[72] W. Bukowski, *I powraca wiatr…*, przeł. A. Mietkowski, Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1983, s. 15.
[73] A. Raźny, *Władimir Bukowski – pisarz w więzieniu psychiatrycznym*, „Slavia Orientalis”, tom XLIII, nr 4, 1994, s. 483.

Biografia Władimira Wysockiego stanowi bogate źródło jego inspiracji twórczych - od psychologicznych, moralnych, obyczajowych po kulturowe i polityczne, wyrażające się w paradygmacie: ZSRR-Zachód (nade wszystko Francja - ojczyzna jego żony M. Vlady). Nieurzeczywistnione pragnienie szczęśliwego dzieciństwa, niedostatki wieku dojrzewania naznaczonego wpływem ulicy i „błatnego" środowiska, przedzieranie się do świata poezji i sztuki, burzliwe życie prywatne, nałogi i walka z nimi - wreszcie choroba i przeczuwana śmierć - to tematy twórczości poety-barda z jego życia wzięte. Na ich kanwie autor szuka wyjścia z zastanego świata w inny - wolny i kojący duszę.

Także historia Rosji radzieckiej i jej oficjalnego nurtu kulturowego stanowi komplementarny dla biograficznego element genezy twórczości Wysockiego. Jego debiut przypada na czas chruszczowowskiej odwilży. Twórczość bardowsko-poetycka na okres breżniewowskiej stagnacji, będący zarazem epoką epigońskiego socrealizmu. Jego poezja śpiewana, daleka od ideowo-politycznej tematyki stanowi - zdaniem jej badaczy - pewien fenomen kulturowy. *Fenomenem* nazywają ją również autorzy beletryzowanej powieści biograficznej, poświęconej temu rosyjskiemu artyście *Nie uśmiecha się życie do wilków…* We wstępie do przywołanej książki polscy autorzy piszą:

> „Twórczość Wysockiego stała się fenomenem zarówno kulturowym, jak też społecznym i politycznym, jako głos upodlonego przez zbrodniczy system narodu"[74].

Rosyjski bard - Władimir Wysocki nie wpisał się w grono apologetów panującego systemu ani też ludzi obojętnych na jego niszczącą siłę. Niszczącej ideologii komunistycznej przeciwstawił w swojej twórczości treści powszedniego życie przeciętnego człowieka i jego nieprzemijające wartości, których atrybutem nie jest ideologia, lecz wartości budujące istotę ludzką. Wysocki zasłynął jako wykonawca pieśni autorskiej, której tradycja w Rosji jest bardzo długa. Poeta miał się na czym wzorować. Łączenie poezji z muzyką, sięgające średniowiecznych trubadurów, na rosyjskim gruncie zakorzeniło się dzięki ruskim bylinom. Zgodnie ze znaczeniem słowotwórczym (nazwa ta pochodzi od słowa быль), odnosiły się one do prawdziwych historii. Wpisana w te utwory autentyczność nie ograniczała się do wychwalania władców i wydarzeń historycznych. Często bowiem pojawiającym się komponentem treści tych utworów były także postaci z starosłowiańskich wierzeń, jak np. olbrzyma o nadludzkiej mocy - Światogora, czy też postaci legendarne, zakorzenione w mitologii słowiańskiej, jak Stawr Godinowicz czy Alosza Popowicz[75]. Oprócz bylin

[74] P. Słowiński, I. Wygoda, *Nie uśmiecha się życie…*, dz. cyt., s. 11.
[75] Zob. także: A. Kempiński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2001, A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

staroruska tradycja wykształciła na wzór trubadurów - lirników, zwanych także dziadami, którzy byli wędrownymi grajkami pochodzącymi głównie z ludów ukraińskich i białoruskich. Tworzyli oni dobrze zorganizowaną społeczność, mieli własne organizacje cechowe, systemy szkoleń młodych adeptów wraz z obrzędami wyzwalania ich na samodzielnych muzyków[76].

Środowisko twórcze

Zważywszy na czas i miejsce, w jakim przyszło żyć Wysockiemu, nie ulega wątpliwości, że był on świadom sławy, jaką uzyskał wówczas moskiewski bard – Bułat Szałwowicz Okudżawa (1924-1997), który swój pierwszy tomik, zatytułowany *Liryka* (*Лирика*) wydaje w roku 1956, a do początku lat 60. jest już autorem dwóch tomików poetyckich – wspomnianego zbiorku *Liryka* i wydanego trzy lata później tomiku, pt. *Wyspy* (*Острова*). W szerokich kręgach społecznych Okudżawa znany był nade wszystko jako bard, który wykonywał przy akompaniamencie gitary, w formie pieśni utwory poetyckie swojego autorstwa. Za jego debiut przyjmuje się rok 1956, w którym Okudżawa na wieść o powrocie z zesłania do Moskwy zrehabilitowanej matki, udaje się do rosyjskiej stolicy, gdzie obok kameralnych występów – korzystając z rozluźnienia w cenzurze spowodowanej nastaniem chruszczowowskiej odwilży - zaczyna publicznie śpiewać swoje utwory. W twórczość Okudżawy wpisany jest wolnościowy wymiar, którego wyznacznikami jest ucieczka od ideologii i od utopijnego kłamstwa. Na temat oddziaływania jego twórczości na ówczesnych Rosjan pisze Władimir Bukowski:

> „Pamiętam, pod koniec lat pięćdziesiątych usłyszałem gitarę i głos, cicho śpiewający o moskiewskich podwórkach, o mym ukochanym Arbacie, nawet o wojnie – ale tak, jak nikt nigdy dotąd nie śpiewał”[77].

Dalej autor *I powraca wiatr* dokonuje oceny tych pieśni ze względu na jej znaczenie w kontekście politycznym. Pisze:

> „Nie było w tych pieśniach ani jednej fałszywej nuty oficjalnego patriotyzmu (…). Nie było w tych piosenkach niczego politycznego, ale zawierały tyle szczerości, tyle naszej tęsknoty i bólu, że władze nie mogły tego tolerować”[78].

[76] Zob. także: P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, Z. Przerembski, *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach polskich*, "Muzyka" 1996, nr 3, K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
[77] W. Bukowski, *I powraca wiatr…*, przeł. A. Mietkowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 140.
[78] Tamże.

Należy mieć jednak na uwadze, że Okudżawa - w odróżnieniu od Wysockiego - na fali odwilży wstąpił w szeregi partii komunistycznej, co pozwoliło mu na stosunkowo bezpieczne tworzenie, zorganizowanie oficjalnych koncertów, a także na występy sceniczne poza Związkiem Radzieckim. Przykładem tych ostatnich może być koncert w Stuttgarcie, który miał miejsce w końcowych latach trwania Związku Radzieckiego, tj. w 1987 roku[79]. W późniejszym okresie swojego życia Okudżawa dystansuje się wobec życia politycznego, twierdząc, że każda władza - jaka by nie była - ogranicza wolność człowieka. Poglądy jego na wolność jednostki nie mają podłoża religijnego, ponieważ do ostatnich swoich dni pozostaje on ateistą (chrzest przyjmuje na łożu śmierci). Okudżawa umiera w 1997 roku, a więc już sześć lat po upadu ZSRR - w czasach swobody religijnej, zagwarantowanej konstytucją Federacji Rosyjskiej[80] obowiązującą od dnia 25 grudnia 1993 roku.

Obok Okudżawy kolejny ważnym bardem, którego twórczość stanowiła kulturowy kontekst utworów Wysockiego, był wspomniany wyżej Aleksandr Galicz (1918-1977). Poeta - pieśniarz żydowskiego pochodzenia, urodzony w Ukraińskiej Republice Ludowej, który na skutek konfliktu z władzami wybrał emigrację i osiedlił się w Paryżu, gdzie doczekał swoich ostatnich dni. Również temu bardowi poświęca miejsce w powieści *I powraca wiatr…* Bukowski, który kończąc wspomnienia o Okudżawie, pisze:

> „Liczy się Galicz, którego piosenki do dziś potajemnie przepisują sobie więźniowie w łagrach. (…) Dla nas zaś Galicz nie mniej znaczył od Homera. Każda jego pieśń – to *Odyseja*, podróż po labiryntach duszy człowieka radzieckiego”[81].

Pieśń autorska, którą przywrócił rosyjskiej kulturze Wysocki wraz z Okudżawą, Galiczem i innymi dwudziestowiecznymi wykonawcami tego gatunku, ma swoje korzenie znacznie wcześniejsze, aniżeli radziecka pieśń masowa. Jak pisze Kazimierz Słomiński, rosyjski bard w swojej twórczości: „sięgał do folkloru miejskiego, do tradycji pieśni ludowej, narodowej”[82]. Za doszukiwaniem się korzeni tej twórczości w pieśni ludowej przemawiają środki literackie, jakich używał artysta. Należą do nich środki często spotykane w piosenkach formy „skazu” czy gawędy, pierwszoosobowa narracja mówiona. Wszystkie one cechują utwory należące do twórczości folklorystycznej. Kolejnym argumentem przemawiającym za

[79] Zob. także: *Bułat Okudżawa – głos nadziej*, wydanie internetowe „Rzeczypospolitej” z dnia: 21.01.2012, http://www.rp.pl/artykul/795383.html, dostęp: 07.06.2014.
[80] Mówi o tym: rozdział 2 Konstytucji FR *Prawa i wolności człowieka i obywatela*, artykuł 28, w którym czytamy: „Każdemu gwarantuje się wolność sumienia i wolność wyznania, łącznie z prawem do indywidualnego lub wspólnie z innymi wyznawania dowolnej religii lub nie wyznawania żadnej, do swobodnego wyboru, posiadania i rozpowszechniania przekonań religijnych i innych oraz postępowania w zgodzie z nimi”.
[81] W. Bukowski, *I powraca wiatr…*, dz. cyt., s. 140.
[82] K. Słomiński, *„Pomnik” Włodzimierza Wysockiego* [w:] *Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*, red. L. Dacewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2004, s. 85.

traktowaniem tej twórczości jako kontynuacji staroruskiej ludowej pieśni jest ustna forma przekazu, która łączy działalność artystyczną Wysockiego z rosyjskim folklorem.

Sam związek poezji i muzyki[83], też jest zakorzeniony w tradycji literackiej, o czym przekonuje Eulalia Papla. Badaczka wskazuje na wpływ epoki romantyzmu na takie postrzeganie tych odrębnych, a jednak współistniejących sztuk. W romantyzmie bowiem:

> „(…) obie sztuki – słowną i muzyczną – uznano za mowę uczuć, a muzykę jako najwyższą ze sztuk za wzór dla poetów"[84].

Zaistniały w rosyjskiej kulturze związek muzyki i słowa dostrzega też Lucyna Martynienko. Specyficzne świadectwo współistnienia tych dwóch elementów kultury upatruje badaczka w XIX wiecznej poezji rosyjskiej:

> „XIX век русской культуры - эпоха вершинных достижений в области как музыкального, так и словесного искусства, являет собой пример уникального взаимодействия музыки и слова. Культурологическое исследование музыкальности поэзии XIX века позволит понять то, как в классическом периоде русской культуры человек взаимодействовал с музыкой, открывающей ему мир чувственных, интеллектуальных возможностей, ценности Универсума и внутреннего мира"[85].

Rosyjska badaczka, podobnie jak Papla, korzeni takiej syntezy muzyki i słowa dostrzega w epoce romantyzmu. Przy tym Martynienko powołuje się na rosyjskich teoretyków i historyków tej epoki zajmujących się wskazanym problemem:

> „Поскольку идея взаимодействия и синтеза искусств получила развитие в русле идей европейского романтизма, автор, исследуя традиции сопоставления музыкального и словесного искусства в романтической эстетике, привлекал результаты исследования по теории и истории романтизма Н. Я. Берковского, И. Ф. Бэлзы, В. В. Ванслова, Г. А. Гуковского, Ю. В. Манна, И. И. Соллертинского, Л. А. Софронова, А. В. Михайлова, А. Е. Махова и др." [86].

Z pewnością twórczość Wysockiego wpisuje się w porządek chronologiczny rosyjskiej poezji śpiewanej. To zaś upoważnia nas do konkluzji o kontynuacji scalania muzyki i słowa poetyckiego w 20. stuleciu.

---

[83] O związkach literatury z muzyką pisze m.in.: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo FUNNA, Wrocław 2001.
[84] E. Papla, *Poeci wobec muzyki*, Wydawnictwo Scriptum, Kraków 2014, s. 12.
[85] Л.Р. Мартыненко, *Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен*, Нижневартовск 2011, с. 3, strona internetowa: Диссертации по гуманитарным наукам - http://cheloveknauka.com/muzykalnost-russkoy-poezii-xix-veka-kak-kulturnyy-fenomen#ixzz3Iryz91gG, dostęp: 12.11.2014.
[86] Tamże, s. 5.

W tym miejscu warto także pochylić się nad znaczeniem terminu ballada (łac. *ballare*), który oznacza dosłownie „tańczyć". Tłumaczenie to utwierdza nas w przekonaniu, że termin ten jest jak najbardziej adekwatny dla utworów pieśni autorskiej rosyjskiego barda. Do samego pojęcia ballady chętnie odwoływał się sam Wysocki, który słowo to często zawierał w tytułach swoich utworów, jak miało to miejsce w przypadku pieśni takich pieśni. jak: *Баллада о бане, Баллада о детстве, Баллада о Любви* i innych.

*****

Znawczy twórczości barda zwracają uwagę, że poprzez tematy, jakich w swojej poezji dotyka Wysocki stała się ona świadectwem kulturowym minionej epoki totalitaryzmu. Niektórzy – jak rosyjska badaczka Gusiewa - gotowi są pokusić się o stwierdzenie, iż poezja ta stała się nową - odnoszącą się do czasów współczesnych poecie - „encyklopedią rosyjskiego życia". Działo się tak m.in. dlatego, że poeta w swojej twórczości dotykał różnych sfer życia:

> „Начиная с середины 60-х поэзия барда превращается в новую «энциклопедию русской жизни»: в неё входят персонажи, взятые из самых разных сфер бытия"[87].

Ten niezwykle popularny w społeczeństwie rosyjskim bard zamiast występów dla wielotysięcznej publiczności pisał i wykonywał swoje pieśni i piosenki najczęściej podczas okazjonalnych przyjęć u swoich przyjaciół. Cenzura nie dopuszczała bowiem do oficjalnych jego występów. Wśród utworów w ten kameralny sposób popularyzowanych przez Wysockiego znalazły się także piosenki jego autorstwa przeznaczone do filmów, które zostały podczas ostatecznej produkcji wycięte przez cenzurę lub w najlepszym przypadku pojawiały się jako utwory anonimowego wykonawcy – bez informacji o ich autorze w czołówce filmu. Oczywiście dzięki charyzmie Wysockiego bez problemu ich autor był bezbłędnie identyfikowany przez widzów.

Wysocki za sprawą swojej twórczości i podejmowanej w niej tematyce balansował pomiędzy kulturą oficjalną i nieoficjalną. Zważywszy na styl i sposób wykonania, twórczość ta sytuuje się z kolei pomiędzy kulturą wysoką - elitarną i popularną - masową. W kolejnych

[87] Е.М. Гусева, *Биография и фильмография В.С. Высоцкого*, Саратов 2008, s. 30, strona internetowa: http://knowledge.allbest.ru/history/2c0a65635b2bc78b5d43a89421306c27.html, dostęp: 16.07.2014.

rozdziałach spróbujemy udzielić odpowiedzi na pytanie, czy w odniesieniu do tych stylów kultury jest możliwe ujęcie twórczości Wysockiego jako ich pogranicza.

V. Pogranicza Wysockiego - między polityką, ideologią i uniwersalną aksjologią

Zagadnienie pogranicza

Pojęcie pogranicza kulturowego wprowadzamy za badaniami polskimi, gdzie termin ten najczęściej rozumiany jest jako współistnienie dwóch różnych kultur narodowych i jest bliskoznaczny z pojęciem kresów, chociaż to drugie - jak słusznie zauważył Tadeusz Bujnicki - zawiera w sobie zabarwienie emocjonalne[1].

Próbę zdefiniowania pogranicza kulturowego na gruncie socjologii kultury podjął Tadeusz Paleczny. W *Przedmowie* do monografii *Dialog na pograniczach kultur i cywilizacji*, badacz pisze:

> „Pogranicze jest syntezą, konfiguracją, mozaiką, melanżem, «tkanką łączną» pomiędzy odrębnymi grupami rasowymi, etnicznymi, językowymi, religijnymi i terytorialnymi"[2].

Istotą tej definicji jest stykanie się dwóch różnych kultur i ich wzajemne oddziaływanie na siebie. Paleczny akcentuje, że pogranicze jest swego rodzaju „tkanką łączną" ograniczoną przestrzenią wzajemnego oddziaływania różnych kultur.

Dla odbioru danej twórczości jako pogranicza kulturowego, upoważnia nas usytuowanie tego terminu w mentalności i tożsamości. Tak też w dalszej części swojego wywodu charakteryzuje termin pogranicza cytowany autor:

> „Pogranicze funkcjonuje nie tyle w przestrzeni, ale lokuje się przede wszystkim w mentalności uczestników i mieszkańców, w ich odrębnej, podzielanej, międzykulturowej tożsamości"[3].

Należy jednak nadmienić, że chodzi tutaj również o mentalność i tożsamość badacza, ponieważ rzutują one na postrzeganie i interpretację rzeczywistości kulturowego pogranicza. W proponowanym przez Palecznego ujęciu istotną rolę odgrywają czynniki socjologiczne - wpływ przenikających się kultur na relacje społeczne. Brak w nim natomiast odniesienia do istniejących w tych kulturach systemów wartości i ich wpływu na tożsamość

[1] T. Bujnicki, *Mechanizmy funkcjonowania pogranicza kulturowego*, s. 1, strona internetowa: http://odrodzenie.org.ua/2003-6/konf/09_2006/bujnitski.pdf, dostęp: 12.08.2014.
[2] T. Paleczny, *Przedmowa*, [w:] *Dialog na pograniczach kultur i cywilizacji*, red. T. Paleczny, M. Banaś, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s.18.
[3] Tamże.

współistniejących w ramach pogranicza wspólnot narodowych. Teoria pogranicza zaprezentowana przez Palecznego nie jest osamotniona w dyskursie naukowym. W podobny sposób termin pogranicza ujmuje Elżbieta Wiącek, która po przedstawieniu klasycznego rozumienia tego pojęcia zwraca uwagę na możliwość szerszego rozumienia pogranicza:

> „Jednak oprócz potraktowania pogranicza jako terytorium, istnieje też jego wymiar szerszy – coraz częściej bowiem pogranicze staje się sytuacją kulturową. W tym przypadku traci związek z terytorialnymi konotacjami – sytuacja pogranicza może się zdarzyć gdziekolwiek”[4].

W dalszej części badaczka precyzuje, co rozumie pod pojęciem pogranicza kulturowego:

> „Jeśli przyjmiemy, że granice kulturowe mogą przebiegać w obrębie ludzkiej świadomości – pogranicze to każda sytuacja aktywizująca kształtowanie tożsamości kulturowej ze względu na sąsiedztwo i mieszanie się kultur”[5].

Z przytoczonych definicji wynika, że badacze pomimo tego, iż w ogólnym pojęciu pogranicza wskazują na wiele wspólnych aspektów, to nie do końca są zgodni, co do stosowania tego terminu. Możemy stwierdzić, że wyłaniają się dwa zasadnicze ujęcia teoretyczne. Część badaczy pogranicza akcentuje samą czynność przekraczania granic, a cześć kładzie nacisk na charakter pogranicza łączącego z sobą odrębne rzeczywistości kulturowe i stanowiącego swoistą ich syntezę.

Inny badacz kultury pogranicza - Stanisław Uliasz – pisząc na temat jego funkcji, zauważa:

> „Kategoria pogranicza łagodzi zdecydowanie represyjność granicy, która ma funkcję rozdzielenia i izolowania, strzeżenia nienaruszalności, wydzielania i zawłaszczania przestrzeni, staje się oznaką wysuniętej stanicy, bastionu”[6].

Możemy zatem uznać za Uliaszem, że pogranicze kulturowe pełni funkcję czegoś w rodzaju buforu międzykulturowego. Ten sam uczony zauważa ponadto, że kultury współistniejące na pograniczu kulturowym, wchodzą ze sobą w interakcję i wzajemnie się przenikają:

> „Mówienie o kresach poprzez optykę pogranicza, choć zakłada istnienie odmienności, to jednak uzmysławia najważniejszą cechę, jaką stanowi osobliwa synteza powstająca w

[4] E. Wiącek, *Dialogi i awantury – międzykulturowe spotkania w przestrzeni sztuki*, [w:] *Dialog na pograniczach…*, dz. cyt., s. 142.
[5] Tamże.
[6] S. Uliasz, *O kategorii pogranicza kultur*, [w:] *O literaturze Kresów i pograniczu kultur: rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2001, s. 15.

wyniku stykania się, mieszania i wzajemnego inspirowania różnych pierwiastków zrodzonych w poszczególnych wspólnotach”[7].

Takie ujęcie prowadzi do wniosku o odrębności i niepowtarzalności kultur zrodzonych w strefie pogranicza kulturowego.

O kulturotwórczej funkcji pogranicza mówi tekst Margety Grigorovej z Uniwersytetu im. Świętych Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie – *Fenomen kreacyjny pogranicza: efekty pograniczności w biografiach twórczych, historii i geografii literatury*[8]. Badaczka dowodzi w nim, że olbrzymi wpływ na rozwój kultury polskiej epoki romantyzmu miała styczność z kresami i mieszanie się kultury polskiej z litewską, ukraińską, białoruską i wschodniogalicyjską[9]. W ten sposób Grigorova akcentuje pozytywną rolę pogranicza dla rozwoju kultury. Należy za Uliaszem i Grigorovą podkreślić, że tak pojmowane pogranicze stwarza nową formę danej kultury - otwartą na przyjazne jej wpływy, nie zagrażające jej atrybutom tożsamościowym.

Warto mieć także na uwadze to, że sam termin pogranicza kulturowego uległ ewolucji na przestrzeni czasu. Rozumieniu pogranicza i granicy w polskiej osiemnastowiecznej tradycji poświęcony jest artykuł Filipa Wolańskiego[10], w którym autor zwraca uwagę, że wpływa na nie kilka czynników. Wśród nich badacz wymienia: geografię, politykę, historię oraz religię[11]. Granice, zdaniem Wolańskiego, były osiemnastowiecznym „ważnym śladem ówczesnych prób porządkowania obrazu świata”[12].

Tak zarysowana próba zdefiniowania granicy odnosi się do jej tradycyjnego rozumienia - jako przestrzeni oddzielającej terytoria. Wolański zwraca uwagę na rolę granicy i jej znaczenie w odbiorze społecznym w osiemnastym stuleciu w przekonaniu, że stanie się on normą nadającą temu pojęciu znaczenie uniwersalne.

Tak się jednak nie stało ze względu na inne aspekty - m.in. metafizyczno-religijne - pogranicza kulturowego. Pojęciu granicy zawsze przyświecało bowiem także metafizyczne jego rozumienie, szczególnie mocno uwidocznione w kulturze ludowej. Jak dowodzi Janusz Hochleitner:

---

[7] Tamże.
[8] M. Grigorova, *Fenomen kreacyjny pogranicza: efekty pograniczności w biografiach twórczych, historii i geografii literatury*, [w:] „Postscriptum polonistyczne”, nr 1 (11), 2013, s. 79-91.
[9] Tamże, s. 84.
[10] F. Wolański, *Pojęcie granicy w polskich osiemnastowiecznych podręcznikach geograficznych*, [w:] *Pogranicza. Przestrzeń kulturowa*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 2007, s. 27-32.
[11] Tamże, s. 27-28.
[12] Tamże, s. 32.

„Człowiek, który przekraczał granice terytorialne, wchodził równocześnie do innego świata i podlegał innym wpływom. Stąd wypracowywano obrzędy i ceremonie, często o znaczeniu magicznym, przeznaczone na czas przekraczania tych granic, które miały chronić przed ujemnymi następstwami zmian”[13].

Warto pamiętać, że magiczne rytuały w kulturze ludowej przyświecały nie tylko przekraczaniu granic terytorialnych, ale także granicy życia. Działo się tak, ponieważ w znacznej większości ludy pogańskie, podobnie do wspólnot chrześcijańskich, wierzyły w życie pozaziemskie. Dlatego śmierć w większości religii nie jest interpretowana jako koniec, lecz jako przekroczenie granicy umożliwiające przejście do innej formy życia – pośmiertnego. Stąd też kultura ludowa wypracowała wiele zwyczajów żegnania zmarłych, a także opieki nad miejscami ich wiecznego spoczynku. Praktyki te na ziemiach słowiańskich są literacko opisane w *Dziadach* Adama Mickiewicza. Utwór ten tytułem nawiązuje do przedchrześcijańskiego obrzędu zadusznego, którego istotą było obcowanie żywych ze zmarłymi. Aby uprzyjemnić to spotkanie, przynoszono poczęstunek dla zmarłych, ponieważ panowało przekonanie, że w ten sposób można dogodzić duszom bliskich przybywających z zaświatów. Wierzono, że w obrzędzie tym można nawiązać relacje ze zmarłymi przodkami, których duchy nazywano właśnie „dziadami” (biał. „дзяды”). W utwór Mickiewiczowski wpisana jest duża pokora człowieka wobec metafizycznej tajemnicy śmierci. Ludzie nie są w stanie jej objąć i niczego w niej zmienić. Mogą tylko przynieść duchom ziemskie dary w postaci pokarmów i pokornie wysłuchać ich nauki.

Podobny charakter ma granica pomiędzy *sacrum* oznaczającym sferę świętości i *profanum,* będącym przestrzenią przeznaczoną dla niewtajemniczonych, unurzanych w codzienności, obejmującej niedoskonałość - także brzydotę i grzech. W tych dwóch przestrzeniach zanurzone jest życie ludzkie, zarówno pojedynczej istoty, jaki i wspólnoty. Ta druga wspólnotowa forma życia - ma swe nade wszystko kulturowe oblicze. To ona wyznacza w swej sferze *[profanum* miejsce dla *sacrum*. Jako przykład może posłużyć przestrzeń życia wspólnoty wiejskiej, której centrum wyznaczał kościół, bądź kaplica[14]. Tak też wyglądała sytuacja na gruncie staroruskim, gdzie życie mnisze w monasterze koncentrowało się wokół sfery sacrum[15]. Jej podstawę duchową określały słowa Jezusa Chrystusa:

[13] J. Hochleitner, *Tradycja grodzenia wsi na pograniczu warmińsko-mazurskim*, [w:] *Pogranicza. Przestrzeń kulturowa*, dz. cyt., s. 50.
[14] J. Hochleitner, *Tradycja grodzenia wsi…*, dz. cyt., s. 51.
[15] Zob. także: H. Kowalska-Stus*, Kultura staroruska XI – XVI w. Tradycja* i *zmiana*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

„Jeśli chcesz być doskonały, idź sprzedaj co posiadasz, i rozdaj ubogim, a będziesz miał skarb w niebie. Potem przyjdź i chodź za Mną" (Mt. 19,21)[16].

Drogę ku sferze *sacrum* wyznaczali zawsze święci - również na Rusi - postępując zgodnie z wzorem wskazanym przez Świętego Mateusza. Wybierali zamiast dóbr materialnych cierpienie z powodu grzechów innych, o czym w następujący sposób pisze Hanna Kowalska-Stus:

> „Postawa pierwszych ruskich świętych ukazuje, że chrześcijanin jest świadom, iż Zbawienie stanowi akt uniwersalny, dlatego cierpi z powodu grzeszności innych. Był to więc przykład ogołocenia się z przejawów egzystencjalnej samowystarczalności"[17].

Święci ci, pomimo iż wyzbyli się tego, co ziemskie, czyli jak pisze badaczka „przejawów egzystencjalnej samowystarczalności", żyli w świecie zdeterminowanym przez *profanum* - wśród ludzi, stając się dla wierzących kimś w rodzaju łącznika pomiędzy światem niebiańskim a doczesnością.

Mówiąc o pograniczu pomiędzy sferą świętości i świeckości, należy podkreślić bardzo ciekawą rolę – właśnie ze względu na zachodzący proces transgresji - jaką odgrywała w rosyjskiej kulturze postać jurodiwego. Określenie to stosowano do osób żyjących według zasad życia monastycznego, jednak były to osoby żyjące poza murami klasztoru, w sferze *profanum.* Tym samym żywoty jurodiwych stanowią ciekawy przykład przekraczania granic, pomiędzy tym co ludzkie, a tym co boskie - święte.

Motyw jurodiwych nie jest obcy literaturze rosyjskiej. Warto tutaj wspomnieć o powieści *Idiota* Fiodora Dostojewskiego, gdzie główny bohater – książę Myszkin – ma znamiona XIX wiecznego jurodiwego. Na stronach powieści określenie to zostaje mu przypisane ustami Rogożyna. Na naturę księcia – „szaleńca Chrystusowego", jak określa się jurodiwych – zwrócili także uwagę badacze Dostojewskiego, m.in. Elżbieta Mikiciuk, która w rozważaniach nad *Idiotą* pisze:

> „Książę wyszedłszy z przyrodzonego szaleństwa, wkracza na drogę innego szaleństwa – szaleństwa Chrystusowego. Przyjmuje los głupca bożego, aby całkowicie siebie stracić, aby stać się na powrót „idiotą", „nikim", „nieprzydatnym", jurodiwym"[18].

Podobne rozróżnienie na sferę *sacrum* i *profanum* miało miejsce w pruskich domach zakonnych, gdzie przestrzeń liturgiczna ulokowana była w kaplicach, o czym pisze Waldemar

---

[16] *Wprowadzenie*, [w:] *Statut monasterów męskich i żeńskich Świętego Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego*, strona internetowa: http://monastycyzm.w.interia.pl/Prawos.htm, dostęp: 24.02.2015.
[17] H. Kowalska-Stus*, Kultura i eschatologia. Moskwa wieku XVII*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 14-15.
[18] E. Mikiciuk, *Chrystus w grobie i rzeczywistość anastasis. Rozważania nad „Idiotą" Fiodora Dostojewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 123.

Rozynkowski[19]. Jednakże w tym przypadku mamy do czynienia z tradycją protestancką, która ma znikome oddziaływanie na kulturę rosyjską.

Mówiąc o przekraczaniu granic, należy pamiętać o związanym z nim pojęciu transgresji jako formie przekraczania nade wszystko cywilizacyjnego i kulturowego, a także religijno-metafizycznego. Pojęcie to nabiera jednak dodatkowego znaczenia na gruncie współczesnych nurtów kulturowych - postmodernizmu i genderyzmu. W obu przypadkach granice, które przekracza podmiot kultury - twórca - nie są autonomiczne, niezależne od niego. Są przejawem jego wyimaginowanej mocy twórczej, która stwarza wszystkie formy przestrzeni kulturowej - od narodowej i społecznej po metafizyczną i religijną. W tych nurtach kultury zostało przedefiniowane pojęcie transgresji. Przedefiniowanie to uzyskało spektakularny charakter w genderyzmie, który koncentruje się na przekraczaniu granic płciowych. Ten typ transgresji jest popularyzowany w różnych tzw. projektach kulturowych i naukowych. Przykładem tego może być współfinansowany przez Unię Europejską projekt *W gotowości na gender mainstreaming*, który ma na celu urzeczywistnić: „Przekraczanie granic (…) w sposób wrażliwy na kulturową tożsamość płci”[20]. Do realizacji tego celu, jak czytamy, mają być wykorzystane między innymi: „ćwiczenia”, a także „doradztwo” wspierane poprzez „materiały” zawierające informacje dotyczące „gender mainstreaming i budżetowania pod kątem płci”[21].

Tego typu transgresja ma głęboko antropologiczny charakter. Jest świadectwem nowej – postmodernistycznej – antropologii. Żaden bowiem z dotychczasowych nurtów kulturowych, łącznie ze skrajnie antymetafizycznymi ich inspiracjami filozoficznymi - takimi jak materializm, czy marksizm oraz ukształtowanymi na ich gruncie ideologiami - nie postulowała możliwości wyboru i zmiany płci. Owo przekraczanie granic na gruncie genderyzmu nie rodzi jednak sfery pogranicza. Dzieje się tak dlatego, iż w tym przypadku twórca wprowadza swojego bohatera i odbiorcę w stwarzany przez siebie zupełnie inny świat. Jest to świat radykalnie odmienny, który nie ma żadnych granic - nade wszystko metafizycznych i teologicznych.

Problemy pogranicza Wysockiego

[19] W. Rozynkowski, *Przetrzeń liturgiczna w kaplicach krzyżackich domów zakonnych w Prusach – zarys problematyki*, [w:] *Pogranicza. Przestrzeń kulturowa*, dz. cyt., s. 33-41.
[20] A. Blickhäuser, H. von Bargen, *W gotowości na gender mainstreaming*, Fundacja im. Heinricha Bölla, strona internetowa: http://www.fit-for-gender.org/toolbox/toolboxPO/toolrotPO.htm, dostęp: 23.02.2015.
[21] Tamże.

Twórczość Wysockiego nie wpisywała się w żaden z rozwijających się w Rosji dyskursów literackich - ani w realizm socjalistyczny, ani w kulturę dysydencką czy samizdatową i tamizdatową. Oscyluje między nimi wszystkimi. Uzasadnione jest więc pytanie o jej charakter i możliwość usytuowania w sferze pogranicza. Pogranicze. Udzielenie pozytywnej odpowiedzi na nie, stwarza możliwość sformułowania tezy o specyficznym, dokonującym się dzięki niej dziale dwudziestowiecznej kultury rosyjskiej. Oprócz pytania o pogranicze nade wszystko między kulturą oficjalną i nieoficjalną / wolną oraz między kulturą popularną / masową i wysoką / elitarną rodzi się dodatkowe - o pogranicze między *sacrum* i *profanum*. Są bowiem w twórczości Wysockiego również takie utwory, które z uwagi na występujący w nich pierwiastek religijny i ukierunkowanie na transcendencję pozwalają mówić o takim pograniczu. Obecność tych dwu istotnych dla sensu i celu istnienia ludzkiego sfer stanowi czytelny atrybut kultury nieoficjalnej i jest omawiana w niniejszej pracy w ramach pierwszego pogranicza, podobnie jak narodowy - rosyjski - aspekt tematów historycznych i wojennych w utworach Wysockiego. Autor nie wydzielił więc w pracy dodatkowego rozdziału dla tej problematyki..

W kontekście pogranicza należy zwrócić uwagę także na żywioł twórczy barda/ Ma on w sobie coś z kreacji teatralnej, prezentowanej nie tylko w teatrze i filmie, ale również w tej poezji, którą tworzył „do czytania". Z jednej strony poeta otwierał horyzonty rzeczywistości wolnej od ideologii, z drugiej przekraczał granice sztuki i form kultury, burząc istniejące na ich temat stereotypy. W tym wymiarze żywioł twórczy Wysockiego ma charakter kreacji teatralnej, o której Piotr Dobrowolski pisze:

> „Najważniejszą z możliwości, jakie ma sztuka, jest stwarzanie nowych perspektyw patrzenia na rzeczywistość. Burzenia jej utrwalonego obrazu i tworzenie nowych jego wersji"[22].

Autor ma tu na myśli możliwości kreacyjne, jakie niesie teatr, jednak jego spostrzeżenie można odnieść do dynamiki pogranicza Wysockiego. Ten bard w swoich poetyckich utworach nie tylko niósł perspektywę innej rzeczywistości, ale także przełamywał utrwalony obraz tej, która była zdeterminowana przez politykę, ideologię, a nade wszystko atrybuty państwa totalitarnego. Wykorzystał największą z możliwości, jakie daje sztuka - za pomocą pieśni autorskiej stworzył nowe „perspektywy patrzenia na rzeczywistość", a jednocześnie otworzył istotne dla niej horyzonty. Są to horyzonty wysokich, a jednocześnie uniwersalnych wartości, które określają sens istnienia każdego, również przeciętnego

[22] P. Dobrowolski, *Między fikcją a rzeczywistością. Zatarte granice teatralnego (nie)istnienia*, [w:] *Pogranicza. Materiały z konferencji 8-10 maja 2006 r.*, red. D. Kowalska, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2007, s. 65.

człowieka; każdej epoki, również komunistycznej. Ich katalog ukierunkowany jest na afirmację rozwoju osobowego człowieka. Są to wartości nade wszystko moralne i poznawcze, uzyskujące w relacjach z innym „ja" metafizyczny wymiar: dobro, prawda, piękno, miłość, przyjaźń, wierność.

Ważnym kontekstem współtworzącym w pewnym sensie pogranicze kulturowe Wysockiego jest recepcja jego twórczości w radzieckim społeczeństwie. Była ona odbierana jako powiew wolności, który unieważnił cenzurę. Jej odbiorcy, kneblowani przez system inwigilacji i państwowego nadzoru uznali ją za swój własny głos. Taki odbiór utworów Wysockiego potwierdzał jego zaistnienie między kulturą oficjalną i nieoficjalną, zniewoloną i wolną. Zgodnie z zaproponowaną przez Palecznego koncepcją pogranicza, należałoby mówić o półoficjalnym zaistnieniu wolnej twórczości poety-barda, a co za tym idzie - również jej otwarciu na oddziaływanie nurtu oficjalnego. Jednak - jak wykazuje analiza utworów Wysockiego oddziaływanie to jest niewidoczne, niemal zerowe.

Istotna dla pogranicza Wysockiego jest również ta okoliczność, iż nie mamy w nim do czynienia z pograniczem dwóch odrębnych kultur narodowych, lecz z dwoma nurtami jednej kultury oraz występującymi w każdej z nich formami wysokimi i popularnymi, masowymi. Granice między każdym z tych nurtów i każdą z tych form przebiegają, z godnie z koncepcją E. Wiącek - „w obrębie ludzkiej świadomości". Istotne zaś dla tej koncepcji jest to, że wnikające w świadomość ludzką, różne nurty i formy kulturowe mają swoje systemy wartości (antywartości). Będą interesować nas utwory Wysockiego w pierwszym rzędzie oparte na wzajemnym kontraście nurty kultury oficjalnej i nieoficjalnej oraz popularnej – określanej przez rosyjskich badaczy w odniesieniu do radzieckiej epoki jako kultura masowa - i wysokiej. O ile w przypadku pierwszej pary (oficjalna i nieoficjalna) nie ma mowy o wzajemnym otwarciu czy też dialogu, o tyle w przypadku drugiej pary (popularna i wysoka) możemy już mówić o pewnym przenikaniu, wzajemnym nakładaniu i uzupełnianiu się tych dwóch rodzajów kultury. Tym samym, mówiąc o pograniczu pomiędzy kulturą oficjalną i nieoficjalną w Rosji czasów radzieckich, odejdziemy od tradycyjnego rozumienia tego terminu – zaproponowanego między innymi przez Uliasza – zakładającego konieczność wzajemnego przenikania się kultur, które zastąpimy negacją jednej z nich.

Twórczość liryczną Wysockiego usytuujemy w miejscu pogranicza dla wymienionych form kultury. Przedstawione powyżej pogranicza nie wyczerpują listy wszystkich istniejących, za pomocą których możemy scharakteryzować spuściznę twórczą rosyjskiego barda. Rysuje się w niej bowiem jeszcze jedno takie pogranicze, które należałoby usytuować pomiędzy poezją i prozą. Utwory poetyckie Wysockiego w swojej kompozycji mają bowiem

dużo elementów przypisanych prozatorskim opisom rzeczywistości. Wskazuje na to Irina Zachariewa, która pisze, że bard - poprzez konstrukcje czasoprzestrzeni - zbliżał funkcjonalizm poezji z funkcjami tradycyjnie zarezerwowanymi dla prozy:

> „(…) к хронотопным разработкам... Он целенарпавленно сближал функциональность поэзии с функциями прозы”[23].

Natomiast Olga Szilina stwierdza, że twórczość ta mocno osadzona jest nie tylko w rosyjskiej liryce, ale także czerpie z psychologicznej powieści Fiodora Dostojewskiego, fantastycznej groteski Michaiła Bułhakowa, filozofii przyrody Andrieja Płatonowa i komizmu Michaiła Zoszczenki[24]. To z kolei upoważnia nas do mówienia o pograniczu pomiędzy realizmem i fantastyką, wpisanym w niektóre formy tej twórczości. Jednakże takich utworów jak wiersz *Вампиры,* odwołujący się do zakorzenionych w popkulturze bestii żywiących się ludzką krwią, jest zbyt mało, aby na ich podstawie wyodrębniać dodatkowe pogranicze Wysockiego. Natomiast występujące u niego dwa wymiary ludzkiego istnienia - metafizyczny i historyczny nie tworzą całkowicie odrębnego pogranicza, lecz wpisują się w to, które jest współistnieniem nurtu oficjalnego i nieoficjalnego.

[23] И.П. Захариева, *Хронотоп в поэзии Высоцкого*, [w:] *Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. V*, ГКЦМ В.С.Высоцкого, Москва 2001, s. 142-143.
[24] О.Ю. Шилина, *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*, ООО «Островтянин», Санкт-Петербург 2009, s. 4.

VI. Pomiędzy kulturą oficjalną i nieoficjalną

Aby odpowiedzieć na pytanie o pogranicze kultury oficjalnej i nieoficjalnej u Wysockiego, przyjrzyjmy się ponownie definicji pogranicza zaproponowanej przez Tadeusza Palecznego. Badacz, wprowadzając ten termin pisze:

> „Pogranicze jest syntezą, konfiguracją, mozaiką, melanżem, «tkanką łączną» pomiędzy odrębnymi grupami (…)"[1].

Taka sytuacja – specyficznej *mozaiki*, czy wręcz *melanżu* - miała miejsce w przypadku twórczości Wysockiego, który pomimo tego, iż odwoływał się do współczesnej mu rzeczywistości radzieckiej, nie przejmował panującej w tym czasie ideologii komunistycznej, a jednocześnie nie włączył się do grona jej kontestatorów - dysydentów - którzy oficjalnie kwestionowali jej prawne i ustrojowe aspekty. Dzięki temu jego twórczość stała się – mówiąc za Palecznym – „tkanką łączną", pomiędzy kulturą oficjalną – cieszącą się pełną aprobatą władzy a kulturą nieoficjalną, sprzeciwiającą się w sposób jawny totalitaryzmowi radzieckiemu. W odniesieniu do Wysockiego pomoże analiza jego wybranych wierszy, m.in. ballad.

Wysocki odwoływał się w swojej bogatej twórczości do pewnych stałych aspektów kultury. Opisywał w swojej liryce kulturę życia codziennego, a także relacje wewnątrz-społeczne. Nie była to jednak kultura nasycona ideologicznie, jak miało to miejsce w przypadku oficjalnego nurtu literatury. W miejsce komunistycznej ideologii, odbiorcy tej twórczości otrzymywali odwołania do wartości uniwersalnych, nade wszystko moralnych. Na gruncie aksjologii nauki pojęcie wartości moralnych wyczerpująco definiuje Tadeusz Ślipko. Grupie tych wartości badacz przypisuje najwyższą po wartościach sakralnych rangę[2]. Do wartości moralnych filozof zalicza:

> „Ogólne wzorce, czyli ideały postępowania (np. sprawiedliwość, prawdomówność, obowiązkowość, miłość), które odnoszą się do gatunkowo określonych kategorii ludzkiego działania (…), wyrażają wzorce doskonałości, odpowiadające tym działaniom i w nich się na zasadzie odwzorowania urzeczywistniają, ale urzeczywistniając się w nich równocześnie doskonalą człowieka jako osobę, nie zaś tylko jego partykularne uzdolnienia"[3].

Wartości moralne, o których pisze T. Ślipko, okażą się kluczowe dla interpretacji poezji Wysockiego. Przez ich pryzmat będziemy interpretować poezję barda.

---

[1] T. Paleczny, *Przedmowa*, [w:] *Dialog na pograniczach kultur…*, dz. cyt., s.18.
[2] T. Ślipko, *Zarys etyki ogólnej*, dz. cyt., s. 212.
[3] Tamże, s. 211-212.

Tezę o nierozerwalności odczytania tekstu od jego interpretacji głosi współczesny filozof, Josef Mitterer. Jak zauważa badaczka jego spuścizny filozoficznej, Marzena Cyzman:

> „Mitterer neguje tezę, że można oddzielić czytanie tekstu od jego interpretowania, dla niego nie są to bowiem czynności od siebie niezależne. Choć interpretowanie ma związek z objaśnieniami, tłumaczeniami, egzegezami, analizą, krytyką, nie da się ich w sposób wyraźny i sensowny oddzielić od interpretacji. Czytanie to jednocześnie interpretowanie”[4].

W związku z powyższym należy uznać, że odbiorcy twórczości Wysockiego byli także interpretatorami jego dzieł, a mówiąc językiem filozofa – dokonywali *ego-interpretacji*[5]. Interpretacja utworów dokonywana przez czytelnika i słuchacza barda oddziaływała na nich. Oddzielnym problemem, na który uwagę zwraca Cyzman, jest to, czy interpretacja jest indywidualna, jak chce tego Mitterer[6], czy raczej możemy mówić o wspólnocie interpretacyjnej, którą promuje teoria Fischa[7]. Niewątpliwie nieodzownym elementem interpretacji są wyznawane wartości interpretującego. To od ich odczytania zależy ocena danych postaw i idei prezentowanych w utworach dokonywana przez ich odbiorcę.

Warto tutaj zwrócić uwagę na rangę wartości w życiu ludzkim. Trafnie ujmuje to tekst poświęcony zagadnieniu „języka wartości”, autorstwa Jadwigi Puzyniny:

> „Świat, który jawi się człowiekowi, jest od pierwszych dni życia aż po ostatnie światem wartości”[8].

Niebezpodstawnie badaczka lokalizuje świat wartości na całej osi życia, ponieważ wartości dotykają przeróżnych sfer egzystencji i chociaż ich hierarchia w jej trakcie może się zmieniać, to niezmiennie one pozostają jako jasny wyznacznik dobra i zła.

Nieco dalej w swoich badaniach posunął się Jacek Kołodziej, który stwierdza, że wartości obecne są nawet w „masowej kulturze politycznej”, gdzie przekaz polityków skrócony zostaje do wartości, przy zachowaniu fundamentalnego podziału na „dobro i zło”[9]. Podobny podział oparty na jednoznacznych antonimach dobro – zło, czy też prawda – fałsz znajdujemy w poezji rosyjskiego barda.

---

[4] M. Cyzman, *Jak radykalna może być radykalna koncepcja interpretacji? O nie-dualizującym modelu interpretacji Josefa Mitterera*, [w:] „Przegląd kulturoznawczy” nr 1, (23) 2015, s. 4. Zob. także: J. Mitterer, *Über Interpretation*, [w:] red. A. Riegler, S. Weber, *Die Dritte Philosophie. Kritische Beiträge zu Josef Mitterers Non-Dualismus*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2010, s. 286–296.

[5] M. Cyzman, *Jak radykalna…*, dz. cyt., s. 5.

[6] Tamże, s. 11.

[7] S. Fish, *Interpretując „Variorum”*, dz. cyt.. Zob. także: S. Fish, *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. A. Szahaj, [w:] S. Fish,, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. A. Szahaj, Wydawnictwo Uniwersitas, Kraków 2008, s. 178–179.

[8] J. Puzynina, *Język wartości*, Warszawa 1992, cytat za: J. H. Kołodziej, *Wartości polityczne. Rozpoznanie, rozumienie, komunikowanie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 5.

[9] J. H. Kołodziej, *Wartości polityczne (…)*, dz. cyt., s. 5.

***

Przechodząc do interpretacji samej twórczości Wysockiego, należy podkreślić, że pomimo ogromnej popularności w społeczeństwie nigdy nie uzyskała ona pełnej aprobaty władzy. Co prawda, w 1987 roku przyznano poecie Państwową Nagrodę ZSRR, jednak było to pośmiertne odznaczenie, którym uhonorowano artystę już w schyłkowym okresie ZSRR. Natomiast za życia Wysockiego cenzura, nie podejmując oficjalnej walki z niepokornym bardem, jednocześnie nie akceptuje w pełni jego twórczości. Świadczy o tym m.in. wycinanie przez cenzurę nazwiska barda z czołówek filmów, w których wykorzystano skomponowane przez niego – specjalnie na potrzeby danego filmu – pieśni, czy też przemilczanie informacji w mediach oraz kanałach telewizyjnych oficjalnego nurtu o występach scenicznych i koncertach najpopularniejszego rosyjskiego pieśniarza 20. stulecia. Można zaryzykować stwierdzenie, iż stosunek władzy do Wysockiego był podobny do tego, jaki bard miał do niej: ignorować, nie wchodząc zarazem w jawny konflikt; tolerować, ale nie wspierać.

Należałoby w tym miejscu postawić pytanie: dlaczego władza radziecka obawiała się akceptacji tej twórczości i jakby mogło się wydawać samego kontaktu publiczności z niepokornym autorem ballad? Odpowiedzi na tak postawione pytanie może pojawić się wiele. Na pewno nie bez znaczenia była sama biografia artysty przesycona skandalami, która nie stanowiła dobrego wzoru dla społeczeństwa, kształtowanego w ramach pedagogiki radzieckiej na gruncie komunistycznej ideologii. Jednak o wiele bardziej niebezpieczna od burzliwej biografii artysty była dla komunistycznej władzy treść wierszy oraz ballad Wysockiego. W utworach, które okazały się niewygodnymi dla władzy i systemu pojawiały się wartości takie jak: miłość czy ojczyzna – będąca po zwycięstwie nad Hitlerem niepotrzebnym reliktem historii zagrażającym budowie „raju na ziemi". Miłość jako wartość i zarazem symbol człowieczeństwa prezentowała niezależny od porządku politycznego - państwowego i społecznego kierunek istnienia. Natomiast pojęcie ojczyzny wskazywało na przestrzeń nie tylko geograficzną i państwową, ale również kulturową i w jej ramach wspólnotową skonsolidowaną wokół wysokich wartości w epoce przedrewolucyjnej. W twórczości Wysockiego pojawił się ponadto temat Absolutu jako pojęcia Boga oraz religii, która została określona przez Karola Marksa jako „opium dla ludu" i w takim ujęciu była przedstawiana na gruncie polityki ZSRR i towarzyszącego jej oficjalnego nurtu kultury. To były główne powody, dla których komunistyczna władza nie zaakceptowała twórczości Wysockiego.

Ślipko „kult Boga czy bóstwa" zalicza do „obiektywnych i absolutnych wartości moralnych"[10]. W związku z tym, nie powinno dziwić, że temat ten, znalazłszy miejsce w dorobku twórczym Wysockiego i odgrywając w nim znaczącą rolę, stał się jednym z ważniejszych powodów braku poparcia dla kontrowersyjnego autora ze strony władzy. .

Do Boga podmiot liryczny zanosi swoje prośby w wierszu *Баллада о бане*. Prosi on Stwórcę o zmycie grzechów wraz z zanurzeniem w „bani", co można odczytywać jako aluzję do chrztu samego Chrystusa, który poprzez wejście do wody dokonał oczyszczenia duszy. Praktyka chrztu świętego, która zgodnie z nauką zawartą w Biblii miała miejsce przed narodzinami Chrystusa, została przyjęta przez chrześcijaństwo jako rytuał mający na celu oczyszczenie z win, w tym z grzechu pierworodnego. Wymieniona ballada Wysockiego ma konstrukcję klamrową – zaczyna się i kończy tą samą strofą, która brzmi:

„Благодать или благословение
Ниспошли на подручных твоих -
Дай нам, Бог, совершить омовение,
Окунаясь в святая святых!"[11].

Poprzez taką konstrukcję zostaje podniesiona waga wypowiadanej w dwóch ostatnich wersach prośby do samego Boga, aby przez zanurzenie w wodzie zanurzyć się w świętości.

Wiersz ten ma wyraźnie religijny charakter i jest jednocześnie wyznaniem wiary czynionym przez podmiot liryczny. Jednocześnie wyraża przywiązanie owego „ja" do kultury rosyjskiej, podkreślone w tytule. Pojawia się w nim słowo „bania", które nie ma swojego odpowiednika w innym języku[12] i stanowi specyficzny element rosyjskiej kultury codzienności - odmianę sauny, łaźni. Warto tutaj zaznaczyć, że rosyjska bania jest także motywem pojawiającym się w wierzeniach ludowych. Pełni w nich funkcję miejsca spotkań, kontaktów człowieka z demonami - ciemnymi siłami nadprzyrodzonymi. Poeta sugeruje jednak, że nie idzie mu o z nimi, lecz o oczyszczenie - ze zła - i dostąpienie świętości.

W wierszu *Баллада о бане* – napisanym w 1971 roku - znajdujemy aluzję do popularnej pieśni Bułata Okudżawy – *Молитва* z 1963 roku. Pieśń Okudżawy ma podobny charakter życzeniowy, stanowiąc prośbę adresowaną do Boga w formie litanii upraszającej różne dary dla różnych ludzi. *Молитва* kończy się wymownym stwierdzeniem:

„Дай же ты всем
понемногу,

[10] T. Ślipko, *Zarys etyki*…, dz. cyt., s. 217-220.
[11] В.С. Высоцкий, *Баллада о бане*, 1971, [w:] Tenże, *Нерв*, dz. cyt., s. 130.
[12] W tłumaczeniach na polski pojawia się słowo „łaźnia", jednak nie jest ono tożsame z rosyjskim słowem *bania*.

И не забудь про

меня”[13].

Podmiot liryczny w wierszu Okudżawy kieruje swoje życzenia do Boga, nie tylko w swoim imieniu, ale prosi w imieniu każdego z nas o to, czego nam w życiu brak. Bez wątpienia prośbę tę możemy odczytywać w kontekście nie tylko wartości moralnych w ujęciu T. Ślipki, również religijnych - świętych - o których mówi za Maxem Schelerem Władysław Stróżewski[14]. Te właśnie wartości łączą obu bardów i jednocześnie odcinają ich od kultury oficjalnej.

Баллада о бане nie jest jedynym utworem Wysockiego, w którym bard odwołuje się do treści wiary. W swoje utwory rosyjski bard często wplata symbolikę chrześcijańską, jak choćby krzyże, których – zdaniem podmiotu lirycznego z wiersza *Братские Могилы* - nie stawia się na zbiorowych grobach poległych w walce żołnierzy:

„На братских могилах не ставят крестов

И вдовы на них не рыдают”[15].

Odnotowanie przez poetę faktu, iż na zbiorowych mogiłach żołnierskich nie stawia się krzyży, świadczy o zerwaniu z prawosławną tradycją, co zauważa podmiot liryczny, widząc w tym zubożenie nie tylko kulturowe, ale również aksjologiczne. Nieobecności krzyża towarzyszy brak płaczu żałobnego wpisanego w rosyjską kulturę pogrzebową od czasów staroruskich. Pochówek czerwonoarmistów walczących z hitlerowskim najeźdźcą miał - zgodnie z panującą ideologią - świecki charakter. W efekcie - tragizm śmierci na wojnie został w wierszu powiększony przez obraz żołnierskiego grobu, pozbawionego jakiegokolwiek symbolu tej rzeczywistości, w która wszedł poległy żołnierz w momencie swojej śmierci. Jego grób został zamknięty w sferze *profanum.* Nie ma z niego otwarcia na *sacrum.*

Obydwa te pojęcia w interpretacji wierszy Wysockiego, zawierających aspekt religijny, stosujemy w znaczeniu, jakie nadał im Rudolf Otto, który wywarł niezwykle silny wpływ na teologię i religioznawstwo XX wieku[16]. Także symbol krzyża przywołujemy w rozumieniu tego myśliciela. Cenna dla rozumienia tego symbolu jest w tym wypadku

[13] В. Okudżawa, *Молитва*, 1963, [w:] Tenże, *Pieśni, ballady, wiersze. Стихи и песни*, red. A. Mandalian, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 164.
[14] Zob. także: W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, dz. cyt., s.11-96,
[15] В.С. Высоцкий, *Братские Могилы*, dz. cyt.
[16] R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych,* przeł. B. Kupis, Wydawnictwo Thesaurus Press, Wrocław 1993.

refleksja cenionego znawcy historii sztuki, a w szczególności sztuki chrześcijańskiej - Donata de Chapeaurouge[17].

Z propozycji wymienionych badaczy wynika, że użycie religijnego symbolu ma znaczenie nade wszystko religijne, a dopiero w dalszej kolejności - artystyczno-estetyczne.

Temat wiary w Absolut - Boga - podejmuje bard także w utworze *О переселении душ*, który rozpoczyna się od wersu:

„Кто верит в Магомета, кто — в Аллаха, кто — в Исуса"[18].

W słowach tych podmiot liryczny wydaje się nie dopuszczać myśli, że można w nic nie wierzyć. Z wiersza *О переселении душ* wynikać może, iż poeta stawia znak równości między religiami, które symbolizują tutaj postacie Mahometa, Allaha i Jezusa. Wysockiemu jest jednak bliskie chrześcijaństwo i do niego się odwołuje. Tak też dzieje się w jednym z nielicznych pozostałych po poecie fragmentów prozy – w opowiadaniu *Дельфины и психи. Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна*[19]. W utworze tym czytamy:

> „Все пророки - и Иоанн, и Исаак, и Соломон, и Моисей, и еще кто-то - правы только в одном, что жил Господь, распнули его, воскрес он и ныне здравствует, царство ему небесное"[20].

Powyższą tezę można uznać za wykładnię chrześcijaństwa, co do której narrator zgadza się z prorokami, przewrotnie mówiąc, że w jednym nie mylili się oni. W tym, że śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa oraz Jego panowanie w niebie stały się rzeczywistością. W dalszej części swojego wywodu stwierdza, iż ważne przykazania moralne znane były wcześniej – przypisując je ludowym, ustnym podaniom:

> „А все другое, насчет возлюбления ближнего, подставления щек под удары оных, а так же - не забижай, не смотри, не слушай, не дыши, когда не просят, и прочая чушь - все это добавили из устного народного творчества"[21].

Mimo, iż wymienione przykazania - zdaniem narratora - znane były z twórczości ludowej, nie tylko nie neguje sensu ich przestrzegania, ale widzi ich umocnienie poprzez – poprzez tradycje kulturową. Jednak, analizując kolejne nakazy, pojawiające się w przytoczonym cytacie, należy skorygować autora. O ile bowiem dwa pierwsze – dotyczące miłości bliźniego i nadstawiania policzka – można uznać za wywodzące się wprost z

[17] D. de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, przeł. G. Rawski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2014.
[18] В.С. Высоцкий, *О переселении душ*, [w:] В.С. Высоцкий, *Нерв*, dz. cyt., s. 113.
[19] Opowiadanie ukazało się w 1968 roku. Doczekało się przekładu na język polski: W. Wysocki, *Życie bez snu*, przeł. W. Paszkowicz, [w:] „Literatura na świecie", nr 5-6 (214-5), 1989, s. 3-37.
[20] В.С. Высоцкий, *Дельфины и психи. Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна*, 1968. Cytat za: strona internetowa: http://www.vysockii.ru/proza/vladimir-vysockij-proza-delfiny-i-psixi-zapiski-sumasshedshego-ili-zhizn-bez-sna/, dostęp: 05.10.2015.
[21] Tamże.

chrześcijańskich przykazań wymienionych wcześniej proroków („Иоанн, и Исаак, и Соломон, и Моисей"), o tyle dalsze nakazy: „не забижай, не смотри, не слушай, не дыши" porażają swoją absurdalnością. Usprawiedliwienie dla celowości ich użycia znajdujemy w następującym tuż po nich dopowiedzeniu - „когда не просят". Jednak tym samym, możliwość patrzenia, słuchania i oddychania tylko po uzyskaniu pozwolenia, jest świadomym odejściem od zasad chrześcijańskich. Autor dokonuje go po to, aby zasugerować skojarzenie z panująca wówczas w ZSRR totalitarną rzeczywistością, w której człowiek nie ma samodzielności nawet w oddychaniu. Natomiast bezsprzecznie – zdaniem narratora opowiadania – ważne jest przykazanie o niezabijaniu, co wyraża w następujący sposób:

„Да, вот еще: "не убий!" - это правильно. Не надо убивать. Убивать жалко, да и не за что"[22].

Pomimo tego, iż narrator twierdzi, że nie ma powodu, aby zabijać, to usprawiedliwienie dla zabijania znajdziemy w cyklu wierszy wojennych Wysockiego. Zabijanie na wojnie jest bowiem ściśle związane z obroną wyższych wartości - życia rodziny i rodaków oraz wolności ojczyzny. Wyrażona wcześniej pochwała zakazu zabijania zostaje wzmocniona poprzez następujące nieco dalej powtórzenie „nie zabijaj":

„Так, что: не убий, и все тут"[23].

Chrześcijańskie przykazanie czy też prosty nakaz - „nie zabijaj" zostaje przez narratora tekstu wyodrębnione spośród wszystkich nakazów, co podnosi jego rangę do najważniejszego. Rzutując wymowę tego wiersza na kontekst historyczny, a w szczególności epokę stalinowskiego terroru, podkreślenie tego przykazania można odczytywać w kontekście politycznym. Zgodnie z tym rozumowaniem, możemy dopatrzeć się w nim krytyki represji wobec ludzi niewygodnych dla systemu, których bez skrupułów skazywano na śmierć lub nawet bez wyroków sądowych zabijano.

Największe znaczenie dla poety ma jednak to, iż przykazanie „nie zabijaj" wypowiedziane zostało przez Chrystusa, co eksponuje przez podmiot liryczny innego wiersza-pieśni: *О фатальных датах и цифрах* (znanym także pod tytułem *О поэтах и кликушах*). W utworze tym poetyckie ja nazywa Chrystusa - „poetą", pokładając w nim nadzieję na to, że jako poeta podpowiada ludziom, jak należy postępować:

„А в 33 Христу - Он был поэт, он говорил:
«Да не убий! Убьешь - везде найду, мол»"[24].

[22] Tamże.
[23] Tamże.
[24] Tenże, *О фатальных датах и цифрах*, 1971, [w:] Tenże, *На Большом Каретном*, Эксмо, Москва 2013, s. 190.

W przedstawioną poetycko historię losu ukrzyżowanego Zbawiciela wpisuje się dramatyzm. Używając poetyckiej przenośni, Wysocki osiągnął dosłowność. Pisząc o gwoździach wbitych w Chrystusowe ręce, podkreśla, że w ten sposób prześladowcy chcieli pozbawić Syna Bożego możliwości „pisania" i jednocześnie zmusić Go, aby „nie myślał o niczym":

„Но - гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,
Чтоб не писал и ни о чем не думал"[25].

Słowa te można odczytywać w szerszym kontekście, nie tylko jako odnoszące się do Chrystusa, ale także do wszystkich poetów, którym zabrania się głosić swoich tez, choćby były tak słuszne, jak Chrystusowe „nie zabijaj". Taki kierunek interpretacji nasuwa nam nazwanie Chrystusa poetą, a także dedykacja tego wiersza: „Моим друзьям - поэтам". W interpretacyjnej skali możliwości jeden element wiersza jest dla badacza jasny, wręcz bezdyskusyjny - zawarta na początku przytoczonego fragmentu liczba „33", przypisana w sposób niezbywalny Chrystusowi.

Religijny aspekt utworów Wysockiego ma niewątpliwie również kontekst kulturowy. Należy w nim uwzględnić kulturotwórczą rolę prawosławia i jego znaczenie dla historii narodu i państwa 0rosyjskiegio. Na rolę tę zwraca uwagę Borys Jegorow, który traktuje Rosjan, żyjących w czasach komunistycznych jako spadkobierców wschodniego chrześcijaństwa:

> „(…) lud i znaczące warstwy inteligencji pozostawały po prostu prawosławnymi chrześcijanami, (…) wierzyły w zwycięstwo jasnych pierwiastków cerkiewnych nad siłami zła i poprzez tę wiarę wzmacniały i podnosiły swój poziom moralno-duchowy"[26].

O duchu cerkwi rosyjskiej, którego nie udało się zdławić w wyniku rewolucji bolszewickiej oraz totalitaryzmu komunistycznego, pisze historyk – Orlando Figes:

> „Cerkiew rosyjska jest przepojona duchem narodowym, pod jej skrzydłami powstała wspaniała sztuka i muzyka. W trudnych czasach, takich jak panowanie mongolskie czy komunizm, Rosjanie szukali w niej oparcia i nadziei"[27].

Religijny wątek w dorobku Wysockiego jedynie potwierdza cytowane poglądy badaczy Rosji. Jednocześnie stawia go na biegunie przeciwnym nurtowi kultury oficjalnej, przenikniętej duchem ateizmu. Łączył go jednocześnie z kulturą wolną. Ten element

[25] Tamże.
[26] B. Jegorow, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przeł. D. Żyłkow, B. Żyłkow, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 110-111.
[27] O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. W. Jeżewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2007, s. 283.

przeciwieństwa kulturowego zaistniał w półoficjalnym obiegu. W przestrzeni, która sytuuje autora pomiędzy tymi dwoma nurtami kultury rosyjskiej.

Symbolika religijna pojawia się w tytule jednego jeszcze wiersza Wysockiego - *Купола*, znanego także pod innym wymownym tytułem: *Песня о петровской Руси*, bądź też - bez wydźwięku historycznego - *Песня о России*. Wymieniony utwór opisuje górujące nad prawosławnymi cerkwiami złote kopuły, które pełnią w treści wiersza ważną funkcję. Mówiąc słowami poety – w Rosji pokrywa się kopuły szczerym złotem, żeby częściej dostrzegał je Bóg:

„Купола в России кроют чистым золотом,
Чтобы чаще Господь замечал..."[28].

Kopuły stanowiące zwieńczenie prawosławnych cerkwi były od wieków wpisane w rosyjską tradycję kulturową, od której Wysocki nie ucieka. Można odnieść wrażenie, że poeta szczyci się zawierzeniem swojej ojczyzny Bogu i chlubi prawosławną tradycją swojego narodu.

W ten sposób – zawierzając rosyjską rzeczywistość, a więc sferę *profanum*, Absolutowi - Wysocki dotyka sfery *sacrum*. Podmiot liryczny wiersza *Купола*, wychodząc od elementu sakralnego, pochyla się nad losem swojej ojczyzny. Odbiera ją jako „zagadkową" krainę, niczym pochodzącą z bajek:

„Я стою, как перед вечною загадкою,
пред великою да сказочной страною".

Niepokój uważnego czytelnika mogą budzić dalsze słowa, które odnoszą się do pogrążenia ojczyzny śpiewającego poety w śnie:

„но влекут меня сонной державою,
что раскисла, опухла от сна".

W śnie Rosji można dopatrzeć się aluzji politycznej. Zgodnie z tym odczytaniem, sen będzie metaforą panującego w ojczyźnie barda komunizmu, z którego ta nie może się wyzwolić, podobnie jak człowiek ogarnięty snem, który nie potrafi przebudzić się.

Warto odnotować, że motyw snu jest głęboko zakorzeniony w literaturze rosyjskiej. Sen pojawiał się w twórczości rosyjskich romantyków, jest ważnym komponentem w twórczości pisarskiej Fiodora Dostojewskiego. XIX wieczny powieściopisarz przedstawia jako symboliczny sen Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*, czyni głównym motywem opowiadania *Sen śmiesznego człowieka*, w którym pierwszoosobowy narrator stawia retoryczne pytanie o to, czym jest sen:

[28] В.С. Высоцкий, *Песня о петровской Руси*, [w:] В.С. Высоцкий, *Нерв*, dz. cyt., s. 103. Kolejne cytaty z powyższego wiersza pochodzą z tego samego źródła i z tejże strony.

„Sen? Cóż to jest sen? A nasze życie – czy nie jest może snem?!”[29].

Pytania postawione przez Dostojewskiego zacierają granicę pomiędzy snem a jawą, poddając w wątpliwość zasadność takiego rozgraniczenia. Sytuują go w gronie spadkobierców romantyzmu, który motyw snu wykorzystywał jako instrument przekraczania sfery *profanum* i *sacrum*, tego, co ziemskie i metafizyczne, racjonalne i irracjonalne.

Poetyckie „ja” przemawiające z wiersza Wysockiego zdaje się nie martwić zbytnio rosyjskim „snem”, który z natury jest stanem przejściowym. W puencie utworu podmiot liryczny, który możemy utożsamiać z autorem wiersza, powierza swój los - niczym dawni budowniczowie cerkiewnych kopuł los jego ojczyzny - Bogu. Przy tym robi to – w metaforyczny sposób – tą samą metodą - złotego materiału, którym „załata” - uleczy - zranioną duszę:

„Душу, сбитую утратами да тратами,
Душу, стертую перекатами,-
Если до крови лоскут истончал,-
Залатаю золотыми я заплатами -
Чтобы чаще Господь замечал!”.

W utworze tym, obok oczywistego wątku religijnego, zamanifestowane jest wyraźnie przywiązanie do rosyjskiej tradycji. Tradycja z kolei – zdaniem T. Bunickiego – jest istotna „dla opisu wielu zjawisk kulturowych”[30]. Bowiem, jak dowodzi badacz, tradycja „stanowi czynnik identyfikacji wewnątrzgrupowej oraz element odróżniający od innych”[31].

Bez wątpienia każda grupa, a nade wszystko grupa stanowiąca naród, posiada własną tradycję, która wyróżnia ją na tle pozostałych zbiorowości. Pozwala ona członkom na identyfikację w obrębie danej grupy czy też narodu. Niewątpliwie także ważne miejsce w tradycji rosyjskiego narodu przed rewolucją bolszewicką zajmowała Rosyjska Cerkiew Prawosławna. Dlatego nie powinno dziwić, że rosyjski autor tak chętnie sięga do jej tradycji w swoich balladach.

Ból, który dotyka duszy poetyckiego „ja” z lirycznego utworu *Купола* można odnieść bezpośrednio do bólu spowodowanego metaforycznym „snem” Rosji. Ta interpretacja wiersza doskonale pokazuje stosunek Wysockiego do swojej ojczyzny. Bard nigdy nie odżegnywał się od niej i nie miał zamiaru opuścić Rosji, choć nie godził się z zastaną sytuacją polityczną, o czym świadczy nade wszystko to, że nie wpisywał się w nurt kultury oficjalnej..

[29] F. Dostojewski, *Sen śmiesznego człowieka*, przeł. M. Leśniewka, s. 11, strona internetowa: http://comporecordeyros.cba.pl/lektury/Fiodor%20Dostojewski%20-%20SenSmiesznegoCzlowieka.pdf, dostęp: 24.03.2014.
[30] T. Bujnicki, *Mechanizmy funkcjonowania pogranicza…*, dz. cyt., s. 2.
[31] Tamże.

Z kolei już samo odczytanie utworu jako głęboko wpisanego w tradycję rosyjską nie pozwala na zaliczenie go do twórczości oficjalnej. Kultura ta była bowiem ukierunkowana na wypieranie świadomości i kultury narodowej, stanowiących przeszkodę w budowie ponadnarodowego imperium komunistycznego, a w przyszłości – zgodnie z panująca ideologią – świata komunistycznego, bez podziału na narody.

Antynarodowy charakter kultury oficjalnej uderzał przede wszystkim w tożsamość rosyjską i budził sprzeciw nie tylko w środowiskach twórczych i inteligenckich, ale również we wszystkich wspólnotach narodowych, jakie znalazły się w obrębie Związku Radzieckiego. Jak pisze Włodzimierz Marciniak, obcość oficjalnej kultury - paradoksalnie - inspirowała obronę narodowej:

> „Kultura sowiecka, jako prymitywny surogat kultury ogólnonarodowej, była w jednakowym stopniu obca względem wszystkich kultur narodowych. Dlatego też jej stanowieniu towarzyszyło bardziej głębokie niszczenie tradycji i szersze stosowanie przemocy, niż w wypadku kapitalistycznej industrializacji w państwach narodowych. Obcość narzucanej kultury radzieckiej uniemożliwiała pełne wyparcie kultur narodowych, a nawet sprzyjała pewnemu ich wzmocnieniu”[32].

Lata odwilży w kulturze rosyjskiej nie przyniosły specjalnych zmian w relacjach państwo-cerkiew, jak można byłoby wnioskować z analizy przytoczonych wierszy Wysockiego. Nigdy także żaden z pisarzy czy poetów zaliczanych do nurtu oficjalnej literatury nie odnosił się do symboli religijnych pozytywnie. W oficjalnym dyskursie cerkiew była ośmieszana i traktowana jako relikt kapitalistycznej przeszłości, o czym pisze Irina Stanisławowna Siemienienko:

> „Власть рассматривала религию как «пережиток капитализма» (...). Годы «оттепели» ознаменованы агрессивной антирелигиозной пропагандой, насаждением атеизма и жёстким административным давлением на Русскую православную церковь”[33].

Badaczka zwraca także uwagę na to, że do czasu „odwilży” w rosyjskiej kulturze już dwa pokolenia Rosjan wyrosły w ateistycznej propagandzie i planowym oderwaniu religii od życia społecznego:

> „В то же времия уже два поколения выросли в условиях атеистической пропаганды и целенаправленново выдавливания религии из общественной жизни”[34].

---

[32] W. Marciniak, *Rozgrabione Imperium. Upadek Związku Sowieckiego i powstanie Federacji Rosyjskiej*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2001, s. 33. Zachowano oryginalną pisownię.
[33] И.С. Семененко, *Россия XX - начала XXI века. Культура и общество*, Просвещение Издательство, Москва 2011, s. 318.
[34] Tamże, s. 322.

Warto zauważyć, że temat religii, podobnie, jak i ojczyzny został przez władzę instrumentalnie potraktowany w czasie Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (1941-1945)[35]. Dla mobilizacji całego społeczeństwa do walki z hitlerowskim najeźdźcą zaapelowała ona do jego poczucie dumy narodowej i patriotyzmu oraz wciąż żywych w jego świadomości chrześcijańskich wartości moralnych. Wpływ religii na ukształtowanie narodu jest jego stałą daną, weryfikowaną w okresach narzucania mu sprzecznej z jego tożsamością ideologii, o czym świadczą losy nie tylko narodu rosyjskiego czy polskiego, ale także tych, które - pomimo doświadczenia komunizmu - nie utraciły więzi ze tradycją. Szczególnie zauważalne jest to na pograniczach kulturowych, gdzie sąsiadują ze sobą wyznawcy różnych konfesji. Tak też było z narodami dawnej Jugosławii, które po jej tragicznym rozpadzie wracały do swych źródeł religijno-kulturowych. Na rolę, jaką odegrało zróżnicowanie religijne w podtrzymaniu „ducha narodowego" - pomimo zeświecczenia Jugosławii w czasach komunistycznych - zwraca uwagę Justyna Pilarska, która przywołuje lata 80. dwudziestego stulecia:

> „Przekornie mówiło się, że w byłej Jugosławii Muzułmanie byli Bośniakami, którzy nie chodzą do meczetów, Serbowie to Bośniacy, którzy nie chodzą do cerkwi, a Chorwaci to Bośniacy, którzy nie chodzą do katedry"[36].

Powyższa anegdotka obrazuje, w jaki sposób wyznawana religia kształtuje poczucie przynależności do narodu.

Związek rosyjskości z prawosławiem wyeksponował w trafnych formułach Fiodor Dostojewski, który ustami księcia Myszkina z *Idioty* głosił tezę, że bycie rosyjskim człowiekiem znaczy bycie prawosławnym, zaś w ujęciu Szatowa z *Biesów* twierdził, że nieprawosławny nie może być Rosjaninem. W tym kontekście odwołanie Stalina do świadomości narodowej Rosjan i jej więzi z prawosławiem było zabiegiem ideowym i politycznym, motywującym ich do walki z Hitlerem.

Nie było to jedyne instrumentalne potraktowanie przez komunistyczną władzę Cerkwi i wykorzystanie jej do własnych celów. W rezultacie doprowadziło to do całkowitego jej podporządkowania i zmuszenia do współdziałania na rzecz totalitarnego systemu. Znane są nagminne przypadki wyciągania z duchownych przez organy służb bezpieczeństwa tajemnicy spowiedzi w przypadku osób podejrzanych o działalność opozycyjną. Boris Jegorow zarzucał Cerkwi:

---

[35] Tamże, s. 271.

[36] J. Pilarska, *Być Bośniakiem – wokół aksjologicznych atrybutów bośniackiej tożsamości pogranicza*, [w:] „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego", nr 5 (31/1)/2014, s. 542.

„(…) oficjalność, biurokratyzm cerkwi prawosławnej, jej zrośnięcie się z władzą państwową i podporządkowanie się tej władzy”[37].

Autor *Oblicz Rosji* taką sytuację dostrzega we wcześniejszej historii Rosji, poczynając od XIX wieku. Zwraca uwagę, że przedrewolucyjny stan - podporządkowanie władzy carskiej - przetrwał jako pewien model stosunków między władzą a Cerkwią - pomimo rewolucji bolszewickiej:

„Już w XIX stuleciu coraz głośniej rozlegały się głosy o złej sytuacji cerkwi, o konieczności przeprowadzenia zmian i wszystkie te glosy i problemy przeszły do najtrudniejszego dla cerkwi rosyjskiej XX wieku”[38].

W związku z powyższym nie mogą dziwić słowa, które wyśpiewywał w jednej ze swoich ballad Wysocki:

„И не церковь, и не кабак –
ничего не свято!”[39].

Wykrzyknienie to pochodzi z ballady *Сон мне*, którą autor nazywał także – podnosząc jej rangę poprzez użycie zaimka „moja” - *Моя цыганская*. Słowa tej pieśni można odczytywać jako poetycką aluzję do współczesnych poecie czasów. Zgodnie z tą interpretacją współpraca Cerkwi z organami państwa jest – parafrazując słowa poety - „nie taka, jak powinna być”:

„Всё не так, как надо”[40].

Powyższa puenta wydaje się być bardzo wymowna. Można zwrócić w tym miejscu uwagę na to, iż puentę tę można potraktować znacznie szerzej, niż tylko w odniesieniu do Cerkwi. Można - za Wysockim - rzec że w państwie, które wykorzystuje religię do doraźnych rozgrywek politycznych, „wszystko jest nie tak” - nie ma ładu i sensu. .

W podobnym tonie o miejscu Cerkwi w świecie współczesnym wypowiada się F. Korsakow, który w tomie *Из-под глыб* pisze:

„Быть может, Церковь боится власть имущих, склоняется перед мирской властью и в благодарность за то, что атеистический молох до поры терпит и не трогает ее, лицемерно закрывает глаза на то, что, по сути, ей нечего предложить человеку XX века, что она равнодушна к истинной боли времени, уходит в абстракции, всего лишь утеша-

[37] B. Jegorow, *Oblicza*…, dz. cyt., s. 110.
[38] Tamże.
[39] W. Wysocki, *Сон мне*, [w:] Tenże, *Piosenki i wiersze*, red. B. Wróblewski, Biblioteka Akcentu, Lublin 1986, s. 11.
[40] Tamże.

ет и отвлекает, всего лишь настаивает на принципиальной лояльности своих прихожан?”[41].

Jednak, mówiąc o krytycznym spojrzeniu na sytuację wewnątrz struktur cerkiewnych, warto zwrócić uwagę na jego historyczny aspekt. Krytyka Cerkwi za podporządkowanie państwu nie jest „osiągnięciem” dwudziestego stulecia. W XIX wieku podjął ją Lew Tołstoj, a także Dostojewski w ramach negujący politykę Piotra I i jego europeizację Rosji. Jak czytamy u Figesa:

> „Dostojewski wierzył w Kościół, który prowadzi działalność społeczną i bierze odpowiedzialność za los społeczeństwa. Krytycznie wypowiadał się o oficjalnej Cerkwi, która w XVIII wieku, za Piotra I, pozwoliła się państwu zakuć w kajdany i utraciła przez to rząd dusz”[42].

Podporządkowanie Cerkwi państwu w czasach komunistycznych nie było zjawiskiem nowym w historii rosyjskiej Prawosławnej Cerkwi. Ból – wynikły z troski o ojczystą wiarę prawosławną, łączy Wysockiego z Dostojewskim, a jednocześnie uwidacznia jak głęboko twórczość rosyjskiego barda wpisuje się w rosyjską tradycję kulturową i jej „przeklęte problemy” - jak je określił autor *Idioty.*

Motyw miłości

Miłość w twórczości poetyckiej Wysockiego ma wiele płaszczyzn. Jest to miłość damsko-męska, ale także miłość przyjacielska, czy w końcu trudna miłość do ojczyzny zniewolonej ideologia komunizmu i podporządkowanej komunistycznej władzy. Wysocki nie napisał zbyt wielu pieśni o miłości, lecz wszystkie one zajmują znaczące miejsce w jego twórczości. Pod względem artystycznego ujęcia tematu miłości żadna z nich nie jest podobna do innej. Uwzględniając warstwę treściową, pieśni te można zaliczyć do kilku grup. I tak wyróżnić tutaj możemy:

1). pieśni z wątkiem autobiograficznym,
2). pieśni przedstawiające zniekształcony obraz miłości,
3). pieśni przedstawiające miłość przez pryzmat folklorystyczny,
4). pieśni poświęcone filozoficznej refleksji nad miłością,
5). pieśni poświęcone miłości tragicznej, stanowiącej źródło cierpienia.

[41] Ф. Корсаков, *Русские судьбы*, [w:] *Из-под глыб. Сборник статей*, М.С. Агурский, Е.В. Барабанов, i inni, Ymca-Press, Москва 1974, s. 162.
[42] O. Figes, *Taniec Nataszy…*, dz. cyt., s. 322.

Pierwszą grupę tworzą pieśni, które bezpośrednio dotyczą tematyki miłosnej i uderzają w autorski, osobisty ton samego barda. Do takich należy zaliczyć: *07*, *Мне каждый вечер зажигает свечи*, *Было так: я любил и страдал*, *Так давно*, *Несостоявшийся роман*, *Если я богат, как царь морской*, *Дуэт разлучённых*, *Не долюбил*, *Здесь лапы у елей дрожат на весу*. Na szczególną uwagę zasługują związane z nimi pieśni: *Люблю тебя сейчас* (pieśń poświęcona Marinie Vlady), *О двух автомобилях* (intelektualno - „technokratyczna" alegoria relacji barda z Mariną Vlady), *Она была в Париже* (uchodząca za najpiękniejszy hołd złożony miłości Wysockiego do Vlady – określanej przez W. Kantora mianem "niedoścignionej rosyjsko-francuskiej gwieździe", czy "Żar-Ptakowi"), *Марине* oraz *Маринка, слушай, милая Маринка* (adresatka dwóch ostatnich pieśni zaznaczona jest w tytułach). Zaliczyć tutaj także należy pieśń *Когда вода всемирного потопа* (napisana do filmu *Стрелы Робин Гуда*) – pewnego rodzaju miłosne credo Wysockiego - najbardziej wyrazisty i majestatyczny hymn, jaki wyszedł spod pióra poety. Pieśń ta przyciąga uwagę nieoczekiwaną dla swojego kontekstu, lecz w pełni przewidywalną dla twórczości Wysockiego intelektualną nutą (biblijne reminescencje, wyszukane aluzje asocjacyjne).

Druga grupa utworów przedstawia pewnego rodzaju zniekształcony obraz miłości. Ich bohaterowie gubią się w szarości społecznej egzystencji, która jednak skrywa to, co stanowi sens ludzkiego bytu. Można tu zaliczyć pieśni takie, jak: *Татуировка*, *Здравствуй, "Юность", это я* (jedno z najbardziej okrutnych dzieł poświęconych tej tematyce w twórczości barda), *Девушка из Нагасаки*, *О нашей встрече*, *Грустный романс*, *Я женщин не бил до семнадцати лет*.

W wierszu *Татуировка* wykorzystany został zwrot do drugiej osoby – zabieg podtrzymujący dramatyzm, który stał się jednym z głównych elementów późniejszej twórczości Wysockiego:

„Не делили мы тебя и не ласкали,
А что любили – так это позади, –
Я ношу в душе твой светлый образ, Валя,
А Леша выколол твой образ на груди"[43].

W wierszu tym brak jest silnego konfliktu wartości, charakterystycznego dla późniejszej twórczości poety. Konflikt w wierszu *Татуировка* jest subtelniejszy i bardziej liryczny – rywalizacja pomiędzy miłością i przyjaźnią – dwoma moralnymi wskazówkami bohatera. „Не делили" i „не ласкали" – określają szlachetność uczuć, którymi darzą swoją wybrankę Walę, przyjaciele rywalizujący o jej względy..

[43] В.С. Высоцкий, *Татуировка*, 1961, [w:] Tenże, *Спасите наши души!*, dz. cyt., s. 22.

Mimo, że sytuacja jest na swój sposób naiwna i wzruszająca, dla lirycznych bohaterów ma pełnię powagi:

„У него – твой профиль выколот снаружи,

А у меня – душа исколота внутри”[44].

Miłość rozumiana jest tutaj zgodnie z wiedzą i doświadczeniem społecznym bohaterów, ale nie traci z tego powodu szacunku wobec ukochanej. Liryczne przeżycia znalazły odzwierciedlenie w przestrzeni i działaniach bohaterów:

„И когда мне так уж тошно, хоть на плаху, –

Пусть слова мои тебя не оскорбят, –

Я прошу, чтоб Леша расстегнул рубаху,

И гляжу, гляжу часами на тебя”[45].

Przejawy wyższych uczuć na tle codzienności – często płytkiej, aspołecznej czy wręcz odrażającej – są odzwierciedleniem stanu ducha bohatera, nie zawsze w sobie dostrzegającego ten poziom istnienia. Jest to istotna cecha poezji Wysockiego, łączącego wysokie uczucie z przyćmiewającą je niską codziennością..

Z kolej *Два письма* to ostatni mini-cykl składający się z dwóch pieśni, które można nazwać epopeją miłości radzieckiej. W utworach tych mamy do czynienia z ogromną siłą gorzkiego sarkazmu: bohaterowie mini-cyklu dosłownie toną w drobnych problemach swojej egzystencji, nie znają innego świata, oprócz tego materialnego, pod względem moralnym „tańczą nad przepaścią”, jednak, mimo wszystko potrafią kochać z wzajemnością. Nieco na wyrost można tu zaliczyć utwory *Серенада Соловья-Разбойника* i *Скалолазка* - w pieśniach tych temat miłości jest potraktowany z pewną dozą ironii i autoironii[46].

Szczególną grupę stanowią te pieśni, w których tematyka miłosna ujęta jest przez pryzmat folklorystyczny: *Я несла свою беду*, *Отчего не бросилась, Марьюшка, в реку ты*, *Как по Волге-матушке* i szereg innych. Tematyka miłosna rozpatrywana jest w nich dwojako: poprzez stylizację planu retrospektywnego i poprzez jego aktualizację. U Wysockiego, dzięki zmianom i wieloznaczności semantyki fabuła pieśni może być odbierana przez pryzmat różnych płaszczyzn czasowych, a dawna tematyka ludowa (dotycząca również miłości) wydaje się na tyle aktualna, że mogłaby dotyczyć obecnie każdego z nas[47].

[44] Tamże.
[45] Tamże.
[46] Zob. także: Ю.Ф. Карякин, *О песнях Вл. Высоцкого*, [w:] «Литературное обозрение», №7, 1981, s. 94-100.
[47] Zob. także: Б.А. Макарова, *Фольклорные мотивы в лирике В. Высоцкого*, [w:] «Русская словесность», № 2, 2000, s. 20-25.

Wysocki za pośrednictwem swojej twórczości poetyckiej komunikował się ze społeczeństwem, przekazywał mu pewne swoje myśli, przemyślenia, idee. Pieśń *Нейтральная полоса* – to wezwanie do ogólnoludzkiego pojednania w miłości. *Там, у соседа пир горой* - to pieśń, w której poeta wyraża współczucie ludziom, którzy oduczyli się kochać. *Баллада о ненависти* (pieśń pochodząca z filmu *Стрелы Робин Гуда*) – stanowi z kolej swoiste ujęcie miłości w kontekście nienawiści:

„Но благородная ненависть наша
Рядом с любовью живёт!”[48].

Wiersz *Кто сказал: всё сгорело дотла* przedstawia miłość na poziomie makrokosmosu. Z tego punktu widzenia, całą twórczość Wysockiego można rozpatrywać jako dążenie do miłości będącej podstawowym wymiarem ludzkiej egzystencji i jednocześnie jako .żarliwy protest poety-barda przeciwko braku tego uczucia w otaczającym go świecie.

Problem miłości w twórczości Wysockiego ma jeszcze trzy pozostałe płaszczyzny. Po pierwsze, miłość w rozumieniu opisanym powyżej jest niekoniecznie miłością fizyczną (czy też ogólnie związaną z ludzkimi namiętnościami), chociaż Wysocki nie wyklucza tego kształtu. Zgodnie z przesłaniem poety, miłość jest fundamentem wszystkiego, co ludzkie w człowieku, w związku z czym staje się nade wszystko kategorią duchową. Dostrzegalny jest tu przejaw dawnych tradycji – od chińskiego daoizmu i hinduskiego tantryzmu, przez greckich neoplatończyków (Plotyna, Proklosa, Porfiriusza, Jamblicha), sufitów i europejskich mistyków średniowiecza oraz historii nowożytnej, aż po naukę o duchowym sensie życia Maxa Schelera, który w żadnym wypadku nie negował aspektu cielesności. Takie też podejście było bliskie Wysockiemu: dualizm ducha i ciała bard pokazuje praktycznie we wszystkich swoich pieśniach poświęconych miłości (najwyraźniej widać to w pieśni *Когда вода всемирного потопа*). Sama zaś reguła miłości duchowej wpisana jest w całą jego twórczość, stanowiąc w dużej mierze jej filozoficzną podstawę.

Miłość w twórczości Wysockiego jest prawdziwa, jest to miłość ludzi silnych duchem, która prawie zawsze napotyka przeszkody lub zostaje rozdzielona. Taka sytuacja miała także miejsce w wierszu zaczynającym się od słów „Люблю тебя сейчас”, który bard dedykował „Марине В.”:

„Ах, разность в языках, -
не положенье – крах!
Но выход мы вдвоём поищем – и обрящем”[49].

[48] В.С. Высоцкий, *Песня о ненависти*, 1975, [w:] Tenże, *Спасите наши души!*, dz. cyt., s. 401.

Z podobnym motywem – sytuacji wydającej się bez możliwości odwrotu - spotykamy się też w kolejnej pieśni barda:

„Руки сцепились до миллиметра,
Всё - мы уходим к свету и ветру, -
Прямо сквозь тьму,
Где – одному
выхода нет!..”[50].

Na tym też polega «сочетанье двух душ» ("złączenie dwóch dusz”), o którym pisał Puszkin. Zdaniem poety tylko we dwoje można znaleźć wyjście z labiryntu, gdzie króluje mrok, gniew i nienawiść, z zaczarowanego lasu, gdzie «лапы у елей дрожат на ветру» („łapy jodły drżą na wietrze”) i «птицы щебечут тревожно» („ptaki ćwierkają niespokojnie”).

Miłość w twórczości Wysockiego nie zna granic, nie ma dla niej znaczenia odległość między kochankami – jak w pieśni *Ноль семь* (*07*), gdzie, okazuje się, zwyczajne słowa brzmiące w słuchawce: „Здравствуй, это я!” są niczym wyznanie uczucia, stanowią przeciwwagę dla odległości, która oddziela zakochanych.

Miejsce na samym szczycie w poezji miłosnej Wysockiego zajmuje niewątpliwie utwór *Баллада о Любви*:

„Я поля влюблённым постелю –
Пусть поют во сне и наяву!
Я дышу, и значит – я люблю!
Я люблю, и значит – я живу!
(…)
А мы поставим свечи в изголовье
Погибших от невиданной любви…”[51].

Powyższy utwór nie jest osamotniony w rosyjskiej tradycji literackiej - wpisuje się w jej kanon liryki miłosnej. W najwyższym tego słowa znaczeniu *Баллада о Любви* jest echem puszkinowskich strof z wiersza *Любовь одна – веселье жизни хладной…*:

„Певцы любви! вы ведали печали,
И ваши дни по терниям текли;
Вы свой конец с волненьем призывали”[52].

---

[49] Tenże, *********Люблю тебя сейчас…*, 1973, [w:] Tenże, *О любви*, red. А. Кулагин, Эксмо, Москва 2010, s. 196.
[50] Tenże, *Нить Ариадны*, 1973, [w:] Tamże, s. 204.
[51] Tenże, *Баллада о Любви*, 1975, [w:] Tenże, *О любви*, dz. cyt., s. 280-281.
[52] А.С. Пушкин, *********Любовь одна – веселье жизни хладной*, 1816, [w:] *Интернет Библиотека Алексея Комарова*, strona internetowa: http://www.ilibrary.ru/text/326/p.1/index.html, dostęp: 02.09.2015.

Zresztą w podobnym tonie pisze Puszkin także w wierszu *Наездники*:

„О вы, хранимые судьбами
Для сладостных любви наград;
Любви бесценными слезами
Благословится ль ваш возврат!..”[53].

Liryka miłosna Wysockiego jest wzruszająca i przejmująco wyrazista, jak wszystkie jego utwory. W swojej szczerości i braku jakiejkolwiek kokieterii jest bardzo podobna do liryki miłosnej innego znakomitego rosyjskiego poety – Siergieja Jesienina[54].

Tematyka miłosna u Wysockiego niejednokrotnie przeplatała się z biografią barda. Miłości, które przyszło przeżywać poecie, znajdowały swoje odbicie w pieśniach. Doskonale obrazuje to przykład ostatniej żony Wysockiego, której ten poświęcił wiele utworów poetyckich.

Miłość do Mariny Vlady znalazła pełne odzwierciedlenie w jego poezji. Także towarzyszące jej okoliczności - kontakty na odległość, rozmowy telefoniczne, przerywane w najbardziej szczerych momentach ich rozmowy, spontaniczność i żarliwość. Poświęcone Marinie wiersze przedstawiają skomplikowaną plątaninę uczuć. Aluzję do tej komplikacji odnajdujemy w pieśni skierowanej do telefonistki stacji międzynarodowej 07, która łączyła telefonicznie poetę z M. Vlady w Paryżu. Jest to monolog liryczny, przeniknięty oślepiającą namiętnością, pragnieniem bycia tu i teraz z ukochaną:

„Я хватаюсь за диск телефона,
Набираю вечное ноль семь.

«Девушка, здравствуйте! Как вас звать?» -
«Тома».
«Семьдесят вторая! Жду, дыханье затая...
Быть не может, повторите, я уверен — дома!..
Вот уже ответили.
Ну здравствуй, — это я!»”[55].

Jak piszą biografowie artysty - kiedy udawało im się spotkać, byli po prostu szczęśliwi. Najlepiej oddają to szczęście następujące wersy:

„Не видел я другой такой руки,
Которая меня бы так ласкала”[56].

[53] Tenże, *Наездники*, 1816, [w:] Tamże, strona internetowa: http://www.ilibrary.ru/text/322/p.1/index.html, dostęp: 02.09.2015.
[54] Na podobieństwo to zwraca uwagę Д.В. Суворов w: *Галактика Высоцкого*, Екатеринбург 2008.
[55] В.С. Высоцкий, *Ноль семь*, 1969, [w:] Tenże, *О любви*, dz. cyt., s. 181.

Wielka miłość potrafiła natchnąć Wysockiego do napisania utworów lirycznych oryginalnych duchem i charakterem, wzbogacających pod każdym względem - treści i formy artystycznej oraz melodycznej::

„Дом хрустальный на горе - для нее,
Сам, как пес бы, так и рос - в цепи.
Родники мои серебряные,
Золотые мои россыпи!”[57].

Bez cienia wątpliwości można rzec, że o właśnie miłość uskrzydlała Wysockiego. Poświęcał jej coraz to nowsze wiersze, jak ten:

„В какой день недели, в котором часу
ты выйдешь ко мне осторожно,
когда я тебя на руках унесу
туда, где найти невозможно?”[58].

Ukochana jest tu jednocześnie symbolem miłości, który podmiot pragnie unieść z ziemi w takie cudowne miejsce, gdzie nikt jej nie zbruka i nie znieważy, bo jej nie odnajdzie. Poezja Wysockiego ukazuje przepiękne obrazy miłości, stworzone na różnych etapach jego drogi twórczej. Jej temat obejmuje ponad tysiąc wierszy, co daje mu wysokie miejsce w problematyce twórczości rosyjskiego barda.

Tematyka miłosna w twórczości Wysockiego nie ogranicza się do jego ballad. Występuje także w przytaczanej opowieści, która pozostała niedokończona i jako taka ukazała się w druku pod tytułem *Роман о девочках*[59].. Na początku tego utworu czytelnik znajduje odniesienie do „dziewczynek”, które – według słów narratora – przestały kochać swoich rodaków, a kochają obcokrajowców:

„Девочки любили иностранцев. Не то, чтобы они не любили своих соотечественников. Напротив... Очень даже любили, но давно, очень давно”[60].

Utwór utrzymany jest w wyraźnym duchu sarkastycznym. Już w pierwszych słowach możemy odczytywać niezadowolenie narratora z tego, że miłość utraciła dawne znaczenie, a miejsce rosyjskich kochanków, jak przytoczony w *Opowieściach o dziewczynkach* Nikołaj Swiatienka, w sercach młodych Rosjanek zajęli bogaci obcokrajowcy. O poczciwych intencjach rosyjskiego kochanka Tamary z jej lat młodzieńczych świadczy najlepiej ich

[56] Tenże, ******Нет рядом никого, как ни дыши...***, 1969, [w:] Tamże, s. 167.
[57] Tenże, *Дом хрустальный*, 1967, [w:] Tamże, s. 86.
[58] Tenże, *Лирическая*, [w:] Tenże, *Нерв*, dz. cyt., s. 171.
[59] Zob. także: A. Walczak, *Od wydawcy*, [w:] W. Wysocki, *Opowieść o dziewczynkach*, przeł. J. Siemiańko, A. Twerdochlib, Wydawnictwo „Marpress”, Gdańsk 1992, s. 5-6.
[60] В.С. Высоцкий, *Роман о девочках*, [w:] Tenże, *Собрание сочинений в 4 томах. Проза.: Том 4*, Время, Москва 2008, s. 17-89.

dialog, gdy chłopak wie, że pójdzie do więzienia i prosi Tamarę by ta nie czekała na niego, tylko zajęła się nauką:

„Тамара по нему не плакала,
да и он повел себя благородно, и разговор меж ними вышел такой:
- Ты меня не жди. Не на фронт иду!
- Я и не собиралась!
- Вот и хорошо, что не собиралась. Ты еще пигалица, и школу надо кончить.
- Я и собираюсь.
- И я говорю”[61].

W utwór ten – podobnie jak w całą lirykę Wysockiego – wpisana jest nadzieja i wiara w prawdziwą miłość. Uczucie to pozwala dziewczynom recydywistów oczekiwać wiernie na swoich wybrańców, a nawet nakazuje im na nich pracować, gdy ci po odbyciu którejś z rzędu kary, nie są już w stanie sami zarobić na swoje utrzymanie.

„А ведь, у таких ребят бывают такие верные подруги, что и не верится даже. Он и по 6-7 сроков мотает и каждый раз возвращается, отмотав срок, а она на месте и хлопочет вокруг, и работает на него, потому что после 6-7 срока-то он инвалид совсем, легкие отбиты, кровью харкает и рука одна не гнется”[62].

Jednak główna bohaterka – Tamara nie była gotowa do takich, jak te opisywane przez narratora, poświęceń dla swojego wybranka.

Autor opowieści *Роман о девочках* w jednym z wywiadów przyznaje, że jego proza ma charakter przypadkowy i nie ma cech charakterystycznych dla tego rodzaju literackiego. Ten bowiem zakłada jasno określony cel fabularny i jego realizację. *Opowieść o dziewczynkach* przedstawia zasłyszane historie, różne wrażenia i przemyślenia autora. Jak sam wyznaje:

„Я не пишу книги как таковой: сел и начал писать роман — нет, я просто стал записывать какие-то свои впечатления в прозе. Они иногда выливаются в целые рассказы большие, иногда это начало больших вещей каких-то”[63].

Temat miłości w poezji Wysockiego nacechowany jest autentycznością, przenikniętą własnym przeżyciem tego uczucia i jego świadectwami, co z kolei sprawiało, że ludzie chętnie mówili o uczuciach barda. Doskonale obrazuje to przytoczona przez polskiego aktora, a prywatnie przyjaciela Wysockiego – Daniela Olbrychskiego – sytuacja. Olbrychski

[61] Tamże.
[62] Tamże.
[63] В.В. Бакин, *Владимир Высоцкий без мифов и легенд*, Алгоритм, Москва 2011, s. 495.

wspomina jak po raz pierwszy ujrzał Wysockiego, którego wskazał mu przebywający z nim w tym czasie Rosjanin, mówiąc:

> „Smotri, kto tam idiom! Ty znajesz etogo człowieka? Eto Wysockij! (…) Daniel, Danel, to, szto ja tebie skazał, eto prawda, no eto nie samoje gławnoje. Prawda, szto on bałładist, aktior, gitarist, nasz izwiestnyj poet, no eto jerunda (…)! On (…) on jebiot Marinu Vlady!"[64].

Przywołana historia doskonale obrazuje, że twórczość Wysockiego łączyła się w wyobraźni odbiorców z barwnym, owianym legendą życiem autora ballad i pieśni.

Motyw ojczyzny – poezja osadzona w rosyjskiej przestrzeni

Teksty pieśni Wysockiego nie wychwalają systemu radzieckiego, a jego twórczość nie jest na usługach władzy. Nie mniej jednak nie są one oderwane od rosyjskiej przestrzeni geograficznej i kulturowej. Poprzez silne zakotwiczenie w niej stanowią o przenikaniu się kultury oficjalnej z nieoficjalną, będąc swoistym pograniczem kulturowym dla obu płaszczyzn.

Dobrym przykładem pozwalającym przyjrzeć się metaforyce Wysockieg, pod tym kątem, jest tekst pieśni poetyckiej pod tytułem *Туман (Mgła)*. Utwór ten można odczytać jako metaforę innego życia, do którego tęsknił poeta i do którego tęsknili jemu współcześni – szarzy mieszkańcy Związku Radzieckiego. Poetyckie „ja" *Mgły* śpiewa, że jedyne, co należy zrobić, to podjąć wysiłek, aby się w tytułowej „mgle" odnaleźć:

„Сколько чудес за туманами кроется -
Ни подойти, ни увидеть, ни взять, -
Дважды пытались, но Бог любит
троицу –
Глупо опять поворачивать вспять"[65].

Słowa te nawołują do podejmowania no nowo wysiłku po każdej poniesionej porażce. Manifestują, z jednej strony upór, a z drugiej brak pokory polegający na niepoddawaniu się losowi i mimo trudu powtarzaniu od nowa podjętych wcześniej działań.. W tym konkretnym przypadku dochodzenia do cudów skrywanych przez mgłę.

W utworze tym tytułową mgłę możemy interpretować jako „coś", co ukrywa duchową ojczyznę Wysockiego - Rosję. Aluzję taką możemy znaleźć już w pierwszym wersie wiersza,

[64] D. Olbrychski, *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim*, Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1990, s. 13. Zachowano oryginalną pisownię (transliteracja z języka rosyjskiego).
[65] В.С. Высоцкий, **** Сколько чудес за туманами кроется…*, 1968, [w:] Tenże, *Спасите наши…*, dz. cyt., s. 139.

który brzmi: „Сколько чудес за туманами кроется”. Cytat ten upoważnia nas do interpretowania „mgły”, jako władzy bogatej krainy. Możemy także przyjąć, że krainą, o której mowa w wierszu, jest Rosja, będąca nie do końca zbadaną przez człowieka przestrzenią, skrywającą swoje „cuda”. Stąd niebezpodstawnym wydaje się skojarzenie z Kozakami, którzy uciekali na tak zwane „чистое поле”, co też można przetłumaczyć jako „dzikie pole”. Tak o tradycji tej pisze Jurij Afanasjew:

> „Tradycja Dzikich Pól – najstarsza spośród wszystkich powstałych na terenach zamieszkanych przez współczesnych Rosjan. (…) Spośród wielu znaczeń związanych z ową tradycją, na szczególną uwagę zasługuje to, które wyraża dążenie człowieka do uwolnienia się od prześladowań, a jednocześnie od wszelkich powiązań społecznych, od wszelkich obowiązków”[66].

Metafora „dzikich pól”, o których mówi Afanasjew, obecna jest w folklorze. Przywołana jest m.in. w ukraińskiej pieśni ludowej *Козаченько*:

„На небі сонечко яскраво сяє,
а козаченько лежить і пісню про чисте поле доспівує”.

„Чистще поле” stanowiło dla kozaków miejsce ucieczki przed panującą władzą, było sposobem życia, którego głównym ideałem było niepoddawanie się żadnemu zwierzchnictwu. Szerzej o naturze kozaków i kazaków (rosyjski odpowiednik kozaka) pisze Aleksandr Rogożkin (Александр Рогожкин). Zwraca on uwagę na różnice pomiędzy ukraińskim kozakiem, a rosyjskim kazakiem. Według słów badacza, obydwaj są buntownikami. Jednak ukraiński kozak buntuje się przeciwko władzy, nie chcąc mieć Pana, ani w postaci cara, ani w postaci imperatora:

> „Украинское козачество никогда не было защитником центральной власти, ни царской, ни императорской, ни любой другой государственной”[67].

Natomiast rosyjski kazak chociaż może buntować się przeciwko swoim bezpośrednim zwierzchnikom, takim jak bojarzy czy kupcy, to nigdy jednak nie wypowiada posłuszeństwa „ojczólkowi” carowi („царь-батюшка”), co odróżnia go od jego ukraińskiego odpowiednika:

> „В корне от украинского варианта отличается архетип казака в русскоязычной фольклорной традиции. Здесь казак – это прежде всего удалец**,** у него нет отечества, родины, но есть пространство, на котором ему вольно дышится: «Дон-батюшка» или «Волга-матушка», (…). Он вырван из семейного круга и не связан никакими родствен-

[66] J. Afanasjew, *Groźna Rosja*, przeł. M. Kotowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 30.
[67] А. Рогожкин, *О некаторых археипах «українського світу» и «русского мира»*, [w:] *Культура в фокусе научных парадигм. Сборник материалов III международной научно-практической конференции «Культура в фокусе научных парадигм» 18-19 марта 2015 гола*, red. Кравченко О.А., Каика Н.Е., Изд. ДонНУ, Донецк 2015, s. 35.

ными обязательствами. Он, как правило, противостоит не центральной государственной власти, но воеводе, боярину и купцу. Царя-батюшку он почитает"[68].

W dalszej części wywodu Rogożkin zwraca uwagę, że przedstawione powyżej wyobrażenia na temat kozaków i kazaków nie wywodzą się z przesłanek historycznych, a są pewnym ideałem, na którym buduje się tożsamość narodową:

„они символизируют культурный идеал, создаваемый народным самосознанием в рамках русского и украинского культурных миров"[69].

Można pokusić się o twierdzenie, że to właśnie wspomniany tutaj rosyjski kulturowy ideał polegający na niesprzeciwianiu się władcy spowodował, iż Wysocki ani nie opuścił Rosji, stając się dysydentem, ani nie wybrał życia z dala od cywilizacji, w miejscach, do których przenosił odbiorców swojej twórczości.

Warto w tym miejscu na marginesie dodać, że nie wszyscy wypowiadający się o rosyjskiej (czy też eurazjatyckiej) przestrzeni pisarze i badacze uważają ją za dobrodziejstwo dla Rosji. Tutaj po raz kolejny warto przywołać Jurija Afanasjewa, który w *Groźnej Rosji* mówi, że nie tylko przyroda Syberii jest wrogiem Rosji, ale również wielka przestrzeń jej państwa. Afanasjew przyznaje, że ziemia w Rosji obdarzona jest specjalnym kultem, który sięga czasów pogańskich:

„Z dawien dawna, od czasów pogańskich, w tradycyjnej rosyjskiej kulturze włościańskiej ukształtował się kult ziemi i wyobrażenie o matce-ziemi (…)"[70].

Takie traktowanie ziemi – jako matki, żywicielki nie zanikło wraz z nadejściem chrześcijaństwa, ale jeszcze bardziej przybrało na sile:

„Wraz z przyjęciem przez Ruś prawosławia, pogańskie wyobrażenie o matce-ziemi nie tylko upodobniło się do kultu Matki Boskiej, ziemia nie tylko otrzymała nowy przydomek – «święta», ale w istocie – pod względem stosunku do niej – taką się stała" (s. 25).

Afanasjew polemizuje z takim ujęciem rozległych rosyjskich przestrzeni. Z punktu ekonomicznego zarzuca takiemu położeniu geograficznemu - którym szczycą się Rosjanie - olbrzymią trudność w gospodarowaniu nim. Włącza w to także czynnik ekonomiczny – konieczność budowania dróg pomiędzy bardzo odległymi punktami na mapie Rosji (s. 27). Ponadto badacz dochodzi do wniosku, że rosyjska surowa natura zmusiła naród rosyjski do kolektywizacji, która jest przeciwna zachodniemu indywidualizmowi, z jakim sympatyzuje autor *Groźnej Rosji*. W ukształtowaniu tego ostatniego, zdaniem badacza, sprzyjały stosunkowo niewielkie odległości:

[68] Tamże, s. 35-36.
[69] Tamże, s. 36.
[70] J. Afanasjew, *Groźna…*, dz. cyt., s. 25. Kolejne cytaty z tego wiersza pochodzą z tego samego źródła. Po cytacie w nawiasie podawana będzie strona.

„Samo ukształtowanie terenu wyklucza duże zgrupowane budownictwo – przeciwnie, stwarza wiele możliwości do rozwiązań indywidualnych, a nie wspólnotowych" (s. 27).

Natomiast rosyjska przyroda, którą Afanasjew – w kontraście dla tkwiącej w rosyjskiej świadomości ludowej „ziemi-matki" - nazywa „macochą", ugruntowała w Rosjanach kolektywizm, a także inne – negatywnie wartościowane przez Afanasjewa – cechy społeczne:

„(…) kolektywizm, ograniczenie, niedostateczną mobilność społeczną, słabo wyrażony rozwój indywidualności w organizmie społecznym – zawdzięczamy macoszej przyrodzie" (s. 28).

Wspomniane powyżej niedostatki społeczne mają dla autora powyższych słów kolejne negatywne konsekwencje:

„W tym należy szukać przyczyn (…) etatyzmu i tyranii, ciemiężenia i dławienia jednostki oraz wolności" (s. 28).

W podobnym duchu do Afanasjewa wypowiada się Boris Jegorow, który kreśli taki rys historyczny, wprowadzając czytelnika w zagadnienia dziewiętnastowiecznej kultury rosyjskiej:

„Należy uwzględnić i to, że Rosja w ciągu prawie całego XIX wieku, kontynuując tradycję poprzednich stuleci, nieprzerwanie poszerzała swe granice; władcy carskiego imperium nie mgli nie przesiąkać samodzierżawnym, despotycznym, agresywnym duchem"[71].

Zarówno dla Afanasjewa, jak i dla Jegorowa, rosyjska przestrzeń jest czymś, co ciąży Rosji, co determinuje jej negatywne cechy. Dla wspomnianych badaczy olbrzymie terytorium imperium rosyjskiego nie jest ani powodem do dumy, ani sielanką - miejscem, gdzie można się wyciszyć i odpocząć, jak zwykła przedstawiać odpowiednie krainy geograficzne literatura[72].

Zupełnie innym tonem mówi o rosyjskiej przestrzeni współczesny pisarz Wiktor Pielewin w powieści *Święta księga wilkołaka*. Ustami głównego bohatera, Aleksandra, przedstawia pogląd, iż właśnie rosyjska przestrzeń terytorialna jest dla Rosji powodem do dumy:

„(…) Rosja żyła na własną rękę tysiąc lat i nieźle jej to wychodziło, wystarczy popatrzeć na mapę świata"[73].

Prezentowana idea, usprawiedliwia rosyjską historię. Pokazuje, że różnice, jakie występują pomiędzy Rosją i żyjącym według demokratyczno-liberalnych zasad Zachodem

[71] B. Jegorow, *Oblicza*…, dz. cyt., s. 11.
[72] Jako przykład mogą tutaj posłużyć *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza wydane w 1826 roku w Moskwie.
[73] W. Pielewin, *Święta księga wilkołaka*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 189.

przemawiają na korzyść Rosji, którą Aleksander postrzega jako imperium. W dialogu z angielskim arystokratom stwierdza:

> „Jeżeli ktoś tak bardzo chce nas odesłać na przemiał, może się okazać, że to my mu pomożemy się zamienić w czarny dym. A mamy czym, i jeszcze długo będziemy mieć!”[74].

Powieść ta, z racji tego, iż Pielewin napisał ją w 2004 roku, odnosi się już do rzeczywistości postradzieckiej. Nie mniej jednak, wymieniane przez Aleksandra atuty - wielkość „na mapie” i siłę militarną można odnieść także do Kraju Rad.

O rosyjskiej przestrzeni i jej specyfice - zwracając szczególną uwagę na jej włodarza czasów Wysockiego - tak pisze W. Marciniak:

> „W imperium sowieckim specyficzne miejsce zajmowało terytorium, nazywane Rosyjską Sowiecką Federacyjną Republiką Socjalistyczną. Znajdowało się ono w bezpośrednim władaniu partii komunistycznej”[75].

Słowa te odnoszą się do przestrzeni w jakiś sposób zagospodarowanej przez człowieka, ponieważ trudno mówić o realnej kontroli partii nad przestrzenią dzikich stepów czy górskich szczytów, które niejednokrotnie pojawiają się w twórczości poetyckiej barda.

Dal Wysockiego przestrzeń jest nie tylko atutem Rosji, nie tylko „mgłą”, ale również świadectwem jej tajemniczego istnienia i przeznaczenia.

W wierszu *** *Сколько чудес за туманами кроется…* poeta wyraża częstą dla Rosjan czasów radzieckich postawę tęsknoty za epoką przedrewolucyjną. W tym czasie tajga była jednak przestrzenią nie tylko „oswojoną”, ale wręcz „bliską” - służącą Rosji. W przytoczonym utworze nad tajgą panuje mgła, będąca metaforą władzy – co jest bliskie przytoczonemu spostrzeżeniu z *Rozgrabionego Imperium*. Mgła broni owej tajemniczej krainy – tajgi, wywołującej skojarzenia z rosyjską przestrzenią, a także z miejscem wolności:

„Сторож седой охраняет - туман”[76].

Kolejną aluzję do sytuacji Rosji możemy odczytywać w stwierdzeniu odnoszącym się do zbiorowych „nas”:

„Было когда-то – тревожили беды нас, -

Многих туман укрывал от врагов” (s. 139).

Słowa zawarte w powyższych dwóch wersach można interpretować jako odwołanie do kontekstu historycznego ojczyzny Wysockiego, która skrywa się pod metaforą niezdobytej przez wrogów tajgi. Zgodnie z tą interpretacją, jawi się nam ona jako wielka, niezwyciężona

[74] Tamże.
[75] W. Marciniak, *Rozgrabione Imperium …*, dz. cyt., s. 32.
[76] В.С. Высоцкий, *** *Сколько чудес за...*, dz. cyt., s. 140. Kolejne cytaty z tego wiersza pochodzą z tego samego źródła. Po cytacie w nawiasie podawana będzie strona.

przez tysiąclecia przestrzeń, która była chroniona przez „mgłę", niczym przez Opatrzność. Warto mieć na uwadze przy interpretacji tego wiersza czas przeszły, którego użył poeta w wyrażeniach takich jak: „pomagała nam", „nie śmiał".

Natomiast niepokój czytelnika/słuchacza mogą budzić dalsze słowa: „твоя миссия кончена", przetłumaczone jako: „czas dziś już nie ten sam", które poprzez podkreślone w nich zerwanie z tradycją można odczytywać jako bezpośrednio odnoszące się do czasów współczesnych podmiotowi lirycznemu, tudzież bardowi (rozróżnienie w zależności od tego czy mówimy o wierszu, czy o piosence) – to jest radzieckich. W tych czasach, jak śpiewa autor ballady *** *Сколько чудес за туманами кроется…* natura zostaje zaczarowana niczym pod oddziaływaniem szamana:

„Тайной покрыто, молчанием сколото -
Заколдовала природа-шаман" (s. 140).

W metaforze tej autor zawarł podejmowaną przez władzę próbę zmiany tożsamości mieszkańców totalitarnego imperium, wzmocnienie cenzury, jakie miało miejsce w Związku Radzieckim oraz wyposażenie jej w prawo skazywania niepokornych twórców na katorgę, łagier lub bardzo popularną karę – szczególnie w późniejszej epoce radzieckiego komunizmu – izolowanie niewygodnych twórców w szpitalach psychiatrycznych, tzw. *psychuszkach*. Liryczne świadectwo znajdujemy pod postacią przywołanego w utworze szamana, który para się magią, a w utworze jawi się jako siła nieczysta, którą możemy utożsamiać z władzą radziecką.

Pomimo trudnej sytuacji, w jakiej znalazł się człowiek chcący być wolnym, nie może on się poddać i musi zawsze wierzyć w możliwość zwycięstwa. Myśl ta zawarta jest w refrenie utworu:

„Выучи намертво, не забывай
И повторяй, как заклинанье:
«Не потеряй веру в тумане,
Да и себя не потеряй!»" (s. 139).

Warto zwrócić tutaj uwagę na przesłanie płynące z cytowanej strofy. „Mgła" będąca metaforą zniewalającego naród rosyjski systemu, który zasłania prawdziwe wartości, może spowodować, iż ludzie - pod jej wpływem - stracą wiarę i zagubią się. Dlatego tak ważne jest, aby pamiętać o możliwości zwycięstwa i - mówiąc za poetą - nawet „we mgle" („в тумане") „nie zagubić się" („себя не потеряй") w zastanej przestrzeni kulturowej, nie pozwalając zwyciężyć „mgle".

Podmiot liryczny, którego w tym wierszu możemy utożsamiać z bardem, zadaje wywołujące zwątpienie u odbiorcy pytania odnoszące się do małości człowieka względem mgły:

„Что же выходит - и пробовать нечего,

Перед туманом ничто человек?" (s. 140).

Jednak autor pieśni nie pozostawia ludzi na straconej pozycji, bowiem otrzymujemy zaskakującą odpowiedź na powyższe. Odpowiedź tą można uznać za puentę dla całego utworu:

„Но от тепла, от тепла человечьего

Даже туман поднимается вверх!" (s. 140).

Czym zatem jest tutaj tytułowa „mgła"? W kontekście całego wiersza, możemy ją zinterpretować jako panujący system i kierująca nim władzę komunistyczną, która z wiadomych względów nie mogła zostać nazwana wprost. Bronią, jaką podpowiada zniewolonemu człowiekowi podmiot liryczny jest „ciepło człowiecze" („от тепла человечьего"), co jest bliskie chrześcijańskiej miłości bliźniego oraz zaczerpniętej z Ewangelii idei niesprzeciwiania się złu siłą, propagowanej przez L. Tolstoja.

Rozpatrując powyższy utwór w kontekście epoki, warto zaznaczyć, że literatura lat 60. i 70. ubiegłego wieku chętnie sięgała po tematykę wiejską, o czym pisze Janina Sałajczykowa:

> „Bez większej przesady można powiedzieć, że w tym okresie (głównie od 1960 do 1970 r.) proza «wiejska» zajmowała w procesie literackim zasadniczą pozycję"[77].

Był to, spowodowany szkicami Walentyna Owieczkina w cyklu *Sprawy dnia powszedniego*, renesans literatury kołchozowej z początku wieku[78]. Literatura ta, podobnie jak twórczość Wysockiego, odwołuje się do rosyjskiej przestrzeni. Różnice stanowi natomiast umiejscowienie jej – w literaturze oficjalnej jest to rosyjska wieś, która przeciwstawiana jest miastu. Można powiedzieć, że Wysocki poszedł o krok dalej i przestrzeni miejskiej przeciwstawił całkiem nieznaną, spowitą mgłą przestrzeń „dzikich pól", pozwalających buntownikom żyć wolno. Przestrzeń stanowiącą przeciwieństwo oficjalnej - politycznej, społecznej, kulturowej rzeczywistości. Dlatego podobieństwo pomiędzy twórczością Wysockiego i prozą wiejską lat 60. i 70. jest raczej zewnętrzne. Jak bowiem pisze Sałajczykowa, proza wiejska, poczynając od połowy lat sześćdziesiątych, koncentruje się na życiu codziennym kołchoźnika, nie wnika natomiast w jego sens i cel:

---

[77] J. Sałaiczykowa, *Literatura rosyjska XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, s. 202.

[78] Tamże, s. 179.

„zwraca teraz uwagę na szeregowego kołchoźnika, który ze statysty w powieściowym spektaklu staje się jego głównym bohaterem”[79].

Zewnętrzne jest również podobieństwo bohaterów prozy wiejskiej i podmiotu lirycznego twórczości Wysockiego. Ci pierwsi są wprawdzie przeciętnymi, szarymi obywatelami radzieckimi, jest im jednak obce pragnienie innego życia, które przenika świadomość poetyckiego „ja” barda. W dalszej analizie prozy wiejskiej badaczka pisze:

„W centrum uwagi pisarzy coraz częściej znajduje się nie sfera społeczno-ekonomiczna, lecz psychologia, świat przeżyć wewnętrznych oddzielnie wziętych postaci. (…) Taka postawa wzbogaciła problematykę utworów o kwestie moralne, zagadnienia postaw etycznych, jednostkowej odpowiedzialności, dramatyzm ludzkich losów”[80].

W centrum utworów Wysockiego znajdują się nade wszystko problemy zwykłych ludzi, niejednokrotnie ich rozterki moralne czy też etyczne, które również składają się na dramatyzm ich losów. Towarzyszy im jednak perspektywa innego życia - nie w kołchozie, lecz na „dzikich polach”.

Powyższe rozważania na temat zbieżności twórczości Wysockiego z równolegle powstającą w oficjalnym obiegu literackim prozą wiejską pokazują, iż pomimo wolnościowego charakteru, jaki miała twórczość rosyjskiego poety, nie była ona jednak całkowitym zaprzeczeniem tego co powstawało w obiegu oficjalnym. Natomiast z pewnością były nim podejmowane przez Wysockiego tematy tabu..

Zakazane tematy

Wysocki w swojej bogatej twórczości nie odcinał się od tematów niebezpiecznych dla totalitarnej władzy. Na pewno do nich zaliczają się obozy przymusowej pracy w Związku Radzieckim. Jeden z nich zlokalizowany był w Madaganie - mieście stołecznym obwodu magadańskiego o wyjątkowo nieprzychylnym subarktycznym klimacie. Znajdował się tutaj obóz przymusowej pracy przy wydobywania złota i ołowiu, a także ulokowane w nim było centrum tranzytowe dla więźniów politycznych[81] skazanych na Gułag, o czym szeroko pisz Aleksander Sołżenicyn w *Archipelagu GUŁag* czy Warłam Szałamow w *Opowiadaniach kołymskich*[82].

[79] Tamże, s. 182.
[80] Tamże.
[81] Na przełomie 1940 i 1941 roku transporty przywiozły do Magadanu około 12 000 samych Polaków. W większości byli to jeńcy wojenni i ich rodzin.
[82] W. Szałamow, *Opowiadania kołymskie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, przeł. Juliusz Baczyński, Wrocław 1999.

Wiersz, który w tytule nawiązuje do miejsca kojarzącego się z represjami totalitaryzmu komunistycznego – *Магадан* (dedykowany: „другу И. Кохановскому") umiejętnie przemyca w treści świadectwo przemocy (bicie kolbami), jakiej doświadczają w tym miejscu więźniowie. Czyni to poprzez negację bicia, którą argumentuje tym, że przyjaciel którego dotyczą słowa tej pieśni, pojechał tam dobrowolnie:

„Мой друг поедет сам собой -
С него довольно, с него довольно, -
Его не будет бить конвой -
Он добровольно, он добровольно"[83].

Jeszcze ciekawsza w tym wierszu wydaje się aluzja polityczna do *bandytów* będących w Moskwie. Wiersz ten nie przeczy zarzutowi, iż tam, czyli wśród osadzonych w Magadanie, są bandyci - „а в них - убийцы" (s. 74) - natomiast dopowiada, że jest ich tam nie więcej niż w Moskwie - „Их там не больше, чем в Москве!" (s. 74). Bezpośrednie przywołanie w wierszu stolicy Związku Radzieckiego stanowić mogłoby aluzję do władzy komunistycznej, której siedziba była w Moskwie:

„« (...) Ведь там - сплошные лагеря,
А в них - убийцы, а в них – убийцы…»
Ответит он: «Не верь молве -
Их там не больше, чем в Москве!»" (s. 74).

Puenta tego utworu jest bardzo wymowna. Wysocki nie atakuje w niej wprost władzy, lecz czyni aluzję do niej, przywołując Moskwę, w której – zdaniem poetyckiego ja – są też „mordercy" („убийцы")[84].

Co ciekawe, przyjaciel, o którym śpiewa bard, to postać autentyczna z życia Wysockiego – Igor Kachanowskij. Autor słów znanej pieśni *Бабье лето* wyjechał z Moskwy do Magadanu, tak jak w pieśni - „dobrowolnie" - aby pracować tam na stanowisku korespondenta lokalnej gazety „Магаданский комсомолец"[85].

Nie jest to zresztą jedyny utwór Wysockiego, w którym podmiot liryczny mówi o dobrowolnej podróży do Magadanu. Kolejnym jest wiersz pod wymownym tytułem – *Я уехал в Магадан*. Podmiot liryczny zdaje się nie przejawiać strachu przed podróżą, opisując ja jako zwyczajne wydarzenie:

[83] В.С. Высоцкий, **** Мой друг уедет в Магадан...*, 1965, [w:] Tenże, *Спасите наши…*, dz. cyt., s. 75. Kolejny cytat z powyższego wiersza pochodzi z tego samego źródła. Po cytacie w nawiasie podawana będzie strona.
[84] W przekładzie M. B. Jagiełły termin ten został oddany jako „bandyci".
[85] В. Рыльский, *Мой друг уехал в Магадан. История знаменитой песни Владимира Высоцкого*, „Свободная Пресса", strona internetowa: http://svpressa.ru/post/article/101404/, dostęp: 04.09.2015.

„Я все-таки уехал в Магадан
К другу!”[86].

Jak wynika ze wspomnień Wysockiego, on sam był w Magadanie[87]. Nie można wykluczyć, że wizyta w miejscu okrytym tak złą opinią, spowodowała, iż poeta odniósł się do tej podróży w swojej twórczości.

Nadzieja wpisana w twórczość

Inspirujące podstawy teoretyczne do rozważań nad nadzieją i jej znaczeniem dla człowieka daje Gabriel Marcel w książce *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*. Badacz kładzie nacisk na rozróżnienie pomiędzy optymizmem a nadzieją. Rozróżnienie to w zasadniczej kwestii sprowadza się do tego, że optymizm poparty jest doświadczeniem, natomiast nadzieja odwołuje się do rzeczywistości nieznanej[88]. Co za tym idzie, nadzieja przedstawia się „jako tajemnica, a nie jako problem”[89]. Tak ujęta nadzieja może, oczywiście, mieć związek z metafizyką. W tej sytuacji mamy do czynienia z nadzieją wyższego stopnia.

Można zatem za Marcelem przyjąć, że bohaterowie liryczni Wysockiego, jako osoby które nie znają innej rzeczywistości niż komunistyczna, mają nadzieję na życie w innym ustroju. Nadzieja połączona z wiarą oddala ich od postawy buntu, nakazując jednocześnie szukać bezpiecznego miejsca dla siebie w totalitarnej rzeczywistości. Nadzieja u Wysockiego wypiera rozpacz jako jej przeciwieństwo. Prowadzi ona do „nieakceptacji pozytywnej”, o której tak pisze francuski filozof:

> „Jest rzeczą oczywistą, że w nadziei istnieje coś, co nieskończenie przewyższa akceptację, ściślej zaś można by powiedzieć, że jest ona nieakceptacją pozytywną, i tym się różni od buntu”[90].

Warto ponadto zauważyć za Marcelem, że to właśnie w sytuacji „niewoli” jesteśmy najbardziej podatni na posiadanie „nadziei”. Z całym prawdopodobieństwem możemy uznać, że życie w państwie, w którym „всё не так” liryczni bohaterowie pieśni barda odczuwali jako „niewolę”. Jak z kolei dowodzi filozof:

[86] В.С. Высоцкий, *Я уехал в Магадан*, 1968, [w:] Tenże, *Спасите наши…*, dz. cyt., s. 156.
[87] Tamże, s. 154.
[88] G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 33-35.
[89] Tamże, s. 35.
[90] Tamże, s. 39.

„(…) im mniej odczuwamy życie jako niewolę, tym mniej dusza jest wrażliwa na blask owego zamglonego tajemniczego światła, które (…) płonie w samym ognisku nadziei”[91].

Stąd też, zważywszy na położenie podmiotu lirycznego i bohaterów tej poezji, właściwe wydaje się włączenie nadziei w tok interpretacyjny twórczości rosyjskiego barda.

Wysocki w swoich wierszach przenosi odbiorcę do innej, nie skażonej totalitaryzmem i wypaczeniami komunizmu rzeczywistości. Tak też dzieje się w piosence *Лирическая*, w której poetyckie „ja” głosi tezę, iż możliwy jest „raj” gdzieś indziej. Może nim się stać nawet miejsce w szałasie, z dala od realnego, otaczającego świata, z którego podmiot liryczny oferuje swojej wybrance „porwanie”:

„Украду, если кража тебе по душе,
Зря ли я столько сил разбазарил?
Соглашайся хотя бы на рай в шалаше,
Если терем с дворцом кто-то занял”[92].

Bardzo wymowny w przytoczonym powyżej fragmencie wiersza jest ostatni wers, w którym pojawia się aluzja do utraconego raju. Możemy ją odczytywać z jednej strony - biblijnie – odnosząc tę sytuację do grzechu pierwotnego Adama i Ewy, a z drugiej strony - jako aluzję do rewolucji bolszewickiej, która zmieniła panujący dotychczas porządek w Rosji, kładąc kres dotychczasowemu „rajowi”, będącego synonimem dobrobytu.

Częstym motywem lirycznych tekstów Wysockiego jest wędrówka. Droga ma w sobie element nadziei na coś nowego, a zarazem stanowi silną pokusę i wyzwanie. W swoich „drogach” podmiot liryczny Wysockiego często ucieka od rzeczywistości zniewolonej totalitaryzmem komunistycznym do miejsc nieskażonych przez wrogi system, takich jak Syberia z utworu *Белое безмолвие* znanego także pod tytułem *Зима*[93]. Nie mniej jednak pozostaje w obrębie rosyjskiej przestrzeni kulturowej i geograficznej, jak ma to miejsce w słowach, wspomnianego wiersza:

„Север, воля, надежда - страна без границ”[94].

Twórczość poetycka Wysockiego często przywołuje miejsca kojarzone z dziką przyrodą. Dzieje się tak także w piosence, pt.: *Прощание с горами*. Gloryfikowane są w niej górskie szczyty znaną wielbicielom tej twórczości frazą:

„лучше гор могут быть только горы”[95].

---

[91] Tamże, s. 32.
[92] W. Wysocki, *Лирическая*, 1969, [w:] Tenże, *Piosenki i …*, dz. cyt., s. 13.
[93] Zob. także: Г. Проскура, *Высота Владимира Высоцкого*, strona internetowa: http://www.irrkut.narod.ru/vospominania/Proskura.htm, pobrano: 19.05.2013.
[94] В.С. Высоцкий, *Зима*, 1972, [w:] Tenże, *Спасите наши…*, dz. cyt., s. 296.

Poeta wiele swoich wierszy poświecił górom. Oprócz przytoczonego już tytułu wymienić należy takie, jak *Вершина*, *Расстрел горново эха*, czy też utwór *Скалолазка*, który można odczytywać jako sentymentalne wyznanie miłości datowane na 1966 rok:

„«Ох, какая же ты близкая и ласковая,
Альпинистка моя, скалолазка моя!..»”[96].

Warto przy tym pamiętać, że góry miały ogromne znaczenie w dziejach ludzkości. Na wzniesieniach budowano twierdze i zakładano grody, które początkowy spełniały funkcję warowną, obronną. Stały się symbolem niezależności i niezłomności. Mówiąc o symbolice gór, warto zauważyć ich metafizyczną funkcję w chrześcijaństwie. Do takiego ich ujęcia skłania nas opisana w Ewangelii rola góry w życiu Jezusa, który niejednokrotnie w celu wyciszenia się, a także rozmowy z Bogiem Ojcem udawał się na górę - m.in. Górę Oliwną czy na Golgotę, gdzie nastąpiło ukrzyżowanie. Góry mają także symboliczne znaczenie w sferze historycznej, kulturowej, społecznej. Charakterystyczne jest połączenie tych ujęć w wystąpieniu A. Dębińskiego - rektora KUL:

„O Europie od dawna mówiono, że została zbudowana na trzech wzgórzach: Akropolu, Kapitolu i Golgocie”[97].

Słowa te podkreślają znaczenie górskich szczytów dla cywilizacji europejskiej.

Krainy przyrodnicze, które pojawiają się w wierszach Wysockiego – góry, czy wcześniej wspomniana Syberia - poza wpisaną w nie dzikością natury niosą wolność od drugiego człowieka i kontroli, co w tym wypadku było słusznie odczytywane jako ucieczka przed komunistycznym systemem. Jak pisze Jadwiga Sawicka w tekście pt.: *Drogi Włodzimierza Wysockiego*:

„Wszystkie teksty mówią o drodze niebezpiecznej, trudnej, nieprzetartej, ale takiej, która wyzwala, są optymistyczne, tym trudnym optymizmem wynikającym z potrzeby piętrzenia i pokonywania trudności, podejmowania następnego ryzyka na „linie napiętej jak nerw”, prowadzenia gry ze śmiercią”[98].

Warto mieć na uwadze, że ucieczka przed rzeczywistością w kierunku niecywilizowanych obszarów rosyjskiej przestrzeni nie była obca kulturze rosyjskiej. Podobnie do „dróg Wysockiego” przebiegały „drogi” części staroobrzędowców, którzy po

[95] W. Wysocki, *Прощание с горами*, 1966, [w:] Tenże, *Piosenki i …*, dz. cyt., s. 19.
[96] В.С. Высоцкий, *Скалолазка*, 1966, [w:] Tenże, *Спасите наши…*, dz. cyt., s. 102.
[97] A. Dębiński, *Słowo Rektora Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II na Wielkanoc 2015 roku*, strona internetowa: http://www.kul.pl/files/12/Wielkanoc_2015.pdf, dostęp: 07.04.2015.
[98] J. Sawicka, *Drogi Włodzimierza Wysockiego*, [w:] *Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego: materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Uniwersytet w Białymstoku, 26-27 kwietnia 2004 r.*, Białystok 2004, s. 80.

reformach cerkwi dokonanych przez patriarchę Nikona[99] i zbliżeniu prawosławia do państwa obwieszczali zbliżanie się czasów ostatecznych. Przeczucie to było wynikiem surowej przez nich oceny wspomnianych reform, które porównywali do triumfu Antychrysta na ruskiej ziemi[100].

Jak pisze o zaistniałej sytuacji rozłamu Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej i jego następstw Elżbieta Olzacka:

> „Staroobrzędowcy podjęli szereg wypraw, by odnaleźć legendarne miejsce. Energicznie podjęli się również budowy osad, w których zrealizować miano utopijne ideały. Takie wspólnoty tworzyli już od XVII wieku raskolnicy, ratujący się przed prześladowaniami ucieczką z centralnych regionów kraju na odległe kresy – na Syberię, na podnóża Kaukazu (…)"[101].

Część staroobrzędowców wybrała jednak bardziej radykalne rozwiązanie, aniżeli ucieczka przed cywilizacją. Były nim zbiorowe samobójstwa, o których możemy przeczytać m.in. u Ludwika Bazylowa:

> „Nie były to niestety rzadkie zjawiska, aż nadto często zamykano się w leśnych pustelniach z żonami i dziećmi, i po długich modłach i pieniach spalano się żywcem"[102].

Literackie ucieczki od rzeczywistością na łono dzikiej przyrody nie były także obce kulturze zachodniej. Dzieje się tak, ponieważ człowiek w otoczeniu drugiego człowieka, a szerzej mówiąc – społeczeństwa, musi podporządkować się pewnym zastanym regułom funkcjonowania i ogólnie przyjętym normom. Cywilizacja narzuca pewne postawy, zasady, a także ustanawia prawo, do którego przestrzegania zobowiązuje jednostkę. To z kolei sprawia, że człowiek pozostający w jakichkolwiek relacjach społecznych przestaje być w pełni wolnym. To powoduje u niego pragnienie utopijnej wolności.

Dla wyzwolenia z tego położenia konieczna jest ucieczka przed kontaktem z cywilizowanym światem. Ale także z drugim człowiekiem. Jednak należy postawić pytanie, czy jest ona możliwa, czy może jest tylko utopią? Utopią podobną do tej przedstawionej w powiastce filozoficznej z końca 18. stulecia, pod tytułem *Kubuś fatalista i jego pan* autorstwa Denisa Diderota, znoszącą granicę pomiędzy panem a sługą oraz zakładającą zwycięstwo na świecie dobra i sprawiedliwości, a także triumf miłości. Francuski filozof na łamach tej

[99] Pochodząca z lat 1654-1657 „Reforma liturgiczna patriarchy Nikona", która wprowadzała szereg zmian do praktyki liturgicznej Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego.
[100] Zob. także: E. Przybył, *W cieniu Antychrysta: idee staroobrzędowców w XVII w*, Zakład Wydawniczy "Nomos", Kraków 1999.
[101] E. Olzacka, *Ucieczka od świata jako droga do zbawienia – antysystemowe realizacje postaw rosyjskich Staroobrzędowców*, „The Polish Journal of the Arts and Culture", nr 6 (3/2013), s. 20.
[102] L. Bazylow, *Historia Rosji*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 259.

książki porusza niezwykle ważne z punktu oświeceniowej myśli problemy determinizmu środowiska naturalnego na życie jednostki oraz celowości świata.

Literatura dostarcza nam wzorów zachowań, polegających na pozostawieniu świata cywilizowanego na rzecz zbliżenia do środowiska naturalnego. Tak potoczył się los takich bohaterów literackich, jak Robinson Crusoe z powieści *Przypadki Robinsona Crusoe* autorstwa Daniela Defoe, czy rybaka Santiago z opowiadania *Stary człowiek i morze* pióra Ernesta Hemingwaya. Obydwaj bohaterowie weszli do kanonu literatury światowej. Co ciekawe, obie postacie miały swoje prototypy w rzeczywistości. Odpowiednikiem pierwszej był Aleksander Serkilk, szkocki żeglarz, który na początku 18. stulecia spędził cztery lata na wyspie Más a Tierra u wybrzeży Chile. Natomiast za inspirację dla opowiadania Hemingwaya uważa się życie rybaka Gregoria Fuentesa. Jedna i druga z tych postaci jest jednostką samotnie mierzącą się z przeciwnościami natury, żyjącą w symbiozie z otaczającym środowiskiem, z dala od cywilizowanego świata.

Przedstawiona w utworach samotność bohaterów pozwala im na niepodporządkowywania się istniejącemu prawu i samostanowienie jego. To z kolei, dostarcza im ułudy wolności. Jednak zarówno Robinson Crusoe, jak i Santiago nie byli wolni od praw natury. To właśnie natura determinowała ich walkę o przetrwanie.

Sytuacja przedstawia się w odmienny sposób w krajach o ustroju totalitarnym, gdzie zniewolenie jednostki bywa problemem szczególnie dotkliwym. To z kolej sprawia, że jednostki zniewolone tym bardziej chcą wyzwolić się spod władzy. Przykładem takiego państwa był Związek Radziecki. Literatura – obiegu nieoficjalnego czy półoficjalnego - Kraju Rad nie pozostaje obojętna na ten problem. To nade wszystko ona dostarcza postaci, które odnajdują swoje miejsce z dala od wielkich miast. Tym samym porzucają one, podobnie do przedstawionej powyżej pary bohaterów z kanonu światowej literatury, świat „cywilizowany" na rzecz środowiska naturalnego, po którego stronie stoi dzika przyroda. Dzieje się tak w przypadku głównego bohatera poematu *Moskwa-Pietuszki*. Postać z utworu Wieniedikta Jerofiejewa świadomie opuszcza Moskwę udając się do na wpół mitycznych, a z całą pewnością utopijnych - Pietuszek. Co prawda, bohater Jerofiejewa udaje się w drogę, aby spotkać się z ukochaną. Jednak fabuła utworu poddaje w wątpliwość, czy jest ona postacią autentyczną czy tylko pijackim urojeniem bohatera-narratora. Ten zaś ucieka od świata cywilizowanego, z jednej strony pociągiem zmierzającym w kierunku wspomnianych, tytułowych Pietuszek, z drugiej zaś w alkohol. Właściwości tego ostatniego sprawiają, że bohater przechodząc pod Kremlem nie zauważa go. Utwór można odczytywać jako ucieczkę przed zniewolonym życiem w ustroju totalitarnym. System, przed którym ucieka bohater

symbolizuje opuszczona wraz z Dworcem Kurskim – Moskwa. Wieniczka, jak sam wyznaje nigdy nie widział Kremla, za to słyszy głosy aniołów, które są zaprzeczeniem świata realnego i przenoszą jego świadomość w sferę metafizyki. Obie te ucieczki zbliżają narratora *Moskwa-Pietuszki* do świata dzikiej przyrody.

Z całą pewnością niemożliwa jest natomiast ucieczka w pustkę, ponieważ ona jako taka nie występuje. Przekonują o tym w swojej pracy autorzy *Antropologii pustych przestrzeni*:

> „Pustka sama w sobie nie istnieje, może być zdefiniowana jedynie negatywnie, jako przeciwieństwo tego, czym nie jest. Przez swoją nieokreśloność i nieopisywalność zyskuje aspekty nadnaturalne, niczym Bóg, którego według niektórych opisać można co najwyżej słowami takimi jak przepaść, samotność, cisza, nieobecność, które to określenia kojarzą się przede wszystkim z pustką"[103].

W związku z tym nawet bohaterowie literaccy uciekający od oswojonego, cywilizowanego świata w dzikie przestrzenie, takie, jak górskie szczyty, czy tajga, do której zaprasza czytelników podmiot liryczny wierszy Wysockiego - nie znajdują pustki tylko inny świat, w którym możliwe jest inne od dotychczasowego życie.

Zakazany rejs. Na podstawie utworu *Москва – Одесса*

Do przestrzeni rosyjskiej odnoszą się nie tylko prawosławne rosyjskie kopuły nad cerkwiami, tajga okrytą mgłą i Syberia. Odwołania do niej znajdujemy, także w innych utworach Wysockiego, m.in. w wierszu-pieśni *Москва - Одесса.* W utworze tym podmiot liryczny, – za którym stoi Władimir Wysocki - nie zgadza się na działanie pod dyktando władzy, co dziś określilibyśmy jako niepoprawność polityczna. Pragnie on bowiem zakazanego w tym momencie wylotu z Moskwy do Odessy. Rejs z Moskwy jest możliwy w różnych kierunkach, także tych zwyczajowo utożsamianych z „wygodnym" Zachodem, takich jak Paryż czy Londyn, jednak nie w kierunku upragnionej przez bohatera ballady Odessy. Watro zwrócić uwagę, że wybór pada na Odessę, co wydaje się mieć niebagatelne znaczenie w kontekście tego, że podmiot liryczny tej ballady w swoich pragnieniach pozostaje w obrębie własnej ojczyzny, jaką w tym czasie był dla niego Związek Radziecki. Tym samym świadomie rezygnuje on z ucieczki na Zachód:

> „Сказали мне: - Сегодня не надейся,

[103] J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *Antropologia pustych przestrzeni,* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji „Humaniora", Poznań 1997, s. 81.

Не стоит уповать на небеса”[104].

Już w tych wersach zawarta jest ogromna determinacja i świadomość człowieka uciekającego od otaczającej go rzeczywistości. Jednak przebija z niego przywiązanie do rzeczywistości w pewnym sensie oswojonej, wchodzącej w obręb znajomej przestrzeni kulturowej, którą jest Związek Radziecki. Dlatego nie może dziwić, że wybór pada właśnie na Odessę, do której tak ciągnie podmiot liryczny:

„А мне в Одессу надо позарез,

Но надо мне туда, куда три дня не принимают,

И потому откладывают рейс”.

Autor puentuje, nie pozostawiając złudzeń, że zakazany Zachód, którego metaforą jest tutaj stolica Francji, stoi przed nim otworem, ale on tam „nie chce”, jak sam wyznaje w wierszu-pieśni:

„Париж открыт, но мне туда не надо”.

W wierszu tym, podmiot liryczny silnie manifestuje z jednej strony niegodzenie się z warunkami zastanymi, jak możliwość rejsu jedynie w dozwolonych kierunkach. Z drugiej strony, w utwór wpisane jest wyraźne przywiązanie poetyckiego „ja” do swojej, oswojonej przestrzeni, którą symbolizuje Odessa i odrzucenie wspomnianego Paryża. Warto nadmienić, że Paryż w czasach, gdy tworzył Wysocki uchodził za raj dla dysydentów, będący miejscem emigracji sporej części inteligencji rosyjskiej. Mocna diaspora rosyjska w tym mieście organizowała życie kulturalne dla rosyjskojęzycznej ludności, tworząc przedstawienia teatralne, baletowe oraz wydając kulturalne czasopisma. W Paryżu ukazywały się także liczne książki rosyjskich pisarzy, poetów, które ze względu na cenzurę nie mogły ukazać się w ojczyźnie literatów. Pomimo tego podmiot liryczny wiersza *Москва – Одесса* broni się przed wylotem w tamtym kierunku, co łączy go z autorem wiersza, który co prawda odwiedzał Paryż i inne zachodnie miasta, jednak nigdy nie próbował osiąść tam na stałe.

Życie w tej przestrzeni bez próby ucieczki na stojący dla niego otworem Zachód jest świadectwem pewnej próby. W ujęciu antrologiczno-filozoficznym Marcela próba taka jest niezbędnym składnikiem nadziei:

> „Nadzieja mieści się dokładnie w ramach próby i nie tylko się z nią łączy, lecz stanowi prawdziwą odpowiedź bytu na tę próbę”[105].

Wracając do fabuły utworu *Москва – Одесса* można postawić tezę, iż poetyckie „ja” z powyższego wiersza podjęło próbę, jaką postawił przed nim los. Podmiot liryczny

[104] W. Wysocki, *Москва – Одесса*, [w:] Tenże, *Piosenki i…*, dz. cyt., s. 7. Kolejne cytaty z powyższego wiersza pochodzą z tego samego źródła.
[105] G. Marcel, dz. cyt., s. 30.

opierał się wybraniu któregoś z dostępnych lotów, mając nadzieję na zmianę sytuacji i umożliwienie mu upragnionego rejsu.

Wojna jako najwyższa próba

Wojna dotyka wielu aspektów życia społecznego. Niełatwej próby uchwycenia jej istoty już w starożytności podjął się Heraklit, który mówi:

> „wojna jest ojcem wszystkich rzeczy, wszystkich rzeczy królem. Jednych robi bogiem a drugich ludźmi; jednych robi niewolnikami a drugich z niewolników wolnymi"[106].

Literatura i sztuka nie pozostaje obojętna na tak istotny temat, jakim jest wojna. Motyw ten wywarł silne piętno na literaturę rosyjską po 1945 roku, a swoje odbicie znalazł także w pieśni autorskiej.

Pamięć o tak ważnym elemencie historii nie może dziwić, ponieważ ma ona olbrzymią wartość z punktu kulturotwórczego. Jak pisze na ten temat Krzysztof Łukasiewicz:

> „Dzięki pamięci, której nie można w sensie dosłownym posiąść ani dowolnie porzucić, odsłaniają się znaczące symbole, a w konsekwencji właściwa systemom społecznym kontyngencja staje się refleksywna"[107].

W związku z powyższym można przyjąć, że pamięć o wybranych elementach historii narodów determinuje ich tożsamość.

Wysocki poświecił cykl wierszy - pieśni tematyce wojennej. Zalicza się do nich pieśń, pod tytułem *Ленинградская блокада* z 1961 roku, opowiadająca o blokadzie Leningradu, która w historii rosyjskiej zapisała się jako okres biedy i wielkiego głodu, którego świadectwo znajdujemy także w pieśni:

„Все голодали, даже прокурор"[108].

Słowa te pokazują, że wojna, a także spowodowany w wyniku niej głód dotyka wszystkich, niezależnie od funkcji i stanowiska, jakie zajmują oni w społeczeństwie.

Blokada Leningradu, podczas której walczyli o przetrwanie wobec niemieckiej przewagi nie tylko żołnierze, ale także ludność cywilna („наш народ" jak śpiewa Wysocki), okazała się zwycięska dla Związku Radzieckiego. Odnoszą się do tego następujące słowa tegoż wiersza:

„Блокада затянулась, даже слишком...

---

[106] M. Fryc, *Wojna – współczesne oblicze*, Wydawnictwo MADO, Toruń 2009, s. 93.
[107] K. Łukasiewicz, *Ku badaniu pamięci*, [w:] „Przegląd kulturoznawczy", nr 2, (12) 2012, s. 199.
[108] В.С. Высоцкий, *Ленинградская блокада*, [w:] Strona internetowa: Золотая Поезия. Литературный портал, http://www.goldpoetry.ru/visotskiy/index.php?p=262, dostęp: 23.04.2014.

Но наш народ врагов своих разбил!”[109].

W powyższy wers wpisana jest w sposób znaczący duma ze swojego narodu, który pomimo poniesionych strat, pokonał swoich wrogów.

Uczucie nostalgii i smutku wywołane skutkami wojny, a w tym konkretnym przypadku śmiercią żołnierzy, epatuje z wiersza *Братские могилы*. Wiersz ten opisuje opuszczone groby poległych żołnierzy, na których nikt nie stawia krzyży. Puentuje to autor retorycznym pytaniem, odnoszącym się do tego, czy bez krzyży będzie poległym żołnierzom lżej:

„На братских могилах не ставят крестов...

Но разве от этого легче?!”[110].

Słowa te nasycone są gorzkim sarkazmem. Odbiorca może bezbłędnie odpowiedzieć na tak sformułowane pytanie, że nie będzie lżej poległym z powodu niestawiania na ich mogiłach krzyży.

W utworze tym zaakcentowane jest także ujednolicenie losów rodaków, którzy polegli na froncie:

„Здесь нет ни одной персональной судьбы -

Все судьбы в единую слиты”[111].

Fragment ten można odczytywać jako formułę żołnierskiego losu, w którym nie ma miejsca na osobowy, jak również indywidualny wymiar, czego przejawem jest m.in. jednolity mundur czy jednakowo krótko ostrzyżone włosy żołnierzy. Można go rozpatrywać także jako jednomyślność w słusznej sprawie, dla której oddali żołnierze swoje życie. Nie można wykluczyć ponadto metafizycznego wymiaru tego faktu, iż „wszystkie losy w jeden są złączone”, gdyż wobec śmierci wszyscy są równi i jednakowo bezsilni. Radziecki żołnierz jest tu przywołany jako ten, który świadczy o losie wszystkich żołnierzy świata walczących w obronie swojej ojczyzny.

Przywołując obraz poległych w walce, Wysocki wpisuje się w rosyjską tradycję literacką, utrwaloną w literaturze XIX wieku. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na podobieństwo wiersza z opowiadaniem Wsiewołoda Garszyna *Cztery dni*. Utwór ten mówi o wojnie rosyjsko-tureckiej z punktu widzenia ochotnika, który - pełen idei poświęcenia - dobrowolnie wstąpił w szeregi rosyjskiej armii. Bohater opowiadania *Cztery dni* został ranny na froncie i nie mogąc się poruszyć rozmyśla:

---

[109] Tamże.
[110] В.С. Высоцкий, *Братские могилы*, [w:] В. Жердев, *Мой, твой, наш Владимир Высоцкий. О поете, пророке, и человеку*, Издательство Омега-л, Москва 2012, s. 52.
[111] Tamże.

„Beznadzieja często miesza się w jego wycieńczonym i obolałym umyśle z wiarą, że stanie się cud. Leży tak przez kilka dni. (…) Widok ogromnego martwego Turka, leżącego nieopodal niego z raną w sercu, którą sam mu zadał, potęguje w nim poczucie zwątpienia i zmusza do zdefiniowania na nowo słuszności swych poglądów co do logiki wojny”[112].

Rozmyślania te doprowadzają bohatera Garszyna do podobnego wniosku, jaki nasuwa się w interpretacji wiersza *Братские могилы* Wysockiego:

„Patrząc na rozkładające się ciało nieprzyjaciela i uzmysławiając sobie swoje tragiczne położenie, dochodzi do wniosku, że jego śmierć na polu bitewnym nie zostanie przez nikogo dostrzeżona ani doceniona. (…) Przejdzie bez echa, bo wzmianka w dzienniku, którą ktoś przeczyta w ojczyźnie, nic nie powie o nim czytelnikowi – biernemu obserwatorowi wojennej zawieruchy”[113].

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że anonimowość poległych na froncie jest tutaj niewątpliwie wspólnym dla obu autorów punktem widzenia śmierci na wojnie.

W przypadku wiersza Wysockiego należy pochylić się nad jeszcze jedną istotną kwestią. Wiersz ten zwraca jednocześnie uwagę na motyw wszechobecnego ognia, który, odbijając się w płonących zniczach, tworzy wrażenie wiecznego pogorzeliska. Jest tym wiecznym ogniem wojny, który niszczy człowieka:

„А в Вечном огне - видишь вспыхнувший танк,
Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата”[114].

Warto podkreślić, że obraz ten nie dotyczy tylko zniszczonej wojną ziemi rosyjskiej. Obejmuje każdą ziemię, na której toczy się wojna. Obok płonącego Smoleńska w wierszu pojawia się bowiem płonący budynek Reichstagu. Stanowi to aluzję do pożaru parlamentu niemieckiego mającego miejsce tuż po zaprzysiężeniu Adolfa Hitlera na kanclerza Rzeszy w 1933 roku. O podłożenie ognia zostali wtedy oskarżeni działacze komunistyczni, jednak okoliczności pożaru nie zostały do tej pory ostatecznie wyjaśnione. W kontekście tego utworu istotniejszy jest natomiast fakt, że polityka nastawiona na agresję pociąga ofiary i rodzi straty wszystkich stronach konfliktu.

[112] J. Szlufik, *Obraz wojny rosyjsko-tureckiej w utworach Wsiewołodowa Garzyna*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia: trudny dialog*, red. J. Getka, R. Kramar, Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2015, s. 242-243.
[113] Tamże, s. 243.
[114] Tamże.

Bohaterowie wierszy z „cyklu wojennego” Wysockiego wierzą w słuszność swojego postępowania. Przyświeca im wyższy cel, jakim jest walka w dobrej sprawie - obrona rosyjskiej ziemi przed najeźdźcą.

W jednym z wierszy, Wysocki zadaje retoryczne pytanie:

„На чем проверяются люди,

Если войны уже нет?”[115].

Tak postawione pytanie dobrze oddaje prawdę: aby poznać drugiego człowieka, a także samego siebie, musi zaistnieć ekstremalna sytuacja, jaką jest wojna. Dla Wysockiego wojna jest swego rodzaju próbą dla ludzi, sprawdzianem ich człowieczeństwa. Na pewno egzamin ten zdają żołnierze, zdolni do najwyższych poświęceń w imię wartości, w które wierzą. Jedną z nich może być przyjaźń, opisana w wierszu pod tytułem *Баллада о борьбе,* w którym czytamy:

„И когда рядом рухнет израненный друг,

И над первой потерей ты взвоешь, скорбя,

И когда ты без кожи останешься вдруг

Оттого, что убили его - не тебя"[116].

Jednak śmierć przyjaciela w boju nie jest czasem na smutek, gdyż domaga się od bohatera podjęcia zemsty za poległego:

„Ты поймешь, что узнал,

Отличил, отыскал

По оскалу забрал:

Это - смерти оскал!

Ложь и зло - погляди,

Как их лица грубы!”[117].

W twórczości Wysockiego istnieje wyraźny podział na „dobrych” i „złych”, wyraźna ocena walczących stron. Poetyckie „ja” wiersza Wysockiego jest dalekie od poglądów pacyfistycznych:

„Если руки сложа

Наблюдал свысока,

И в борьбу не вступил

С подлецом, с палачом,-

Значит, в жизни ты был

Ни при чем, ни при чем”[118].

[115] В.С. Высоцкий, *Давно смолкли залпы орудий...*, 1968, [w:] Tenże, *Спасите наши…*, dz. cyt., s. 168.
[116] В.С. Высоцкий, *Баллада о борьбе*, [w:] Tenże, *Нерв,* dz. cyt., s. 206.
[117] Tamże.

Poglądy na wojnę zbliżają rosyjskiego barda do antycznych myślicieli i pierwszych chrześcijańskich filozofów. Za ojca pojęcia „wojny sprawiedliwej" - odnoszącego się do wojny obronnej, możliwej do wygrania z minimalizacją przemocy - uważa się Cycerona (106 p.n.e. – 43 p.n.e.). Podobne rozumienie „wojny sprawiedliwej" znajdujemy u św. Augustyna (354-430), a także u żyjącego kilka wieków później – świętego Tomasza z Akwinu (ok. 1225 – 1274). Średniowieczny filozof twierdził, iż wojna może być sprawiedliwa tylko wtedy, gdy jej uczestnicy szczerze dążą do zawarcia uczciwego pokoju. Koncepcja ta wciąż jest aktualna w nauczaniu Kościoła, o czym przekonuje Anna Raźny:

> „Tomistyczną filozofię pokoju i sprawiedliwej wojny czyni wciąż na nowo aktualną nauczanie kościoła katolickiego, nade wszystko papieży XX wieku: Piusa XII, Jana XXIII, Pawła VI, Jana Pawła II. (…) Uaktualnienie tych koncepcji w obecnej dobie świadczyć może o nie wyczerpywalnej, życiodajnej sile wartości chrześcijańskich obecnych w myśli św. Tomasza"[119].

Tematyka wojenna, która stanowi niezwykle ważny element w twórczości poetyckiej Wysockiego w pewnym stopniu zbliża ją do nurtu kultury oficjalnej. Należy jednak zauważyć, że tematyka podejmowana przez Wysockiego nabiera nieco innego sensu, niż ta przedstawiana w utworach realizmu socjalistycznego. Na pierwszy plan w poezji barda wysuwa się jednostka i jej dramat, podczas gdy w nurcie oficjalnym najważniejszy jest sukces kolektywu.

Jedną z osób, które ukształtowały poglądy barda na wojnę, był jego wuj, Aleksiej Władimirowicz. O relacjach rosyjskiego barda z wujem tak pisze Alina Czapiuk:

> „To on podarował bratankowi zdobyczną szablę ze słowami: chroń jako pamiątkę zwycięstwa. Po latach Włodzimierz zrewanżował mu się (a także jego żonie) innym prezentem – serdeczną dedykacją: <<*Mojemu wujowi ... i cioci Szurze – w Dniu Zwycięstwa, dla którego zrobili tak wiele*>>"[120].

Z samej dedykacji przebija stosunek Wysockiego do wojny, który w przypadku walki z niemieckim okupantem stanowi obowiązek, Jego spełnienie należy uznać za cnotę. To nie zmienia faktu, że poeta był daleki od bezsensownego eskalowania przemocy, co zgadza się z przywołaną koncepcją „wojny sprawiedliwej".

---

[118] Tamże.

[119] A. Raźny, *Polska buduje cywilizację wojny –cd.*, 15.01.2015, strona internetowa: http://www.konserwatyzm.pl/artykul/12736/polska-buduje-cywilizacje-wojny---cd, dostęp: 28.01.2015.

[120] A. Czapiuk, *Kilka uwag o świadomości historycznej na przykładzie twórczości Włodzimierza Wysockiego*, [w:] *Społeczny* i *kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*: Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej, red. L. Dacewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2004, s. 32-33.

Pytanie o to, dlaczego bard, który z racji wieku sam nie mógł uczestniczyć w wojnie, tematowi temu poświęcił niezwykle ważny w kontekście całego dorobku artystycznego cykl wierszy, stawia Robert Rożdiestwienskij:

> „(...) почему поет, человек, который по своему возрасту явно не мог принимать участия в войне, все-таки пишет о ней, более того – не может не рисать?" [121].

Redaktor tomu *Нерв* stawia tezę o tym, że każdy z nas ma swój „los". Ów „los" («судьба») nie zamyka się tylko w czasie życia ludzkiego, a zaczyna się już wcześniej, na zasadzie dziedziczenia losów swojego narodu:

> „А все дело в судьбе. В твоей личной судьбе, которая начинается вовсе не в момент рождения человека, а горазно раньше. В личной человеческой судьбе, которая никогда не бывает чем-то отдельным, обособленным от других людских сндеб. Она, твоя судьба, - часть общей, огромной судьбы твоего народа"[122].

Odmienne spojrzenie na wojnę - w którym znika powinność obrony ojczyzny przed agresorem - prezentował drugi, cieszący się porównywalną popularnością w tamtych czasach bard – Bułat Okudżawa. W twórczości Okudżawy wojna spotyka się z totalną negacją. Poeta silnie manifestuje swoje pacyfistyczne podejście, ujmując się przy tym za losem żołnierzy, którzy niepotrzebnie – zdaniem podmiotu lirycznego – oddali swoje życie. Poeta w wierszu *Песенка о моей жизни* pisze:

> „А как первая война - да ничья вина.
> А вторая война - чья-нибудь вина.
> А как третья война - лишь моя вина, а моя вина - она всем видна.
> А как третья война - лишь моя вина,
> а моя вина - она всем видна"[123].

Dwa początkowe wersy przytoczonej strofy odnoszą się do przeszłości - podmiot liryczny wylicza w nich obie wojny światowe. W następnych wersach pojawia się wyraźny zwrot do czytelnika, który stanowi dla niego przestrogę przed biernością. Bowiem, zgodnie ze słowami wiersza, postawa zwykłych ludzi może doprowadzić do trzeciej wojny światowej. Innymi słowy, wobec problemu wojny trudno pozostać obojętnym. Wojna ma bowiem bardzo poważne konsekwencje, dostrzegalne także po latach. Wciąż poszukiwani są ci, którzy odpowiadają za jej wybuch. To metaforyczne ujęcie pokazuje, że konflikt zbrojny może rozpocząć się w każdej chwili, gdyż ci, którzy za nią odpowiadają pozostają ukryci - gdzieś pośród nas.

---

[121] Р. Рождественский, *От составителя*, [w:] В. Высоцкий, *Нерв*, dz. cyt., s. 5.
[122] Tamże.
[123] Б.Ш. Окуджава, *Песенка о моей жизни*, [w:] Д.Л. Быков, *Булат Окуджава*, Молодая гвардия, Москва 2009, s. 305-306.

Warto zwrócić uwagę na kontekst polityczno-historyczny tego wiersza, a mianowicie na bardzo napiętą sytuację pomiędzy kapitalistycznym Zachodem i komunistycznym imperium radzieckim, określaną mianem zimnej wojny.

Песенка о моей жизни nie jest jedynym wierszem, w którym Okudżawa wyraził swój pogląd na temat wojny. Odnotować tu warto m.in. jego wiersz pod tytułem *До свидания, мальчики*, w którym podmiot liryczny nie godzi się z niesprawiedliwością nieprzyjaciela i każe skrzywdzonym dziewczętom napluć mu w twarz:

„Вы наплюйте на сплетников, девочки,
Мы сведём с ними счёты потом”[124].

Oczywiście, w ostatnim przytoczonym wersie zawarta jest nadzieja na nadejście sprawiedliwości („Мы сведём с ними”). Wiersz ten jest także pretekstem do zamanifestowania pacyfizmu przez podmiot liryczny, którego stanowisko możemy śmiało utożsamiać ze stanowiskiem autora. Okudżawa niejednokrotnie w swoich piosenkach ukazuje wojnę jako ludzkie nieszczęście. Można wyciągnąć wniosek, że dla barda nie jest ważne, kto zwycięży, ale to, aby żołnierze wrócili z wojny żywi. Poetyckie „ja” z wiersza prosi ich o to słowami:

„До свидания, мальчики!
Мальчики,
постарайтесь вернуться назад
(…)
До свидания, девочки!
Девочки,
постарайтесь вернуться назад”[125].

Temat wojny i negatywnego do niej stosunku podmiotu lirycznego jest częstym motywem twórczość Bułata Okudżawy, różni go jednak od Wysockiego. Tak odmienne spojrzenie na wojnę obu twórców mogło wynikać z faktu, iż Okudżawa miał kontakt z tyłami frontu, gdzie oglądał zepsucie moralne ludzi. W tym tonie o jego stosunku do wojny, wynikającym z osobistych doświadczeń życiowych, pisze autor poświęconej mu biograficznej książki, Dmitryj Bykow:

> „по-настоящему увидевший на фронте не столько войну, сколько бардак и неразбериху полутылового, запасного существования, да жестокую муштру в том же тылу, да постоянный голод, раздолбайство и пьянство”[126].

[124] Б.Ш. Окуджава, *До свидания, мальчики*, [w:] Б.Ш. Окуджава, *Стихотворения*, Москва 2001, s. 37.
[125] Tamże.
[126] Д.Л. Быков, *Булат Окуджава*, dz. cyt., s. 46.

Temat wojny łączy i jednocześnie dzieli obu bardów. W twórczości Okudżawy żołnierze są zwykłymi, bezideowymi ludźmi, którym przyszło zginąć śmiercią bezsensowną, z dala od rodzinnego domu. Z kolei bohaterowie cyklu wojennego Wysockiego wierzą w słuszność swojego postępowania. W odróżnieniu od bohaterów lirycznych Okudżawy, przyświeca im wyższy cel, jakim jest walka w słusznej sprawie, obrona rosyjskiej ziemi przed niemieckim najeźdźcą.

Motyw rywalizacji sportowej

Wysocki jest także autorem cyklu wierszy poświęconych wyczynom sportowym. Tematyka ta była poruszana na szeroką skalę w czasach odwilży, stanowiąc dla autorów próbę odejścia autorów od tematyki narzuconej w ramach doktryny komunistycznej w sferę tematów „bezpiecznych". Wspomina o tym rosyjski badacz zajmujący się kulturą rosyjską ubiegłego stulecia, który pisze:

> „Идея здорового образа жизни была созвучна общественным настроеним «оттепельных» лет"[127].

W ten sposób temat zdrowego życia i aktywności sportowej, nie mając wydźwięku politycznego, wszedł do motywów kultury oficjalnej. Tym samym podejmowanie tej tematyki przez Wysockiego stanowi kolejny argument dla usytuowania pisania jego twórczości na pograniczu kultury oficjalnej i nieoficjalnej.

Poeta w wierszu *Боксер* wyraża sprzeciw wobec bezsensownej przemocy. Czyni, to odnośnie do walki bokserskiej, podczas której zawodnicy są zmuszani do „bicia człowieka po twarzy". Jak dowiadujemy się z wiersza, podmiot liryczny ma uraz do tego typy zachowania jeszcze z dzieciństwa:

> „бить человека по лицу
> Я с детства не могу"[128].

Jednak słowa te można zinterpretować jako odnoszące się nie tylko do ringu, ale i do życia. Mamy tu do czynienia z poetyckim zanegowaniem celowości stosowania przemocy wobec bezbronnych. Interpretacja tego wiersza może objąć także zanegowanie przemocy w sferze społecznej, politycznej, państwowej. W podstawowej warstwie znaczeń dotyczy jednak nade wszystko przemocy w sporcie, promowanym w kulturze oficjalnej

[127] И.С. Семененко, *Россия XX - начала XXI века. Культура и общество*, dz. cyt., s. 290.
[128] W. Wysocki, *Боксер*, [w:] Tenże, *Piosenki i…*, dz. cyt., s. 22.

*****

Jak pisze o niepokornym bardzie – Wysockim - Kierownik Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie - Marlena Zimna:

> „W najbardziej zniewolonym państwie był najbardziej wolnym człowiekiem. Bez jednego choćby tomiku wierszy, bez płyt, reklamy, plakatów, bez zezwoleń na zawsze półlegalne koncerty, bez występów w telewizji i na antenie radiowej stał się najpopularniejszym człowiekiem w kraju”[129].

Z całą pewnością w słowach tych nie ma przesady. Zresztą podobnie o Wysockim wyraził się bliski współpracownik poety, cytowany przez Zimną dyrektor artystyczny „Teatru na Tagance” Jurij Lubimow, który tak wspominał odtwórcę roli Hamleta:

> „W kraju, w którym nic nie było wolno, on zaśpiewał wszystko, co chciał. I był tak niewiarygodnie popularny, tak kochany przez wszystkich, że nic nie można było z tym zrobić. Można go było tylko zabić”[130].

Z jednej strony, ogromna popularność twórczości Wysockiego, a z drugiej - uparte niezaliczanie jej przez cenzurę i decydentów do oficjalnego grona twórców kultury epoki radzieckiej skłania nas do konkluzji o jej oscylowaniu miedzy dwoma omawianymi wyżej nurtami kultury rosyjskiej okresu radzieckiego. Nie tworzy jednak między nimi dialogu. Nie był on możliwy ze względu na podporządkowanie oficjalnego nurtu ideologii aktualnym wymogom władzy, co było w sprzeczności z wolnościowym charakterem poezji i życiowych postaw Wysockiego.

Wysocki w swojej twórczości wyrażał bunt przeciwko zastanej rzeczywistości. W jego poezję wpisany był „liryczny” sprzeciw wobec totalitarnej władzy. Można go ująć słowami białoruskiego literaturoznawczy, krytyka i poety – Iwana Czygryna (Іван Чыгрын, ur. 1931), który w 1978 roku, a więc w czasie, gdy Wysocki był u szczytu swojej popularności, pisał:

„Песня – гэта пратэст
Ці –
Вялікае каханне.
Іншых падстаў спяваць
Не бывае”[131].

[129] M. Zimna, *Można go było tylko zabić*, Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie, strona internetowa: http://wysotsky.com/wysotsky/koszalin/02.htm, dostęp: 09.09.2013.
[130] Tamże.
[131] І. Чыгрын, **** Песня – гэта пратэст...*, 1978, [w:] Tenże, *Пялёсткі полымя*, «Беларускі кнігазбор», Мінск 2002, s. 3.

Z całą pewnością tworzący w tym samym czasie białoruski poeta, musiał słyszeć o pieśniarzu Wysockim. Dlatego, czytając jego słowa na temat pieśni i mając na uwadze fenomen, jakim w tym czasie była pieśń autorska Wysockiego, nie sposób nie odnieść do tematyki podejmowanej przez rosyjskiego poety-barda. Białoruski autor ujął w nim doskonale istotę twórczości Wysockiego, którego utwory były protestem lub wielką miłością, a często łączyły w sobie oba te elementy. Należy także zgodzić się z puentą poety, w której czytamy, że innych powodów do śpiewania nie ma i nie było ich też dla Wysockiego, który czynił to albo z bólu, albo z miłości.

Zdaniem argentyńskiego filozofa, teoretyka dyskursu - Ernesto Laclau (1935-2014), taka postawa wpisuje się w pojecie emancypacji społecznej i politycznej:

> „Emancypacja zakłada eliminację władzy, zniesienie podziału na podmiot i przedmiot (…). Nie istnieje emancypacja bez ucisku i nie ma ucisku bez obecności czegoś, czemu siły ucisku utrudniają swobodny rozwój”[132].

Jednakże takie ujęcie problemu przez postmarksistowskiego myśliciela, zakładające, że każda władza z natury jest zła – m.in. z perspektywy populizmu[133] - i wymaga buntu wobec niej byłoby w odniesieniu do Wysockiego sporym nadużyciem.

Wysocki śpiewał o banalnych prawdach, poruszał aktualne oraz uniwersalne tematy, które w jego wykonaniu nabierały głębokiego znaczenia dzięki niewątpliwemu temperamentowi artysty. Bard śpiewał do ludzi i dla ludzi, nie stawiając siebie ponad nimi. Pieśniarz w swoich utworach solidaryzował się ze swoimi odbiorcami. Zabierał głos nie tylko we własnym imieniu, ale także w imieniu całego zniewolonego społeczeństwa, mówiąc o jego niepokojach, troskach i marzeniach. Wysocki nigdy nie atakował władzy radzieckiej wprost, nie krytykował systemu, jednak teksty jego utworów często były właśnie tak odbierane, jakby były wymierzone we władzę i system. Był mistrzem pastiszu, a zawarte w piosenkach ogromne poczucie humoru było uwielbiane przez odbiorców. Co więcej, autentyczność jego historii opisanych w wierszach była tak ogromna, że ludzie sądzili, iż to on sam to wszystko przeżył i teraz opowiada. Znakomicie potrafił utożsamić się z bohaterem.

Poezja Wysockiego współistnieje z oficjalną kulturą. W twórczości rosyjskiego barda nie ma jednak otwarcia na kulturę oficjalną i próby nawiązania z nią dialogu. Nie jest ona też manifestem, nawołującym do podjęcia oficjalnej walki z władzą, która wytworzyła kulturę oficjalną - socrealizm. Twórczość ta przenosi swoich odbiorców w inne przestrzenie, nie

[132] E. Laclau, *Poza emancypacją*, przeł. L. Rasiński, [w:] E. Laclau, *Emancypacje*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2004, s. 29.
[133] Zob. także: E. Laclau, *Rozum populistyczny*, przeł. zespół pod kierownictwem T. Szkudlarka, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2009.

skażone totalitaryzmem - takie jak górskie szczyty, świat dzikiej przyrody. Tym samym pokazuje próbą ucieczki jaką podejmuje poetyckie „ja" wraz z odbiorcą.

Pomimo wielkiej popularności, jaką cieszył się Wysocki wśród swoich potencjalnych odbiorców, władza z obawy przed treściami, do których odwoływał się bard, nie umożliwiła mu wykonania żadnego oficjalnego koncertu, a na druk jego utworów zdecydowała się dopiero po jego śmierci. .Jednak pomimo tego jego twórczość była powszechnie znana w społeczeństwie, co umacnia konkluzję o pograniczu tej twórczości między oficjalnym i nieoficjalnym nurtem ówczesnej kultury rosyjskiej.

VII. Pomiędzy kulturą popularna i wysoką

Kultura popularna – masowa i kultura wysoka – elitarna

Kultura masowa jest wytworem społeczeństwa masowego, którego filozoficzne ujęcie zaproponował niemiecki myśliciel, jeden z głównych przedstawicieli szkoły frankfurckiej – Theodor W. Adorno (1903-1969). Niewątpliwy wpływ na postrzeganie społeczeństwa oraz jednostki przez tego filozofa miały dwudziestowieczne totalitaryzmy. Rozpatrując ich wpływ na jednostkę, Adorno opisał osobowość typu autorytarnego[1]. Jest to, jego zdaniem, człowiek uległy wobec autorytetów i despotyczny wobec słabszych. W swoich pracach[2] teoretyk bronił indywidualizmu myślenia. Podobne zadanie wyznaczał kulturze, a w szczególności sztuce, która jako muzykowi i kompozytorowi była mu szczególnie bliska. Jak pisze Robert Dorowolski:

> „Nowoczesna sztuka, zdaniem Adorna, sens swojego powołania odnajduje w estetycznym oporze wobec totalizujących tendencji współczesnej kultury”[3].

Należałoby w tym miejscu zwrócć uwagę na to, co rozumie badacz przez „totalizujące tendencje współczesnej kultury”. Z pewnością były nimi próby poddania społeczeństwa, a więc masy, oddziaływaniu kultury, która stanowiła przedłużenie oddziaływania ideologicznego ze strony władzy na społeczeństwo. Przy takim założeniu sensem nowoczesnej sztuki staje się odejście od masowości i powrót do elitarności. Można zatem powiedzieć, że Adorno, mówiąc o „nowoczesnej sztuce” zwiastuje koniec kultury masowej i powrót kultury wysokiej, która została zawłaszczona przez ustroje totalitarne.

Białoruska badaczka kultury, docent filozofii – Irina Iwanowna Leszczinskaja – w podobnej opozycji do kultury masowej stawia kulturę elitarną. Badaczka pisze wprost:

> „Антиподом массовой культуры является элитарная культура”[4].

---

[1] Zob. także: T. W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. Levinson, N. Sanford, *The Authoritarian Personality*, Harper &Row, New York 1950. Wydanie polskie: T. W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. Levinson, N. Sanford, *Osobowość autorytarna*, przeł. M. Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

[2] Oprócz wspomnianej współautorskiej książki pt.: *Osobowość autorytarna*, w przekładzie na język polski ukazały się m.in. następujące prace autorskie T. W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

[3] R. Dobrowolski, *Estetyka oporu*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne”, 25.11.2012, strona internetowa: http://nowakrytyka.pl/spip.php?article67, dostęp 30.07.2014.

Natomiast w samej kulturze masowej Leszczinskaja dostrzega swoisty fenomen ubiegłego stulecia. Postrzega tę kulturę jako rodzaj wytwarzanych i odbieranych wartości, które są charakterystyczne dla masowego społeczeństwa. W następujący sposób definiuje kulturę masową:

> „это сложный социальный феномен XX века, представляющий собой особый тип производства и потребления культурных ценностей, характерный для массового общества”[5].

Z pewnością należałoby się zgodzić, że kultura masowa, będąca „złożonym socjalnym fenomenem” ubiegłego stulecia, a nade wszystko czasów obecnych, przedstawia sobą osobny typ kulturowy, który jest charakterystyczny dla masowego, a więc obdarzającego ogromnym zaufaniem środki masowego przekazu, współczesnego społeczeństwa.

Z kolei zdaniem Jewgienii Tukbajewej kultura masowa stała się integralną częścią naszego życia. Zdaniem badaczki właśnie taka kultura charakteryzuje współczesne społeczeństwa:

> „Понятие «массовая культура» давно стало неотъемлемой частью нашей жизни, характеризующей современное общество”[6].

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę również na pracę Noëla Carrolla, który w *Filozofii sztuki masowej*[7] rozpatruje ten fenomen twórczoaci. Dla badacza opiera się on na tym, iż kultura popularna wchodzi w relację z emocjami, moralnością oraz ideologią[8]. Tym samym głos amerykańskiego filozofa sztuki i znawcy mediów należy przyjąć jako głos w obronie kultury popularnej.

Odejście od kultury masowej czy wręcz jej upadek zwiastował nie tylko Adorno. Podobna koncepcja pojawiła się także u innego filozofa kultury, a zarazem krytyka globalizacji – Jeana Baudrillarda (1929-2007). Sformułował on hipotezę, iż milczenie, które było pokrewne - zdaniem filozofa - ze świadomym wycofaniem się z udziału w globalnym spektaklu stanowi jedyną metodę oporu przed nieustannym bombardowaniem przez bodźce medialne. Jak twierdził J. Baudrillard, bodźce te są odpowiednio zorganizowane w celu

---

[4] И. И. Лещинская, *Массовая культура*, strona internetowa: http://www.bsu.by/Cache/Page/290433.pdf, dostęp: 22.08.2014.
[5] Tamże.
[6] Е. Тукбаева, *Достоинства и недостатки массовой культуры*, 2013, strona internetowa: http://www.proza.ru/2013/03/12/185, dostęp: 22.08.2014.
[7] N. Carrol, *Filozofii sztuki masowej*, przeł. M. Przylipiak, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
[8] M. Wróblewska, *Filozofia sztuki masowej: Georg Hegel vs. Greg House*, 12.08.2011, strona internetowa: http://literatki.com/3682/filozofia-sztuki-masowej-georg-hegel-vs-greg-house, dostęp: 20.03.2016.

utrzymania społeczeństwa masowego, które za swój główny cel przyjęło konsumpcyjny styl życia[9].

Jak słusznie zauważa Marek Troszyński – kultura masowa u Baudrillarda jest ściśle powiązana z działalnością mediów. Badacz pisze:

> „Baudrillard media obarcza winą za powstanie społeczeństwa mas. Jest ono skutkiem "ekstazy komunikacyjnej", nadmiaru informacji napływających ze wszystkich stron. Efektem tego jest "bierność, pasywność i apatia" jednostek”[10].

W tym miejscu wypada postawić pytanie o związek lub ewentualną tożsamość pojęcia *kultura masowa* z postawioną w tytule niniejszego rozdziału *kulturą popularną*. Pojęcia kultury masowej i kultury popularnej w wielu kontekstach bywają używane zamiennie, jako synonimy. W pewnym sensie oba stanowią odzwierciedlenie tych samych zjawisk, ale w nieco odmienny sposób. Sformułowanie *kultura masowa* ma pewne zabarwienie pejoratywne, przy czym za sformułowaniem *kultura popularna* kryje się wydźwięk neutralny, a nawet pozytywny. Mówiąc o kulturze masowej, podkreśla się bardziej jej powtarzalność, standaryzację czy nawet prostotę. Z kolei, mówiąc o kulturze popularnej, akcentuje się jej otwartość, dostępność do szerokiego audytorium i uniwersalność. To niesie w odbiorze tegoż pojęcia pewną cichą gloryfikację i uznanie dla tejże kultury. Ponadto pojęcie kultury popularnej bywa używane w szerszym sensie niż kultura masowa[11]. Przymiotnik popularna nadaje kulturze wymiar powszechności. Można o takiej kulturze powiedzieć, że jest ona praktykowana przez niemal wszystkich, zarówno współcześnie jak i w przeszłości. Termin kultury masowej natomiast kojarzony jest w szczególności z kulturą powstałą w latach 20. i 30. XX wieku, kiedy to zaistniały społeczno-cywilizacyjne czynniki sprzyjające jej powstaniu, takie jak postępująca urbanizacja i industrializacja, co swoimi korzeniami sięga XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej. Trudno odnieść go do czasów wcześniejszych - do epoki sprzed narodzin społeczeństwa masowego. Przemysław Pluciński, ujmując powstanie tych dwóch kultur chronologicznie, stwierdza, że kultura popularna narodziła się z „ducha kultury masowej”[12]. Przyczyn przejścia jednej kultury w drugą należy dopatrywać się w zmianie społeczeństwa przemysłowego na społeczeństwo konsumpcyjne. Jak słusznie

---

[9] Zob. także: J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

[10] M. Troszyński: *Kultura popularna – emancypacja czy zniewolenie?* [w:] *Od kontrkultury do popkultury*, red. M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 63.

[11] Zob. także: M. Golka, *Od kontrkultury do popkultury*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

[12] P. Pluciński, *Dwie kultury? O kłopotach z „kulturą masową” i „kulturą popularną” z perspektywy teorii krytycznej społeczeństwa (na marginesie* Dialektyki Oświecenia*)*, [w:] *Kulturowo-polityczny AVATAR? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych*, red. P. Żuk, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013, s. 43.

zauważa, pisząc na temat różnic w podejściu do kultury przez oba te typy społeczeństw, Piotr Żuk:

> „O ile w społeczeństwie przemysłowym ludzie starali się zdobyć autonomię od sfery pracy i presji ekonomicznej, szukając niezależności w czasie wolnym, o tyle w społeczeństwie konsumpcyjnym poza presją czasu pracy i ekonomii istnieje również presja czasu wolnego"[13].

To właśnie czas wolny – jak dowodzi badacz – współczesne społeczeństwo przeznacza na poszukiwanie nowych dóbr materialnych, co też próbuje się nazwać „swobodną zabawą"[14]. Jednak nie jest to zabawa w rozumieniu Johana Huizingi, ponieważ:

> „Nie jest czynnością ani swobodną, ani spontaniczną, nie powołuje w sposób oddolny do życia związków społecznych ani też nie różni się niczym od «zwyczajnego świata»"[15].

Mówiąc o miejscu kultury we współczesnym społeczeństwie, warto za P. Żukiem odwołać się do Zygmunta Baumana, który pisze:

> „Nasze społeczeństwo jest społeczeństwem konsumentów, w jakim kultura, podobnie reszcie świata przez konsumentów doświadczonego, jawi się ludziom jako składnica przeznaczonych do konsumpcji towarów, z których każdy rywalizuje o przyciągnięcie nieznośnie ulotnej i rozproszonej uwagi potencjalnych klientów oraz zatrzymanie jej na sobie przez dłuższą niż mgnienie oka chwilę"[16].

Przeciwko wzajemnemu zastępowaniu pojęć kultury masowej i kultury popularnej występuje z kolei P. Pluciński, który akcentuje wulgarność, niskość, *wszechogarniającość* i sztampowość kultury masowej:

> „K*ultura popularna* nazbyt często jest utożsamiana z *kulturą masową*, co występuje przede wszystkim w świadomości potocznej, nierzadko jednak możemy napotkać podobne *skróty myślowe* w dyskursie akademickim. Jeśli identyfikacja taka zachodzi, całokształt kultury popularnej traktuje się, synonimicznie z kulturą masową, jako kulturę wulgarną i niską, wszechogarniającą i sztampową"[17].

Badacz, pisząc o istocie kultury popularnej, wychodzi od kultury masowej, rozszerzając jej pojęcie:

> „Po pierwsze kulturę popularną najlepiej definiować nie tylko jako synonim „kultury masowej", ile szerzej – raczej jako kolejny etap w procesie dyferencjacji kultury współczesnej (…)"[18].

---

[13] P. Żuk, *Homo ludens w czasach kapitalizmu. Infantylizacja życia społecznego i prywatyzacja sfery publicznej*, [w:] *Kulturowo-polityczny AVATAR?(...)*, dz. cyt., s. 114.
[14] Tamże.
[15] Tamże.
[16] Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Agora, Warszawa 2011, s. 28.
[17] P. Pluciński, *Dwie kultury? (...)*, dz. cyt., s. 34.
[18] Tamże, s. 46.

Jednak dla nas – dla omówienia pogranicza pomiędzy kulturą wysoką i popularną odnoszącego się do twórczości Wysockiego – ważniejszy będzie kolejny komponent kultury popularnej zaproponowany przez tego badacza:

> „Po drugie kultura popularna opiera się na dystynkcji – jej dzieła, trywialne na pierwszy rzut oka, bardzo często wymagają skomplikowanej siatki interpretacyjnej, opartej na swoistej „hiperkontekstualności""[19].

Wspomniana tutaj „hiperkontekstualność" jest czynnikiem niezwykle istotnym do odczytania poezji Wysockiego, ponieważ to ona niejednokrotnie odsyła odbiorcę do kolejnych warstw – mówiąc za Plucińskim „trywialnych na pierwszy rzut oka" – sensów utworów. Podkreśla on ponadto:

> „Część dzieł kultury popularnej może zdawać się na pierwszy rzut oka wulgarna lub nazbyt elektryczna (a zbytni eklektyzm jest siłą rzeczy postrachem dla klasycznie usposobionych fascynatów tradycjonalnie pojmowanej „kultury wysokiej")"[20].

Uwaga o wulgarności i eklektyzmie idealnie komponuje się z poezją rosyjskiego barda, co wykaże analiza tekstów utworów Wysockiego.

Pluciński wyznacza też kulturze popularnej przestrzeń, którą ona może zagospodarować:

> „Kultura popularna wreszcie swoje *modus operandi* odnajduje w permanentnym drążeniu czy eksplorowaniu niszy i nadaniu przestrzeni lokujących się poza kulturowym *mainstreamem* – po to aby umiejętnie je do niego włączyć"[21].

Jak okazuje się, wszystko, co można „spopularyzować", leży w gruncie zainteresowań kultury popularnej[22]. Stąd też, nasuwa się wniosek, że wszystko, co wychodzi poza obręb kultury wysokiej, można zaklasyfikować do kultury popularnej.

Początek ubiegłego stulecia charakteryzuje pojawienie się nowych technicznych możliwości powielania i rozpowszechniania dzieł, utworów, a co za tym idzie różnych wzorców zachowania. Utwory pisane powielane są w niespotykanej dotąd skali, co w sposób oczywisty sprzyjało umasowieniu kultury. *Kultura masowa* jest więc określeniem, które lepiej oddaje postrzeganie kultury popularnej jako kultury jednorodnej, tworzonej z myślą o licznych biernych odbiorcach i nielicznych miejscach "produkcji" tejże kultury. Kultura początku dwudziestego stulecia - zgodnie z założeniami *kultury masowej* - stała się tworem adresowanym szerokim masom, a jej wytwarzanie przypominać zaczęło proces produkcji w fabrykach.

[19] Tamże, s. 47.
[20] Tamże, s. 47-48.
[21] Tamże, s. 48.
[22] Tamże.

Co ciekawe, samo pojęcie *kultura masowa* było nie do zaakceptowania przez władze komunistyczne, które, unikając tego terminu, dążyły jednak do stworzenia jej na terenie całego bloku komunistycznego. Jak pisze Piotr Kowalski, odnosząc się do polskiej rzeczywistości epoki PRL-u:

> „Unikanie terminów "literatura masowa", "kultura masowa" było przez lata sprawą ideologicznie ważną. Odnosi się to (...) do "socjalistycznej" kultury współczesnej, którą trzeba było radykalnie separować od, godnej pogardy, zachodniej kultury masowe"[23].

Sam termin *kultura popularna*, zamiennie używany z *kulturą masową* - chociaż, jak wykazują niektórzy badacze, niejednoznaczny z nim - jest bardzo rozległy. Obejmuje on swoim zasięgiem różne dziedziny przestrzeni kulturalnej. Szeroka oferta, jaka kryje się pod tym pojęciem zapewnia mu – zdaniem Wojciecha Burszty – potęgę. Jak zauważa badacz:

> „Potęga kultury popularnej wynika właśnie z faktu, że tak wielka jest jej oferta i zróżnicowanie. Tak wielka, że jesteśmy w stanie znaleźć w niej swoje własne miejsce, utożsamić się z konkretnymi wartościami, nurtami muzycznymi, rodzajem kina i tak dalej, i tak dalej. Kultura popularna umożliwia dobieranie się ludzi w nowoplemiona oparte na uczuciu"[24].

Przyjrzymy się początkom powstania kultury popularnej, nazywanej często – terminem powstałym z połączenia przedrostka „pop" - pochodzącego od słowa popularny - z kulturą – popkulturą. W tym celu należy pochylić się nad XIX wieczną kulturą i zaistniałą w tym czasie rewolucją przemysłową, a także prześledzić rozwój społeczeństwa informacyjnego. Bowiem powyższe procesy miały bezpośredni wpływ na ukształtowanie się nowego typu społeczeństwa, a co za tym idzie, przyniosły nowe spojrzenie na kulturę.

Na przełomie XIX i XX stulecia kulturę w dotychczasowym rozumieniu, czyli sferę zarezerwowaną dla elit, zaczęła wypierać kultura masowa. Łączyło się to z rozwojem mediów, tj.: prasy, telewizji i radia, które umożliwiły także prostemu robotnikowi - jawiącemu się jako klasa, która zrodziła się wraz z rewolucją przemysłową - obcowanie z „kulturą" przy stosunkowo niewielkich nakładach finansowych. W dodatku nowa kultura nie wymagała poświęcenia aż tak dużej ilości czasu, jak wcześniej. Działo się tak w dużej mierze dlatego, że radio i telewizja ze swoim wachlarzem audycji kulturalnych stały się alternatywą dla odbiorców niezbyt wymagających, a także niechętnie poświęcających czas na wyjście do filharmonii, opery bądź teatru.

---

[23] P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2004, s. 206.

[24] W. Burszta, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, [w:] *Kultura* popularna, nr 0/2002, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 11-18.

Jednak szeroki rozkwit kultury popularnej przypada na XX wiek, który charakteryzuje powstanie globalnej, błyskawicznie rozwijającej się sieci – Internetu, wciąż powiększającego swój zasięg i zakres usług. Warto odnotować w tym miejscu, że w czasach nam współczesnych specyficzny język reklamy, ale także pojęcia zaczerpnięte z Internetu wchodzą w codzienny obieg, jak np. wyrażenie *nie spamuj mi*, które pierwotnie odnosiło się do niechcianej, wysyłanej w celach reklamowych poczty elektronicznej (*spam*). W użyciu potocznym, głównie w języku slangu młodzieżowego, zwrot ten oznacza już nie tyle niechęć do odbierania reklam, co sprzeciw wobec przekazywania zbędnych informacji. Można powiedzieć, że rozwój mediów wyciągnął kulturę z niszy, w jakiej się do tej pory znajdowała. Teatr, opera, kameralne koncerty stały się dostępne poprzez transmisję telewizyjną bądź radiową, czy też mogą docierać do odbiorców drogą internetową. Co za tym idzie, media otworzyły kulturze wysokiej drzwi do niższych - niż dotychczas - warstw społecznych. To wszystko, oczywiście, wymusiło pewne znaczące zmiany w samej kulturze, którą słusznie nazwano, w odróżnieniu od tradycyjnej kultury wysokiej, *kulturą popularną*. Zmiany powstałe w wyniku „mezaliansu" kultury z mediami, doprowadziły nieuchronnie do znacznych przemian w formie i treści tej pierwszej.

Nie mniej jednak, nie można traktować odbiorcy kultury popularnej jako człowieka o mniejszych kompetencjach intelektualnych czy też mniej uwrażliwionego na sferę kulturalną od miłośnika kultury wysokiej. W obronie odbiorców kultury wykreowanej poprzez media – popkultury – staje m.in. Waldemar Kuligowski, który pisze:

> „Liczne badania empiryczne pokazują wyraźnie, że odbiorcy mediów nie są "kulturowymi frajerami", za jakich mają ich intelektualne elity"[25].

Powyższy cytat uwidacznia konflikt pomiędzy zwolennikami jednej i drugiej kultury, gdzie tradycjonaliści w dziedzinie kultury – nazwani przez Kuligowskiego „intelektualnymi elitami" - patrzą z pogardą na odbiorców masmediów.

Zdanie elity wpływa na, to co uchodzi za kicz, a co jest w powszechnej opinii uznawane za dobry styl. Dzieje się tak w różnych dziedzinach życia. Elity, które często są pokazywane w mediach, niejednokrotnie pokazują swoją wyższość nad resztą społeczeństwa, co z kolei, rodzi pewien paradoks. Społeczeństwo masowe kreują media i te same media pokazują elity, które zwyczajnie dystansują się od reszty społeczeństwa,

[25] W. Kuligowski, *Popkultura jako źródło tożsamości*, [w:] „Kultura popularna", nr 0/2002, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 21.

żywiąc do niej mniej lub bardziej skrywaną pogardę. Doskonale oddał to Piotr Szarota, który, pisząc o modzie w ubiorze, zwraca uwagę na kwestię dobrego smaku, odmienną w przypadku wymienionych grup, różnicującą je wyraźnie:

> „O ile odważny dekolt czy lekko przezroczyste bluzki mogły być akceptowane nawet "na salonach", białe kozaki oznaczały całkowitą kompromitację. (…) Skąd wiadomo (...), że białe kozaczki są w złym guście? Ano stąd, że białych kozaczków nie nosi i z białych kozaczków się wyśmiewa (...) elita. Białe kozaczki nosi "lud", którego to "ludu" nie pokazują główne kanały telewizyjne"[26].

Należy jednak podkreślić, że kultura popularna niekoniecznie oznacza kicz. Akcent na to kładzie Joanna Lawnikowska-Koper, która przedstawia hierarchię wartości stworzoną przez wspomniane także w powyższym cytacie, nie do końca jednoznacznie zdefiniowane elity. W zaprezentowanej przez badaczkę hierarchii kicz znajduje się za sztuką popularną, a nawet za sztuką trywialną:

> „(…) elity potrzebują kiczu, by móc eksponować własną pozycję, w stworzonej przez elity hierarchii wartości kicz zajmuje ostatnie miejsce po sztuce wysokiej, ludowej, popularnej i trywialnej"[27].

Powstanie masowej kultury nie zakończyło jednak rozwoju tradycyjnej kultury, która rozwijała się i rozwija nadal, idąc jednak swoim torem i pozostając wciąż dostępną tylko dla elitarnego odbiorcy. To sprawia, że tradycyjnie rozumiana kultura jest nadal, pomimo wszystko, dziedziną niszową.

Na dwutorowość kultury zachodniej, czyli dotyczącej krajów rozwiniętych, już w 1953 roku zwrócił uwagę Dwigth Macdonald, pisząc:

> „Od około stu lat kultura zachodnia tak naprawdę składa się z dwóch kultur: tradycyjnej (nazwijmy ją 'Kulturą Wysoką'), odnotowywanej w podręcznikach, oraz 'Kultury Masowej', produkowanej w ilościach hurtowych, by zaspokoić rynek. (...) Kultura Masowa rozwinęła także własne środki przekazu, którymi rzadko posługują się poważni artyści: radio, filmy, komiksy, kryminały, science-fiction, telewizja. Czasem bywa nazywana 'Kulturą Popularną', jednak sądzę, że termin 'Kultura Masowa' jest bardziej adekwatny, ponieważ jej główną cechą jest to, że jest produktem tworzonym wyłącznie i bezpośrednio na potrzeby masowej konsumpcji, jak guma do żucia"[28].

---

[26] P. Szarota, *Cała prawda o białych kozaczkach*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. Wojciech J. Burszta, Elżbieta A. Sekuła, Wydawnictwo Academica, Warszawa 2008, s. 82-83.

[27] J. Lawnikowska-Koper, *W sprawie kiczu. Głosy z Austrii*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Wydawnictwo WSP w Częstochowie, Częstochowa 2000, s. 11.

[28] A. Braun, *Sztuka współczesna – obraz człowieka*, 07.03.2011, strona internetowa: http://a-braun.blog.onet.pl/2011/03/07/sztuka-wspolczesna-obraz-czlowieka-20/, dostęp: 21.08.2014. Zob. także: D. Macdonald, *A Theory of Mass Culture, "Diogenes", vol. 1(1),* 1953.

Tradycyjnie rozumiana kultura, bez względu na to, czy nazwiemy ją kulturą wysoką, czy też 0kulturą elitarną posiada ograniczony krąg odbiorców. Wynika to z kilku aspektów, wśród których z pewnością należy wymienić łatwość dostępu do jej dóbr, która w przypadku kultury wysokiej jest znaczniej mniejsza, niż w przypadku popularnej oraz zrozumiałość treści proponowanych przez obie kultury szerokim masom społecznym. Biorąc pod uwagę ostatni czynnik, trudno nie zgodzić się z Antoniną Kłosowską, która dostrzega powód zamknięcia się współczesnej „kultury elitarnej" właśnie w treściach tejże kultury:

> „Ograniczenie kręgu uczestników kultury elitarnej nie jest sprawą samej definicji. To znaczy, że współcześnie jej charakter nie wynika z wąskiego zasięgu, ale przeciwnie – ograniczenie liczby jej uczestników wiąże się z charakterem jej treści. Współcześnie nie ma już ona ściśle klasowych wyznaczników. Za elitarność zakresu odpowiedzialny jest charakter treści odczuwanych przez większą część publiczności wszystkich społeczeństw jako trudne, niezwykłe, czasami dziwaczne"[29].

Powyższy cytat mówiący o „ograniczeniu kręgów kultury elitarnej" prowadzi do następującej konkluzji: kulturę popularną, zwaną także kulturą masową, w odróżnieniu od tzw. kultury wysokiej, określanej również mianem kultury elitarnej, cechuje znacznie szerszy krąg odbiorców do jakich kultura ta dociera. Stąd też niebezpodstawne jest przywołanie w tych pojęciach odbiorcy masowego i odbiorcy elitarnego, którego często - co możemy łatwo wykazać chociażby na przykładzie danych na temat czytelnictwa literatury w czasach obecnych w naszym kraju[30] – możemy utożsamiać wręcz z odbiorcą niszowym.

Warto zauważyć raz jeszcze aspekt historyczny popkultury. Gdy w dwudziestym wieku kultura masowa w krajach „wolnych" rozwijała się - sterowana zapotrzebowaniem demokratycznej większości oraz komercyjnymi prawami rynku - ciekawy zabieg miał miejsce w państwach totalitarnych, takich jak ZSRR. Tam władza zdała sobie sprawę z tego, że kulturę, a w szczególności literaturę, ale także jej nowe formy - takie jak film - można wykorzystać do celów ideologicznych. W ten sposób zaczęła się za pomocą kultury masowej - która można uznać za popularną - indoktrynacja społeczeństwa w

[29] A. Kłosowska, *Kultura,* [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze,* red. tenże, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991, s. 45.

[30] Wg wyników badania czytelnictwa w naszym kraju przeprowadzonego przez CBOS na zlecenie Polskiej Izby Książki pod koniec 2013 roku wynika, że poziom czytelnictwa jest w Polsce niski. 50% respondentów w ciągu miesiąca poprzedzającego badanie nie przeczytało żadnej książki papierowej, pomimo tego, że wciąż dominującym nośnikiem książek jest papier – z takiej wersji książek korzystało 95% czytających, przy czym 5% czytało literaturę na komputerze. Zob. także: J. Kołodziejska, *Stan czytelnictwa w Polsce,* Biblioteka Narodowa Instytut Książki i Czytelnictwa, Warszawa 2000.

kraju, w którym urodził się, dorastał i tworzył Władimir Wysocki. W tym celu, przy wsparciu finansowym Związku Radzieckiego powstał szereg propagandowych filmów ukazujących szczęście płynące z budowy socjalizmu, eksponujących szlachetność żołnierzy walczących z nazistowskim najeźdźcą w imię lepszej – w domyśle socjalistycznej – przyszłości, czy w końcu produkcje wychwalające przywódców i*mperium zła* - jak określił Związek Radziecki amerykański prezydent Ronald Reagan - z postacią Lenina na pierwszym planie Podobne zabiegi miały zresztą miejsce w innych dziedzinach kultury, o czym była mowa w rozdziale II niniejszej pracy.

Maria Chazbijewicz w swoim tekście dotyczącym muzykalnych aspektów w pieśniach Władimira Wysockiego odnosi się do tak kształtowanej rosyjskiej przestrzeni kulturowej - nade wszystko masowej - tego okresu. Badaczka pisze o rosyjskiej pieśni autorskiej schyłkowego okresu Związku Radzieckiego. Zwraca uwagę na to, że prekursorem tej pieśni była pieśń masowa:

> „Известным является то, что предшественником авторской песни являлась массовая песня, которая была тесно переплетена с историей общества”[31].

Pieśń masowa należała do jednego ze sztandarowych gatunków kultury masowej epoki socrealizmu. Wykonywana przed szerokimi masami (stąd jej nazwa) podczas różnych pochodów czy też zebrań z okazji różnych uroczystości, spełniała funkcję nade wszystko agitacyjną. Służył do tego przekaz zawarty w treściach tego specyficznego gatunku, jakim stała się w czasach radzieckich pieśń masowa. Nie bez znaczenia w aspekcie propagandowym było także wykonanie jej z całą otoczką pokazującą wielkość i przepych kraju. Można powiedzieć, że pieśń ta była na usługach systemu komunistycznego i sprzyjała jego funkcjonowaniu.

M. Chazbijewicz zauważa, że lata 50., czyli czas odwilży w Związku Radzieckim, przyniosły nowe oczekiwania – głównie u młodzieży – względem pieśni:

> „Но, как говорится, всему приходит конец и необходимость перемены декораций. И вот, в 50-е годы у молодёжи появились свои предпочтения. Авторская песня, начавшая завоевывать популярность, была не толь ко непохожая на свою предшественницу, а у неё было всё наоборот. Её не было слышно везде и всегда, её не пели для тысячи человек под оркестр, а просто молодёжи захотелось уюта, интимности и тёплой атмосферы, которую не могла дать массовая песня”[32].

[31] M. Chazbijewicz, *Музыкальный аспект в песнях Владимира Высоцково*, [w:] *Społeczny i kulturalny aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego*, red. L. Dacewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2004, s. 11.
[32] Tamże.

W odpowiedzi na to zapotrzebowanie zrodziła się pieśń autorska lat 60., w której Wysocki odegrał jedną z czołowych ról.

Kultura wysoka, którą możemy także nazwać kulturą elitarną, w odróżnieniu od popkultury buduje świat na tradycyjnych wartościach i wymaga ich uznania przez swoich odbiorców. Pisze o tym m.in. Marcin Czerwiński:

> „W kulturze elitarnej wszystkie wektory skierowane są odwrotnie. Kultura ta wiele wymaga i silnie eksponuje wartości”[33].

Jej zamknięcie wynika natomiast z braku kompetencji do jej zrozumienia przez szerszą publikę. Jak słusznie pisze dalej cytowany autor o kulturze elitarnej, którą możemy utożsamiać z kulturą wysoką:

> „Aby w niej uczestniczyć w całej pełni, potrzeba wykształcenia. Trzeba także wrażliwości odbiorcy, jego oka i ucha. Dodatkowe wymagania stwarza to, że ma ona długie tradycje, które trudno ogarnąć w całości. Wszyscy jej uczestnicy są trochę w położeniu ucznia, który nie jest przygotowany do lekcji”[34].

Pogląd ten koresponduje z tym, który dotyczy popkultury w ujęciu Bartłomieja Dobroczyńskiego:

> „(...) aby zrealizować swój cel, popkultura nie tylko musi zrezygnować z wszelkiej komplikacji wynikającej z historycznej kumulacji w danej dyscyplinie (...) ale dodatkowo jest zmuszona do poszukiwania innych wyznaczników atrakcyjności niż intelektualne wyrafinowanie czy mistrzostwo warsztatowe (...) takich, które niemal w całości znajdują się poza tym, co tradycyjnie uważano za wyznaczniki estetycznej wartości dzieła: do ideologiczno-społecznej otoczki, barwności opakowania, presji grupy rówieśniczej, mody, skandalu, dość prymitywnie ujętego erosa, oszołamiającej narkotyczności”[35].

Dobroczyński mówi tekście odnoszącym się co prawda do współczesnej rzeczywistości polskiej - o odbiorcach mniej więcej trzydziestoletnich, którzy utrudzeni ciężkim dniem pracy, wracają do domu i szukają odprężenia:

> „Można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuścić, że śmiertelnie umęczony trzydziestolatek po szkole gastronomicznej, powracający do domu po dziesięciogodzinnej pracy w McDonaldzie (…) jeśli już ma do wyboru którąś z monumentalnych symfonii

[33] M. Czerwiński, *Pytając o cywilizację*, Wydawnictwo WAB w koedycji z Wydawnictwem CIS, Warszawa 1999, s. 148.
[34] Tamże, s. 148-149.
[35] B. Dobroczyński, *III Rzesza Popkultury i inne stany*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2004, s. 106.

Mahlera i kiczowate (wedle rozwiniętego estetycznego rozumienia) wyczyny zespołu Ich Troje, to raczej pozostanie przy propozycjach tych ostatnich”[36].

Kontynuując swój wywód, cytowany autor pisze dalej:

„Wszystkie inne, bardziej skomplikowane dzieła sztuki, osadzone w złożonym kontekście, tragiczne, wielowarstwowe, wprawiłyby go tylko w konfuzję, pomieszanie, powiększyły by rozdrażnienie i zmęczenie, naraziły na poczucie niższości, ujawniły luki w edukacji. Czy narażenie się na taki dyskomfort byłoby mu do czegoś potrzebne?”[37].

Przedstawioną powyżej sytuację można odnieść do rzeczywistości radzieckiej z tą małą zmianą, że ciężką pracę w sieciowej restauracji należałoby zastąpić jeszcze cięższą harówką w fabryce, bądź kopalni, a pojawiający się w tekście zespół „Ich troje”, jakimś innym zespołem grającym „łatwą, lekką i przyjemną dla ucha” muzykę i cieszącym się dużą popularnością w czasach radzieckich.

Zgodnie z tą interpretacją – przyrównującą czasy współczesne do radzieckich, a także historię naszej kultury z historią kultury ZSRR - kultura wysoka, jaką była np. poezja wydawana w *samizdacie* czy *tamizdacie*, nie była tak chętnie i z takim entuzjazmem przyjmowana przez szerokie kręgi społeczne, jak twórczość balansująca na pograniczu kultury wysokiej i popularnej rosyjskiego barda zwanego „ochrypłym sumieniem Rosji”. To z kolei, prowadzi do wniosku, że dzięki oscylowaniu tejże twórczości na wspomnianym pograniczu jej oddziaływanie społeczne było znacznie szersze niż oddziaływanie nieoficjalnej kultury wysokiej. Poprzez wpływ kultury óloficjalnej docierały do radzieckiego odbiorcy wartości kultury nieoficjalnej -wolnej. One też kształtowały fundamenty nowych postaw społecznych, dzięki którym zaistniały *pieriestrojka* i *głasnost’*. Mówiąc o oddziaływaniu kultury popularnej na świadomość społeczną, należy zwrócić uwagę nade wszystko na identyfikację jej odbiorców z zawartym w niej przesłaniem i światem wartości. W przypadku odbiorców twórczości Wysockiego identyfikacja z pieśniarzem i więź z jego poezją była bardzo duża, na co zwracają uwagę biografowie barda i badacze jego spuścizny. Możemy zaryzykować stwierdzenie, że „mezalians” kultury wysokiej z kulturą popularną uczynił jego utwory bardziej przystępnymi dla odbiorców i przyczynił się do zwiększenia ich samoidentyfikacji zarówno z samym Wysockim, jak i podmiotem lirycznym przemawiającym z jego poetyckich utworów.

[36] Tamże, s. 108.
[37] Tamże.

Pogranicze kultury popularnej i wysokiej

Przechodząc do rozważań na temat pogranicza kultury popularnej i wysokiej zaistniałego w rzeczywistości o znamionach totalitarnych, warto wziąć pod uwagę rozważania Dagmary Sumary. Badaczka zestawia ze sobą kulturę popularną z kulturą wysoką, którą określa przymiotnikiem oficjalna. Jednakże w ujęciu Sumary przymiotnik ten ma inne znaczenie niż w niniejszej pracy. Nie chodzi jej bowiem o kulturę, która miała przyzwolenie i aprobatę władzy, ale o kulturę rozumianą w sposób tradycyjny, czyli właśnie o kulturę wysoką. Badaczka pisze w artykule poświęconym przemyśleniom na temat czasopisma „Brulion", które odegrało znaczącą rolę rozwoju literatury polskiej w ostatnich latach 20. stulecia i wyznaczyło pewne trendy kontynuowane po dziś dzień:

> „Jeśli bowiem popkultura reprezentuje siłę, dającą wykorzystać się do sabotażu kultury oficjalnej, musi ona stanowić zjawisko alternatywne wobec tej pierwszej"[38].

Jak wynika z powyższych słów, autorka silnie akcentuje konflikt tych dwóch rodzajów kultury, przypisując kulturze popularnej znaczenie rewolucyjne i wyznacza jej miejsce alternatywne względem kultury wysokiej.

W dalszej części Sumara, zwracając uwagę na różnice występujące pomiędzy wyodrębnionymi dwoma typami kulturowymi, pisze na temat specyfiki kultury popularnej:

> „Specyfika ta bowiem wynika przecież nie z prawa popkultury do bycia tak samo istotną jak kultura wysoka, lecz z jej odmienności estetycznej, a także – w związku z ograniczeniem się do sfery emocjonalnej człowieka – tematycznej"[39].

To dookreślenie specyfiki kultury popularnej będzie niezwykle interesujące w kontekście analizy twórczości Wysockiego w perspektywie pogranicza kultury popularnej i kultury wysokiej. W przypadku pogranicza tej twórczości niewątpliwie możemy mówić o „odmienności estetycznej" względem tradycyjnie ukształtowanej liryki. Niezwykle ważne miejsce w twórczości tego pogranicza zajmuje „sfera emocjonalna człowieka".

[38] D. Sumara, *„Brulion" w kontekście popkultury i literatury popularnej. Zarys problematyki*, [w:] „Polisemia. Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego", nr 1/2011 (5), 2011. Cytat za stroną internetową: Polisemia. Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego", http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/brulion-w-kontekcie-popkultury, data publikacji: 11.04.2011, dostęp: 10.10.2015.
[39] Tamże.

Jednak ograniczanie interpretacji Wysockiego wyłącznie do tej sfery jest pomniejszeniem wymiaru jego poezji i sfery jej oddziaływania.

Z całą pewnością twórczość Władimira Wysockiego przekracza granice pomiędzy kulturą wysoką, jaką jest tradycyjna poezja, i kulturą popularną, której część stanowi między innymi muzyka rozrywkowa, z nieodłączną dla niej pieśnią autorską. O tym, że ballady rosyjskiego poety-barda należy traktować jako ważny i cenny element rosyjskiej kultury wysokiej dowodzą słowa rosyjskiego noblisty, Josifa Brodskiego. To właśnie on nazwał Wysockiego - „największym poetą Rosji". Z kolei o tym, że Wysocki stał się symbolem rosyjskiej kultury masowej, świadczyć mogą tłumy, jakie otaczały go podczas koncertów. Zjawisko to było tym bardziej znamienne, iż najczęściej odbywały się one bez żadnej oficjalnej zapowiedzi. Co więcej, bard nie tylko posiadał wiernych słuchaczy swojej twórczości liryczno-muzycznej, ale był także doceniany jako charyzmatyczny aktor. Świadectwem tego było z kolei wykupywanie przez widzów - z dużym wyprzedzeniem - biletów na przedstawienia teatralne z jego udziałem. Pośród tych ostatnich największa sławę zdobył *Hamlet* z Wysockim w roli głównej.

Dla badacza jego twórczości ważne pozostaje pytanie o to, czy jej odbiór był tak szeroki dzięki zawartym w niej elementom kultury popularnej i czy dzięki nim z kolei bard ten uzyskał swoją popularność[40]?

Język (nie)poetycki poety zwanego „ochrypłym sumieniem Rosji"

Pozytywnie na powyżej postawione pytanie pozwala odpowiedzieć już sam język, jakim posługiwał się w swojej twórczości dwudziestowieczny poeta–bard. Przyglądając się wypowiedzi poetyckiej Wysockiego, nietrudno zauważyć, że charakterystycznym jej elementem jest duże zagęszczenie kolokwializmów i potoczności. Język jego utworów mających często charakter ballad jest nacechowany zwrotami właściwymi kulturze popularnej. Równolegle z nimi współistnieje w tych samych utworach ciąg wypowiedzi właściwych kulturze wysokiej, co sprawia, że wciąż mamy do czynienia z poezją wysoką. Natomiast połączenie dwóch stylów wypowiedzi poetyckiej świadczy o pograniczu twórczym pomiędzy tymi dwoma typami kultury.

[40] Mówi się, że Wysocki był najbardziej znanym artystom sprzeciwiającym się polityce Związku Radzieckiego. Informacja taka znalazła się m.in. w polskim serialu dokumentalnym, pt. *Żegnajcie towarzysze: Zwycięstwo. 1975-1979* (odc. 1/6), reż. A. Nekrasov, Polska 2012, wyemitowanym: 03.09.2014 na antenie TVP1.

Dobry przykład języka, jakim w swoich balladach posługiwał się Wołodia, jak często określają – używając tylko zdrobniałej formy imienia – tego barda Rosjanie, odnajdujemy w wierszu *Диалог у телевизора*. Pieśń ta, zgodnie ze swoim tytułem ma formę dialogową prowadzoną przez mężczyznę z kobietą, którzy, jak można wnioskować z wiersza, pozostają w mniej lub bardziej formalnym związku. Podział wiersza na role sprawia, że jest to najbardziej dramaturgiczny utwór w całym dorobku poetyckim Wysockiego.

Wymieniony wiersz, pomimo tego że budową może przypominać mini-dramat, z wyraźnym podziałem ról na żeńską i męską - na scenie był wykonywany poprzez tą samą osobę – autora tekstu – Wysockiego. Bard, wypowiadając poszczególne frazy, wczuwał się w postaci i modulował głos odpowiednio do roli, którą aktualnie przyjmował. Jednak dla odbiorcy ciągle pozostawał tym samym śpiewającym poetą, który recytował swój tekst ze sceny. Taki odbiór pozwala nam mówić o swoistej polifonii tego wierszu. Warto w tym miejscu - za Eulalia Paplą - przywołać badania Borysa Kaca:

> „Kac rozważa możliwości zastosowania polifonii w sztuce słowa, gdzie swoistymi odpowiednikami mogą być pewne środki składniowo-kompozycyjne (anafora, epifora, refren i In.) oraz metryczne (np. układ rymów). Wskazuje na takie konstrukcje, które dają wrażenie równoczesności (synchronicznego brzmienia) głosów: nie jest to po prostu dialog czy narracja rozdwojonego wewnętrznie „ja", lecz np. paralelny opis zjawiska i emocjonalna nań reakcja, równoczesność „cudzej" i własnej wypowiedzi"[41].

W omawianym utworze mamy do czynienia z nakładającymi się za sprawą jednego wykonawcy partiami dwojga bohaterów lirycznych. Jednak dzięki talentowi Wysockiego-aktora partie kobiece stawały się „cudzymi", a męskie „własnymi" wypowiedziami. Tak więc, mówiąc słowami Kaca, mamy do czynienia z „równoczesnością «cudzej» i własnej wypowiedzi".

Powyższy utwór zaczyna się od słów wypowiadanych przez bohaterkę z wiersza - Zinę - do oglądającego tę samą audycję telewizyjną – co sugeruje tytuł wiersza - Wani:

„- Ой, Вань, смотри, какие клоуны:
рот - хочь завязочки пришей.
Ой, до чего, Вань, размалёваны,
а голос - как у алкашей.
А тот похож - нет, правда, Вань,
на шурина - такая ж пьянь,

[41] E. Papla, *Poeci wobec muzyki*, dz. cyt., s. 32.

Ну нет, ты глянь, нет, нет, ты глянь,

я вправду, Вань. (…)”[42].

Już w pierwszym wersie cytowanej strofy wiersza *Диалог у телевизора* pojawia się określenie typowe dla popkultury, a zarazem odległe od tradycyjnej liryki - „какие клоуны”. Określeniem tym, tzn. „klaunami”, nazywa bohaterka wiersza postaci pojawiające się w telewizorze. Zważywszy na kolejne strofy, a także na pierwotny tytuł tego utworu, który brzmiał *Диалог в цирке*[43], należy sądzić, że wypowiadającej te słowa Zinie chodziło o autentycznych klaunów obserwowanych podczas cyrkowego przedstawienia. Jednak biorąc pod uwagę tytuł wiersza, można pokusić się o stwierdzenie, iż pojawiające się w słowach bohaterki lirycznej - „klauny” nie koniecznie odnoszą się do postaci cyrkowych. Warto zauważyć, że w przekładzie Bogusława Wróblewskiego termin „klauny” został zastąpiony „błaznami”[44]. Tym samym autor polskiego przekładu wiersza. *Диалог у телевизора* (polski tytuł zaproponowany przez Wróblewskiego: *Rozmowa przed telewizorem*) doskonale uchwycił potoczność języka wpisaną w oryginał. Jednak nadał tym słowom szerszy kontekst. Pod polskim terminem „błazny” kryją się niekoniecznie postaci z areny cyrkowej, gdyż można doszukiwać się w nim konotacji politycznych.

W przytoczonej pierwszej strofie ballady lirycznej pojawiają się zwroty ekspresywne, takie jak „Ой” („Oj”), które będą towarzyszyć odbiorcy do końca wiersza. Nadają one wrażenia potoczności i lekkości rozgrywającemu się dialogowi. Zdania budowane są w wierszu skrótami myślowymi – właściwymi mowie potocznej, a nie przystającymi do dzieł kultury wysokiej. Jako przykład może posłużyć poczyniona Wani uwaga: „А тот похож - нет, правда, Вань, на шурина”. Także imiona bohaterów (Вань і Зин) pojawiają się tylko w wersji zdrobniałej, co niewątpliwie wpływa na realizm toczącej się w wierszu rozmowy.

Kolejną cechą stylu popkultury są wpisane w wiersz kolokwializmy występujące jako powtórzenia. Wyraźnie widać to w przedostatnim z cytowanych powyżej wersów, w którym czytamy: „Ну нет, ты глянь, нет-нет, ты глянь”[45]. Powtórzenia typu „нет-нет” oraz potrójne wystąpienie partykuły przeczącej: „нет” w tym jednym wersie i

[42] W. Wysocki, *Диалог у телевизора*, [w:] Tenże, *Pieśni i wierze*, Biblioteka Akcentu, Lublin 1986, s. 45. Kolejne cytaty z tego wiersza będą pochodzić z tego samego wydania, s. 45-46.

[43] Taki tytuł pojawia się m.in. na albumie koncertowym z Teatru Kukieł, który odbył się w 1973 r. Tekst piosenki: В.С. Высоцкий, *Диалог в цирке*, strona internetowa: http://pesenok.ru/3/Vladimir-Vysotskiy/tekst-pesni-Dialog-v-tsirke, dostęp: 27.08.2014.

[44] W. Wysocki, *Rozmowa przed telewizorem*, przeł. B. Wróblewski, [w:] Tenże, *Pieśni i wierze*, Biblioteka Akcentu, Lublin 1986, s. 43. Dalsze cytaty z tego wiersza będą pochodzić z tego samego wydania, s. 43-45.

[45] Zapis z myślnikiem w miejscu przecinka pojawia się w: В.С. Высоцкий, *Диалог в цирке*, dz. cyt.

powtórzenie: „ты глянь” nadają – podobnie jak pojawiające się w wierszu imiona użyte tylko w formie zdrobniałej - realności wypowiadanym słowom. Odbiorca poprzez język, jakim posługują się bohaterowie literaccy tego wiersza, może traktować ich słowa jako przeciętnych, szarych ludzi. To z kolei, zważywszy na fakt, że Wysocki swoją poezję kierował do zwykłych ludzi, z pewnością sprawiało, że świat przedstawiony w poezji barda, stawał się tym samym, który otaczał adresatów tych lirycznych utworów. Oni z kolei w fikcji literackiej mogli odnaleźć literacki portret swoich czasów.

Jak już podkreślono, utwór ma charakter dialogowy. Dlatego po zaczepnym stwierdzeniu swojej życiowej partnerki, Wania został ugodzony porównaniem osoby w telewizorze ze szwagrem: „А тот похож (…) на шурина” odpowiada:

„- Послушай, Зин, не трогай шурина,
какой ни есть, а он родня”.

Odpowiedź ta, charakteryzuje się porównywalną potocznością do tej, która pojawiła się we wcześniejszym stwierdzeniu Ziny. Wania akcentuje przy tym podział ludzi na „naszych” i pozostałych. Tym pierwszym należy się szacunek niezależnie od tego, jakimi są ludźmi: „какой ни есть, а он родня”.

Następnie urażony Wania robi przytyk do Ziny, atakując jej urodę. Odpowiedź, w której obraża się oponenta można odczytywać, jako zachowanie, które zwykliśmy przypisywać ludziom pochodzącym z niższych sfer społecznych:

„Сама намазана, прокурена,
гляди, дождешься у меня!”.

W cytowanej odpowiedzi pojawia się żargon. Należą do niego z pewnością takie przymiotniki jak „намазана” czy „прокурена”, którymi uszczypliwie Wania określa Zinę. Po czym bohater liryczny wysyła swoją partnerkę do sklepu słowami:

„А чем болтать взяла бы, Зин,
в антракт сходила в магазин”.

Zważywszy na zarysowaną sytuację w wierszu, można przypuszczać, że Wania wysyła swoją rozmówczynię po wódkę. Badacze tej poezji zwracają uwagę, że wskazuje na to też język, w jakim bohaterowie liryczni rozmawiają między sobą. Zgodnie z tą interpretacją język bohaterów należy odczytywać jako charakterystyczny dla osób nadużywających alkoholu. Podobny kierunek interpretacyjny przyświecał zapewne twórcy polskiego przekładu. Wróblewski w taki bowiem sposób przetłumaczył wspomniane wersy:

„A zamiast gadać byle co,

po flaszkę skocz, bo wyschło szkło!”.

Widząc wyczuwalny brak reakcji swojej partnerki na te słowa, Wania zadaje retoryczne pytanie: „Что, не пойдешь?” i nie czekając odpowiedzi dodaje:

„(…) Ну, я один.

Подвинься, Зин!”.

Powyższe wersy są zwieńczeniem wypowiedzi poetyckiej w języku popkultury, odsłaniającym jednak pragnienie bohaterów ballady, zbliżające ich do świata wartości wyższych. Jest to pragnienie przezwyciężenia samotności i wykluczenia w świecie nieprzyjaznych im stosunków społecznych. Język, jakim posłużył się Wysocki w tym utworze jest daleki od klasycznej poetyki. Ma jednak charakter klasycznej ballady, przedstawiającej scenę z życia codziennego dwojga ludzi osadzonych w radzieckiej rzeczywistości.

Nie jest to jedyny wiersz Wysockiego, który może zaskakiwać ze względu na użytą w nim leksykę. Można w tym miejscu wymienić również kolokwialnie używany związek frazeologiczny – typowy dla języka rosyjskiego - „заварить кашу”, który także znalazł się w liryce poety-barda. Jak podaje frazeologiczny słownik rosyjskiego języka literackiego zwrot ten jest potoczny („Разг.”) i pełni funkcję ekspresywną („Экспрес.”)[46]. Znaczenie, jakie przypisuje słownik temu frazeologizmowi, brzmi następująco: rozpoczynać kłopotliwą lub trudną, nieprzyjemną sprawę („начинать хлопотливое или сложное, неприятное дело”[47]).

Wyrażenie „заварить кашу” może razić w literaturze wysokiej. Wysocki używa go jednak świadomie, zbliżając swój wiersz do stylu popularnej twórczości i kierując się w stronę przeciętnego odbiorcy. Pojawiło się ono w pieśni *Тот, кто раньше с нею был*. „Poetyckie ja” wiersza za pomocą tego frazeologizmu wypowiada się o wcześniejszym partnerze swojej wybranki:

„Но тот, кто раньше с нею был, -

Он эту кашу заварил”[48].

W powyższym cytacie chodzi, oczywiście, o przypisanie winy za „zgotowanie takiego losu” - temu, który „wcześniej z nią był”. Taki właśnie odbiór wiąże się z popularnością użytego przez Wysockiego frazeologizmu, a także z jego negatywną konotacją. O tego typu utartych frazeologizmach ze słowem „kasza” w języku rosyjskim

[46] А.И. Фёдоров, *Фразеологический словарь русского литературного языка*, Астрель, Москва 2008.
[47] Tamże.
[48] В.С. Высоцкий, *Тот, кто раньше с нею был*, 1962, [w:] Tenże, *О любви*, dz. cyt., s. 22. // s. 21-23.

pisze Ewa Białek[49]. Badaczka dowodzi, że popularność tych związków w języku rosyjskim wynika z niezwykłej popularności kaszy w kuchni rosyjskiej, a więc jest uwarunkowana kulturowo. Podkreśla:

> „Prześledzenie genezy wybranych paremii i frazeologizmów pozwala dostrzec ukryte w nich sygnały rytuałów kulturowych, które w perspektywie synchronicznej nie zawsze są dostrzegalne”[50].

Omawiany zwrot frazeologiczny zawiera w sobie sygnał, iż kasza odgrywała ważną rolę kulturze codziennej użytkowników tego języka. Jednak dla pokolenia Wysockiego i jego bohaterów poetyckich nie ma już tak głębokiego znaczenia historycznego.

Innym związkiem frazeologicznym pojawiającym się w poezji prezentowanego barda jest wyrażenie „широкая натура”. Powyższym określeniem Wysocki charakteryzuje jedną z bohaterek lirycznych wiersza *Я любил и женщин и проказы...*:

„А у ней - широкая натура,
А у ней - открытая душа,
А у ней - отличная фигура, -
А у меня в кармане - ни гроша”[51].

Związek frazeologiczny „широкая натура” ma znaczenie otwartości na świat, a także używany jest jako synonim szczodrego życia[52]. Występujące z kolei w kolejnym wersie cytowanej strofy wyrażenie „открытая душа”, także jest związkiem frazeologicznym. Według słownika frazeologizmów rosyjskiego języka literackiego oznacza osobę, którą cechuje szczerość i prostolinijność[53].

Język potoczny nie jest odejściem od normy poetyckiej Wysockiego, lecz jej stałą cechą. Oprócz przytoczonych przykładów kolokwializmów i związków frazeologicznych warto wymienić jeszcze jeden zwrot utarty w rosyjskim języku – „чаевые”. W potocznej mowie oznacza on pieniądze pozostawione obsłudze na herbatę – w dosłownym znaczeniu, to „herbaciane” - napiwek - utworzone jako przymiotnik od rzeczownika „чай”. Jednak w wierszu *Я женщин не бил до семнадцати лет* wyrażenie to zmienia swoje znaczenie. Jak możemy wnosić z kontekstu jego zastosowania, chodzi tutaj o ciosy, a więc nie o nagrodę, a o wymierzaną karę:

---

[49] E. Białek, *O kaszy, czyli o kulinarnym kluczu do kultury (na materiale rosyjskich i polskich frazeologizmów oraz paremii)*, [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. XXVII, 2009, s. 7-15.
[50] Tamże, s. 8.
[51] В.С. Высоцкий, *Я любил и женщин и проказы...*, 1964, [w:] Tenże, *О любви*, dz. cyt., s. 39. //s. 39-40.
[52] А.И. Фёдоров, *Фразеологический словарь русского литературного языка*, Астрель, АСТ, Москва 2008.
[53] Tamże.

„Я женщин не бил до семнадцати лет -
В семнадцать ударил впервые,-
С тех пор на меня просто удержу нет:
Направо - налево
я им раздаю «чаевые»”[54].

Poza kontekstem dodatkowo na przenośne użycie tego przymiotnika wskazuje zastosowany w wierszu cudzysłów odnoszący się do tego słowa. Interpretując powyższą strofę, należy jeszcze wspomnieć o innym kolokwializmie – „направо - налево”. Słowa te także zmieniły w wierszu swoje pierwotne znaczenie i nie odnoszą się do konkretnych kierunków, lecz oznaczają pewną rozwiązłość będącą zaprzeczeniem stałości i stabilizacji w poczynaniach.

W odniesieniu do rozważań nad językiem twórczości dwudziestowieczxnego poety-barda rosyjskiego na szczególną uwagę zasługuje jeszcze jeden element, a mianowicie hybrydy językowe. W utworach Wysockiego nie tylko nie brak zapożyczeń z innych języków wschodniosłowiańskich (np. ukraińskiego czy białoruskiego), które noszą znamiona języka mieszanego zwanego *surżykiem*, ale są one przykładem różnorodności stylistycznej poetyckiego warsztatu autora. Poezja barda przepełniona jest leksyką żargonową (socjolekt kryminalno-więzienny w cyklu pieśni *błatnych*), konstrukcjami potocznymi, zmodyfikowanymi zwrotami frazeologicznymi i kalkami wyrazowymi. Różnorodność, ekspresywność wyrazu, sytuacyjność i dialogowość stanowią istotne cechy tej poezji.

Można wykazać, że język przeniesiony z popkultury do poezji Wysockiego przyczynił się do jej niezwykłej popularności. Prosty język wielu jego utworów był nośnikiem kierującym je nie do elitarnego, lecz szerokiego kręgu odbiorców[55]. Przemawiał do nich ich językiem.

Warto więc podkreślić, że Władimir Wysocki nie tworzył dla wysublimowanych elit, chociaż i te mogły znaleźć i znajdowały w jego twórczości coś dla ducha. Bard adresował swoją poezję do wszystkich, dlatego tak ważny jest jej język, który stanowi podstawowy kod dla każdego dzieła literackiego. O kodzie, który jest adresowany do „nie-elity” i musi być dla niej przystępny, piszą Tomasz Szendlak i Krzysztof Pietrowicz:

> „Można powiedzieć, że kod odróżniający elity od nie-elit jest kodem ukrytym. To znaczy, że zrozumienie go wymaga odwoływania się do różnorodnych zasobów wiedzy.

[54] В.С. Высоцкий, *Я женщин не бил до семнадцати лет*, 1963, [w:] Tenże, *О любви*, dz. cyt., s. 31. //s. 31-32.
[55] M. Czerwiński, *Pytając o cywilizację*, dz. cyt., s. 148-149.

Tymczasem w przypadku nie-elity kod mody musi być jawny, łatwy do odczytania i w miarę jednoznaczny"[56].

Utwory liryczne pióra Wysockiego pisane są językiem zwykłych ludzi, pojawiają się w nich wyrażenia potoczne, frazeologizmy czy nawet drobne przekleństwa. Szczególnie rzucają się one w oczy w cyklu tzw. „pieśni błatnych". Dzięki temu zabiegowi językowemu bohaterowie literaccy Wysockiego byli odbierani jak zwykli ludzie. Ich myśli zaprzątały problemy, zmartwienia, ale także marzenia, będące udziałem ich odbiorców. To sprawiało, że poezja ta łatwo zapadała w serca współczesnych bardowi, a także stanowi bogate źródło inspiracji współczesnych bardów.

Przyczynił się do tego Wysocki jako wykonawca, wczuwając się podczas swoich wystąpień scenicznych w sytuację tych, o których śpiewał, jakby za każdym razem śpiewał o samym sobie. Zwracają na to uwagę autorzy polskiej zbeletryzowanej biografii barda, którzy piszą:

„(…) autentyczność jego uzdolnień była tak duża, że wielu ludzi było przekonanych, iż wszystko to on sam przeżył. Lepili biografię artysty z jego pieśni: walczył na froncie, żeglował, był alpinistą, pracował jako szofer, szukał złota, omal nie zatonął w łodzi podwodnej i siedział w więzieniu… Wysocki nie tylko pisał i śpiewał, nie tylko współczuł, on cierpiał i umierał razem ze swymi bohaterami"[57].

Ta autentyczność właśnie oraz fakt, że Wysocki śpiewał o zwyczajnych ludziach, językiem tych ludzi sprawiały, że jego utwory nie tylko łatwo zapadały w pamięć ich odbiorców, ale również były przez nich cytowane, czy wręcz – często domowymi sposobami – powielane i odtwarzane. Przyśpiewane przy akompaniamencie gitary stawały się nierozłącznym elementem wielu spotkań i prywatnych przyjęć towarzyskich.

Cykl pieśni *błatnych*. Specyfika bohatera lirycznego utworów Wysockiego

Charakterystycznym elementem poezji Wysockiego są także zwroty zaczerpnięte z żargonu. Nad wyraz mocno eksponowane są w cyklu pieśni *błatnych*, pisanych żargonem więziennym oraz półświatka przestępczego. Wykorzystanie takiego języka ma bezpośredni związek z bohaterami tychże utworów. Byli nimi więźniowie, jednak nie nosili oni cech przypisywanych opozycjonistom. Bohaterowie liryczni błatnych utworów

[56] T. Szendlak, K. Pietrowicz, *Moda, wolność i kultura konsumpcji*, [w:] *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze* konsumpcji, red. Tomasz Szlendak, Krzysztof Pietrowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 13.

[57] P. Słowiński, I. Wygoda, *Nie uśmiecha się życie do wilków… Ballada o Włodzimierzu Wysockim*, Wydawnictwo Videograf II, Chorzów 2008, s. 11.

Wysockiego posiadają znamiona pospolitych przestępców, dlatego też nie może dziwić fakt, że posługują się specyficznym dla swojego kręgu kulturowego żargonem, co uwiarygodnia ich w odbiorze czytelników czy też słuchaczy barda. Wprowadzenie tego typu bohaterów stanowi z kolej aluzję literacką do znanego w radzieckiej kulturze popularnej bohatera, określanego jako *Чернюха*. Nazywano tak postać „czarnego charakteru" wykreowaną w kryminałach, których rozkwit w czasach radzieckich przypada na epokę *głasnosti*. Początek tego gatunku w rosyjskiej literaturze datuje się znacznie wcześniej. Jako prekursorkę powieści kryminalnej uznaje się powieść *Petersburskie rudery* (*Петербургске трущобы*) napisaną w latach 1864-1866 przez Wsiewołoda Kriestowskiego[58]. Oczywiście i ten gatunek został poddany ideologizacji przez totalitarny system, przekształcając się w tzw. „czerwony kryminał". Szerzej na temat ich propagandowego wydźwięku pisze Elżbieta Żak:

> „Typowymi bohaterami czerwonego kryminału byli odważni robotnicy, a także inteligenci ideowi demaskujący wymierzone przeciwko Związkowi Radzieckiemu działania państw kapitalistycznych"[59].

Pojawiające się wątki kryminalne w poezji Wysockiego dalekie są od tej sfery ideologicznej właściwej „czerwonym kryminałom". Brak w nich pozytywnego bohatera, który walczyłby o budowę socjalistycznego porządku i zwycięstwo komunizmu w całym świecie.

W to miejsce pojawia się bohater literacki właściwy współczesnej literaturze rosyjskiej, którego tak charakteryzuje Emilia Borkowska:

> „Bohater literacki wkracza do literatury z całym bagażem doświadczeń współczesnego
>
> człowieka, obywatela Rosji, który w świecie fikcji szuka odpowiedzi na problemy realnego świata"[60].

Bohater literacki Wysockiego - podobnie jak bohater literatury rosyjskiej epoki postkomunizmu - charakteryzuje się bagażem doświadczeń swej epoki i, jeśli nawet przyjąć, że nie szuka on „odpowiedzi na problemy realnego świata", z pewnością szuka od nich ucieczki.

Jako przykłady utworów błatnych Wysockiego należy tutaj przywołać zawierającą elementy autobiograficzne pieśń *Большой Каретный*[61], o której była mowa w rozdziale

[58] E. Żak, *Mieszkańcy rosyjskiej świadomości zbiorowej XX i XXI wieku. Bohater kryminałów Aleksandry Marininej i Borysa Akunina*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 30.
[59] Tamże, s. 33.
[60] E. Borkowska, *„Russkij malczik" – bohater współczesnej literatury rosyjskiej*, [w:] „Adeptus. Pismo humanistów", nr 2, 2013, s. 45-46. // s. 44-52.

poświęconym sylwetce twórczej poety. Również analizowana w rozdziale *Pomiędzy kulturą oficjalną i nieoficjalną* pieśń *Татуировка*[62] jest znaczącym przykładem błatnej twórczości Wysockiego. Charakterystyczna dla ducha tej twórczości jest *Песенка о старой Одессе*. „Ja" liryczne tego utworu prezentuje postawę charakterystyczną dla błatniackiego świata, w którym wszystko, co jest, należy do jego przedstawicieli:

„Все в Одессе: море, песни,
Порт, бульвар и много лестниц,
Крабы, устрицы, акации, maisons chantees.
Да, наш город процветает,
Но в Одессе не хватает
Самой малости - театра варьете!"[63].

Bohater liryczny z błatniacką duszą nie rozpacza z powodu braku teatru, którego przecież nie byłby stałym bywalcem.

Tematy nieprzystające do popkultury podane w sposób dla niej właściwy

Wysocki w swojej twórczości podejmuje tematy poważne, które nie przystają do kultury popularnej. Jednak włącza je w swoją twórczość z lekkością właściwą popkulturze, częstokroć informując odbiorcę swojej twórczości poprzez porozumiewawczy i czytelny znak, przenoszący go w sferę poważnych wydarzeń ze świata historii czy polityki. Tak też czyni, wspominając o bardzo poważnym temacie, jakim była – mająca wymiar polityczny – głodówka Stalina. Temat ten odnajdujemy w prozie Wysockiego - *Дельфины и психи. Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна*:

„Я и буду голодать на здоровье. Читали историю КПСС? Нет, старую! Там многие голодали и, заметьте, с успехом. А один доголодался до самых высоких постов и говорил с грузинским акцентом"[64].

Przywódca ZSRR nie zostaje w powyższym cytacie nazwany z imienia, jednak poprzez to, że doszedł do najwyższych stanowisk w państwie („до самых высоких постов") i mówił z gruzińskim akcentem („говорил с грузинским акцентом"), jest jednoznacznie identyfikowany z pierwszym sekretarzem partii. Powyższy zabieg możemy

[61] В.С. Высоцкий, *Большой Каретный*, 1962, [w:] Tenże, *На Большом Каретном*, dz. cyt., s. 7-8.
[62] В.С. Высоцкий, *Татуировка*, 1961, [w:] Tenże, *Спасите наши души!*, dz. cyt., s. 22-23.
[63] В.С. Высоцкий, *Песенка о старой Одессе*, strona internetowa: http://www.bards.ru/archives/part.php?id=15209, dostęp: 22.03.2016.
[64] В.С. Высоцкий, *Дельфины и психи. Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна*, 1968. Cytat za: strona internetowa: http://www.vysockii.ru/proza/vladimir-vysockij-proza-delfiny-i-psixi-zapiski-sumasshedshego-ili-zhizn-bez-sna/, dostęp: 05.10.2015.

określić jako „uśmiech" wysyłany przez autora do czytelnika. Na naszą uwagę zasługuje sposób podania tematu przez narratora, który stwierdza, że będzie głodował dla zdrowia. Już sam to stwierdzenie wprowadza komizm, który poprzedza odwołanie się do historii komunistycznej partii (КПСС). Narrator bawi się z czytelnikiem pytając się czy zna on historię rządzącej partii, jednak nie najnowszą, lecz starą. Podaje informację, że przed rewolucją bolszewicką w Rosji, a także po niej wiele osób głodowało z braku chleba, nie zaś dla formy fizycznej. Głodówka przywódcy radzieckiego dla zdrowia w aspekcie historycznym stanowi poważny kontrast o charakterze nie tylko kulturowym, ale również aksjologicznym.

Sama opowieść - pomimo podejmowanych niej ważnych tematów - przedstawiona jest w formie strumienia świadomości, gdzie obok siebie przeplatają się różne wątki. Odnosi się do tego zresztą już sam tytuł, a konkretnie jego druga część *Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна*. Czytelnik mający do czynienia z „zapiskami szalonego", czy też „człowieka pozostającego bez snu", nie powinien traktować ich poważnie i może spodziewać się „skakania z tematu na temat" lub czegoś z pogranicza sennego majaczenia. Zresztą w podobnym do tytułu tonie zaczyna się opowiadanie. Wysocki otwiera je słowami:

> „Только интересно, бред ли это сумасшедшего или записки сумасшедшего, и имеет ли это отношение к сумасшествию?"[65].

W następnym akapicie z kolei podda w wątpliwość trzeźwość umysłu narratora, odnosząc się bezpośrednio do tytułu. Tak podkreślone „szaleństwo" narratora opowiadania może wywoływać skojarzenia z księciem Myszkinem, do którego Dostojewski odniósł tytuł *Idiota*. Oczywiście można nie doszukiwać się aluzji do wybitnej dziewiętnastowiecznej powieści i pomyśleć o osobie skazanej na przymusowe leczenie w ośrodku psychiatrycznym, do czego z kolei nawiązuje pojawiające się w pierwszej części tytułu słowo „психи", kojarzące się jednoznacznie z tzw. psychuszkami.

Proza nie była jednak główną z form komunikowania się Wysockiego ze swoimi odbiorcami. Z pewnością można zarzucić temu poecie brak warsztatu prozatorskiego. Podobną uwagę można by jednak poczynić odnośnie do jego poezji, a jednak bard uznawany jest za jednego z najwybitniejszych jej przedstawicieli w Rosji radzieckeij lat 60.-70..Dlatego można zgodzić się z Dymitrem Bykowem, który w tekście opublikowanym w 35-lecie od śmierci rosyjskiego pieśniarza, stwierdził:

[65] Tamże.

„У Высоцкого проза плохая, но гениальная. В ней есть быстроумие и загляд в будущее”[66].

Na pewno lektura prozy Wysockiego stanowi ciekawe uzupełnienie wierszy i pieśni tegoż autora i pozwala nieco szerzej spojrzeć na jego twórczość.

Wysocki w swojej twórczości przede wszystkim dotykał prawdy, czyniąc z niej przewodni temat swoich wierszy, pieśni. Podając odbiorcom często brutalną prawdę wywoływał szok i zgorszenie u estetów, o którym pisze Jurij Bizbor:

„Он их шокировал и формой, и содержанием. А больше всего он был ненавистен эстетам за то, что пытался говорить правду, ту самую рпавду, мимо которой они проежали в такси или торопливым шагом огибали ее на тротуарах”[67].

Analizując tę twórczość pod kątem tematycznym, widzimy że tutaj także zarysowuje się pogranicze kultury wysokiej i popularnej. O ile bowiem eksponowanie prawdy i jej zgłębianie jest cechą właściwą kulturze wysokiej, o tyle sposób jej wyrażania językiem popkultury był szokiem estetycznym. Jak słusznie zauważył Bizbor, prawda, którą wyśpiewywał w swoich pieśniach Wysocki, rzeczywiście szokowała nie tylko językiem jej przekazu, ale również realizmem.

Popularność Wysockiego w bloku państw komunistycznych

Obok języka, jakim posługuje się ta poezja, niezwykle ważne jest jej „podanie”, czyli dotarcie z nią do odbiorcy. Zapisane w tomikach poetyckich utwory nie były dopuszczane przez cenzurę do druku.. Trafiały do odbiorcy najczęściej za pośrednictwem zdawałoby się mało poetyckiego nośnika - głosu ich autora. Takie upublicznianie twórczości z pewnością nie należało – zwłaszcza w tamtych czasach - do konwencjonalnych form upowszechniania poezji i stanowi kolejny element wyłamania z tradycyjnie rozumianej roli poety. Jednakże dzięki temu publiczność miała żywy kontakt z autorem, co – zgodnie z filozofią Platona – zawsze prowadzi do wzbogacenia odbiorcy. Jak pisze – odwołując się do starożytnego filozofa - Antonina Kłoskowska:

„Platon surowo krytykował w *Fajdrosie* sztukę pisania, którą określał jako lekarstwo na pamięć, zdolne dostarczyć tylko pozoru mądrości, a nie mądrości

[66] Д. Быков, *Лекция Дмитрия Быкова «Высоцкий. 40 лет спустя»*, 25.07.2015, [w:] „Свободная зона”, strona internetowa: http://www.szona.org/lektsiya-dmitriya-bykova-vysotskij-40-let-spustya/, dostęp: 08.10.2015.

[67] Ю. Визбор, *Он не вернулся из боя*, [w:] В.С. Высоцкий, *Четыре четверти пути*, red. А. Крылов, Издательство «Физкультура и спорт», Москва 1988, s. 8. //s. 8-11.

prawdziwej (...) tylko żywy i bezpośredni kontakt pomiędzy ludźmi może służyć przekazaniu prawdziwej wiedzy. Mądrość zaszczepia się z duszy do duszy żywym słowem mistrza (...)”[68].

Parafrazując słowa antycznego filozofa, można powiedzieć, że odbiorcy rosyjskiego poety-barda poprzez to, iż wykonywał on swoje utwory w formie pieśni, mieli do czynienia z „żywym słowem mistrza”.

Interesujące wydaje się to, że Wysocki ze swoją twórczością docierał do wszystkich warstw społecznych. Jak zauważa wydawca tomu *Владимир Высоцкий: Четыре четверти пути*:

„поддерживали его в жизни и на работе (...) многие и многие люди разных рпофессий, разного возраста, темперамента, различного жизненного опыта, лля которых творчество поэта стало неотъемлемой частью духовной жизни”[69].

Autor powyższych słów zauważa, że wśród wielbicieli poety byli ludzie zajmujący różne stanowiska, w różnym wieku, o różnym temperamencie i różnym życiowym doświadczeniu. Dla takich ludzi twórczość poetycka poety-barda stała się „częścią duchowego życia”. Potwierdzenie tego znajdujemy w otwierających zbiór *Владимир Высоцкий: Четыре четверти пути* wyznaniach kosmonauty Aleksandra Siergiejewicza Iwanczenkowa. We wspomnieniach o znamiennym – odnoszącym się bezpośrednio do Wysockiego - tytule *Он работал с нами в космосе* czytamy m.in.:

„Для нас с Владимиром Коваленком, с которым мы выполняли программу 140-суточного полета, в числе таких желанных эаписей были многие из песен Владимира Высоцкого”[70].

Dalej kosmonauta - dwukrotnie nagrodzony „Złotą Gwiazdą” Bohatera Związku Radzieckiego - mówi o znaczeniu, jakie miały dla jego pokolenia pieśni Wysockiego:

„Они не только служили источником хорошего настроения в минуты отдыха, но часто заключали в себе своеобразный настрой на работу, то есть реальную помощь”[71].

Właśnie owa wspomniana przez lotnika „realna pomoc”, jaką dawała odbiorcom poezja i pieśń autorska Wysockiego, była znaczącą przyczyną tak dużej jego popularności..

---

[68] A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 173.
[69] *От издательства*, [w:] В.С. Высоцкий, *Четыре четверти пути*, dz. cyt., s. 4. //s. 4-5.
[70] А.С. Иванченков, *Он работал с нами в космосе*, [w:] В.С. Высоцкий, *Четыре четверти пути*, dz. cyt., s. 3. //s.3-4.
[71] Tamże.

Wysocki już za życia stał się legendą. Ludzie opowiadali o nim różne historie, niejednokrotnie je ubarwiając. Tak powstawały różnego rodzaju pogłoski, plotki, o których on sam wspominał w październiku 1979 roku podczas wizyty w gruzińskim Tbilisi:

„...Все мы в какой-то период нашей жизни страдаем от этого дела — я до сих пор только и отмахиваюсь руками и ногами от всевозможных сплетен и слухов, которые вокруг меня распро- страняются, как облака пыли”[72].

Słowa te potwierdzają, iż Wysocki zdawał sobie sprawę ze swojej popularności, co podkreślano wyżej wiele razy. Przemawiają jednocześnie za popularnym charakterem jego wielu utworów. To z kolei, pozwala nam sformułować pogląd, iż piosenki, pieśni poetyckie Władimira Wysockiego stanowią element kultury popularnej. Jednak już przy pobieżnej analizie tych poetyckich tekstów można wykazać, że mamy do czynienia z występującą w tym przypadku obok kultury popularnej - kulturą wysoką, która przejawia się w środkach artystycznego wyrazu – poezji, a także w tematach, jakie twórczość ta podejmuje.

Za zakwalifikowaniem spuścizny Wysockiego do kultury wysokiej niewątpliwie przemawia gatunek, jakim się posługiwał bard, a więc poezja. Dzięki niemu Olga Szilina. Zalicza tego barda do wybitnych przedstawicieli rosyjskiej poezji II połowy XX wieku. Autorka książki poświęconej jego twórczości – *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы* - charakteryzuje go jako:

„(…) одного из ярких представителей русской звучащей поэзии XX века”[73].

Z całą pewnością podstawą zaliczenia tej twórczości do kultury wysokiej jest nade wszystko występująca w niej tematyka. Dotyka ona istoty egzystencji ludzkiej i ważnych dla niej wartości - takich jak prawda, miłość, Absolut..

Twórczość Władimira Wysockiego niewątpliwie przekracza granice pomiędzy „kulturą wysoką”, jaką bez wątpienia jest poezja i kulturą popularną, do której właczana jest muzyka rozrywkowa. O tym, że ballady Wysockiego są poezją, świadczą najlepiej ich teksty – pełne metafor, oksymoronów i innych środków artystycznych zarezerwowanych dla poezji. Jednakże nie można pomijać faktu, że poeta stał się jednocześnie symbolem rosyjskiej kultury popularnej. Balansowanie na pograniczu kultury wysokiej i popularnej zjednało mu tłumy przychylnych widzów i olbrzymi rozgłos, nie tylko w Związku Radzieckim, ale także poza jego granicami - na Zachodzie i

[72] Cytat za: В.В. Бакин, *Владимир Высоцкий без мифов и легенд*, Алгоритм, Москва 2011, s. 5.
[73] О.Ю. Шилина, *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*, ООО «Островтянин», Санкт-Петербург 2009, s. 3.

w bloku państw socjalistycznych. Przywiązanie do Wysockiego najlepiej oddawały tłumy na przedstawieniach teatralnych z jego udziałem czy podczas wystawienia trumny z jego zwłokami przed Teatrem na Tagance, a także na samym pogrzebie artysty, który zbiegł się czasowo z mającą po raz pierwszy miejsce w Związku Radzieckim Olimpiadą.

Kolejnym elementem wskazującym na popularny wymiar twórczości barda są liczne wykonania jego piosenek przez muzyków i pieśniarzy – naśladowców Wysockiego. Biografowie barda podkreślają, że miał on licznych naśladowców już za życia, co, zważywszy na treść jego utworów jest zrozumiałe.

Jednakże Wysocki nie pochwalał wykonywania jego utworów przez osoby trzecie:

> „Я очень не люблю, когда мои песни поют эстрадные певцы. Они, наверное, споют лучше меня, но-не так. Не так, как я написал"[74].

Poeta zdawał sobie sprawę, że inne wykonanie, przy innych instrumentach i innym głosie nie będzie już tym samym utworem. To właśnie wzbudzało w nim największy sprzeciw wobec naśladowców kopiujących jego utwory:

> „Я сам написал и текст, и музыку, и сам спел песню под гитару – как захотел. А у этих ребят прекрасные голоса, они работают с оркестром, но делают это всё по-другому"[75].

Warto pochylić się jeszcze nad współczesnymi wykonaniami pieśni Wysockiego, a także polskimi jego tłumaczeniami i realizacjami scenicznymi. Do tych drugich zaliczyć można projekty takie jak wydana w 2011 roku przez popularnego muzyka płyta - „Wysocki Maleńczuka" czy zawiązanie przez muzyków - chcących spopularyzować wśród młodych odbiorców twórczość rosyjskiego barda - zespołu o nazwie „Projekt Volodia" wykonującego polskie tłumaczenia jego pieśni. Podejmowane współcześnie przez muzyków, także polskich, próby powrotu do utworów Wysockiego świadczą o tym, że zawarte w nich wartości maja charakter ponadczasowy - uniwersalny.

Poezja pióra Wysockiego swój „romans" z kulturą popularną zawdzięcza nie tylko specyficznemu – jak w przypadku liryki – językowi, ale też skandalizującemu wizerunkowi jej autora, z którym poezja ta była niewątpliwie utożsamiana.

Bard był świadomy swojej popularności i tego, że ludzie o nim, kolokwialnie mówiąc, plotkują. Informacje, które sobie nawzajem przekazywali nie zawsze były prawdziwe, ponieważ w społeczeństwie chodziły – jak nazwie to Wysocki – różnego rodzaju „słuchy" na jego temat. Jak wyznał bard podczas jednego ze swoich występów:

---

[74] В.С. Высоцкий, *О песнях, о себе*, [w:] Tenże, *Четыре четверти пути*, dz. cyt., s. 123. // s. 108-149.
[75] Tamże.

„Так как я сам являюсь объектом этих сплетен и слухов, то я не мог не откликнуться на все эти истории и инсинуации гнусные”[76].

I tak, zgodnie ze swoją zapowiedzią, nie pozostał głuchy na krążące o nim historie i insynuacje. W odpowiedzi na nie napisał w 1969 roku piosenkę *Песенка о слухах*, której refren brzmi:

„Словно мухи, тут и там, ходят слухи по домам,

А беззубые старухи их разносят по умам”[77].

Pojawiające się w drugim wersie „bezzębne staruchy” wnoszą element humorystyczny, dzięki któremu odnosimy wrażenie, że autor nie ma zamiaru karcić plotkarzy. Z pewnością przemawia tutaj również swego rodzaju pokora, oparta na przekonaniu, iż tak musi być:

„Сколько слухов наши уши поражает!

Сколько сплетен разъедает, словно моль”[78].

Trzeba zgodzić się z podmiotem lirycznym, który „uśmiecha się” do czytelnika słowami:

„И поют друг другу - шепотом ли, в крик ли -

Слух дурной всегда звучит в устах кликуш!”[79].

Z pewnością Wysockiemu – będącemu niejako „opakowaniem” dla swojej twórczości - nie można było zarzucić braku barwności, która cechuje kulturę popularną[80]. Świadczy o tym najlepiej pełna zaskakujących wydarzeń i skandali sama biografia barda.

Na koniec należałoby postawić pytanie, czy balansowanie na pograniczu kultury wysokiej i popularnej opłaciło się Wysockiemu. Choć może ono być i bywa zarzutem podnoszonym przez niektórych krytyków, to bez wątpienia doprowadziło do zjednania bardowi publiczności.

Wysocki jako ikona popkultury

Olbrzymia popularność Wysockiego - spowodowana jego autentyzmem - sprawiła, że uwielbiany przez Rosjan artysta i jego legenda cieszą się do dziś popularnością.

[76] *Высоцкий. Летела жизнь в плохом автомобиле...*, red. Н.В. Высоцкий, С. В. Жильцов, i in., Амфора, Санкт-Петербург 2012, s. 28.
[77] В.С. Высоцкий, *Песенка о слухах*, [w:] *Высоцкий. Летела жизнь…*, dz. cyt., s. 28-29.
[78] Tamże, s. 28.
[79] Tamże, s. 29.
[80] B. Dobroczyński, *III Rzesza Popkultury i inne stany*, dz. cyt., s. 106.

Po śmierci Wysockiego popkultura nie zapomniała o legendarnym moskiewskim bardzie. Wysocki znajduje na całym świecie swoich naśladowców, produkowane są gadżety z jego wizerunkiem, między innymi kubki, a także maskotki, które mają zamontowaną pozytywkę wygrywającą jakiś jego utwór. Dostępna jest także woda mineralna o nazwie *Высоцкий*. O znakomitym bardzie i aktorze nie zapomniał także teatr. *Teatr na Tagance* po jego śmierci zdecydował się włączyć do swojego repertuaru poświęcony mu spektakl poetycki *Wysocki* w reżyserii Jurija Lubimowa – jednego z najwybitniejszych rosyjskich reżyserów i dyrektora wymienionego teatru. Spektakl ten zaprezentowany został także polskiej publicznością w łódzkim *Teatrze Nowym* w 2006 roku.

Życie oraz twórczość Władimira Wysockiego stanowi współcześnie także inspirację dla reżyserów teatralnych, m.in. polskich. Przykładem tego jest sztuka *Ósmy grzech - Wołodia Wysocki* w reżyserii Romana Kołakowskiego, powstała dla warszawskiego Teatru Syrena w 2007 roku.

Ciekawostką może być to, że wykorzystane w spektaklu utwory poetyckie Wysockiego znalazły się w przekładzie samego reżysera – Kołakowskiego. Jak donosił portal culture.pl:

> „W warszawskim Teatrze Syrena Roman Kołakowski przygotowuje spektakl o Włodzimierzu Wysockim. (…) W dniu premiery odbędzie się również pokaz filmowy. Będzie to prezentacja nigdzie wcześniej nieemitowanych dokumentów filmowych - fragmentów wywiadów z Włodzimierzem Wysockim oraz urywków legendarnego spektaklu Hamlet z Teatru na Tagance, w którym Wysocki grał rolę tytułową”[81].

Recenzja z tego spektaklu pojawiła się w internetowym wydaniu „Wprost i Kultura”. Możemy w niej przeczytać:

> „Spotkanie i szalona miłość Włodzimierza Wysockiego i Mariny Vlady to jedna z największych legend kultury rosyjskiej. Porównywalne emocje budził wcześniej tylko równie szalony romans Sergiusza Jesienina i Isadory Duncan. Poeta i gwiazda. Zachodnia gwiazda! To w Związku Radzieckim musiało robić wrażenie: skoro wielkie gwiazdy sceny i filmu kochają się w naszych poetach, jak wielka musi być siła i wartość naszej poezji? (…) Jak opowiedzieć o legendzie Wysockiego? Ufając jego poezji, która jest spowiedzią artysty kochającego wolność i walczącego o wolność, a jednak uwikłanego w totalitarny system. "Rozstrzelanie górskiego echa", "Napięta lina", "Ratujcie nasze dusze", "Polowanie na wilki", "Konie narowiste" to pieśni ponadczasowe, napisane

[81] *Ósmy grzech - Wołodia Wysocki*, 17.06.2007, Culture.pl, strona internetowa: http://culture.pl/pl/dzielo/osmy-grzech-wolodia-wysocki, dostęp: 18.02.2016.

w czasach boleśnie realnego komunizmu, ale dotykające zawsze aktualnej prawdy o człowieku”[82].

Z powyższej recenzji jednak niewiele dowiadujemy się o samym spektaklu Teatru Syrena, jak również o samym Wysockim. Do sztuki Kołakowskiego krytycznie odniosła się Agnieszka Michalak, która w dodatku do „Dziennika” – „Kultura” pisze:

„Rok temu Roman Kołakowski postanowił opowiedzieć o swojej fascynacji Bułatem Okudżawą. Na scenie Syreny zobaczyliśmy wówczas spektakl, w którym nie było nawet cząstki Okudżawy. Mimo to przeświadczenie reżysera, że rosyjscy bardowie to jego specjalność, kazało mu tym razem sięgnąć po twórczość Wysockiego. Pewnie znów przyświecał mu podobny cel - z kilkunastu utworów stworzyć bryk z życia barda. I przy okazji z dumą udowodnić, ile o nim wie. Zaczyna projekcją filmową w foyer Syreny. Z ekranu uderza czarno-biały obraz Wysockiego. - Poezją zainteresowałem się w teatrze. Opowiadam wiersze, brzęcząc na gitarze, nie śpiewam piosenek. Poezja oddaje atmosferę prawdy - mówi. Za chwilę jeszcze fragment Szekspirowskiego "Hamleta" z Teatru na Tagance. To była rola jego życia. Chociaż zbyt duszno i za jasno, jednak pomysł "wstępniaka" wydaje się nie najgorszy. Już na scenie Kołakowski od początku gra na prostych skojarzeniach. Wiesza kraty - symbol niewoli, liny - obezwładnienia, pewnie totalitaryzmu. Panuje mrok. Pojawia się miecz. Wysocki (Marcin Przybylski) jako Hamlet śpiewa pierwszą pieśń. Czar pryska, kiedy na scenę wchodzą kolejni aktorzy w (jakżeby inaczej) ciemnych szynelach. Tworzą swoisty chór. Trudno odnaleźć w nich jednak szczere emocje. Wyłania się także odziana w zwiewną niebieską sukienkę tajemnicza pani (Gizela Bortel). Będzie na scenie do końca. Może jako symbol miłości? Rozgrzeszy artystę z jego kolejnych grzechów. Tylko po co? To wie jedynie Kołakowski, ale jemu za spektakl rozgrzeszenie się nie należy. Potem pieśni Wysockiego odśpiewują, bo nie ma w tym interpretacji, kolejni z chóru, w tym mój faworyt - Marcin Piętowski (tak się stara, że śmieszy do łez). Pieśń "Konie narowiste" w wykonaniu Marcina Przybylskiego na moment przywoła Wysockiego. Odnajdujemy go w kamiennej twarzy i oszczędnych gestach aktora. Tylko Przybylski wie, co śpiewa i dla niego jest druga gwiazdka. Ale czar znów szybko pryska wraz z ostania pieśnią "Polowanie na wilki". Ze słynnej "Obławy" zrobiono taką sobie piosenkę, bez krztyny napięcia. Festiwal piosenki radzieckiej - tak można podsumować to, co właśnie odbyło się na scenie. Zabrakło podstawowych składników, z których powinna być zbudowana ta opowieść: intymności, zadumy i melancholii. Kołakowski nie zbudował żadnego świata, a już na pewno nie świata niepokornego artysty, wnikliwego kronikarza totalitarnego czasu. Pozostaje współczuć

[82] *O spektaklu... "Ósmy grzech" - reż.Roman Kołakowski - Teatr Syrena w Warszawie*, „Dziennik teatralny”, 21.06.2007, strona internetowa: http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-spektaklu-48.html, dostęp: 18.02.2016.

tym, którzy wychowali się na pieśniach Wysockiego i poszli do Syreny, by znów na chwilę poczuć jego ducha"[83].

Natomiast pozytywnie o tym spektaklu pisze Janusz R. Kowalczyk w recenzji dla „Rzeczpospolitej":

> „Piosenki legendarnego rosyjskiego barda odżyły w widowisku "Wołodia Wysocki. Ósmy grzech". Z epickim rozmachem wystawił je Roman Kołakowski, zarazem autor przekładów pieśni. (…) Przedstawienie ma dobrą wewnętrzną dramaturgię dyktowaną kolejnymi utworami Wysockiego. Pomysłowe zabiegi sprawiają, że np. spuszczona ze skrzyżowanych lin krata natychmiast wprowadza w atmosferę więziennej celi. Widowisko ogląda się i słucha znakomicie, żeby już w domu nastawić płytę z niepowtarzalnymi, oryginalnymi nagraniami Wołodii Wysockiego"[84].

Premiera kolejnego spektaklu - *Wysocki. Powrót do ZSRR* w reżyserii Piotra Siekluckiego miała miejsce na deskach krakowskiego Teatru Nowego w 2014 roku. Sztuka ta wystawiana została wielokrotnie, także poza Krakowem. Na internetowej stronie Teatru możemy przeczytać:

> „Muzyczny spektakl oparty na zapiskach Mariny Vlady „Przerwany lot", listach przyjaciół Włodzimierza Wysockiego, „Umierałem sto razy" Korczaka, to historia jednej z największych postaci rosyjskiego życia kulturalnego lat 60 i 70. Na jego utworach wychowywały się dwa rosyjskie pokolenia. Ten aktor Teatru na Tagance i pieśniarz o charakterystycznie zachrypniętym głosie wystąpił w 28 rolach filmowych, 20 rolach teatralnych. Jego teksty charakteryzowały się odważnym antytotalitarnym przesłaniem"[85].

W główną rolę barda wcielił się reżyser – Piotr Sieklucki, natomiast głosu do roli ojca Wysockiego użyczył Edward Linde-Lubaszenko, którego portret w mundurze Czerwonoarmisty stał na scenie.

Rok 2014 zaowocował jeszcze jednym polskim spektaklem, silnie związanym z twórczością Władimira Wysockiego, a w szczególności z cyklem pieśni błatnych stanowiącym ważny element w jego dorobku. Mowa tu o spektaklu *Ach! Odessa – Mama ...* w reżyserii Jana Szurmieja, wystawionym w Teatrze Lubelskim w Zielonej Górze[86].

Postać legendarnego barda jest wyzwaniem nie tylko dla reżyserów teatralnych, ale stanowi inspirację także dla twórców kina. Najlepszym świadectwem tego jest powstały w 2011 roku film wysokobudżetowy – *Высоцкий. Спосиба, что живой*, do którego scenariusz

[83] A. Michalak, *Nie będzie rozgrzeszenia*, „Dziennik" nr 150 – „Kultura", 29-06-2007.
[84] J. R. Kowalczyk, *Spowiedź niepokornego artysty*, „Rzeczpospolita", 28 czerwca 2007.
[85] http://teatrnowy.com.pl/spektakl/wysocki-powrot-do-zsrr/
[86] J. Szurmiej, *Odeskie błatne pieśni*, 4.12.2014, [w:] „Dziennik teatralny", strona internetowa: http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odeskie-blatne-piesni.html, dostęp: 05.04.2015.

napisał syn rosyjskiego barda – Nikita. Film ten pokazany został także w polskich kinach studyjnych pod tytułem *Wysocki*.

Jako ciekawostkę warto wspomnieć, że w filmie tym wykorzystano maskę będącą odlewem twarzy poety i głos, który dzięki komputerowym zabiegom został zmodyfikowany na zgodny z autentycznym brzmieniem barda. Natomiast w prezentowanych jego pieśniach wykorzystano fragmenty zarejestrowanych nagrań Wysockiego.

Współczesny „mezalians" poezji i muzyki

Uprawianie poezji i sama rola poety uległy współcześnie pewnej modyfikacji. Przyczynił się do tego rodzący się w latach osiemdziesiątych nowy gatunek muzyczny – RAP (od ang. słów: , oznaczających „rewolucyjną amerykańską poezję"), w którym - zgodnie z założeniem gatunku - odbiorca ma do czynienia z deklamowanym przez wykonawcę tekstem poetyckim. W wyniku odwilży i otwarcia kultury radzieckiej na Zachód gatunek ten przeniknął także do Rosji radzieckiej i krajów z nią związanych, o czym pisze Eugenia Łapina:

> „(…) музыкальное направление – рэп, как и рок, пришло к нам с запада"[87].

Nieco dalej autorka powyższych słów precyzuje ten nurt, umieszczając, pisząc o pojawienie się hip-hopu[88] w Rosji:

> „В Россию и страны СНГ Хип-Хоп пришёл в середине восьмидесятых годов через людей, которые имели выход за границу и везли оттуда самые новые веяния"[89].

Jest to świadectwo przenikania zachodniej kultury popularnej do Rosji. Jednak pomimo podobieństwa stylu, RAP rosyjski różni się od amerykańskiego wzorca. Tematyka amerykańskiego RAP-u, zdaniem badaczki, jest o wiele uboższa. Zamyka się wokół afro-amerykańskiej młodzieży i jej problemów, podczas gdy rosyjski odpowiednika tego gatunku obejmuje wszystkie sfery życia młodego człowieka:

> „Если тексты западного рэпа сконцентрированы на современном африкано-американском жизненном опыте, а музыка, хотя и не вся, ориентирована только на аф-

[87] Е.В. Лапина, *Лирический герой «нового фольклора»*, [w:] *Язык и культура. Сборник материалов XVIII Международной научно-практической конференции*, ред. С.С. Чернова, Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, Центр Развития Научного Сотрудничества, Новосибирск 2015, s. 30. //s. 30-36.
[88] Używamy tutaj za Е.В. Лапина zamiennie tego pojęcia z RAP.
[89] Е.В. Лапина, *Лирический герой…*, dz. cyt., s. 31.

рикано-американскую молодёжь, то русский рэп – это отражение российский действительности, способ самопознания и самопредставления современной молодежи”[90].

Co ciekawe, Łapina przypisuje muzyce RAP podobny rodowód do tego, który należy do poezji śpiewanej:

„Примером этой традиции может служить западноафриканский гриот или трубатур, раассказчик”[91].

Takie osadzenie RAP-u w tradycji antycznej wskazuje na uderzające podobieństwo z pieśnią autorską Wysockiego. Jednak czas, w którym za pośrednictwem RAP-u zaczęto popularyzować przekaz poetycki w Rosji, nastał już po śmierci barda. Poza tym jego twórczość pod względem estetycznym zdecydowanie odbiegała od twórczości często określanej jako hip-hop. Badaczka nazywa jednak tę nową formę muzycznego przekazu „melodeklamacją”.

Autorka artykułu *Лирический герой «нового фольклора»* wymienia także „rock-poezję” („рокпоэзия”) jako gatunek, który zalicza do tytułowego „nowego folkloru”. Obydwa gatunki – RAP i rock – wykreowały swojego bohatera. Bohater wyłaniający się z rocka, to romantyczny bohater, niezrozumiały i poświęcający się wiecznej walce ze światem i z samym sobą[92]. Liryczny bohater RAP-u to z kolei człowiek wierzący w siebie, w swoją pozycję, do tego stopnia, że zdaje się nie przejmować tym, co inni o nim myślą. W odróżnieniu do chcącego walczyć ze światem bohatera „rock-poezji”, hip-hopowy bohater koncentruje się na drobnych problemach dotyczących jego i najbliższego otoczenia – przyjaciela, dziewczyny[93].

Bez wątpienia obydwa typy bohaterów są obecne w dzisiejszej rosyjskiej popkulturze, podobnie jak bohaterowie z pieśni Wysockiego byli obecni w rosyjskiej popkulturze drugiej polowy dwudziestego wieku. Różnią ich jednak postawy wobec otaczającego świata. Bohaterowie Wysockiego uciekają od otaczającej ich rzeczywistości w świat wysokich wartości, marzeń i tęsknot. Nie mają w sobie egoizmu charakterystycznego człowieka, obcy jest im nade wszystko jego konsumpcyjny styl bycia.

*****

[90] Tamże.
[91] Tamże, s. 30.
[92] Tamże, s. 35.
[93] Tamże.

Próba oceny balansującej między kulturą wysoką i popularną twórczości Wysockiego z dzisiejszej perspektywy jest pozytywna. Nie tyko dlatego, ze jest ona wciąż żywa i aktualna, ale również dlatego, że panuje obecnie inne spojrzenie na kulturę popularną. Do postawienia takiej tezy inspiruje nas pogląd P. Plucińskiego, który w kulturze popularnej zauważa obszar walki o współczesnego człowieka:

> „To właśnie kultura popularna jawi się dziś jako pole, w obrębie którego z jednej trony toczą się walki o upodmiotowienie, a z drugiej realizowane są praktyki uprzedmiotowiające. Musimy ją więc traktować między innymi jako przestrzeń gier o władzę podmiotu i nad podmiotem”[94].

W świetle tej wypowiedzi można traktować twórczość poetycką Wysockiego jako świadomą walkę artysty o duszę i tożsamość swojego narodu.

Na koniec należy zauważyć, że Wysocki – poprzez usytuowanie swoich tekstów na pograniczu kultury wysokiej i popularnej - był niejako prekursorem zjawiska, które stało się powszechne we współczesnej literaturze. Doskonale oddają to – odnoszące się do literatury przełomu XX i XXI wieku - słowa Marii Czerniak:

> „Резко обозначившаяся дифференциация «высокого», елитарного и «низкого», массового в литературном процессе оказалась в фокусе научных интересов литературоведов и социологов, лингвистов и культурологов, философов и психологов. Расслоение читательской аудитории, изменение доминантного кода культуры определяют актуальност не только эстетических, но и социокультурных характеристик современной литературы”[95].

Rosyjska badaczka słusznie zwraca uwagę na to, iż balansowanie współczesnej literatury na pograniczu kultury elitarnej i masowej stanowi wyzwania dla współczesnej humanistyki. W przypadku Wysockiego było fenomenem zapowiadającym nadchodzące procesy w kulturze.

---

[94] P. Pluciński, *Dwie kultury? O kłopotach z „kulturą masową” i „kulturą popularną” z perspektywy teorii krytycznej społeczeństwa (na marginesie* Dialektyki Oświecenia*)*, [w:] *Kulturowo-polityczny AVATAR? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych*, red. P. Żuk, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013, s. 34.

[95] М.А. Черняк, *Массовая литература конца XX - начала XXI века*, [w:] „Филологический класс”, № 20, 2008, s. 4.

VIII. Zakończenie

Analiza wybranych utworów poetyckich Wysockiego pozwala odpowiedzieć twierdząco na postawione we wstępie do niniejszej pracy pytanie o pogranicze kulturowe w tej twórczości. Jak wykazaliśmy liryka Wysockiego oscyluje zasadniczo na dwóch pograniczach – pomiędzy kulturą oficjalną i nieoficjalną, a także pomiędzy kulturą popularną i wysoką.

Pogranicze w niniejszej pracy rozumiemy pod kilkoma względami inaczej, niż czyni to Stanisław Uliasz. Należy zgodzić się z badaczem, który w swojej definicji pogranicza akcentuje, że „łagodzi" ono „represyjność" granicy. Twórczość poetycka Wysockiego jest tego potwierdzeniem. Jednak w dalszym opisie pogranicza badacz zwraca uwagę na wzajemną interakcję wynikłą ze stykania się dwóch obszarów. Tutaj następuje sprzeczność z opisywanym przez nas pograniczem kultury oficjalnej i nieoficjalnej, bowiem twórczość rosyjskiego barda, z drobnymi wyjątkami, nie czerpała z oficjalnego nurtu. Wyjątkiem może tutaj być wiersz napisany przez młodego poetę na wieść o śmierci Stalina pod presją otoczenia. Kultura oficjalna nie miała wpływu na twórczość Wysockiego, który jednak nie podejmował z nią walki. Pogranicze kulturowe rosyjskiego barda nie stanowi więc klasycznej syntezy dwóch obszarów, na które wskazują teoretycy, m.in. cytowany w pracy S. Eliasz. Nade wszystko w przypadku pogranicza kultury oficjalnej i nieoficjalnej. O pewnym rodzaju syntezy możemy mówić jedynie w przypadku pogranicza kultury popularnej i wysokiej, a także twórczości poetyckiej i muzycznej.

Warto podkreślić, że to ostatnie pogranicze nie umniejsza wartości poetyckiej utworów Wysockiego. Muzyka popularna bowiem nie musi oznaczać czegoś marnego pod względem artystycznym, jak postrzegał to T. Adorno, czy odnoszący się szerzej - nie tylko do muzyki - do kultury popularnej D. Macdonald[1]. Może być wręcz przeciwnie. Jak pisze bowiem na temat kultury popularnej Iwona Młożniak:

> „Obok rzeczywiście niewymagających i słabych artystycznie wytworów w jej ramach mieszczą się również dzieła mające wartość artystyczną i nie pozbawione wyraźnego podłoża ideologicznego"[2].

[1] Zob. także: D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 543-554.
[2] I. Młożniak, *Konstruktywny krzyk. Muzyka jako medium politycznie i społecznie zaangażowane na przykładzie zespołu System of a Down*, [w:] *Kulturowo-polityczny AVATAR? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych*, red. P. Żuk, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013, s. 98.

Taka też jest twórczość rosyjskiego barda – jako wysokiej próby poezja, niewątpliwie mająca wartość artystyczną, z wpisanym w nią podłożem aksjologicznym w miejsce ideologicznego. „Podłoże ideologiczne" – używając terminu zaproponowanego przez I. Młoźniak - w poezji Wysockiego nie występuje. Jest w niej jednak odesłanie do wartości wysokich - moralnych, a także metafizycznych - osiągane przez poetę dzięki zastosowanym metaforom i chwytom artystycznym, właściwym nade wszystko liryce. Poezja Wysockiego otwierała człowieka radzieckiego na inne, niż zdeterminowane ideologią komunizmu, życie. Dostarczała także nadziei na jego nastanie poprzez transgresję codzienności, w której był zanurzony. Twórczość Wysockiego, nade wszystko ta przekazywana w formie piosenki poetyckiej, wprowadzała jej odbiorców w przestrzeń współistnienia z poetą, który wypowiadał nie tylko ich marzenia, lęki i tęsknoty, ale również niechęć do panującego systemu. Spełniała w jakimś stopniu rolę, o której pisał Aleksander Hercen, odnosząc się do Rosji carskiej:

> „Dla narodów pozbawionych wolności społecznej literatura staje się jedyną trybuną, z której naród może powiedzieć o swoim bólu"[3].

Wysocki, wiedząc o „bólu" człowieka radzieckiego, nie wnikał w jego opis, lecz koił go, wskazując swoim czytelnikom / odbiorcom wartości ocalające ich człowieczeństwo i godność - prawdę, miłość, przyjaźń, poświęcenie, a także tradycyjną formę patriotyzmu.

Towarzyszy im zawsze nadzieja, która uzyskuje niekiedy metafizyczny wymiar. Stanowi ona przeciwwagę dla realizowanej w totalitarnym społeczeństwie utopii. Nadzieja na inne życie - budowane na wartościach bliskich każdemu człowiekowi - dyskredytowała program utopii osadzonej na fałszywej aksjologii - idei szczęścia społecznego narzucanego siłą jednostce, eliminującego jej własne aspiracje i dążenia. Nadzieja, którą wlewał poeta w serca swoich odbiorców, różniła się od narzucanej im utopii również swym ahistorycznym wymiarem i uniwersalizmem. Utopia bowiem, jak pisze B. Jegorow, stanowi zawsze panaceum na kryzysową sytuację, proponując jej idealne przeciwieństwo:

> „Utopie powstają raczej w konserwatywnych okresach życia społeczeństwa, w warunkach stagnacji społeczno-politycznej, skostnienia, kiedy stary świat zaczyna się rozkładać i pękać, ale nie widać jeszcze realnych sposobów jego przebudowy"[4].

Warunki, o których pisze Jegorow, stagnacja społeczno-polityczna i skostnienie cechują również epokę, w której tworzył Wysocki. Lata 60-80. dwudziestego wieku to czas,

---

[3] М.А. Черняк, *Современная русская литература*, ФОРУМ-САГА, Москва 2008, s. 7-8. Tłumaczenia za: E. Borkowska, *„Russkij malczik" – bohater współczesnej literatury rosyjskiej,* [w:] „Adeptus. Pismo humanistów", nr 2, 2013, s. 44.

[4] B. Jegorow, *Oblicza Rosji…*, dz. cyt., s. 156.

w którym komunistyczny świat był w fazie rozkładu i pękania, chociaż nie było jeszcze widać „realnych sposobów jego przebudowy". Zamiast konkretnych rozwiązań - zmiany lub nowej rewolucji - Wysocki proponował osobiste przeżycie własnego losu, rozwój osobowy poprzez przyjęcie wartości doskonalących - prawdy, miłości, przyjaźni, wierności, a także poprzez indywidualne marzenia. Nie nawoływał do czynnego oporu przeciw systemowi, z którym się nie zgadzał, lecz przenosił myśli swoich odbiorców na utożsamiane z wolnością „dzikie pola". Na tym polega rola jego pogranicza miedzy kulturą oficjalną i nieoficjalną.

Zaproponowana przez Wysockiego perspektywa życia w innym świecie była na tyle pożądana przez Rosjan, że przyniosła bardowi rozgłos i, co za tym idzie, niesłychaną popularność. W ten oto sposób, rosyjski poeta, a zatem przedstawiciel kultury wysokiej stał się bożyszczem milionów i bohaterem kultury masowej. To z kolei, a także środki artystyczne, jakie stosował w swojej twórczości autor licznych ballad i pieśni, zarysowało przed ich odbiorcami kolejny rodzaj pogranicza – pomiędzy kulturą wysoką i popularną.

Głównym atutem wpływającym na recepcję Wysockiego w bloku państw radzieckich - a także po upadku ZSRR - był uniwersalny wymiar jego twórczości. Bard śpiewał o wartościach istotnych dla każdego, a jednocześnie przekazywał ducha rosyjskości. Nawet, gdy śpiewał o miłości, ujmował ją zgodnie z filozofią „duszy rosyjskiej". Dobrze obrazują to słowa opisujące spotkanie podmiotu lirycznego jako tego, „który wcześniej z nią był" z obecnym jej wybrankiem:

„Со мною - нож, решил я: что ж.
Меня так просто не возьмешь, -
(…)
Ударил первым я тогда -
Так было надо"[5].

Porywczość, jaką prezentuje poetyckie „ja" z wiersza *Тот, кто раньше с нею был* jest elementem przypisywanym mentalności rosyjskiej, eksponowanym przez cytowanego Jegorowa w opisie rosyjskiego charakteru.

Cechę tę przerysował w swym opisie batalistycznych obrazów Wasilija Wierieszczagina Orlando Figes:

> „Namalowane z nieomal fotograficzną wiernością obrazy Wierieszczagina ukazywały okrucieństwo wojenne, z którym cywile nigdy wcześniej się nie zetknęli. Trudno było powiedzieć, kto na tych obrazach jest bardziej „dziki": wojska rosyjskie czy ich

[5] В.С. Высоцкий, *Тот, кто раньше с нею был*, 1962, [w:] Tenże, *О любви*, dz. cyt., s. 22.

azjatyccy przeciwnicy. Było „coś fascynującego, coś głęboko przerażającego w dzikiej energii tych płócien – twierdził jeden z recenzentów wystawy. – Widzimy przemoc, która nie mogłaby być francuska ani nawet bałkańska: jest na wpół barbarzyńska i na poły azjatycka – to przemoc rosyjska”[6].

Przedstawiony opis jest wyraźnie tendencyjny. Przemoc na wojnie nie jest bowiem specjalnością żołnierzy wyłącznie rosyjskich, czego dowodzą dzieje wojen nie tylko XX wieku, ale również obecnych. W cytowanym wierszu Wysockiego mamy natomiast do czynienia z porywczością rosyjska, często wyprzedzającą refleksyjność, ale nie pozbawioną jej. Bohaterowie ballady *Tom, кто раньше с нею был* rzucają się na siebie powodowani temperamentem, zazdrością o ukochaną dziewczynę, walką o jej serce. W prezentowanej porywczości ono odgrywa rolę decydującą, co nie przez wszystkich zachodnich odbiorców jest zrozumiałe.

Podobnie wygląda recepcja pijackiej pieśni *Милицейский протокол*, osadzonej o w radzieckich realiach, a częściowo również w rosyjskiej mentalności. Bohaterowie tego utworu dumni są ze swego położenia – wylądowali w izbie wytrzeźwień, do której zostali „podwiezieni”, a rano nie „jakiś tam kogut”, a sam „sierżant ich obudzi”:

„Приятно все-таки, что нас здесь уважают:
Гляди - подвозят, гляди - сажают!
Разбудит утром не петух, прокукарекав, -
Сержант подымет - как человеков!”[7].

Przyjaciele nie zdają się być przejęci swym położeniem i nie okazują skruchy. Zamiast tego pocieszają się znalezionym „rublem”, który pozwoli im rano na złagodzenie kaca:

„Я рубль заначил, - опохмелимся...
И все же, брат, трудна у нас дорога!”[8].

Takie zachowanie, podobnie jak skłonność do bijatyki połączona z wielkim uczuciem, składają się na wyobrażenie psychologicznych tajników „duszy rosyjskiej” w poezji Wysockiego . Jest to dodatkowy element sprawiający, że wpisuje się ona w liryczną tradycję rosyjską, stanowiąc jej nierozerwalny komponent. Bohaterowie szeregu pieśni Wysockiego

[6] O. Figes, *Taniec Nataszy …*, dz. cyt., s. 245.
[7] В.С. Высоцкий, *Милицейский протокол*, 1971, [w:] Tenże, *На Большом Каретном*, dz. cyt., s. 203.
[8] Tamże.

poprzez swoją zawadiackość, dzięki której mogli być postrzegani jako ludzi „z krwi i kości", nawiązują w tym zakresie do tradycji Siergieja Jesienina[9].

Te właśnie pierwiastki akcentuje we wspomnieniach o poecie W. Aksionow:

> „«Он был с начала и до конца подлинным на двести процентов москвичом... эдаким идеалом задавленной московской мужской вольницы», — говорил о Высоцком В.Аксенов"[10].

Reasumując, podkreślić należy, iż twórczość poetycko-pieśniarska Wysockiego dowodzi postawionej we wstępie niniejszej pracy hipotezy o zaistnieniu w epoce radzieckiej pogranicza między kulturą oficjalną i nieoficjalną oraz popularną i wysoką. Stało się ono także pograniczem między tradycją rosyjską i tradycją innych kultur narodowych. Niewątpliwy pływ na taki stan rzeczy miała recepcja tej twórczości poza granicami ZSRR. Pogranicze to - zgodnie z koncepcją E. Wiącek - ma bowiem charakter świadomościowy, mentalny. Świadczy o wspólnym dla ludzi różnych epok i pokoleń oraz różnych narodowości sensie i celu istnienia. Jego podstawowym wymiarem jest niezależność od polityki i ideologii, zakorzeniona w świecie wartości uniwersalnych, do których odnosi się Wysocki w swojej twórczości.

[9] Zob. także: W. Popiel – Machnicki, *Поетика Сергея Есенина*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2000. Tenże, *Женщины в жизни и творчестве Сергея Есенина*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.
[10] В.В. Бакин, *Владимир Высоцкий без мифов и легенд*, Алгоритм, Москва 2011, s. 6.

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

Afanasjew J., *Groźna Rosja*, przeł. Kotowska M., Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Bazylow L., *Historia Rosji*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.

Bażanow, *Rachmaninow*, przeł. A. Szymański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

Bednarczyk A., *Wysocki po polsku*, Łódź, 1995.

Bierdiajew, *Autobiografia filozoficzna*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2002.

Bikkułowa I., *Przełom wieku XIX i XX – „srebrny wiek" kultury rosyjskiej*, przeł. Cybulski M., „Wschodni rocznik humanistyczny", tom V, 2008, s. 159-164.

Billington J. H., *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przeł. Hunia J., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Billington J. H., *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Borkowska E., *„Russkij malczik" – bohater współczesnej literatury rosyjskiej,* [w:] „Adeptus. Pismo humanistów", nr 2, 2013, s. 44-52.

Bryś G., *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich - Aleksander Błok i Andrzej Bieły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.

Bukowsk W., *I powraca wiatr…*, przeł. Mietkowski A., Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1983.

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, przeł. Lewandowska I., Dąbrowski W., Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1969.

Burdżałow E., *Rewolucja lutowa 1917 r. Powstanie w Piotrogrodzie*, przeł. Wojna R., Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1973.

Bursow B., *Osobowość Dostojewskiego*, przeł. Wołodźko A., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Chapeaurouge D. de, *Symbole chrześcijańskie*, przeł. Rawski G., Wydawnictwo WAM, Kraków 2014.

Ciesielski S., *GUŁag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918-1953*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010.

Cyzman, *Jak radykalna może być radykalna koncepcja interpretacji? O nie-dualizującym modelu interpretacji Josefa Mitterera*, [w:] „Przegląd kulturoznawczy" nr 1, (23) 2015, s. 1-14.

Czernyszewski N., *Zasada antropologiczna w filozofii*, przeł. Błeszyński M., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1956.

Czuma Ł., *Morozow Pawka*, [w:] *Encyklopedia Białych Plam (T. XX)*, Przedział haseł: Mediewalizm – Żychoń J. H., Wydawnictwo Polskie Encyklopedyczne (Polwen), Radom 2000.

Czyżewski K., *Etos pogranicza*, [w:] *Szkice i eseje na dwudziestolecie Międzynarodowego Centrum Kultury*, red. Daszewska M., Galusek Ł., Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011, s. 106-113.

Drawicz A., *Spełniona misja sprzeciwu.* Archipelag GUŁag *Aleksandra Sołżenicyna*, [w:] *Emigracja i tamizdat…. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. Tenże, „Universitas", Kraków 1993, s. 117-134.

Druzhnikov Y., *Cancellation of Writer №8552*, "Washington Post", November 18, 1979.

Drużnikow J., *Anioły na ostrzu igielnym*, przeł. Wołodźko-Butkiewicz A., Wydawnictwo Arcana, Kraków 2001.

Drużnikow J., *Pierwszy dzień reszty życia*, przeł. Fast P., Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Drużnikow J., *Rosyjskie mity: Od Puszkina do Pawlika Morozowa*, przeł. Ociepka F., Putrament M., Wydawnictwo „Volumen", Warszawa 1998.

Drużnikow J., *Zdrajca nr 1, czyli wniebowzięcie Pawlika Morozowa*, przeł. Michalak E., Ociepka F., Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1990.

Duda K., *Prawda historii i ideał życia w Chrystusie. Proza Władimira Maksimowa*, [w:] *Realiści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. Suchanek L., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997, s. 9-72.

Dytman-Stasieńko A., *Święto zawłaszczonych znaczeń. 1 Maja w PRL. Ideologia, rytuał, język*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2006.

Eco U., Rorty R., Culler J., Brooks-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Collini S., przeł. Bieroń T., Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.

Fast P., *Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej, 1929-1941*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.

Fast P., *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003

Feliksiak E., *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu (Tomasz Mann – Tadeusz Konwicki – Erica Pedretti)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

Figes O., *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. Jeżewski W., Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2007.

Figes O., *Tragedia narodu. Rewolucja rosyjska 1891-1924*, Wydawnictwo Dolnośląskie, przeł. Hrycak B., Wrocław 2009.

Fish S., *Drogą antyformalistyczną aż do końca*, przeł. Szahaj A., [w:] Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. Szahaj A., Wydawnictwo Uniwersitas, Kraków 2008.

Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. Szahaj A., Wydawnictwo Uniwersitas, Kraków 2008.

Fish S., *Interpretując „Variorum"*, przeł. Kunz T., [w:] *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3, red. Markiewicz H., Universitas, Kraków 2011, s. 363–392.

Fryc, *Wojna – współczesne oblicze*, Wydawnictwo MADO, Toruń 2009.

Gildner A., *Bohater radzieckiej powieści o pracy (1929-1941)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

Gładkow F., *Pijane słońce*, przeł. M. Fuchs-Lisocki, Wydawnictwo „Polonja", Lwów 1934.

Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.

Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.

Gorbaczow M., *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata*, przeł. Kurkus A., Malczyk J., Mirska-Lasota H., Zakrzewski I., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Gorbaczow, *Przebudowa i nowe myślenie dla naszego kraju i dla całego świata*, przeł. Kurkus A., Malczyk J., i inni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Gorki M., *Baśnie włoskie*, przeł. Stern A., Książka i wiedza, Warszawa 1950.

Grigorova M., *Fenomen kreacyjny pogranicza: efekty pograniczności w biografiach twórczych, historii i geografii literatury*, [w:] „Postscriptum polonistyczne", nr 1 (11), 2013, s. 79-91.

Grochowski P., *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.

Grossman, *Śmierć poety*, przeł. W. Broniewski, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1949.

Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha,* przeł. Nowicki Ś.F., Wydawnictwo Fundacja Aletheia, Warszawa 2002.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo FUNNA, Wrocław 2001.

Heller M., *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki,* Warszawa 1989.

Hilton R., *Essays on socialist realism and the British cultural tradition,* London 1953.

Jastrząb E., *Myśl filozoficzno-etyczna Lwa Tołstoja w recepcji polskiej*, „Studia Wschodniosłowiańskie", tom 12, 2012.

Jegorow B., *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przeł. Żyłkow D., Żyłkow B., Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Jerofiejew W., *Moskwa-Pietuszki*, przeł. Dohnalik B., Orbita, Warszawa 1991.

Jerofiejew W., *Moskwa-Pietuszki*, przeł. Drawicz A., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Juda C., *Sofia – Paryż – Świat. Specyfika migracyjna doświadczenia Tzvetana Todorova*, [w:] *Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości. Prace Komisji Kultury Słowian PAU. Tom XI*, red. Kowalska-Stus H., Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2015, s. 177-190.

Juryj T., Iraklij A., i in., *Bezimienna miłość: Opowieści z życia pisarzy rosyjskich: A. Puszkin, M. Lermontow, I. Turgieniew, F. Dostojewski, M. Czechow, L. Tołstoj*, przeł. M. Dolińska, Wydawnictwo Progress, Moskwa 1977.

Kapuścik J., *Sens życia. Antropologiczne aspekty rosyjskiego renesansu duchowego XX wieku w świetle prawosławia,* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

Karcz D., *Opisanie świata*, „Kino" nr 6 (204), czerwiec 1984.

Kempiński A., *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich,* Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2001.

Kerrigan M., *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytności do czasów współczesnych*, przeł. Klimkiewicz S., Bellona, Warszawa 2009.

Kołłontaj A., *Robotnica – matką*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2007.

Kołłontaj A., *Rodzina w ustroju robotniczym*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2006.

Kołłontaj A., *Stosunki między płciami a walka klas*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2007.

Kołodziej J. H., *Wartości polityczne. Rozpoznanie, rozumienie, komunikowanie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011.

Kondradowicz A., *Aleksander Twardowski*, przeł. Urańska-Ślisz J., Wydawnictwo Raduga, Moskwa 1985.

Korpała-Kirszak E., *Borys Pilniak. Z dziejów radzieckiej prozy ornamentalnej lat dwudziestych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1979.

Kościołek A., *"Dziennik pisarza" Fiodora Dostojewskiego: Próba monografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000.

Kowalska H., *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, [w:] *Realiści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. Suchanek L., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997, s. 265-302.

Kowalska M., *Aleksander Sołżenicyn. Homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.

Kowalska-Paszt I., *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2001.

Kowalska-Stus H., *Kultura i eschatologia. Moskwa wieku XVII*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Kowalska-Stus H., *Kultura staroruska XI – XVI w. Tradycja* i *zmiana*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

Krąpiec M. A., *Ludzki wymiar pracy*, [w:] „Człowiek w kulturze. Pismo poświęcone filozofii i kulturze", „Praca" nr 17/2005, Fundacja „Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej" oraz Wydawnictwo KUL, Lublin 2005.

Krupska N., *Wybór pism pedagogicznych*, przeł. Szulkin M., Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1951.

Krzyżanowski A., *Raj doczesny komunistów. Dzieje Rosji w XX wieku*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2008.

Kucy A., *Rosyjska diaspora religijna w Paryżu,* „Roczniki Humanistyczne", t. LVI, z.7 – 2013.

Kuśnierz R., *Nie tylko Pawlik Morozow*, „Mówią Wieki" 2005, nr 9, s. 26-30.

Laclau E., *Emancypacje*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2004.

Laclau E., *Rozum populistyczny*, przeł. zespół pod kierownictwem Szkudlarka T., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2009.

Lenin W.I., *Dzieła wszystkie. T. 10, Marzec - czerwiec 1905*, przekł. z 5. wyd. ros. przygotowany przez Instytut Marksizmu-Leninizmu przy KC PZPR, Książka i Wiedza, Warszawa 1955.

Leonow L., *Zapiski Kowiakina*, przeł. A. Galis, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.

Łukasiewicz K., *Ku badaniu pamięci*, [w:] „Przegląd kulturoznawczy", nr 2, (12) 2012, s. 196-201.

Łużny R., *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska*, nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1966.

Macdonald D., *Teoria kultury masowej*, przeł. Miłosz Cz., [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Mencwel A., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 543-554.

Makarenko A., *Ogólne zagadnienia teorii pedagogiki. Wychowanie w szkole radzieckiej*, [w:] Makarenko A., *Dzieła*, t. V, Państwowe zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1959.

Makarenko A., *Poemat pedagogiczny*, przeł. Rafałowska B., Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1949.

Makarenko, *Książka dla rodziców*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1950.

Marcel G., *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. Lubicz P., Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.

Marciniak W., *Rozgrabione Imperium. Upadek Związku Sowieckiego i powstanie Federacji Rosyjskiej*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2001.

Mianowska J., *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej: Pierwsza i trzecia fala emigracji*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 1997.

Mianowska J., *Nieznane stronice literatury trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Aleksander Minczin: proza życia*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. K. Wielkiego, Bydgoszcz 2001.

Mianowska J., *Контексты культуры русской эмиграции XX века. Борис Зайцев – певец русского православия*, Wydawnictwo „Mado", Toruń 2011.

Michajłowa K., *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. Karpińska H., Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Mikiciuk E., *Chrystus w grobie i rzeczywistość anastasis. Rozważania nad „Idiotą" Fiodora Dostojewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.

Mitterer J., *Über Interpretation*, [w:] red. Riegler A., Weber S., *Die Dritte Philosophie. Kritische Beiträge zu Josef Mitterers Non-Dualismus*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2010, s. 286–296.

Montefiore S.S., *Young Stalin*, Vintage Books, New York 2007.

Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej*, Zarys, Wrocław 1989.

Mucha B., *Dzieje cenzury w Rosji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.

Muszyńska A., *Rosyjski renesans kulturowy początków XX wieku oczami Mikołaja Bierdiajewa*, [w:] „Pisma Humanistyczne", zeszyt VII, 2010, s. 25-35.

Nędza-Sikoniowska K., *„Architektoniczna dostojewszczyzna" – o pewnej konstruktywistycznej (samo)krytyce*, [w:] *Fiodor Dostojewski i problemy kultury*, red. Raźny A., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 329-343.

Nieuważny F., *Poezja*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku. Część III – literatura po roku 1953*, red. Drawicz A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 462-463.

Okudżawa B., *Pieśni, ballady, wiersze. Стихи и песни*, red. Mandalian A., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Olbrychski D., *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim*, Wydawnictwo „Zebra", Warszawa 1990.

Oleksandrovich V., *Питання соціалістичного реалізму*, Київ 1961—74.

Olzacka E., *Ucieczka od świata jako droga do zbawienia – antysystemowe realizacje postaw rosyjskich Staroobrzędowców*, „The Polish Journal of the Arts and Culture", nr 6 (3/2013).

Orwell G., *Rok 1984*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Osęka P., *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944-1956*, Wydawnictwo Trio/ISP PAN, Warszawa 2006.

Ostrowski M., *Jak hartowała się stal*, przeł. Słobodnikowa E., Wydawnictwo „Prasa Wojskowa", Warszawa 1950.

Otto R., *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Kupis B., Wydawnictwo Thesaurus Press, Wrocław 1993.

Pajewski J., *Historia powszechna 1871-1918*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967.

Panas W., *O ograniczeniu etnicznym w badaniach literackich*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. Michałowska T., Goliński Z., Jarosiński Z., Warszawa 1996, s. 605-613.

Papla E., *Poeci wobec muzyki*, Wydawnictwo Scriptum, Kraków 2014.

Pearce J., *Sołżenicyn. Dusza na wygnaniu*, przeł. Fladziński W., Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

Pielewin W., *Święta księga wilkołaka*, przeł. Rojewska-Olejarczuk E., Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006.

Pieszczachowicz J., *Stanisław Vincenz - pisarz uniwersalnego dialogu*, Fall, Kraków 2005.

Pietrzycka-Bohosiewicz K., *W poszukiwaniu autentyzmu. Twórczość prozatorska Gieorgija Władimowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Pilarska J., *Być Bośniakiem – wokół aksjologicznych atrybutów bośniackiej tożsamości pogranicza*, [w:] „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego", nr 5 (31/1)/2014, s. 539 – 558.

Pipes R., *Rewolucja rosyjska*, przeł. Szafar T., Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Pipes R., *Rewolucja rosyjska: trzy pytania*, przeł. Jażewski W., Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2007.

Pipes R., *Rosja Bolszewików*, przeł. Jeżewski W., Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2013.

Polewoj B., *Ludzie naszych czasów*, przeł. Traczewska M., Państwowe Wydawnictwo „Iskry", Warszawa 1954.

Popiel – Machnicki W., *Женщины в жизни и творчестве Сергея Есенина*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.

Popiel – Machnicki W., *Поетика Сергея Есенина*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2000.

Przebinda G., *Mikołaj Czernyszewski. Późny wnuk Oświecenia*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1996.

Przebinda G., *Nowe Oświecenie (Nikołaj Czernyszewski). 1. Rosyjski uczeń Feuerbacha*, [w:] *Od Czadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1832-1922)*, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1998, s. 217-222.

Przerembski Z., *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach polskich*, "Muzyka" 1996, nr 3.

Przybył E., *W cieniu Antychrysta: idee staroobrzędowców w XVII w*, Zakład Wydawniczy "Nomos", Kraków 1999.

Puzynina J., *Język wartości*, Warszawa 1992.
Raźny A., *„Dni" Borysa Zajcewa – prawosławna emigracja rosyjska wobec totalitaryzmów XX w.*, [w:] *Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości. Prace Komisji Kultury Słowian PAU. Tom XI*, red. Kowalska-Stus H., Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2015, s. 167-176.
Raźny A., *Aksjologia i metafizyka w tomie «Из глубины»*, [w:] *Duchowość i sacrum w literaturze emigracyjnej Słowian Wschodnich*, red. Woźniak A., Kawecka M., Wydawnictwo KUL, Lublin 2002, s. 43-64.
Raźny A., *Fiodor Dostojewski: filozofia człowieka a problemy poetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
Raźny A., *Władimir Bukowski – pisarz w więzieniu psychiatrycznym*, „Slavia Orientalis", tom XLIII, nr 4, 1994.
Rees L., *Hitler i Stalin. Wojna Stulecia*, przeł. Antosiewicz M., Wydawnictwo Prószyński, Warszawa 1999.
Romańczuk Sz., *Pisarz i Bóg: Dostojewski, Gogol, Tołstoj*, Fundacja im. Księcia Konstantego Ostrogskiego, Białystok 2013.
Rozynkowski W., *Przetrzeń liturgiczna w kaplicach krzyżackich domów zakonnych w Prusach – zarys problematyki*, [w:] *Pogranicza. Przestrzeń kulturowa*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 2007, s. 33-41.
Sałaiczykowa J., *Literatura rosyjska XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001.
Sawicka J., *Słuchanie Wysockiego,* „Literatura" 1988, nr 7.
Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1994.
Semczuk A., *Lew Tołstoj*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1963.
Skorino L. I., *В борьбе за социалистический реализм. Сб. ст.*, Москва 1959.
Słowiński P., Wygoda I., *Nie uśmiecha się życie do wilków… Ballada o Włodzimierzu Wysockim*, Wydawnictwo Videograf II, Katowice 2008.
Smaga J., *Rosja w 20 stuleciu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
Sokolski J., *Hodoeporikon*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. Michałowska T., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
Sowiński P., *Komunistyczne święto. Obchody 1 maja w latach 1948-1955*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2000.
Stępień M., *Wśród emigrantów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Stróżewski W., *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981.
Strzyżewski T., *Matrix czy Prawda Selektywna? Antycenzorskie retrospekcje*, Wydawnictwo Wektory, Wrocław 2006.
Suchanek L., *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994.
Suchanek L., *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
Suchanek L., *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
Szałamow W., *Opowiadania kołymskie*, przeł. Baczyńki J., Wydawnictwo Rebis, Poznań 2010.
Szkłowski W., *Lew Tołstoj. Biografia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
Szlufik J., *Obraz wojny rosyjsko-tureckiej w utworach Wsiewołodowa Garzyna*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia: trudny dialog*, red. Getka J., Kramar R., Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2015.
Szyjewski A., *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.
Ślipko T., *Zarys etyki ogólnej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.
Terc A., *Sąd idzie. Co to jest realizm socjalistyczny?*, przeł. Łobodowski J., Instytut Literacki, Paryż 1959.
Terc A., *Люди и звери (По поводу книги Г. Владдимова «Верный Руслан. История каральной собаки»)*, „Вопросы литературы" 1990, nr 1, s. 61-86.
Timofejew L. I., Lomidse G. J., *Literatureiner sozialistischen Gemeinschaft...*, Berlin 1975.
Tischner J., *Etyka solidarności i Homo sovieticus*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1992.
Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie "propagandy monumentalnej"*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.
Trzcińska-Rosik J., *Mowa rzeczy. Głosy przedmiotów w polskiej prozie socrealistycznej i odgłosy w latach 1960-1980 (na wybranych przykładach)*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2006.
Vlady M., *Wysocki, czyli przerwany lot*, Warszawa 1990.
Vlady M., *Владимир, или Прерванный полет*, Wydawnictwo „Прогресс", Москва 1989.
Walicki A., *Idea wolności u myślicieli rosyjskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

Walicki A., *Marksizm i skok do królestwa wolności. Dzieje komunistycznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Walicki A., *Zarys myśli rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Wilson C., *Outsider*, Kraków 1959.

Wodowozow N., *Posłowie,* [w:] Czernyszewski N., *Co robić? Z opowiadań o nowych ludziach*, przeł. Brzęczkowski J., Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 533-534.

Wolański F., *Pojęcie granicy w polskich osiemnastowiecznych podręcznikach geograficznych*, [w:] *Pogranicza. Przestrzeń kulturowa*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 2007, s. 27-32.

Wołodarski E., *Wolf Messing. Jasnowidz z Góry Kalwarii*, przeł. Palacz A., Wydawnictwo „Inicjał", Warszawa 2012.

Wołodźko A., *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawska Oficyna Wydawnicza „Gryf", Warszawa 1995.

Woroszylski W., *Życie Majakowskiego*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984.

Woźniak A., *Gogol i Dostojewski. Od antropologii do bogoczłowieczeństwa*, [w:] *Słowianie Wschodni. Duchowość. Mentalność. Kultura. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Ryszardowi Łużnemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. Raźny A., Piwowarska D., Wydawnictwo Bohdan Grell i córka s.c., Kraków 1997.

Woźniak A., *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004.

Zbyrowski Z., *Noc, sen i bezsenność w powieści Borysa Pasternaka «Doktor Żywago»*, „Slavica Wratislaviensia", № 155, Wrocław 2012, s. 249-256.

Zinowiew A., *Homo sovieticus*, przeł. Deja S., Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1984.

Żebrowska A., *Biały anioł, czarny anioł. Legenda Włodzimierza Wysockiego*, „Polityka" 1985, nr 30.

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

Акимов В. М., *В спорах о методе. Сб. ст. о социалистическом реализме*, Ленинград 1934.

Актуальные проблемы социалистического реализма. Сб. ст., red. Гей Н.К., Москва 1969.

Андреев Ю., Баранова Т., Сергеев Е., *Обсуждаем наследие Высоцкого,* "Вопросы литературы" 1987, nr 4.

Аскольдов С.А., *Религиозный смысл русской революции*, 1918, [w:] *Вехи. Из глубины*, red. Яковлева А.А., «Правда», Москва 1991, s. 210-249.

Бабичева М.Е., *Писатели второй волны русской эмиграции: Биобиблиогр. Очерки*, «Пашков дом», Москва 2005.

Бакин В.В., *Владимир Высоцкий без мифов и легенд*, Алгоритм, Москва 2011.

Батшев В., *Писатели русской эмиграции. Германия. 1921-2008*, «Литературный европеец», Франкфурт-на-Майне, 2008.

Большакова А., *Запад и эмиграция*, [w:] *Studia Rossica VII. W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, red. Skrunda W., Wydawnictwo „Studia Rossica", Warszawa 1999, s. 7-16.

Бурсов Б.И., *Л. Н. Толстой. Семинарий*, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Ленинград 1963.

Быков Д.Л., *Булат Окуджава*, Молодая гвардия, Москва 2009.

Бялик Б. А., *Проблемы социалистического реализма. Сб. ст.*, Москва 1948.

Бялик Б. А., *Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма. Сб. ст.*, Москва 1958.

Владимов Г., *Письмо в Президиум IV-го Съезда Писателей СССР. Копия А. Солженицыну*, Москва 1967, [w:] Солженицын А., *Собрание Сочинений*, Possev, Frankfurt/Main 1976, t.VI.

Гей Н. К., Драгомирeская Н. В., *Проблемы художественной формы социалистического реализма. Сб. ст., т. 1—2*, Москва 1971.

Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада, Москва 1965.

Гершензон М.О., *Предисловие к 1-му изданию*, 1909, [w:] *Вехи. Из глубины*, red. А.А. Яковлева, изд. «Правда», Москва 1991, s. 9-10.

Горбачев М.С., *Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира*, Москва 1988.

Горький М., *О литературе*, Москва 1961.

Горький М., *Сказки об Италии*, Москва 1912.

Гуль Р.Б., *Я унес Россию*, Б.С.Г.-ПРЕСС, Москва 2001.

Гусева Е.М., *Биография и фильмография В.С. Высоцкого*, Саратов 2008.

Дружников Ю.И., *Первый день оставшейся жизни*, «ПоРог», Москва 2008.

Ельсберг Й. Е., Гей Н. К., *Социалистический реализм и классическое наследие. Сб. ст.*, Москва 1960.

Ерофеев В.В., *Москва - Петушки. Поэма*, Интербук, Москва 1990.

Жирков Г.В., *История цензуры в России XIX - XX вв.*, Аспект Пресс, Москва 2001.

Карякин Ю.Ф., *О песнях Вл. Высоцкого*, «Литературное обозрение», №7, 1981, s. 94-100.

Кропоткин П.А., *Идеалы и действительность в русской литературе*, Санкт-Петербург, 1907.

Крымова Н., *О поэзии Владимира Высоцкого*, [w:] Высоцкий В.С., *Избранное*, Москва 1988.

Ленин В.И., *Что делать?*, Verlag J.H.W. Dietz, Stuttgart 1902.

Лукин Ю. А., *Ленин и теория социалистического искусства*, Москва 1973.

Макарова Б.А., *Фольклорные мотивы в лирике В. Высоцкого*, [w:] «Русская словесность», № 2, 2000, s. 20-25.

Марков Д. Ф., *Проблемы теории социалистического реализма*, Москва 1975.

Маркс К., Энгельс Ф., *Об искусстве. Сб. ст., 3 изд.*, т. 1—2, Москва 1967; Ленин В. И., *О литературе и искусстве. [Сб. ст.]*, Москва 1969.

Мартыненко Л.Р., *Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен*, Нижневартовск 2011.

Маяковский В., *Сочинения в двух томах*, издательство «Правда», Москва 1987.

Мотылева Т. Л., *Иностранная литература и современность*, Москва 1961.

Мушта Г., Бондарюк А., *О чем поет Высоцкий*, "Советская Россия", 9 VI 1968.

Недошивин Г.А., *Теоретические проблемы современного изобразительного искусства*, Москва 1972.

Новиков В., *"В союзе писателей не стоял...". Писатель Владимир Высоцкий*, Москва 1991.

Овчаренко А.И., *Социалистическая литература и современный литературный процесс, 2 изд.*, Москва 1973.

Окуджава Б.Ш., *Стихотворения*, Москва 2001.

Петров С.М., *Возникновение и формирование социалистического реализма*, Москва 1970.

Проблемы социалистического реализма. Сб. ст., Москва 1961.

Проблемы социалистического реализма. Сб. ст., *сб. 1—2*, Москва 1960.

Раев М., *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919-1939*, Москва 1994.

Рубанова И., *Владимир Высоцкий*, Москва 1983.

Семененко И.С., *Россия XX - начала XXI века. Культура и общество*, Просвещение Издательство, Москва 2011.

Солженицын А.И., *Образованщина*, [w:] *Из-под глыб. Сборник статей*, Агурский М.С., Барабанов Е.В., i inni, Ymca-press, Paris 1974, s. 217-260.

Социалистический реализм в зарубежных литературах, red. Иващенко А.Ф., Самарин Р.М., Шатков Г.В., Москва 1960.

Социалистический реализм в литературах народов СССР, red. Ломидзе Г. И., Москва 1962.

Социалистический реализм и художественное развитие человечества, red. Гей Н. К., Москва 1966.

Суворов Д.В., *Галактика Высоцкого*, Екатеринбург 2008.

Сушко Ю.М., *Владимир Высоцкий. По-над пропастью*, Издательство: Астрель, Русь-Олимп, Харвест, Москва 2010.

Терестов В., *В прошлом, будущем, настоящем...*, «Вопросы литературы» 1987, nr 4.

Тураев С. В., *Поэзия социализма. Художественные открытия поэзии социалистического реализма*, red. Тураев С. В., Балашова Т. В., Москва 1969.

Франк С.Л., *De profundis*, [w:] *Вехи. Из глубины*, red. Яковлева А.А., «Правда», Москва 1991, s. 478-499.

Храпченко М.Б., *Лев Толстой как художник*, Советский писатель, Москва 1963.

Чернышевский Н.Г., *Что делать?*, Современная Библиотека, Женева 1867.

Черняк М.А., *Современная русская литература*, ФОРУМ-САГА, Москва 2008.

Четыре вечера с Владимиром Высоцким. По мотивам теливизионной перебачи, red. Рязанов Э., Москва 1989.

Чыгрын І., *Пялёсткі полымя*, «Беларускі кнігазбор», Мінск 2002.

Шафаревич И.Р., *Есть ли у России будущее?*, [w:] *Из-под глыб. Сборник статей*, Агурский М.С., Барабанов Е.В., i inni, Ymca-press, Paris 1974, s. 261-276.

Шилина О.Ю., *Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы*, ООО «Островтянин», Санкт-Петербург 2009.

Шкловский Е.А., *Чем жив человек. О повести «Раковый корпус»*, «Литературное обозрение» 1990, № 7.

Юткевич С.И., *Контрапункт режиссера*, Искусство, Москва 1960.
Юткевич С.И., *С Маяковским в театре и кино*, «Советский художник», Государственный музей В.В. Маяковского, Москва 1985.

Publikacje zbiorowe:

Monografie:

„Studia rossica posnaniensia", vol. XXXVIII, Poznań 2013.
Antropologia miłości, t. 1. Miłość kobiety. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji, red. Płonka-Syroka B., Radziszewska J., Szlagowska A., Wrocław 2008.
Dialog na pograniczach kultur i cywilizacji, red. Paleczny T., Banaś M., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
Duchowość i sacrum w literaturze emigracyjnej Słowian Wschodnich, red. Woźniak A., Kawecka M., Wydawnictwo KUL, Lublin 2002.
Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej, red. Suchanek L., „Universitas", Kraków 1993.
Fiodor Dostojewski i problemy kultury, red. Raźny A., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
Historia literatury rosyjskiej XX wieku. Część III – literatura po roku 1953, red. Drawicz A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
Jurij Drużnikow i emigracja rosyjska, red. Suchanek L., Polska Akademia Umiejętności. Prace komisji kultury Słowian, Kraków 2013.
Komunikacja międzykulturowa: zbliżenia i impresje, red. Kapciak A., Korporowicz L., Tyszka A., Instytut Kultury, Warszawa 1995.
Komunikacja międzykulturowa: zderzenia i spotkania. Antologia tekstów, red. Kapciak A., Korporowicz L., Tyszka A., Instytut Kultury, Warszawa 1996.
Kultura literacka emigracji rosyjskiej ukraińskiej i białoruskiej XX wieku, red. Woźniak A., Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.
Kulturowo-polityczny AVATAR? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych, red. Żuk P., Oficyna Naukowa, Warszawa 2013.
Lew Tołstoj w Polsce: zarys bibliograficzno-literacki, red. Grzegorczyk P., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji. Księga pamiątkowa poświęcona prof. zw. dr hab. Joannie Mianowskiej, red. Wegnarska-Ptaszkiewicz B., Wójcicka U., Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.

O literaturze Kresów i pograniczu kultur: rozprawy i szkice, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2001.

Pisanie miasta – czytanie miasta, red. Zeidler-Janiszewska A., Wydawnictwo Fundacji „Humaniora", Poznań 1997.

Pogranicza. Materiały z konferencji 8-10 maja 2006 r., red. Kowalska D., Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2007.

Pogranicza. Przestrzeń kulturowa, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 2007.

Prace Komisji Kultury Słowian PAU. Tom VII. Kultura i polityka, red. Suchanek L., Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2008.

Realiści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych, red. Suchanek L., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.

Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości. Prace Komisji Kultury Słowian PAU. Tom XI, red. Kowalska-Stus H., Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2015.

Słownik pisarzy rosyjskich, red. Nieuważny F., Wydawnictwo „Wiedza powszechna", Warszawa 1994.

Społeczny i kulturalny aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego, red. Dacewicz L., Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, Białystok 2004.

Stanisław Vincenz — humanista XX wieku, red. Ołdakowska-Kuflowa M., Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002.

Studia Rossica VII. W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku, red. Skrunda W., Wydawnictwo „Studia Rossica", Warszawa 1999.

Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich, red. Fast P., Rożek L., Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1994.

Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego, red. Dziadzia B., Głyda-Żydek B., Piskorek-Oczko S., Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej, Bielsko-Biała, Cieszyn 2015.

Tęsknota. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji, red. Płonka-Syroka B., Radziszewska J., Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2010.

Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Pogranicza i centra współczesnej Europy, red. Zielińska M., Trzop B., Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Zielona Góra 2014.
Wysocki. Życie i twórczość, red. Podgórzec Z., Wydawnictwo „Współpraca", Warszawa 1989.
Z polskich studiów slawistycznych. Seria 9, Literaturoznawstwo, folklorystyka, nauka o kulturze : prace na XII Międzynarodowy kongres slawistów w Krakowie 1998, red. Kornhauser J., Macheta L., Suchanek L., Warszawa 1998.
Zur Theorie des sozialistischen Realismus, red. Koch H., Berlin 1974.
Вехи. Из глубины, red. Яковлева А.А., «Правда», Москва 1991.
Воспоминания Владимира Высоцкого, red. Сафонов А., "Советская Россия", Москва 1989.
Из-под глыб. Сборник статей, Агурский М.С., Барабанов Е.В., i inni, Ymca-press, Paris 1974.
Культура в фокусе научных парадигм. Сборник материалов III международной научно-практической конференции «Культура в фокусе научных парадигм» 18-19 марта 2015 гола, red. Кравченко О.А., Каика Н.Е., ДонНУ, Донецк 2015.
Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. V, ГКЦМ В.С.Высоцкого, Москва 2001.

Antologie poetyckie:

Wiersze wybrane na 72-gą rocznicę urodzin Wielkiego Stalina, Specjalny dodatek „Żołnierza Polski Ludowej", red. Isakowski M., Bydgoszcz 1951.
Антология русской поэзии: золотой век: 150 поэтов, 750 стихотворений, red. Дмитренко С.Ф., Эксмо, Москва 2007.
Золотой век русской поэзии, Эксмо, Москва 2009.

Spis wykorzystanych źródeł internetowych:

Вознесенский А.А., *Памяти Владимира Высоцкого*, strona internetowa: *Стихи, посвященные Владимиру Высоцкому*, http://www.kulichki.com/masha/vysotsky/ovys/venok/stixi.html, dostęp: 15.03.2015.
Hasło: „realizm socjalistyczny", *Encyklopedii PWN*, strona internetowa: http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html, dostęp: 20.12.2015.

Banaszkiewicz K., *Socrealizm*, [w:] *Encyklopedia „Epistema”*, Wiedza i życie, wydanie internetowe: http://wiedzaiedukacja.eu/archives/1812, dostęp: 12.01.2014.

Marks K., *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] Marks K., Engels F., *Wybrane pisma filozoficzne 1844-1846*, przeł. Figiel W., Książka i Wiedza, Warszawa 1949, wersja elektroniczna: http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1843/krytyka-hegel-fil-prawa.htm, dostęp: 13.01.2014.

Lenin W., *Socjalizm a religia*, [w:] *Dzieła wszystkie, tom 12*, Książka i Wiedza, Warszawa 1985, wersja elektroniczna z 2002 r., strona internetowa: http://www.marxists.org/polski/lenin/1905/12/soc_a_rel.htm, dostęp: 13.01.2014.

Jan Paweł II, *Laborem exercens*, 14 września 1981, n. 9, s. 14, strona internetowa: http://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1981-09-14,_SS_Ioannes_Paulus_II,_Encyclica_%27Laborem_Exercens%27,_PL.pdf, dostęp: 23.06.2015.

Ratuszniak J., *Aleksandra Kołłontaj – komunistyczna apostołka wolnej miłości*, 29.03.2011, strona internetowa: http://histmag.org/Aleksandra-Kollontaj-komunistyczna-apostolka-wolnej-milosci-5346, dostęp: 20.01.2014.

Zychowicz P., *Towarzysz Lenin był Żydem*, wydanie internetowe Rzeczypospolitej, 01.06.2011, http://www.rp.pl/artykul/667356_Towarzysz_Lenin_byl_Zydem_.html, dostęp: 11.01.2014.

Wrona G., *Język plakatu politycznego jako język władzy. Główne motywy na polskim plakacie propagandowym 1945-1956*, Kraków 2010, strona internetowa: http://www.up.krakow.pl/polski/downloads/09864460012778242 55.pdf, dostęp: 26.01.2014.

Małeta A., *Plakat propagandowy z epoki socrealizmu*, strona internetowa: http://etnomuzeum.eu/Obiekty,281_plakat_propagandowy_z_epoki_socrealizmu.html, dostęp: 26.01.2014.

Masłoń K., *Golem, Frankenstein i inni*, „Rzeczpospolita”, marzec 1997. Cytat za: strona internetowa: http://www.rp.pl/artykul/928289.html?print=tak&p=0, dostęp: 13.07.2015.

Stasica J., *Paradoks zła w powieści M. Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, 06.04.2012, strona internetowa: http://www.eioba.pl/a/3ptv/paradoks-zla-w-powiesci-m-bulhakowa-mistrz-i-malgorzata, dostęp: 11.08.2014.

Jerofiejew W., *Кратκая автобиография*, strona internetowa: http://www.moskva-petushki.ru/bio/kratkaja_avtobiografija/, dostęp: 20.11.2014.

Popowski S., *Legenda Wysockiego*, strona internetowa: http://studioopinii.pl/kacik-rosyjski/legenda-wysockiego/, dostęp: 27.04.2014.

Новиков В.И., *Высоцкий*, strona internetowa: http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/bio/novikov/vysockij-1.htm, dostęp: 02.04.2014.

Szul Ł., *Włodzimierz Wysocki*, strona internetowa: http://www.kulichki.com/vv/intl/polska/bio.html, dostęp: 26.04.2014.

Wróbel A., *Rosyjski folklor przestępczy w czasach popkultury*, strona internetowa: *Panorama Kultur*: http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=124, dostęp: 27.04.2014.

Mauzoleum Lenina, oficjalna strona internetowa: http://www.lenin.ru/, dostęp: 03.05.2014.

Teatr na Tagance, oficjalna strona internetowa: http://taganka.theatre.ru/history/performance/hamlet/, dostęp: 04.05.2014.

Энергии М., *Как погиб Высоцкий*, strona internetowa: http://otvet.mail.ru/question/24941153, dostęp: 03.03.2014.

Kubicka A., *Pieśni Wysockiego w Teatrze Syrena*, 2007, strona internetowa: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41619,druk.html, dostęp: 27.07.2014.

Bułat Okudżawa – głos nadziej, wydanie internetowe „Rzeczypospolitej" z dnia: 21.01.2012, http://www.rp.pl/artykul/795383.html, dostęp: 07.06.2014.

Bujnicki T., *Mechanizmy funkcjonowania pogranicza kulturowego*, s. 1, strona internetowa: http://odrodzenie.org.ua/2003-6/konf/09_2006/bujnitski.pdf, dostęp: 12.08.2014.

Statut monasterów męskich i żeńskich Świętego Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, strona internetowa: http://monastycyzm.w.interia.pl/Prawos.htm, dostęp: 24.02.2015.

Blickhäuser A., Bargen H., *W gotowości na gender mainstreaming*, Fundacja im. Heinricha Bölla, strona internetowa: http://www.fit-for-gender.org/toolbox/toolboxPO/toolrotPO.htm, dostęp: 23.02.2015.

Dostojewski F., *Sen śmiesznego człowieka*, przeł. M. Leśniewka, s. 11, strona internetowa: http://comporecordeyros.cba.pl/lektury/Fiodor%20Dostojewski%20-%20SenSmiesznegoCzlowieka.pdf, dostęp: 24.03.2014.

Рыльский В., *Мой друг уехал в Магадан. История знаменитой песни Владимира Высоцкого*, „Свободная Пресса", strona internetowa: http://svpressa.ru/post/article/101404/, dostęp: 04.09.2015.

Проскура Г., *Высота Владимира Высоцкого*, strona internetowa: http://www.irrkut.narod.ru/vospominania/Proskura.htm, pobrano: 19.05.2013.

Dębiński A., *Słowo Rektora Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II na Wielkanoc 2015 roku*, strona internetowa: http://www.kul.pl/files/12/Wielkanoc_2015.pdf, dostęp: 07.04.2015.

Zimna M., *Można go było tylko zabić*, Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie, strona internetowa: http://wysotsky.com/wysotsky/koszalin/02.htm, dostęp: 09.09.2013.

Masłoń K., *Ręcznik na szyj Szałamowa*, „Rzeczpospolita", 17.01.2011, strona internetowa: http://www.rp.pl/artykul/566126.html, dostęp: 10.08.2015.

Адамович Г.В., *Речь на собрании в Париже 3 декабря 1960 года*, strona internetowa: http://booksbunker.com/georgiy_adamovich/66316/1.html, dostęp: 08.12.2015.

Гладченко Н.И., *Образ А.С.Пушкина в лирике Б.Ш.Окуджавы*, 12.04.2015, strona internetowa: http://www.uchportal.ru/publ/15-1-0-5409, dostęp: 17.01.2016.

Raźny A., *Polska buduje cywilizację wojny –cd.*, 15.01.2015, strona internetowa: http://www.konserwatyzm.pl/artykul/12736/polska-buduje-cywilizacje-wojny---cd, dostęp: 28.01.2015.

Literatura podmiotu:

Wysocki W., *Nie ma mnie…*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1991.

Wysocki W., *Opowieść o dziewczynkach*, przeł. Siemiańko J., Twerdochlib A., Wydawnictwo „Marpress", Gdańsk 1992.

Wysocki W., *Piosenki i wiersze*, red. Wróblewski B., Biblioteka Akcentu, Lublin 1986.

Wysocki W., *Życie bez snu*, przeł. W. Paszkowicz, [w:] „Literatura na świecie", nr 5-6 (214-5), 1989, s. 3-37.

Высоцкий В.С., *Дельфины и психи. Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна*, 1968. Cytat za: strona internetowa: http://www.vysockii.ru/proza/vladimir-vysockij-proza-delfiny-i-psixi-zapiski-sumasshedshego-ili-zhizn-bez-sna/, dostęp: 05.10.2015.

Высоцкий В.С., *На Большом Каретном*, Эксмо, Москва 2003.

Высоцкий В.С., *На Большом Каретном: Стихи, песни, ноты*, Локид-Пресс, Москва 2003.

Высоцкий В.С., *Нерв*, «Современник», Москва 1988.

Высоцкий В.С., *О любви*, red. А. Кулагин, Эксмо, Москва 2010.

Высоцкий В.С., *Роман о девочках*, [w:] Tenże, *Собрание сочинений в 4 томах. Проза.: Том 4*, Время, Москва 2008, s. 17-89.

Высоцкий В.С., *Я не верю судьбе*, Эксмо, Москва 2007.
Жердев В.А., *Мой, твой, наш Владимир Высоцкий: о поэте, пророке и человеке*, Омега-Л, Москва 2012.

Spis wykorzystanych utworów poetyckich:

Bezymieński A., *Pieśń o przyjaźni Stalinowskiej*, przeł. Kierczyńska M.
Broniewski W., *Słowo o Stalinie, Pieśń o Stalinie*, przeł. Kursk G.
Isakowski M., *Pierwszy toast*, przeł. Kubiak T.
Majakowski W., *Włodzimierz Iljicz Lenin*, przeł. Ważyk A.
Surkow A., *Kiedy odmierzam dni*, przeł. Sandauer A.
Surkow A., *Pod Moskwą*, przeł. Woroszylski W.
Szanin L., *Ballada o Marszałku Stalinie*, przeł. Pasternak L.
Szanin L., *Stalin przemawiał*, przeł. Suller R.
Tichonow M., *Koszula.*
Twardowski A., **** Niby wiatry wieją….*
Twardowski A., **** Tuż przed wojną….*
Twardowski A., ****Nad głową lekko go przytrzymasz…*, przeł. Szwed W.
Twardowski A., *O tysiąc wiorst*.
Twardowski A., *Słowo o słowach.*
Twardowski A., *Światło – całemu światu.*
Алешковский И.Е., *Песня о Сталине.*
Высоцкий В.С., **** Мой друг уедет в Магадан...*, 1965.
Высоцкий В.С., **** Сколько чудес за туманами кроется…*, 1968.
Высоцкий В.С., ****Люблю тебя сейчас…*, 1973.
Высоцкий В.С., ****Нет рядом никого, как ни дыши...*, 1969.
Высоцкий В.С., *Скалолазка*, 1966.
Высоцкий В.С., *Баллада о бане*, 1971.
Высоцкий В.С., *Баллада о борьбе.*
Высоцкий В.С., *Баллада о Любви*, 1975.
Высоцкий В.С., *Бал-маскарад.*
Высоцкий В.С., *Боксер.*
Высоцкий В.С., *Большой Каретный*, 1962.

Высоцкий В.С., *Братские Могилы.*

Высоцкий В.С., *Давно смолкли залпы орудий...*, 1968.

Высоцкий В.С., *Диалог у телевизора.*

Высоцкий В.С., *Дом хрустальный*, 1967.

Высоцкий В.С., *Зима*, 1972.

Высоцкий В.С., *И снизу лед, и сверху - маюсь между…*, 1980.

Высоцкий В.С., *Ленинградская блокада.*

Высоцкий В.С., *Лирическая*, 1969.

Высоцкий В.С., *Милицейский протокол.*

Высоцкий В.С., *Москва – Одесса.*

Высоцкий В.С., *Моя клятва*, 1953.

Высоцкий В.С., *Не писать стихов мне и романов*, 1969.

Высоцкий В.С., *Нет меня, я покинул Расею!*

Высоцкий В.С., *Нить Ариадны*, 1973.

Высоцкий В.С., *Ноль семь*, 1969.

Высоцкий В.С., *О переселении душ.*

Высоцкий В.С., *О фатальных датах и цифрах*, 1971.

Высоцкий В.С., *Песня о ненависти*, 1975.

Высоцкий В.С., *Песня о петровской Руси.*

Высоцкий В.С., *Прощание с горами*, 1966.

Высоцкий В.С., *Сон мне.*

Высоцкий В.С., *Татуировка*, 1961.

Высоцкий В.С., *Тот, кто раньше с нею был*, 1962.

Высоцкий В.С., *Я уехал в Магадан*, 1968.

Маяковский В., *Комсомольская.*

Окуджава Б.Ш., *Алексадр Сергеевич*.

Окуджава Б.Ш., *Александр Сергеевич Пушкин*.

Окуджава Б.Ш., *До свидания, мальчики.*

Окуджава Б.Ш., *Молитва*, 1963.

Окуджава Б.Ш., *Песенка о моей жизни.*

Окуджава Б.Ш., *Счастливчик Пушкин*.

Пушкин А.С., ****Любовь одна – веселье жизни хладной*, 1816.

Пушкин А.С., *Наездники*, 1816.

Чыгрын І., *** *Песня – гэта пратэст...*, 1978.