



Poezja
Bułata
Okudźawy

**Między
poetyką
a interpretacją**

Aleksandra Urban-Podolan

UNIWERSYTET ZIELONOGÓRSKI

Aleksandra Urban-Podolan

Poezja Bułata Okudźawy

Między poetyką a interpretacją



UNIWERSYTET ZIELONOGÓRSKI

Zielona Góra 2008

RADA WYDAWNICZA

Krzysztof Urbanowski (*przewodniczący*), Marian Adamski,
Rafał Ciesielski, Michał Drab, Maria Fic, Beata Gabryś,
Bohdan Halczak, Andrzej Maciejewski, Janusz Matkowski,
Anna Walicka, Zdzisław Wołk,
Irena Bulczyńska (*sekretarz*)



UNIWERSYTET
ZIELONOGÓRSKI

RECENZJE

Tadeusz Klimowicz

REDAKCJA WYDAWNICZA

Edward Rutkowski

Na okładce wykorzystano
grafikę Inny Panek

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2008

ISBN 978-83-7481-240-5

OFICyna WYDAWNICZA UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

65-417 Zielona Góra; ul. Licealna 9

tel./fax (068) 328 78 64; oficynawydawnicza@adm.uz.zgora.pl

Wstęp

Nazwisko Bułata Szalwowicza Okudźawy (1924–1997) utożsamiane jest z przynajmniej trzema zjawiskami czy generacjami w XX-wiecznej poezji rosyjskiej. Wspólne doświadczenie wojenne łączy poetę z twórczością jego rówieśników przynależących do tzw. pokolenia frontowego (Boris Słucki 1919–1986, Dawid Samojłow 1920–1990, Jewgienij Winokurow 1925–1995 i in.), którego spóźnione debiuty przypadają na drugą połowę lat pięćdziesiątych. W okresie tym do głosu doszli również pisarze urodzeni w latach dwudziestych i trzydziestych, których połączyły wydarzenia związane ze śmiercią Stalina oraz XX Zjazdem KPZR określane mianem „odwilży”. Spośród poetów pokolenia lat sześćdziesiątych (nazywanego także pokoleniem XX Zjazdu, pokoleniem 1956 czy „czwartym pokoleniem”) wymienić należy twórców: Jewgienija Jewtuszenkę (1933–), Roberta Roźdiestwienskigo (1932–1994), Andrieja Wozniesienskigo (1933–) czy Bellę Achmadulinę (1937–). Jednak dla szerokiego kręgu czytelników i słuchaczy Okudźawa pozostaje przede wszystkim najwybitniejszym przedstawicielem nurtu określanego jako „piosenka autorska”, który prócz niego tworzyli m.in. artyści: Jurij Wizbor (1934–1984), Michail Anczarow (1923–1990), Aleksandr Gorodnicki (1933–), Aleksandr Galicz (1918–1977), Nowełła Matwiejewa (1934–), Julij Kim (1936–) czy jeden z najpopularniejszych w panteonie bardów — Władimir Wysocki (1938–1980).

Pierwszy utwór Okudźawy *Нам в холодных теплушках не спалось...* (*Trudno nam było zasnąć w zimnych wagonach towarowych...*) powstał jeszcze na froncie — w 1943 r., jednak debiutancki tomik poezji *Лирика (Liryka)*¹ został opublikowany dopiero w roku 1956 w Kałudze, gdzie poeta pracował jako nauczyciel rusycysta i począwszy od 1953 r. drukował swoje pierwsze literackie próby w lokalnej prasie². Na poetycki dorobek Okudźawy składa się kilkanaście zbiorów wierszy (nie licząc pośmiertnych wyborów poezji i przedruków), powstałych w ciągu niemalże pół wieku jego aktywności twórczej. Oprócz debiutanckiego tomu są to zbiory: *Острова (Wyspy, 1959)*, *Веселый барабанчик (Wesoły dobosz, 1964)*, *По дороге к Тинатин (Po drodze do Tinatin, 1964)*, *Март великодушный (Marec wielkoduszny, 1967)*, *Арбат, мой Арбат (Arbacie, ty mój Arbacie, 1976)*, *Стихотворения (Wiersze, 1984)*, *Посвящается вам (Dedykowane wam, 1988)*, *Избранное. Стихотворения (Wybór wierszy, 1989)*, *Милости судьбы (Dobrodziejstwa losu, 1993)*, *Зал ожидания (Poczekalnia, 1996)* oraz najpełniejszy wybór wierszy z różnych okresów twórczości zatytułowany *Чаепитие на Арбате (Herbatka na Arbacie, 1996)*.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych moskiewski poeta zaczął wykonywać swoje utwory przy akompaniamencie gitary. Początkowo jego słuchacze rekrutowali się z wąskiego kręgu przyjaciół i znajomych, jednak wraz z początkiem występów publicznych (od roku 1960) zdobył liczne audytorium słuchaczy zarówno w kraju, jak i poza jego granicami.

¹ Zbiór ten został zresztą dość krytycznie oceniony przez samego autora.

² Andriej Kryłow i Wiktor Jurowski ustalili, iż Okudźawa publikował już wcześniej — od 1945 r. we frontowej gazecie «Боец РККА», początkowo pod pseudonimem А. Долженов (А.Е. Крылов, В.Ш. Юровский, *Булат Шалвович Окуджова. Библиография*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 146). Podobną informację podaje Marat Gizatulin, dodając, iż pierwszy opublikowany wiersz nosił tytuł *До свидания, сыны* (М. Гизатулин, *Его университеты*, Moskwa 2003, s. 25).

Należy jednak przypomnieć, iż Okudźawa, zawdzięczający swą popularność przede wszystkim twórczości poetycko-pieśniowej, jest także autorem licznych utworów prozatorskich. Jego debiutem na tej niwie był autobiograficzny utwór zatytułowany *Будь здоров, школяр!* (*Jeszcze pożyjesz*) opublikowany w 1961 r. w redagowanych m.in. przez Konstantina Paustowskiego „Tarusskich Stranicach”³. Powieść ta została skrytykowana za deheroizację obrazu żołnierza oraz rzekomy pacyfizm autora, fakt zaś umieszczenia jej w owym nonkonformistycznym almanachu skutecznie przyczynił się do zanegowania jego twórczości w ogóle przez oficjalną krytykę⁴.

Do największych osiągnięć prozatorskich należą powieści historyczne, w których „Okudźawa dał się poznać jako twórca komentujący problem wolności i godności ludzkiej na materiale historycznym traktowanym jako punkt odniesienia do współczesności w znakomitym i wiernym kostiumie historii”⁵. Wśród utworów tego gatunku należy wymienić tytuły: *Бедный Авросимов* (*Nieszczęsny Awrosimow*, 1969)⁶, *Мерси, или Похождения Штובה. Старинный водевиль* (*Mersi, czyli przyradki Szypowa. Wodewil z myszką*, 1971), *Путешествия дилетантов. Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари* (*Podróże dyletantów. Z zapisków porucznika rezerwy Amirana Amilachwariego*, 1976–1978) oraz *Свидание с Бонапартом* (*Spotkanie z Bonapartem*, 1983).

³ Szerzej na temat publikacji i losu almanachu zob. Б. Окуджава, *Все еще впереди*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 11; Т. Климович, *Обывatele Аркадии. Лосы писарзы росыjsких по року 1917*, Wrocław 1993, s. 88–89.

⁴ Sam utwór *Jeszcze pożyjesz* był zabroniony w ZSRR w latach 1961–1987.

⁵ F. Nieuważny, *Okudźawa Bulat Szalwowicz*, [w:] *Słownik pisarzy росыjsких*, red. F. Nieuważny, Warszawa 1994, s. 280.

⁶ W 1971 r. powieść ta została wydana pod tytułem *Глоток свободы* (*Łyk wolności*), pod którym wcześniej (w 1966 r.) ukazała się również sztuka historyczna (Б. Окуджава, *Глоток свободы. Пьеса в 12 картинах с эпилогом*, Moskwa 1966).

Piōru Okudźawy przynależę także szereg małych form prozatorskich o tematyce współczesnej, opublikowanych m.in. w zbiorach: *Девушка моей мечты* (*Dziewczyna moich marzeń*, 1985), *Повести и рассказы* (*Opowiadania i opowieści*, 1992) oraz *Заезжий музыкант* (*Przejezdny muzyk*, 1993). Był on również współautorem trzech scenariuszy filmowych: wraz z Władimirem Motylem filmu *Женя, Женечка и «катюша»* (*Żenia, Żenieczka i „katusza”*, 1965)⁷, wspólnie z Piotrem Todorowskim filmu *Верность* (*Wierność*, 1965)⁸ oraz z żoną Olgą Arcymowicz scenariusza *Мы любили Мельпомену...* (*Kochaliśmy Melpomenę...*, 1978)⁹. Dał się poznać również jako tłumacz poezji gruzińskiej¹⁰ oraz autor bajek dla dzieci (*Прелестные приключения — Сидовне przygody*, 1971).

W ostatnim okresie życia twórcy powstały kolejne utwory o charakterze autobiograficznym — powieść *Упраздненный театр. Семейная хроника* (*Zamknięty teatr. Kronika rodzinna*,

⁷ Pełne brzmienie tytułu: *Женя, Женечка и «катюша» или Необыкновенные и достоучительные фронтовые похождения гвардии рядового Евгения Кольшикина, вчерашнего школяра. Киноповесть* (Б. Окуджава, *Капли Датского короля. Киносценарии. Песни для кино*, Moskwa 1991, s. 17). Co interesujące, jako kanwa tego scenariusza posłużyła powieść *Jeszcze pożyjesz*, choć film nie był jej ścisłą ekranizacją.

⁸ Pierwotny tytuł scenariusza brzmiał: *Пусть всегда будет солнце* (Б. Окуджава, *Капли Датского короля...*, s. 247).

⁹ Należy przy tym dodać, iż także wiele z piosenek Okudźawy wykorzystano w kilkudziesięciu filmach.

¹⁰ Jego przekłady zamieszczono m.in. w zbiorach *По дороге к Тинатин* (*Po drodze do Tinatin*, 1964) oraz *Горная тропка* (*Górska ścieżka*, 1965). Okudźawie przypisuje się także przekłady z innych języków, m.in. armeńskiego, arabskiego, hebrajskiego i włoskiego. Należy jednak pamiętać, iż pracował on często z tłumaczeniami filologicznymi, jak w wypadku przekładu poematu *Piekło i raj* autorstwa Immanuela da Roma (szerzej na ten temat zob.: P.Ш. Абельская, *О еврейских мотивах в поэзии Булата Окуджавы*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Moskwa 2004, s. 163–169), lub „używał” swojego nazwiska literatom będącym w niełasce, np. Julijowi Danielowi — dla publikacji jego przekładów z Apollinaire’a czy ormiańskiego poety Daniela Warużana (В.С. Сербский, *О Юлии Даниэлле*, <http://serbsky.bratsk-city.ru>). Szczegółową bibliografię przekładów Okudźawy zob.: *Окуджава Б.Ш. [Библиограф. 1945–1993]*, сост. И.В. Ханукаева, [w:]

1993), za którą pisarz uhonorowany został Nagrodą Bookera¹¹, oraz cykl 12 krótkich utworów pod wspólnym tytułem *Автобиографические анекдоты* (*Anecdotes autobiograficzne*, 1997).

Wart przytoczenia wydaje się fakt, iż twory Okudźawy ukazywały się w oryginale również poza granicami Związku Radzieckiego. Najwięcej publikacji tego typu zawdzięczamy emigracyjnemu wydawnictwu „Posiew” we Frankfurcie nad Menem, gdzie opublikowano m.in. zbiory *Проза и поэзия* (w siedmiu wydaniach w latach 1968–1984), *Будь здоров, школяр. Повесть. Стихи, опубликованные и неопубликованные* (1964, 1966), *Два романа* (1970) oraz niepublikowaną w ojczyźnie powieść *Фотограф Жора* (1970)¹². Ponadto w Londynie ukazały się tomiki wierszy *Песенка о дураках* (1964) i *Веселый барабанщик* (1966), w Tel Awiwie — zbiór *Избранное* (1995). W wielu krajach, w USA, Polsce, Niemczech czy Szwecji, wydawano dwujęzyczne zbiory wierszy i piosenek¹³.

Zapoczątkowany w latach sześćdziesiątych zwrot autora *Modlitwy* ku prozie (spowodowany m.in. falą negatywnych opinii¹⁴) oraz kulminacja tych zainteresowań przypadająca na lata

Русские писатели. Поэты. Библиогр. указ., т. 16, Санкт Петербург 1994, s. 180–275.

¹¹ Szerzej na ten temat zob.: Л. Аннинский, *Так чем же все это кончилось? Заметки о буковровских финалистах*, «Новый мир» 1995, № 2, s. 218–227.

¹² Okudźawa uważał powieść za słabą i nigdy nie publikował jej w Związku Radzieckim.

¹³ Szczegółową bibliografię zob.: А.Е. Крылов, В.Ш. Юровский, *op. cit.*, s. 146–155.

¹⁴ Były to m.in. artykuły: И. Лисочкин, *О цене шумного успеха*, opublikowany w gazecie «Смена» (gromiący „skandaliczną sławę i tandetny ażyto-таз” towarzyszące twórczości poety); nota redakcyjna w gazecie «Московский литератор» (w której został wyrażony pogląd, iż „większość piosenek Okudźawy nie wyraża nastrojów, myśli i nadziei naszej heroicznej młodzieży”); И. Адов, *Время славы* w gazecie «Вечерняя Москва» (gdzie Okudźawa nazwany został „Wertyńskim dla nienadających z nauką studentów”). Szerzej na ten temat zob.: Л.А. Шилов, *Из истории звукозаписей Булата Окуджавы*, [w:] «Свой поэтический материк...». Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, Москва 1999, s. 16–20.

siedemdziesiąte (tj. okres pracy nad powieściami historycznymi) nie pozostały bez wpływu na poetycką aktywność twórcy. Od połowy lat sześćdziesiątych do roku 1974, a następnie po 1976 r. (kiedy po dość długiej przerwie ukazał się zbiór *Arbacie, ty mój Arbacie*, zwieńczony zresztą znamienym wierszem „Допеты все песни. / И точка...”¹⁵) daje się zauważyć spadek zainteresowania Okudźawy poezją (choć nie można stwierdzić, iż w ogóle zaprzestał wówczas pisania wierszy). Fakty te pozwalają zatem wyodrębnić dwa umowne okresy twórczości poetyckiej: wczesny — obejmujący lata pięćdziesiąte do połowy siedemdziesiątych oraz późny, za którego dolny punkt graniczny uznać należy rok 1982, kiedy sam twórca zadeklarował powrót do poezji¹⁶. Taki też umowny podział został przyjęty w niniejszej rozprawie.

Na temat poezji Bułata Okudźawy funkcjonuje dość rozpowszechniony pogląd, iż nie poddaje się ona analizie intelektualnej, że przeskakując stopnie logiki, poeta oddziałuje bezpośrednio na emocje odbiorcy¹⁷. Niemniej od początku jego drogi twórczej liczne grono krytyków, a następnie badaczy — literaturoznawców, filozofów, historyków, muzykologów, socjologów oraz specjalistów innych pokrewnych dziedzin naukowych zarówno w ojczyźnie pisarza, jak i poza jej granicami, stara się zgłębić fenomen popularności oraz tajniki warsztatu tego wszechstronnego twórcy. Próba usystematyzowania stanu badań nad twórczością Okudźawy (w dostępnej autorce części materiałów krytycznych

¹⁵ Б. Окуджава, *Арбат, мой Арбат. Стихи и песни*, Moskwa 1976, s. 122.

¹⁶ Zob.: З. Паперный, «За столом семи морей» (Булат Окуджава), [w:] idem, *Единое слово*, Moskwa 1983, s. 235–236.

¹⁷ Zob. пр. Л. Жуховицкий, *Булат — совершенно уникальная личность*. Выступление в Доме-музее Булата Окуджавы 20 декабря 1998 года, Переделкино 1999, s. 11. Władimir Nowikow emocjonalność poezji Okudźawy określił wręcz jako „aksjomat okudźawoznawstwa” (Вл. Новиков, *Об окуджавизмах в русском языке*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Moskwa 2004, s. 12).

i opracowań naukowych), skoncentruje się przede wszystkim na publikacjach odnoszących się do jednej z form tej twórczości — mianowicie do poezji, której poświęcone będą rozważania zawarte w niniejszej publikacji.

Obok wymienionych artykułów, zawierających zjadliwą krytykę twórczości Okudżawy autorstwa Igora Lisoczki-na, I. Adowa, Jurija Idaszki-na, Aleksandra Dymczyca i in., w periodykach radzieckich pojawiały się także przychylnie głosy krytyków, stających w obronie pisarza oraz dążących do rzetelnej i obiektywnej analizy publikowanych utworów. Do takich studiów krytycznoliterackich należą m.in. wypowiedzi Andrieja Mięnszutina i Andrieja Siniawskiego¹⁸, recenzje Giennadija Krasuchina¹⁹, Siergieja Czuprinina²⁰ czy N. Krymowej²¹.

Ogromne zasługi na polu popularyzowania twórczości Okudżawy przynależą Irinie Riszinie — autorce wywiadów z pisarzem, publikowanych głównie na łamach tygodnika „Litieraturnaja gazietა”²².

¹⁸ А. Меньшутин, А. Снявски, *За поэтическую активность (Заметки о поэзии молодых)*, «Новый мир» 1961, № 1, s. 224–241.

¹⁹ Г. Красухин, *«То грустен он, то весел он...»*, «Вопросы литературы» 1968, № 9, s. 40–55 (recenzja zbioru *Marzec wielkoduszny*). Przy czym w tym samym numerze ukazała się polemiczna recenzja tego zbioru autorstwa St. Kupiajewa (St. Купяев, *Инерция аккомпанемента, ibidem*, s. 31–39).

²⁰ С. Чупринин, *На ясный озовь*, «Новый мир» 1985, № 6, s. 258–262 (recenzja zbioru *Wiersze*).

²¹ Н. Крымова, *Свидание с Окуджавой*, «Дружба народов» 1986, № 5, s. 260–264 (recenzja zbioru *Wiersze*).

²² Zob. pr. *Далекое и близкое*. Интервью вела И. Ришина, «Литературная газета» 1976, № 46, s. 3; *С историей не расстаюсь*. Интервью вела И. Ришина, «Литературная газета» 1979, № 21, s. 4–5; *И стихи, и проза*. Беседу вела И. Ришина, «Литературная газета» 1982, № 30; *На любовь свое сердце настрою...* Беседу вела И. Ришина, «Литературная газета» 1984, № 17, s. 6; *Былое нельзя воротить и печалиться не о чем... Разговор на фоне новой книги*. Булат Окуджава в беседе с Ириной Ришиной, «Литературная газета» 1992, № 6, s. 3; *...Под управлением любви*. Булат Окуджава в беседе с Ириной Ришиной, «Литературная газета» 1994, № 18–19, s. 3; *Житейские печали. Разговор на фоне стихов*. Булат Окуджава в беседе с Ириной Ришиной, «Литературная газета» 1995, № 13, s. 3. Obecnie Riszina pełni funkcję zastępcy dyrektora Domu-Muzeum Булата Окуджавы.

Następny rok po śmierci Okudźawy obfitował w periodykach rosyjskich przede wszystkim w publikacje o charakterze wspomnieniowym — wiele ciepłych słów skierowali pod jego adresem przyjaciele, czytelnicy, koledzy po piórze, artyści, krytycy i uczeni: Jewgienij Jewtuszenko²³, Andriej Wozniesiński²⁴, Jelena Kamburowa²⁵, Ała Demidowa²⁶, Stanisław Rassadin²⁷, Łazar Łazariew²⁸, Anatolij Gładilin²⁹ i in. Periodyk „Litieraturnoje obozrienije” przeznaczył nawet na ten cel cały blok w jednym z numerów z 1998 r., w którym odnajdujemy wspomnienia wzbogacone już nierzadko refleksją natury historycznoliterackiej. Wśród grona autorów odnajdujemy m.in. nazwiska Bėly Achmaduliny, Władimira Motyla, Izaaka Szwarca, Georgija Knabe, Nowełły Matwiejewej czy Julija Kima³⁰.

Jednak już lata następne pozwalają mówić o kształtowaniu się odrębnej dyscypliny literaturoznawczej określanej mianem „okudźawoznawstwa”³¹. Służą temu m.in. konferencje naukowe organizowane przez Dom-Muzeum Bułata Okudźawy w Pierie-

²³ E. Евтушенко, *«Заходи, у меня есть джонджели...»*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 3–4.

²⁴ А. Вознесенский, *Властелин чувств*, *ibidem*, s. 3.

²⁵ Е. Камбурова, *В каждом слове, сказанном и спетом*, *ibidem*, s. 10.

²⁶ А. Демидова, *«Черный аист московский на черную землю спустился»*, *ibidem*.

²⁷ Ст. Рассадин, *Конец мифа*, *ibidem*; *idem*, *Архипелаг Булат*, «Литературная газета» 1997, № 30, s. 11.

²⁸ Л. Лазарев, *«Три судьбы милосердных открывают бессрочный кредит для меня»*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 10.

²⁹ А. Гладиллин, *Окуджавы в Париже. Хроника последних дней*, «Литературная газета» 1997, № 25–26, s. 12.

³⁰ *Zob.: Памяти Булата Окуджавы (1924–1997)*, «Литературное обозрение» 1998, № 3, s. 5–62. Przedruk tych materiałów w: «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 95–155.

³¹ Określenia *okudźawowedenie*, *okudźawoznawanie*, a nawet *булатоведение* pojawiają się m.in. w przedmowie do pokonferencyjnego tomu, będącego plonem pierwszej międzynarodowej konferencji naukowej poświęconej twórczości Okudźawy, która odbyła się w Pieriedielkimie w listopadzie 1999 r. (И. Ришина, *Вместо предисловия*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой научной конференции*,

dielkinie: w 1999 r. — w 75. rocznicę urodzin pisarza, pt. *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века*, dwa lata później — pt. *Булат Окуджава: его круг, его век*³², w roku 2005 – *Миры Булата Окуджавы*³³.

W opublikowanym pokonferencyjnym zbiorze pierwszej z nich znalazły się interesujące artykuły, dotyczące takich aspektów poetyckiej twórczości Okudżawy, jak tradycje i źródła pieśni (Jekaterina Lebediewa³⁴), wątek arbacki (Sigurd Schmidt³⁵), tematyka gruzińska (Sergo Łominadze³⁶) oraz wojenna (Łazar Łazariew³⁷), studia porównawcze autorstwa Gienadija Krasuchina³⁸ i Wiktora Kulle³⁹, a także prace z dziedziny recepcji (Juko Watanabe⁴⁰) oraz problematyki przekładu (Roman Czajkowski⁴¹, Swietłana Christoforowa⁴², Leonard Kossuth⁴³).

посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Moskwa 2001, с. 6).

³² *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Moskwa 2004.*

³³ W chwili składania do druku niniejszej rozprawy materiały pokonferencyjne nie zostały jeszcze opublikowane.

³⁴ Е. Лебедева, *Традиции и истоки песен Булата Окуджавы*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте...*, s. 77–80.

³⁵ С.О. Шмидт, *Булат Окуджава и «арбатство»*, [w:] *ibidem*, s. 16–22.

³⁶ С.В. Ломинадзе, «...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» — *грузинская нить*, [w:] *ibidem*, s. 130–139.

³⁷ Л.И. Лазарев, «Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...» (*Булат Окуджава и война*), [w:] *ibidem*, s. 116–120.

³⁸ Г.Г. Красухин, *Пушкин и Окуджава. Опыт сопоставления*, [w:] *ibidem*, s. 26–28.

³⁹ В.А. Куллэ, *Окуджава как фактор влияния. К вопросу о некоторых параллелях творчества И. Бродского и Б. Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 50–54.

⁴⁰ Ю. Ватанабе, *Восприятие творчества Булата Окуджавы в Японии*, [w:] *ibidem*, s. 140.

⁴¹ Р.Р. Чайковский, *Поэзия и проза Булата Окуджавы на языках народов мира*, [w:] *ibidem*, s. 98–99.

⁴² С.Б. Христофорова, *Песенные тексты Булата Окуджавы как проблема перевода (на материале переводов на немецкий язык)*, [w:] *ibidem*, s. 124–125.

⁴³ Л. Кошут, *Булат Окуджава на немецком языке. Проблемы перевода песен и несколько слов о прозе*, [w:] *ibidem*, s. 126–129.

W tomie drugim znalazły swoje omówienie m.in. kwestie związków Okudżawy z innymi śpiewającymi poetami (Siergiej Awierincew⁴⁴), z rosyjską awangardą początku XX w. (Nina Małygina⁴⁵) oraz kulturą masową (Nikołaj Bogomołow⁴⁶). Problematykę historyczną, zagadnienia Gułagu i terroru komunistycznego poruszyli w swoich publikacjach Lew Anninski⁴⁷, Marlen Korallow⁴⁸ i Roman Czajkowski⁴⁹; tematykę żydowską — Raisa Abielska⁵⁰. Twórczość Okudżawy w kontekście idei Bachtina analizowała Galina Biela⁵¹, natomiast Władimir Nowikow⁵² poświęcił swój artykuł „okudżawizmom”, już zakorzenionym w rosyjskim języku i świadomości. Okudżawoznawstwo polskie w omawianym zbiorze jest reprezentowane przez Jadwigę Szymak-Reiferową⁵³ i Annę Żebrowską⁵⁴, które wniosły interesujące uwagi przede wszystkim na temat recepcji twórczości rosyjskiego barda w naszym kraju, przy czym pierwsza z nich dokonała także skrótego omówienia dominujących gatunków i moty-

⁴⁴ С.С. Аверинцев, *Поэзия, сохраняющая тепло человеческого дыхания*, [w:] *Булат Окуджавы: его круг, его век. Материалы Второй...*, s. 30–32.

⁴⁵ Н.М. Малыгина, *Мотивная структура песен Булата Окуджавы в контексте искусства авангарда*, [w:] *ibidem*, s. 86–90.

⁴⁶ Н.А. Богомолов, *Булат Окуджавы и массовая культура*, [w:] *ibidem*, s. 91–96.

⁴⁷ Л.А. Аннинский, «Да ведь и всё от нуля», [w:] *ibidem*, s. 33–39.

⁴⁸ М.М. Кораллов, *ГУЛАГ и Булат*, [w:] *ibidem*, s. 46–53.

⁴⁹ Р.Р. Чайковский, «Я не прощаю, помня о былом...» (*Трагические судьбы XX века в поэзии Булата Окуджавы*), [w:] *ibidem*, s. 54–56.

⁵⁰ Р.Ш. Абельская, *О еврейских мотивах в поэзии Булата Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 163–169.

⁵¹ Г.А. Белая, *Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М.М. Бахтина (к постановке проблемы)*, [w:] *ibidem*, s. 62–67.

⁵² В.И. Новиков, *Об окуджавизмах в русском языке*, [w:] *ibidem*, s. 12–15.

⁵³ Я. Шмак-Рейфер, «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...», [w:] *ibidem*, s. 40–45.

⁵⁴ А. Жебровска, *Творчество Булата Окуджавы в Польше (1960–2000)*, [w:] *ibidem*, s. 170–176.

wów, charakterystycznych dla poszczególnych etapów (a ściślej — dekad) poezji autora *Modlitwy*.

Jubileusz 75-lecia urodzin pisarza uczcili również badacze, których prace złożyły się na tom *«Свой поэтический материк...»*⁵⁵. Wśród siedmiu zamieszczonych w nim artykułów znalazły się m.in. prace autorstwa Władysława Zajcewa⁵⁶ oraz Swietłany Bojko⁵⁷, traktujące o jego twórczości poetyckiej w sposób przekrojowy, oraz artykuł Inny Sokołowej⁵⁸, gdzie przeprowadzona została stosunkowo szczegółowa analiza związków tej poezji z folklorem.

W tym samym roku ukazała się również książka R. Czajkowskiego zawierająca jego prace z lat 1983–1997 o Okudźawie⁵⁹. W pierwszym rozdziale analizuje badacz wybrane zagadnienia poetyki autora *Gruzińskiej pieśni* (wśród nich motyw zwycięstwa i obraz kobiety oraz kwestię aforystyczności stylu), prezentuje własne interpretacje utworów oraz dokonuje porównania stylu poetyckiego Lermontowa i Okudźawy. Kolejne rozdziały dotyczą m.in. problemów przekładu, a także recepcji twórczości pisarza przez współczesne grono czytelnice.

Wiele istotnych treści wnoszą do literatury przedmiotu także artykuły zamieszczone w poszczególnych numerach almanachu *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, poświęconego życiu i twórczości legendarnego barda, lecz prezentującego również publikacje o innych twórcach z kręgu piosenki autorskiej oraz o samym gatunku. Twórczość autora *Piosenki o nadziei* rozpatrywana jest tu głównie w kontekście poetyckiej triady

⁵⁵ «Свой поэтический материк...». Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, Москва 1999.

⁵⁶ В.А. Зайцев, *Художественный мир поэзии Булата Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 4–7.

⁵⁷ С.С. Бойко, «Лишь букву и мотив». О концепции творчества Булата Окуджавы, [w:] *ibidem*, s. 26–31.

⁵⁸ И.А. Соколова, *Фольклорная традиция в лирике Б. Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 33–41.

⁵⁹ Р.Р. Чайковский, *Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет*, Magadan 1999.

Okudźawa–Wysocki–Galicz, owocując cennymi spostrzeżeniami natury porównawczej⁶⁰. Dorobek pierwszego z nich okazał się na tyle inspirujący badawczo, iż w 2002 r. komitet redakcyjny almanachu *Мир Высоцкого* zdecydował się na odrębną publikację poświęconą Okudźawie, która ukazała się jako załącznik do VI numeru⁶¹. Autorzy tomu skierowali uwagę m.in. na takie aspekty tej poezji, jak dominanta melodyjna (Jelena Kuzniecowa⁶²), tematyka wojenna (W. Zajcew⁶³), portrety miast (Ilja Nicziporow⁶⁴) i polskie motywy w poezji OWG (Siergiej Wdowin⁶⁵).

Wydaje się, iż spośród rosyjskich badaczy największy wkład do okudźawoznawstwa wniosła, jak dotąd, Swietłana Bojko. Prócz wymienionych wcześniej jest ona autorką m.in. następujących artykułów: *«Неоправимое родство столе-*

⁶⁰ Zob. pr. Вл.И. Новиков, *Окуджавы-Высоцкий-Галич. Проект исследования*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 1999, s. 233–240; С.С. Бойко, *«Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого*, [w:] *ibidem*, s. 267–278; С.В. Уварова, *Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 279–286; Г.Г. Хазагеров, *Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого. Окуджавы, Щербакова*, [w:] *ibidem*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 1999, s. 281–287; Е.В. Купчик, *Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, [w:] *ibidem*, вып. IV, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 2000, s. 379–397; И.А. Соколова, *«Цыганские» мотивы в творчестве трех бардов*, [w:] *ibidem*, s. 398–416; Е.В. Купчик, *Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича*, [w:] *ibidem*, вып. V, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 2001, s. 545–549.

⁶¹ *Окуджавы. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Moskwa 2002.

⁶² Е.Р. Кузнецова, *Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б.Ш. Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 98–111.

⁶³ В.А. Зайцев, *Песни грустного солдата. О военной теме в поэзии Булата Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 25–50.

⁶⁴ И.Б. Ничипоров, *Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы*, [w:] *ibidem*, s. 68–80.

⁶⁵ С.В. Вдовин, *Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, [w:] *ibidem*, s. 5–24.

тий...». Историческая тема в поэзии Окуджавы, Городницкого, Высоцкого, Галича («Вагант–Москва» 1996, № 10–12, s. 45–66), «Этот остров музыкальный...». Тема музыки и образ музыканта в творчестве О. Мандельштама и Б. Окуджавы («Вагант–Москва» 1997, № 4–6, s. 21–27), О прагматическом характере употребления слова «атеист» в анкетных высказываниях Булата Окуджавы (w: Функциональная лингвистика: прагматика текста. Материалы конф., Symferopol 1997, s. 21–22), Тема поэта и поэзии в лирике Булата Окуджавы (w: Проблемы эволюции русской литературы XX века. Вторые Шешуковские чтения. Материалы межвузовской научной конференции, вып. 4., Moskwa 1997, s. 28–29), Реминисценции в поэзии Булата Окуджавы и проблема пушкинской традиции («Вестник Московского университета» 1998, сер. 9, «Филология», № 2, s. 16–24), О кузнечиках («Вопросы литературы» 1998, № 2, s. 343–348), Доминанта творчества. Опыт монографического описания лирики Булата Окуджавы («Филологические науки» 1998, № 3, s. 52–59), Доминанта творчества: объем понятия и его функционирование. Опыт многоуровневого описания лирики Булата Окуджавы (w: Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной конференции, Moskwa 1998, s. 211–217), Окуджава и Бродский («Вагант–Москва» 1998, № 4–6, s. 55–62), «Новояз» в стихотворениях Б. Окуджавы: «квазиязык» или функциональный стиль? (w: Функциональная лингвистика: Язык в современном обществе. Материалы международной конференции, Symferopol 1998, s. 18–19), За Каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы («Вопросы литературы» 1998, № 5, s. 3–31), Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы (w: Мир Высоцкого: Исследования и материалы, вып. 2, Moskwa 1998, s. 472–484), «Пока в России Пушкин длится...»: Булат Окуджава и поэты-современники (współaut. W. Zajcew,

«Вестник Московского университета» 1999, сер. 9, «Филология», № 6, s. 7–18), «Фантазии» Булата Окуджавы (*К вопросу о музыкальных формах в лирическом творчестве*) («Филологические науки» 2001, № 1, s. 14–21), *О трех понятиях «романтизма» в критике и литературоведении XX века: на материале отзывов о лирике Булата Окуджавы* (w: *Мир романтизма*, вып. 6 (30), *Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (X Гуляевских чтений)*), Twer 2002, s. 15–22).

Część z wymienionych publikacji Bojko złożyła się na pierwszą w Rosji pracę doktorską o poetyckiej twórczości Булата Окуджавы⁶⁶. Owa pionierska na gruncie rosyjskim dysertacja prezentuje najbardziej rzetelne i wnikliwe, jak dotąd, omówienie dorobku poety⁶⁷. Za główny cel autorka obrała ustalenie charakterystycznych właściwości pisarstwa poety oraz wyjawienie istoty jego artystycznej oryginalności jako elementów określających rolę i znaczenie tego twórcy w procesie literackim. Realizując temat rozprawy, rosyjska badaczka postawiła sobie szereg szczegółowych zadań: 1. wyjaśnić fenomen niedoceny poezji Окуджавы przez krytykę i literaturoznawstwo poprzez analizę literatury przedmiotu, wykraczającej poza ramy lat 1960–1970; 2. dokonać wnikliwej analizy poezji autora *Грузинской песни* — zawartych w niej treści ideowych i filozoficznych, głównych tematów i motywów; 3. wskazać środki wyrazu artystycznego, które uwarunkowały specyfikę tej poezji; 4. ustalić związki twórczości moskiewskiego barda z rosyjską tradycją poetycką;

⁶⁶ С.С. Бойко, *Поэзия Булата Окуджавы как целостная художественная система*, Дис. канд., Moskwa 1999.

⁶⁷ Informacja o tym, iż w Rosji powstały także dwie inne rozprawy doktorskie na temat twórczości Булата Окуджавы (Р.И. Абельская, *Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности*, Дис. канд., Jekatierinburg 2003; О.М. Розенблюм, *Раннее творчество Булата Окуджавы. Опыт реконструкции биографии*, Дис. канд., Moskwa 2005), dotarła do mnie w chwili składania niniejszej książki do druku, stąd nie zostały one uwzględnione w dalszej części pracy.

5. wyznaczyć te cechy twórczości, które zapewniły poecie popularność i autorytet wśród przedstawicieli inteligencji. Ponadto, za cel szczególnie uznała skierowanie uwagi czytelnika na mniej znane lub w ogóle nieznane utwory Okudżawy⁶⁸.

Na rozprawę składają się: wstęp, cztery rozdziały, zakończenie i bibliografia (obejmująca 365 pozycji). W rozdziale pierwszym «Целостность художественной системы и доминанта творчества» zostały omówione współczesne poglądy literaturoznawców, którzy indywidualny styl poety rozpatrują jako kompleksowy system artystyczny, przy czym szczególną uwagę zwraca autorka na pojęcie „dominanty twórczości”, pojmowanej jako czynnik warunkujący ten charakter systemu, przejawiający się na wszystkich płaszczyznach organizacji tekstu. Dla poezji Okudżawy — zdaniem badaczki — charakterystyczne są dwie dominanty. Pierwszą z nich jest zasada „wypełnienia”, „kompensacji”, „harmonizacji świata”; druga wynika z zakwalifikowania tej poezji do „motywowanych” systemów artystycznych, charakteryzujących się „czytelnością”, „przystępnością”. Przedmiot rozważań rozdziału drugiego, «Пути идейно-эстетических и нравственно-философских поисков в поэзии Булата Окуджавы», stanowią hierarchicznie wyższe płaszczyzny tekstu poetyckiego, w których jako czynnik organizacji występuje dominanta kompensacji. Rozdział trzeci, «Средства художественной выразительности в поэзии Окуджавы», ujawnia wpływ obu wymienionych dominant m.in. na takie płaszczyzny tekstu, jak organizacja brzmieniowa, semantyka słowa czy kompozycja. Rozdział czwarty, «Связь поэзии Булата Окуджавы с русской поэтической традицией», został poświęcony środkom poetyckiej ekspresji (takim jak podobieństwo metryczne, struktura tropów, cytaty, zapożyczenia tematów i motywów), przywołującym reminiscencje literackie — związane najczęściej z twórczością

⁶⁸ Zob. С.С. Бойко, *Поэзия Булата Окуджавы как целостная художественная система*, Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филолог. наук, Moskwa 1998, s. 4–5.

Puszkiną, ale także Błoka, Mandelsztama, Pasternaka i in. W „Zakończeniu” badaczka konkluduje m.in., iż kompleksowy charakter twórczości Okudźawy jest uwarunkowany równoczesnym, niezakończonym i wielopłaszczyznowym działaniem obu dominant, którym podporządkowane są teksty, wytrwałe zaś poszukiwania poety związane z dominantą harmonizacji świata zapewniły mu autorytet wśród „myślącej” części społeczeństwa⁶⁹.

Mimo ogromnej popularności, jaką cieszył się moskiewski poeta w naszym kraju, dorobek polskiej rusycystyki na niwie okudźawoznawstwa na tle literaturoznawstwa rosyjskiego nie jest tak imponujący. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ukazały się m.in. trzy artykuły Piotra Fasta — pierwszy z dziedziny translatoryki literackiej⁷⁰, dwa pozostałe — podejmujące kwestię wyznaczników gatunkowych pieśni Bułata Okudźawy ze szczególnym uwzględnieniem obecnych w nich elementów ballady⁷¹, a także ponad „dwudziestoletniej świeżości” rozważania — Grzegorza Ojcewicza o debiutanckim tomie poety⁷².

Jedyną jak dotąd, próbą monograficznego ujęcia twórczości autora *Modlitwy* jest artykuł Jadwigi Szymak-Reiferowej zatytułowany *Bulata Okudźawa wczoraj i dziś*⁷³.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 6 i nast.

⁷⁰ P. Fast, *O dwóch przekładach wiersza Bułata Okudźawy „Wsiu nocz’ kriczali pietuchi”*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2, red. G. Porębina, Katowice 1977, s. 145–153.

⁷¹ Idem, *O niektórych gatunkowych wyznacznikach pieśni Bułata Okudźawy*, [w:] *Piosenka radziecka. Wartości ideowe, artystyczne i wychowawcze*, red. W. Wilczyński, Zielona Góra 1982, s. 53–62; idem, *Wędrowki znaczenia (Z obserwacji nad balladami Bułata Okudźawy)*, „Studia Rusycystyczne”, red. W. Badikow, M. Jackiewicz, Olsztyn 1982, s. 89–97.

⁷² G. Ojcewicz, *Trzy drogi (uwagi o „Liryce” — debiucie poetyckim Bułata Okudźawy)*, „Zeszyty Naukowe WSP Opole, Filologia Rosyjska” 1987, z. 26, s. 69–74.

⁷³ J. Szymak-Reiferowa, *Bulata Okudźawa wczoraj i dziś*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 91–104.

Cieszy fakt, iż twórczość Okudźawy znalazła omówienie w dwóch podręcznikach historii rosyjskiej literatury XX w., które ukazały się w latach dziewięćdziesiątych (choć specyfika podręcznika rzutowała oczywiście na skrótowe, syntetyczne potraktowanie tematu). Gabriela Porębina i Stanisław Poręba⁷⁴ wzmiankują nazwisko twórcy w kontekście poezji „czwartego pokolenia”, poddają analizie jego debiut prozatorski, jednak przede wszystkim sytuują Okudźawę wśród przedstawicieli poezji śpiewanej. Powieść *Jeszcze pożyjesz* omawia w kontekście prozy realizmu wojennego także Wiesława Olbrych — jedna z autorek *Historii literatury rosyjskiej XX wieku* (red. Andrzej Drawicz)⁷⁵. Z kolei Florian Nieuważny w tej samej książce umieszcza go w gronie poetów tzw. pokolenia frontowego oraz wśród autorów prozy historycznej epoki zastoju. Drawicz natomiast wymienia nazwisko moskiewskiego barda w kontekście piosenki poetyckiej, nazywając go ojcem chrzestnym tej formy.

Nazwisko Okudźawy odnajdujemy także wśród haseł osobowych słowników literackich z lat dziewięćdziesiątych pod redakcją Floriana Nieuważnego⁷⁶ oraz autorstwa Tadeusza Klimowicza⁷⁷.

Spośród publikacji o charakterze innym niż naukowy wypada wspomnieć m.in. szkice Ignacego Szenfelda⁷⁸, Jadwigi Szymak-Reiferowej⁷⁹ oraz Andrzeja Mandaliana⁸⁰, które towa-

⁷⁴ G. Porębina, S. Poręba, *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*, Katowice 1996.

⁷⁵ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.

⁷⁶ *Słownik pisarzy rosyjskich*, red. F. Nieuważny, Warszawa 1994.

⁷⁷ T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.

⁷⁸ I. Szenfeld, *Wstęp*, [w:] B. Okudźawa, *Poezje wybrane*, Warszawa 1967, s. 5–9.

⁷⁹ J. Szymak-Reiferowa, *Postłowie*, [w:] B. Okudźawa, *Zamek nadziei. Wiersze i pieśni*, Kraków–Wrocław 1984, s. 269–280.

⁸⁰ A. Mandalian, *Za co kochamy Bulata Okudźawę?*, [w:] B. Okudźawa, *Pieśni, ballady, wiersze*, Kraków 1999, s. 246–255.

rzyszyły polskim wydaniem poezji Okudźawy, a także wywiady z pisarzem przeprowadzone przez Teresę Krzemień⁸¹, Annę Żebrowską⁸² i in., nie licząc wszelkich wzmianek prasowych, jakie ukazywały się przy okazji pobytów poety w Polsce czy też w związku z jego śmiercią⁸³.

Mimo stosunkowo bogatej literatury przedmiotu (szczególnie na gruncie rosyjskiego literaturoznawstwa) za słuszną należy przyjąć konkluzję Władysława Zajcewa: „[...] fenomen Okudźawy, sekret oddziaływania jego słowa poetyckiego, specyfika jego świata przedstawionego w znacznym stopniu pozostają tajemnicą i zagadką, nadal więc wymagają szczegółowego zgłębienia”⁸⁴. Myśl tę rozwija Swietłana Christoforowa — autorka przekrojowego artykułu na temat poetyki autora *Modlitwy*, konstatując, iż zarówno krytycy, jak i badacze, podejmując liczne próby scharakteryzowania świata poezji Okudźawy, ograniczają się do analizy jednostkowych aspektów jego twórczości, nie pretendując do całościowego ujęcia problematyki. Co więcej — zdaniem rosyjskiej badaczki — proponowane dominanty tej poezji są w dużym stopniu rozbieżne, a przy tym niepoparte dostatecznym materiałem dowodowym (jako wyjątek w tym względzie wskazuje Christoforowa dysertację Bojko). Autorka zwraca uwagę m.in. na tak istotne (a niepoddane dotąd gruntownej analizie) zagadnienia poetyki Okudźawy, jak łączenie stylów, lejtmotywowość, ironia i autoironia, intymizacja tekstu poetyckiego czy aforystyczność⁸⁵.

⁸¹ T. Krzemień, *Zatrzymać się w porę*, [w:] idem, *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1977, s. 155–160.

⁸² Zob. np. *Dworzanin z arbackiego podwórka*. Z Bulatem Okudźawą rozmawia Anna Żebrowska, „Tu i teraz” 1984, nr 24, s. 11; *Wyrzekami się spadkobierców. Rozmowa z Bulatem Okudźawą*. Rozmawiała Anna Żebrowska, „Literatura” 1988, nr 5, s. 22–24 (tekst wywiadu w nieco zmienionej wersji został opublikowany w książce Żebrowskiej *Portrety z Arbatu*, Rzeszów 1991).

⁸³ Obszerną bibliografię podaje Anna Żebrowska (A. Жебровска, *Творчество Булата Окуджавы в Польше...*, s. 175–176).

⁸⁴ B. A. Зайцев, *op. cit.*, s. 4.

⁸⁵ W kwestii ostatniego z wymienionych aspektów można zgodzić się z Christoforową jedynie częściowo, ponieważ aforystyczność stylu poetyckiego

Gwoli pewnego usprawiedliwienia czy ukłonu w stronę badaczy poetyckiej spuścizny moskiewskiego twórcy autorka artykułu przywołuje fragment wypowiedzi Andrzeja Mandaliana na temat twórczości Okudźawy, w której polski poeta i tłumacz konstatuje: „[...] stale towarzyszące jej tło muzyczne oraz hipnotyczne oddziaływanie sprawiają, że wymyka się zwyczajowym narzędziom warsztatu krytycznego [...]”⁸⁶.

Przegląd stanu badań oraz przytoczone opinie potwierdzają tezę, iż jego twórczość poetycka nadal pozostaje inspirująca badawczo. Celem niniejszej rozprawy jest zatem próba monograficznego ujęcia spuścizny poetyckiej Okudźawy — jednego z najpopularniejszych twórców rosyjskich minionego stulecia. Głównym zadaniem badawczym, jakie postawiła sobie autorka, jest prezentacja twórczych zainteresowań pisarza na obszarze poezji oraz sposobów ich realizacji z punktu widzenia stylistyki. Temat obejmuje więc analizę głównych motywów tej poezji oraz wybranych istotnych — zdaniem autorki — zagadnień stylu poetyckiego, a także ukazanie tematycznego i stylistycznego jej bogactwa, aby dowieść tym samym, iż nie podlegała ona uwarunkowaniom ani ograniczeniom, jakie mogłaby narzucać prezentacja wokalna⁸⁷. Mając jednak na względzie cytowaną konkluzję Christoforowej, należałoby przyznać, iż również zaprezentowane w niniejszej rozprawie dominujące motywy oraz wyróżniki stylistyczne zostały poddane subiektywnemu wyborowi.

Okudźawy została poddana analizie przez R. Czajkowskiego (Р. Чайковский, *Слова, вставшие на крыло (Афоризмы Булата Окуджавы)*, [w:] idem, *Милости Булата...*, s. 29–40).

⁸⁶ Zob.: С.Б. Христофорова, *О поэтике Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики...*, s. 81–97.

⁸⁷ Рот. Ст. Куняев, *Инерция аккомпанемента*, «Вопросы литературы» 1968, № 9, s. 30–39.

W niniejszej rozprawie przyjęto w głównej mierze tradycyjną metodę opisowo-analityczną, umożliwiającą budowanie syntez oraz prezentację dotychczasowego stanu badań.

Na zasadniczą część pracy składają się trzy rozdziały.

Rozdział I, zatytułowany „Specyfika gatunkowa piosenki autorskiej Bułata Okudźawy”, ma charakter teoretyczno- i historycznoliteracki. Została w nim przedstawiona geneza zjawiska piosenki autorskiej w Związku Radzieckim oraz podstawowe wyróżniki tego gatunku. Mimo iż tematyka rozdziału odbiega od zasadniczego kierunku badań, jego obecność jest uzasadniona, jako że z tym właśnie nurtem najczęściej identyfikowane jest przez odbiorców nazwisko Okudźawy. W związku z faktem, iż na temat piosenki autorskiej na przestrzeni lat ukazała się znaczna liczba publikacji⁸⁸, rozdział ten stanowi niejako przegląd i podsumowanie istniejących opinii przy równoczesnej próbie określenia roli i miejsca moskiewskiego barda w całym nurcie.

Przedmiot dociekań rozdziału II stanowią „Główne motywy poezji”, zaprezentowane w trzech podrozdziałach, z których pierwszy został poświęcony motywom autobiograficznym, drugi podejmuje skomplikowaną problematykę *sacrum*, trzeci zaś traktuje o wątkach polskich. W pierwszym z nich, na podstawie najważniejszych wydarzeń biografii poety, wyodrębniono pięć podrozdziałów, w których analizie poddano obraz rodziców w twórczości poety, tematykę gruzińską i wojenną, obraz Arbatu, a także zagadnienie autotematyzmu. Część zagadnień, np. motywy wojenne, gruzińskie czy obraz Arbatu, stanowiła już w pewnym zakresie przedmiot zainteresowań naukowych (szczególnie na gruncie rosyjskim). Dotychczasowe rozważania interpretacyjne zostaną zatem uzupełnione własnymi spostrzeżeniami, jak również elementami analizy stylistycznej, którą — jak dotąd, badacze traktowali dość pobieżnie. Pozostałe motywy nie doczekały się dotychczas samodzielnych omówień (choć na ich temat

⁸⁸ Szczegółowa bibliografia znajduje się w omawianym rozdziale.

odnajdujemy pewne uwagi, zazwyczaj na marginesie innych do-
ciekań), przedstawiona analiza interpretacyjno-stylistyczna sta-
nowi zatem zdecydowane *novum* w polskich badaniach.

Należy zaznaczyć, iż podział rozdziału II ma charakter
umowny, gdyż autor *Gruzińskiej pieśni* należy do tych poetów,
których cała twórczość jest głęboko osadzona w materiale auto-
biograficznym. Zasadne wydaje się zatem zamienne stosowanie
do podmiotu lirycznego Okudźawy terminu „podmiot autorski”,
rozumianego jako literacki ekwiwalent osoby pisarza.

Rozdział III, zatytułowany „Zagadnienia stylistyki”, przy-
nosi rozważania o trzech dominantach, za które autorka niniej-
szej pracy uznała metaforyzację codzienności, personifikację
abstractum oraz obecność tzw. figur kresu życia. W literaturze
przedmiotu nader częste są wzmianki na temat żywiołu perso-
nifikacji oraz metaforyzacji zjawisk życia codziennego w poezji
Okudźawy, jednak żaden z badaczy, jak dotąd, nie poświęcił tym
zagadnieniom odrębnej analizy. Wyjątek stanowi tu po części
artykuł autorstwa Bojko *За Каплями Датского короля...*, po-
dejmujący m.in. problem personifikacji takich pojęć, jak Przy-
roda, Czas i Los oraz praca Zinowija Papiernego⁸⁹, dotycząca
drugiej z wymienionych kwestii. Co zaś tyczy się figur końca
w wierszach Okudźawy, wydają się one zupełnie niedostrzegane
przez badaczy. Niniejsza rozprawa przynosi więc pierwszą pró-
bę obszerniejszej analizy owych istotnych elementów warszta-
tu twórczego poety. Uwagi natury syntetyzującej znajdują się
w „Zakończeniu”.

Nasze rozważania opierają się przede wszystkim na mate-
riale poezji Okudźawy, choć istotną rolę w badaniach odegrały
także wypowiedzi pozaliterackie zarówno samego twórcy, jak
i jemu współczesnych. Cytując fragmenty utworów, w nawiasie

⁸⁹ З. Паперный, «За столом семи морей» (Булат Окуджавы), [w:]
idem, *Единое слово*, Moskwa 1983, s. 220–243.

umieszczam skrótowy zapis tytułu zbioru poetyckiego (zob. wykaz skrótów) oraz stronę.

Pracę zamykają wykaz skrótów, bibliografia oraz indeks nazwisk. Bibliografia, prócz tradycyjnego rozróżnienia na źródła i opracowania, zawiera podział tych ostatnich na 1. słowniki, encyklopedie, leksykony, antologie, 2. monografie, 3. artykuły, 4. krytykę literacką, publicystykę, wywiady, pamiętniki, wspomnienia, *varia*. Indeks nazwisk został sporządzony według alfabetu polskiego, jednak przy nazwiskach obcojęzycznych, dla uniknięcia zniekształceń, obok zapisu w transliteracji w nawiasie zamieszczono wersję oryginalną lub — co dotyczy np. nazwisk gruzińskich czy japońskich — zapis zgodny ze źródłem cytatu. Z braku źródeł niektórych imion i patronimików nie wprowadzono w pełnym brzmieniu⁹⁰. Wykaz skrótów obejmuje zarówno skróty w języku polskim, jak i w rosyjskim.

Wszędzie, gdzie nie zostało wskazane nazwisko tłumacza, cytaty przytaczamy w przekładzie autorki, dokonanym wyłącznie na potrzeby niniejszej pracy. Tyczy się to także tłumaczeń incipitów wierszy (zamieszczonych w nawiasach wraz z datą powstania⁹¹) oraz fragmentów utworów nieprzełożonych dotąd na język polski (lub do których tłumaczeń nie udało się dotrzeć), gdzie zastosowany został przekład filologiczny — bez aspiracji artystycznych, jakie pozostawiamy zawodowym tłumaczom. Niekiedy ze względu na wymogi składni polskiej w pierwszej kolejności podano tytuł w przekładzie, w nawiasie zaś — jego oryginał.

Jak już wspomniano, w Polsce nie ukazała się dotychczas praca naukowa poświęcona poetyckiej twórczości Bułata Okudźawy. Niniejsza rozprawa jest zatem w dużym stopniu nowator-

⁹⁰ Uwaga ta dotyczy całego tekstu.

⁹¹ Gdy udało się ustalić czas powstania utworu, ponieważ pisarz nie był w tym względzie zbyt skrupulatny.

ska, której zadaniem, z jednej strony, jest zapełnienie niedostatku w okudżawoznawstwie rodzimym, z drugiej — pobudzenie do dalszej refleksji naukowej nad spuścizną tego bliskiego sercom Polaków twórcy.

*

* *

Niniejsza publikacja stanowi w niewielkim stopniu zmienioną wersję rozprawy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Pana Profesora Mariana Ściepury i obronionej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego w 2004 r. Składam serdeczne podziękowania mojemu Promotorowi, który był dla mnie nie tylko niezastąpionym przewodnikiem po meandrach nauki, ale przede wszystkim wspaniałym nauczycielem najtrudniejszej ze sztuk — życia... Dziękuję również Panom Recenzentom — Prof. Tadeuszowi Klimowiczowi z Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Prof. Bronisławowi Kodzisowi z Uniwersytetu Opolskiego, których cenne spostrzeżenia i wskazówki pomogły doprowadzić tekst do obecnego kształtu.

Rozdział 1

Specyfika gatunkowa piosenki autorskiej Bulata Okudźawy

Zjawisko, jakim jest piosenka autorska¹, uznawane jest dziś za coś w pełni określonego, jednakże sama definicja i granice gatunku dla krytyków i badaczy literatury pozostają nadal kwestią otwartą, niekiedy nawet sporną. Sytuację tę w trafny sposób oddaje redaktor wydanej w ostatnim czasie w Rosji antologii piosenki autorskiej — Dymitr Suchariow:

Z pewnością każdy zgodzi się z twierdzeniem, iż [piosenka autorska — A.U.-P.] to jeden z gatunków współczesnej kultury rosyjskiej. Co więcej — wielu z nas powie z przekonaniem, że potrafi odróżnić pieśni tego gatunku od innych utworów wokalnych [...]. Ja także to potrafię, lecz kiedy zastanawiam się nad charakterem tej umiejętności, odkrywam, iż robię to raczej intuicyjnie, niż kierując się rozsądnymi kryteriami. Okazuje się, że bardzo trudno wyszczególnić tę istotną cechę, która pozwoliłaby w pewny, niezawodny sposób dokonać podziału między piosenką autorską a innymi gatunkami pieśniowymi².

¹ Termin „piosenka autorska” rozpatrywany jest tu w wąskim znaczeniu gatunku, którego rozwój i rozkwit przypadł w ZSRR na koniec lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte, reprezentowanego przez śpiewających poetów: A. Galicza, W. Wysockiego i in., ze szczególnym uwzględnieniem jednego z jego prekursorów na gruncie rosyjskim — B. Okudźawy.

² *Авторская песня. Антология*, сост. Д. Сухарев, Jekatierinburg 2002, s. 28.

Jeszcze w 1987 r. na łamach miesięcznika «Вопросы литературы» przyczynę takiego stanu rzeczy próbował wyjaśnić Jewgienij Siergiejew:

Gatunek nie jest uprawomocniony kulturowo. W absolutnej większości artykułów o tym lub innym twórcy-wykonawcy wszelkie próby zrozumienia „sekretu sukcesu” sprowadzają się z reguły do analizy cech osobowych autora, jego profesjonalnych walorów i słabości, zaś o cechach rodzajowych, gatunkowych — nie wspomina się³.

Spostrzeżenia Suchariowa są dowodem na to, iż badania teoretycznoliterackie ostatnich dwóch dekad w dziedzinie piosenki autorskiej — mimo licznych publikacji naukowych⁴ i popularno-naukowych z tego zakresu — nie przyniosły ostatecznych rozstrzygnięć w interesującej nas kwestii.

Niniejsze rozważania — nie pretendując bynajmniej do wyczerpującej analizy problematyki gatunkowej — stanowią próbę przybliżenia i usystematyzowania kryteriów, wyróżniających ten rodzaj utworów, oraz ukazania ich zasadności na przykładzie twórczości Bułata Okudźawy, uznawanego za współtwórcę i klasyka gatunku.

Termin „piosenka autorska” utrwalił się w prasie radzieckiej w latach 1965–1966⁵, mimo to jednak w ZSRR długo jeszcze na-

³ Е. Сергеев, *Многоборец*, «Вопросы литературы» 1987, № 4, s. 129 (za: И.А. Соколова, *Авторская песня: определения и термины*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. IV, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 2000, s. 429).

⁴ Należy tu wymienić przede wszystkim rozprawy doktorskie: М.В. Каманкина, *Самодельная авторская песня 1950–70-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра)*, Moskwa 1989; К. Берндт, *Советская авторская песня 60–70-х годов как лирический жанр (В.С. Высоцкий и др.)*, Greifswald 1990; Д.Н. Курилов, *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*, Moskwa 1999 i in.

⁵ Вл. Новиков, *Авторская песня как литературный факт*, [w:] *Авторская песня*, Moskwa 2000, s. 6. Przy czym należy zauważyć, iż istnieją także inne poglądy w kwestii pojawienia się terminu „piosenka autorska”. L.P. Bielenki twierdzi, że „klasyczna” definicja piosenki autorskiej została wprowadzona do terminologii gatunkowej dopiero w połowie lat 70. przez Wysockiego (*Возьмемся за руки, друзья! Рассказы об авторской песне*,

zywano ją piosenką młodzieżową, studencką, turystyczną, geologiczną, alpinistyczną, podróżną, miejską, poetycką, nieoficjalną, pieśnią bardów, współczesną piosenką ludową czy wreszcie początkową śpiewaną. Wszystkie przytoczone tu określenia, w pewnej mierze uzasadnione, pozostają jednak mało precyzyjne.

Jak wspomina przewodniczący Klubu Przyjaciół Okudźawy, autor wielu publikacji poświęconych poecie Lew Szyłow, repertuar pieśniowy końca lat pięćdziesiątych w radzieckim radiu nie był zbyt szeroki. Często wykonywane były pieśni wojenne i pierwszych lat powojennych, np. *На солнечной поляночке...* (*Na słonecznej polance...*), *До свидания города и хаты...* (*Do widzenia miasta i wioski...*), *В лесу прифронтовом* (*W przyfrontowym lesie*), *Я по свету немало хаживал...* (*Niemalowo świata schodziłem...*). Zagranicznych piosenek rozrywkowych w radiu było wtedy niewiele. Ten sam repertuar, uzupełniony o *Katiuszę*, *Врагу сожгли родную хату* (*Wróg spalił dom rodzinny*) itd., czy też o pieśni ludowe śpiewano w domach i na spotkaniach studenckich, przy tym do spisu „pieśni studenckich” dodać należy jeszcze *Брыгантю*, *Только пыль, пыль, пыль* (*Tylko kurz, kurz, kurz*), *Мадагаскар* (*Madagaskar*) i tym podobne — jak określiła je Szyłow — romantyczno-geograficzne piosenki⁶. Michael Ben-Cadok w tamizdatowym artykule z 1971 r. uzupełnia repertuar oficjalnych radzieckich piosenek radiowych o „szlagiery”, typu „Любовь — кольцо, а у кольца начала нет и нет конца”, oraz pseudoromantyczne pieśni o budowie socjalizmu, trącające niekiedy wręcz drwiną (np. „Будет людям счастье, / Счастье на века. / У Советской власти / Сила велика”)⁷. Nie był to z rew-

авт.-сост. Л.П. Беленький, Moskwa 1990, s. 334). Również Okudźawa niejednokrotnie wskazuje na Wysockiego jako twórcę terminu „piosenka autorska”, przychylając się do wskazanych przez niego granic gatunku.

⁶ Zob.: Л.А. Шилов, *Феномен Булата Окуджавы*, Moskwa 1998, s. 3.

⁷ Zob.: М. Бен-Цадок, *Трубадуры против обскурантов. Заметки о современной советской песенной поэзии*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакowa, Moskwa 1999, s. 313.

nością repertuar służący budowaniu więzi, naturalnych i szczerych stosunków, odpowiedni dla spotkań w gronie rodziny czy przyjaciół, jednak innych piosenek wówczas nie było i nawet nie zastanawiano się nad tym, czy można śpiewać inaczej⁸. Dopiero wydarzenia związane ze śmiercią Stalina, XX zjazdem KPZR i „odwilżą”, dokonując przewrotu w całej świadomości obywateli radzieckich, znalazły odzwierciedlenie również w kulturze muzycznej tego okresu, przyczyniając się do powstania gatunku nazwanego później piosenką autorską.

Początki piosenki autorskiej wiąże się zazwyczaj ze wzrostem aktywności młodzieży miejskiej w latach tzw. odwilży, kiedy to, po pierwsze, młodzież zaczęła aktywnie zajmować się sportem, podróżować, jeździć na obozy, co określiło tematykę pierwszych pieśni oraz środowisko ich funkcjonowania i rozpowszechniania się, oraz, po drugie, nieprofesjonalni autorzy usiłowali znaleźć alternatywę dla radzieckiej pieśni masowej, zapelnąć „muzyczną próżnię”, wyrazić nastroje panujące wśród młodego pokolenia, czemu sprostać nie potrafili oficjalni kompozytorzy profesjonalni. Według Swietłany Rasputiny to właśnie młodzież —

[...] staje się tą siłą społeczną, która utrwała i realizuje nowe wyobrażenia o miejscu i roli człowieka w społeczeństwie. Liberalna świadomość radzieckiej młodzieży lat sześćdziesiątych charakteryzuje się poszukiwaniem nowych ideałów, odwróceniem hierarchii wartości, wiarą w ideę „socjalizmu z ludzką twarzą”, a także elementami wolnomyslicielstwa, poczucia wolności i nadziei, oczekiwania pozytywnych przemian, optymizmem i — pędem twórczym. Wszystko to doprowadziło w rezultacie do pojawienia się nowych modeli zachowania⁹.

⁸ Stan świadomości społecznej tego okresu w tej kwestii doskonale ilustrują słowa J. Kamburowej: „Wszelka informacja muzyczna, jaką wchłaniałam od dzieciństwa [...] lekko układała się w mojej świadomości. Zараżałam się wieloma melodiami, nie zastanawiając się nad ich treścią. Nie znałam IN- NYCH pieśni. Dorastałam na TYCH i sądziłam naivnie, że innych być nie może” (E. Камбурова, *Ах, где найти слова!...*, [w:] *Несколько слов любви Булату Окуджаве*, «Авторская песня» 1994, № 2 <специальный>, s. 3).

⁹ С.П. Распутина, *Социальная мотивация советского бардовского движения. Философско-социологический аспект*, [w:] *Мир Высоцкого...*, вып. III, т. 2, Москва 1999, s. 378.

Piosenki tworzone przez studentów lub niedawnych studentów powstawały w akademikach, na obozach i w czasie ekspedycji, przy ogniskach¹⁰. Dlatego też pojawiły się pojęcia: piosenka turystyczna, studencka, młodzieżowa, objęte w czasie późniejszym — wraz z innymi określeniami — wspólnym terminem „piosenka amatorska”.

Jak pisze Anna Żebrowska:

Do połowy lat sześćdziesiątych piosenka autorska [...] spotykała się nie tylko z gorącym przyjęciem słuchaczy, zmęczonych retoryczną, państwowotwórczą pieśnią masową, ale i z sympatią krytyków. Masowy pęd ku występom z własnym repertuarem uznali oni za [...] rezerwę, z której w razie potrzeby czerpać będzie sztuka profesjonalna. Jednak rosnąca popularność utworów, które — nie poddawane zabiegom cenzorskim — rozchodziły się bardzo szeroko w nagraniach magnetofonowych¹¹, zaniepokoiła czynniki oficjalne. Stało się bowiem jasne, że bezpretensjonalne śpiewki studenckie i turystyczne [...] utrowały drogę znaczącym — choć ideologicznie niepożądanym faktom kultury. Jeśli poetyzacja codzienności, deheroizacja człowieka w balladach Okudźawy „tylko” drażniły, to akcenty rozliczeniowe, obecne w pieśniach Galicza, nawiązanie do folkloru więziennego przez Wysockiego, krytyka społeczna i kpina z dogmatów wywołały zdecydowaną reakcję „odgómą”. W rozpetanej z końcem lat sześćdziesiątych nagonce prasowej oskarżono bardów o «szarganie świętości», „chuligaństwo artystyczne”, „oszczerstwo radzieckiej rzeczywistości”... Autorom, którzy posunęli się najdalej w demaskatorstwie, na długie lata udaremnilono funkcjonowanie w legalnym obiegu kulturalnym, część z nich emigrowała¹².

Główną przyczynę zastosowanej wobec piosenki autorskiej i całego ruchu bardowskiego polityki stanowi bezsprzecznie

¹⁰ Zob.: Б.А. Савченко, *Авторская песня*, Moskwa 1987, s. 7–8.

¹¹ W. Nowikow upowszechnienie się nowego nośnika informacji — magnetofonu uznaje za przełomowe dla rozwoju gatunku: „Wejście w życie magnetofonów podważyło monopol władzy na rozpowszechnianie informacji dźwiękowej, która do tej pory funkcjonowała za pośrednictwem radia, telewizji i płyt pod surową kontrolą cenzuralno-ideologiczną. Jako jedna z odmian »samizdatu« ukształtował się tzw. »magnitizdat«. Śpiewających poetów zaczęły słuchać (i śpiewać) tysiące nie znanych im ludzi w całym kraju” (Вл. Новиков, *Авторская песня...*, s. 5).

¹² Zob.: A. Żebrowska, *Portrety z Arbatu*, Rzeszów 1991, s. 82–83.

ich kontrkulturowość przejawiająca się — według Rasputiny — przede wszystkim następująco: 1. protestem przeciwko oficjalnie ustanowionym normom i wartościom kulturowym; 2. wysunięciem na plan pierwszy skonkretyzowanej codzienności zamiast ukierunkowania na globalny projekt rozwoju społecznego; 3. propagandą priorytetu antropocentryzmu; 4. oddzieleniem sfery życia prywatnego od życia społecznego; 5. praktyczną alternatywą wobec zasad upolitycznionej kultury masowej; 6. tworzeniem nieoficjalnej przestrzeni socjokulturowej¹³.

Sam Okudźawa politykę kulturalną okresu, na który przypadły początki piosenki autorskiej, opisuje w sposób następujący:

Ruch ten był prześladowany; prześladowany nie tylko dlatego, że był niezwykle lub obcy pod względem formy. Był on podejrzany przede wszystkim z punktu widzenia różnorodnych racji politycznych i społecznych lub, jak wówczas uważano — ze względów bezpieczeństwa społecznego¹⁴.

Pośród przytoczonych określeń najdłużej i niemalże równoprawnie z pojęciem piosenki autorskiej funkcjonował termin „piosenka amatorska”. Inna Sokołowa zauważa, iż tendencja do

¹³ Zob.: С.П. Распутина, *Социальная мотивация...*, s. 377. Warto jednak zaznaczyć, przychyłając się do tezy Sokołowej, iż „kontrkulturowym» zjawisko to stało się stopniowo, w miarę tego, jak zaczęła przenikać doń osobowość dążąca do samowrażenia. Demokratyczna, przystępna forma pieśni stworzyła maksymalne możliwości dla samorealizacji osobowości [...]. Etyczna zasada »wyjątkowości osobowości ludzkiej« [...], każdej bez wyjątku, wytworzyła ideową podstawę fenomenu piosenki autorskiej» (И.А. Соколова, *Авторская песня...*, s. 437).

¹⁴ Б. Окуджава, *Интервью с писателем*, «Советская культура» 1987, 28 апр., s. 4 (za: Н. Огаркова, *Авторская песня: история, современность, будущее*, [w:] *Горизонты культуры. Сборник научных трудов*, вып. 1, Санкт Петербург 1992, s. 53). Dymitr Suchariow w swojej antologii pierwszą znaczącą falę represji wiąże z występem Aleksandra Galicza na festiwalu w Nowosybirsku, który zbiegł się z wydarzeniami w Czechosłowacji w 1968 r. Kolejny atak na piosenkę nieprofesjonalną nastąpił w latach osiemdziesiątych. Jego rzeczywistym powodem było zapewne poparcie rosyjskich bardów dla polskich przemian, lecz jako pretekst posłużyła informacja w „Prawdzie”, iż

rozgraniczania tych dwóch pojęć zaczyna zaznaczać się dopiero z końcem lat 80., kiedy to „terminem »piosenka autorska« zaczęto określać zjawisko o wyższym (w porównaniu z piosenką amatorską) poziomie ideowo-artystycznym¹⁵. Granica tego podziału nadal jednak pozostawała płynna, można wręcz zaryzykować twierdzenie, iż ulegała dalszemu zacieraniu, co potwierdza wypowiedź J. Niekrasowa z tego okresu: „W gatunku tym tworzą jego profesjonalści i jego amatorzy. Mamy tu do czynienia [...] z różnicą jakościową, a nie gatunkową. Gatunek jest jeden¹⁶.”

Kwestię tę wydaje się rozstrzygać pierwszy i zarazem najistotniejszy z wyznaczników gatunku, za jaki uznać należy „swoisty współczesny synkretyzm¹⁷”, czyli jedność na płaszczyźnie utworu elementów różnych dziedzin sztuki. W twórczości Okudżawy, jak i innych poetów pieśniarzy, przejawia się on głównie w unifikacji roli poety, kompozytora i wykonawcy akompaniatora. Według wielu badaczy właśnie „ta nierozzerwalność, trójjedność — słowa, melodii i wykonania, przynależna jednemu człowiekowi, stanowi główny wyznacznik piosenki autorskiej¹⁸”, który zarazem zasadniczo odróżnia ją od piosenki amatorskiej. Wagę tego właśnie kryterium podkreśla także jedna z centralnych postaci związanych z tym gatunkiem — Nowełła Matwiejewa: „Główną cechą piosenki autorskiej jest jedność. Piosenka autorska to nie tylko muzyka i nie tylko słowa, lecz jedność [...], gdzie prawdziwy kunszt rodzi się jedynie z połą-

pod Moskwą odbył się festiwal piosenki amatorskiej, w którym uczestniczyli goście z innych miast rosyjskich. A ponieważ impreza nie figurowała w oficjalnym planie kulturalnym zatwierdzonym przez KC KPZR, w odpowiedzi zabroniono organizowania podobnych zlotów i festiwali w ogóle (A. Żebrowska, *Portrety...*, s. 83; *Авторская песня. Антология...*, s. 287–288).

¹⁵ I. A. Соколова, *Авторская песня...*, s. 445.

¹⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 446.

¹⁷ Zob.: И. М. Дубровина, *Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы*, [w:] «Свой поэтический материк...». *Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы*, Moskwa 1999, s. 9.

¹⁸ Б. А. Савченко, *Авторская песня...*, s. 4.

czenia tych dwóch składowych. Jako trzecie — towarzyszy im wykonanie”¹⁹. Podobne stanowisko reprezentuje sam Okudźawa: „Dzięki trójjedności pieśń staje się głosem osobowości. W tym właśnie tkwi jej siła”²⁰.

Jak słusznie zauważa Nikita Wajnonen, biorąc pod uwagę omawiane kryterium, większość piosenek amatorskich należałoby nazywać „współautorskimi”, tj. powstałymi w wyniku współpracy np. profesjonalnego poety z nieprofesjonalnym kompozytorem²¹. I mimo iż wraz z ewolucją gatunku termin „piosenka autorska” próbowano na tej płaszczyźnie rozszerzyć na pieśniarzy wykonujących także cudze utwory poetyckie i kompozycje²², wydaje się, iż dla tego typu sztuki najtrafniejsze pozostaje określenie „poezja śpiewana”, uznające kryterium poetyckości, kwestię autorstwa zaś traktujące jako sprawę drugoplanową. Proces ten skomentował również Okudźawa w wywiadzie z 1992 r.:

Wymyślił to kiedyś Wołodia Wysocki: nazwał, wyznaczył gatunek — „piosenka autorska”. Był poetą, tworzył muzykę i wykonywał swoje wiersze przy akompaniamencie gitary. W ten sposób przywykłem to pojmować. Ale teraz znaczenie to się rozszerzyło: teraz każdy śpiewający i grający na gitarze cudze wiersze, cudzą muzykę, ale związany z tym gatunkiem, z tym ruchem, uważa się za przedstawiciela piosenki

¹⁹ *Беседы с Новеллой Матвеевой*. Интервью вел М. Аскин, [w:] *Мир Высоцкого...*, вып. IV, Moskwa 2000, s. 428.

²⁰ Cyt. za: *Авторская песня. Антология...*, s. 27.

²¹ Zob.: Н. Вайнонен, *И массовость, и мастерство*, [w:] Ю.А. Андреев, Н.В. Вайнонен, *Наша самодеятельная песня*, Moskwa 1983, s. 7.

²² Do zwolenników tej tendencji należy m.in. cytowany Suchariow, który neguje kryterium trójjedności jako obce rzeczywistej praktyce gatunku i dawno już przez nią zweryfikowane. Przedkłada on definicję piosenki autorskiej, według której do gatunku tego „należą utwory, które 1. przyjęte zostały jako »swoje« przez Państwo KPA (Государство КСР), czyli Klubu Piosenki Amatorskiej (Клуб самодеятельной песни), 2. są stworzone i/lub wykonywane przez bardów”. Przy tym przez pojęcie „Państwo KPA” rozumie on „główne środowisko funkcjonowania piosenki autorskiej” (*Авторская песня. Антология...*, s. 27–28).

autorskiej. [...] I szczęście Boże wszystkim, którzy się tym zajmują, ale tamtej piosenki autorskiej dziś już nie ma²³.

Zaznaczyć jednak należy, że dla samego Okudźawy przyjęcie terminu „piosenka autorska”, utożsamienie się z nim nie było sprawą zupełnie oczywistą; miało raczej charakter ugody, kompromisu, pozwalającego ustanowić jakąś granicę między twórczością estradową, z jednej strony, i asocjacjami wywołwanymi określeniem „amatorski” – z drugiej, co potwierdzają liczne wypowiedzi poety na ten temat. Warto tu zacytować chociażby fragment *Przedmowy* Okudźawy, otwierającej antologię piosenki autorskiej z 1989 r.:

Mówiąc o piosenke autorskiej, ludzie mają często na myśli ruch jednoczący poetów, kompozytorów, wykonawców i miłośników tego gatunku. Jednak dla mnie to pojęcie ma konkretne, wąskie znaczenie: poeci śpiewający swoje wiersze. Zrodziły nas czasy — czasy wszystkich pamiętnych wydarzeń związanych z demaskowaniem kultu jednostki, ogromnymi nadziejami na odrodzenie społeczeństwa, na *pierestrojkę*. [...] Poezja przy akompaniamencie stanowiła przeciwagę dla rozrywkowej piosenki estradowej, dla pozbawionej ducha sztuki, imitacji uczuć. Pisali ją ludzie myślący dla ludzi myślących. [...] Żeby oprzeć się kulturze masowej, potrzeba czegoś poważnego, osobistego²⁴.

Jak już zasygnalizowano, za kolejny wyróżnik piosenki autorskiej należy uznać jej poetyckość, priorytet tekstu nad melodią. W tej kwestii zarówno twórcy, jak i krytycy pozostają zgodni. Władimir Nowikow stwierdza, iż „dominantę piosenki autorskiej stanowi tekst poetycki, któremu podporządkowana jest tak strona muzyczna, jak i styl wykonania. [...] Również ocena piosenki autorskiej uwarunkowana jest w pierwszej kolejności jakością tekstu poetyckiego”²⁵. Z tego właśnie względu „twór-

²³ Б. Окуджава, „Я никому ничего не навязывал...”, Moskwa 1997, s. 229.

²⁴ Idem, *Музыка души (Предисл.)*, [w:] «Наполним музыкой сердца»: Антология авторской песни, Moskwa 1989, s. 3–4 (za: *Авторская песня. Антология...*, s. 27).

²⁵ Вл. Новиков, *Авторская песня...*, s. 8–9.

cami piosenki autorskiej są zazwyczaj nie muzycy, lecz poeci²⁶. Według badacza doskonale ilustruje to twórczość liryczna Okudźawy, który —

[...] nie dzieli swoich utworów poetyckich na „pieśni” i „wiersze”, ściślej mówiąc, ma on w swoim dorobku „po prostu wiersze” i „wiersze-pieśni”, przy czym i jedno, i drugie w równej mierze należą do profesjonalnej poezji. [...] Zdarzały się wypadki, kiedy na wieczorach literackich Okudźawa nie śpiewał, lecz deklamował swoje wiersze, będące zarazem pieśniami i posiadające melodię²⁷.

Ten punkt widzenia podziela Sokołowa, opierając swoje tezy na wypowiedziach najbardziej uznanych twórców z kręgu piosenki autorskiej. Badaczka twierdzi, iż „we współzależności części składowych piosenki autorskiej *tekst–muzyka–wykonanie* górę bierze podstawa tekstowa. Autorzy pieśni odrzucają pojęcie *tekst*, nalegając na używanie terminów *wiersze, poezja*”²⁸. Na poparcie tego stanowiska Sokołowa przytacza fragmenty dyskusji na łamach czasopisma «Неделя», której uczestnikami byli m.in. Aleksandr Galicz, Michaił Anczarow i Julij Kim²⁹.

Sam Okudźawa zajął takie stanowisko już na początku drogi twórczej, ustanawiając tym samym hierarchię wartości całego nowo formującego się gatunku. W wywiadzie z 1962 r. poeta powiedział: „Nie jestem ani kompozytorem, ani śpiewakiem, ani gitarzystą [...], piszę wiersze [...]. To jest dla mnie najważniejsze”³⁰. W innych wypowiedziach na ten temat tak

²⁶ Ю. Булучевский, В. Фомин, *Краткий музыкальный словарь для учащихся*, Leningrad 1988 (za: Вл. Новиков, *op. cit.*, s. 8).

²⁷ Вл. Новиков, *Булат Окуджава*, [w:] *Авторская песня*, Moskwa 2000, s. 39.

²⁸ И.А. Соколова, *Авторская песня...*, s. 430.

²⁹ А. Galicz: „Myślę, że tworzenie pieśni takiego typu należy rozpatrywać jako zjawisko literackie. [...] Najlepsze z naszych pieśni są interesujące przede wszystkim jako wiersze [...]. Jest zupełnie oczywiste, jak ogromny ładunek niesie w podobnych pieśniach słowo, jak ważny jest w nich jednolity styl poetycki”; М. Anczarow: „То по prostu pewna forma ustnej poezji” (za: И.А. Соколова, *Авторская песня...*, s. 430).

³⁰ Б. Окуджава, «Я никому...», s. 29.

opisywał początki swojej twórczości: „Nigdy nie pisałem pieśni: zawsze pisałem wiersze i czasami te wiersze leżały i 5, i 10 lat, a potem nagle przypadkowo zachciało mi się do niektórych z nich wymyślić melodię [...] i wtedy powstawała pieśń”; „była [...] potrzeba niektóre swoje wiersze nie po prostu czytać, lecz troszeczkę deklamować, a jeszcze lepiej — do muzyki”³¹.

Jednakże nowy sposób wykonywania własnych utworów poetyckich przez Okudźawę (nazwany przez Bieniedikta Sarnowa „nową formą egzystowania poezji rosyjskiej”³²) wywołał lawinę krytyki przede wszystkim ówczesnych przedstawicieli świata muzyki, jego niecodziennność zaś została przyjęta przez decydentów od kultury jako coś niezrozumiałego, a więc — niebezpiecznego. Poeta wspominał:

Kompozytorzy mnie nienawidzili, gitarzyści mną pogardzali, wokaliści cały czas z jakichś powodów byli na mnie obrażeni [...], rady artystyczne bały się tych pieśni i odrzucały je [...], nowy gatunek był dla wielu niezrozumiały, obcy [...]. Teraz pojmuję, że te pieśni były bardzo niezwykłe, po tym co śpiewaliśmy zwykle [...], zaraz po *Rozkwitały jablonie i grusze* nagle wyszedłem i zaśpiewałem swoje smutne, przynębiające pieśni [...]. Komuś wydało się to niebezpieczne³³.

Negatywną kampanię, skierowaną przeciw Okudźawie, przerwało dopiero zapewnienie Pawła Antokolskiego w jednej z wypowiedzi prasowych: „Uspokójcie się! To nie pieśni — to po prostu sposób wykonania własnych wierszy”³⁴. Słowa sędziwego już wówczas uznanego poety klasyka posłużyły za swoistą gwarancję i — jak potwierdza Okudźawa — sytuacja się uspokoiła.

Przyjmując zatem, iż działalność Okudźawy, jak również pozostałych poetów-pieśniarzy, zmierzała (w wyniku zmiany przyjętego sposobu traktowania odbiorcy) do poszukiwania nowych

³¹ *Ibidem*, s. 68, 36.

³² Б. Сарнов, *Звучащее слово*, [w:] idem, «Если бы Пушкин жил в наше время...», Moskwa 1998, s. 407.

³³ Б. Окуджава, «Я никому...», s. 37–43.

³⁴ *Ibidem*, s. 182.

dróg prezentacji lirycznej, warto zacytować wypowiedź innego słynnego twórcy z kręgu piosenki autorskiej — Julija Kima, który istotę zjawiska komentował następująco:

Najlepsze z naszych pieśni to te, w których można odnaleźć osobliwą niepodzielną całość. Wydrukowane w formie wierszy nasze pieśni wiele tracą, one koniecznie powinny brzmieć. Tym niemniej mamy do czynienia z poezją, ponieważ i wątek, i rym, i rytm, i melodia służą przede wszystkim wyjawieniu sensu. Jest to jednak szczególna, pieśniowa poezja, której obraz jest równocześnie muzycznym i słownym. Oto dlaczego mówię o niepodzielnej całości. Właśnie ona jest naszym środkiem wyrazu³⁵.

W podobny sposób tłumaczyli genezę takiej właśnie formy prezentacji swojej twórczości Galicz („Jestem poetą. Piszę swoje wiersze, które tylko udają pieśni, a ja tylko udaję, że je śpiewam”) i Wysocki („To nie są pieśni — to wiersze przy akompaniamencie gitary. Czynimy to, aby lepiej odbierany był tekst”)³⁶.

Sokołowa akcentuje, iż właśnie w celu podkreślenia specyfiki gatunkowej piosenki autorskiej, a zarazem uwzględnienia znaczenia tekstu w tym gatunku, zostały wprowadzone pojęcia: „poezja pieśniowa”, „poezja śpiewana” i bodaj najbardziej adekwatne³⁷ — „piosenka poetycka”³⁸. Ten aspekt trafnie podsumowuje w jednej z prac Leonid Bieliński:

W piosence autorskiej taka organiczność nosi także miano naturalności i szczerości brzmienia słowa. Tak, jednak SŁOWA. Taka jest specyfika tego kierunku w sztuce. A zatem słowo „autorska” oznacza w tym kontekście OSOBISTA, a słowo „pieśń” — BRZMIĄCA POEZJA lub szerzej — SŁOWO ŚPIEWANE³⁹.

³⁵ Cyt. za: *Возьмемся за руки, друзья!...*, s. 12.

³⁶ Cyt. za: *Беседы с Новеллой Матвеевой...*, s. 428.

³⁷ Ostatnie z przytoczonych określeń Sokołowa przypisuje Weronice Dolinie, która podkreśla, że w odróżnieniu od pozostałych terminów (zniżających pojęcie do poziomu pieśni) pojęcie „piosenka poetycka” podnosi pieśń do statusu poezji (I. A. Соколова, *Авторская песня...*, s. 433).

³⁸ Zob.: I. A. Соколова, *op. cit.*, s. 432–433.

³⁹ *Возьмемся за руки, друзья!...*, s. 341.

Sokołowa — w świetle przytoczonych wypowiedzi nie bez racji — konstatuje, iż można „dopuszczać istnienie piosenki autorskiej w ramach poezji. Poetycka dominanta sytuuje piosenkę autorską w systemie gatunków poetyckich”⁴⁰.

W piosence autorskiej obok niepodważalnego prymatu słowa występuje jednak organiczne zespolenie tekstu, melodii i wykonania, co ma służyć głównie ustanowieniu naturalnego kontaktu z odbiorcą. Znaczenie tego właśnie aspektu podkreśla m.in. Jurij Malcew, wskazując na jego szczególną rolę w sytuacji społeczno-politycznej w Związku Radzieckim tego okresu:

Kontrola nad wszelkim twórczym samowyznaczeniem i naciski władzy na osobowość twórczą, pozbawiające ją możliwości korzystania ze współczesnych środków kultury masowej, zwracają sztukę ku homerońskim, prehistorycznym formom, ku twórczości ustnej. Twórczość taka ma zresztą swoje zalety. Rodzi ona prawdziwie bliskie stosunki, sprzyja jednoczeniu ludzi oraz odnawianiu naruszonych naturalnych związków międzyludzkich i jest właściwie wywołana potrzebą takiego właśnie kontaktu. W panujących w społeczeństwie dwulicowości i fałszu, w wypaczonym podwójnym życiu, kiedy kłamstwo staje się społecznie pożądaną formą postępowania, ludzie odczuwają silną potrzebę odejścia od oficjalnej, fałszywej „pokazówki” w niedostępny dla władzy swój podziemny, zaciszny światek, gdzie można pozostać sobą⁴¹.

Wychodząc z tego założenia, nietrudno ustalić kolejne wyznaczniki gatunku: znaczenie intonacji autorskiej, osobisty charakter twórczości oraz „kryterium szczerości, otwartości”.

Zagadnieniom intonacji autorskiej poświęcali wiele uwagi zarówno sami twórcy, jak i badacze gatunku, jednomyślnie uznając to kryterium za jeden z głównych — obok wymienionych — wyznaczników piosenki autorskiej. Nikita Wajnonen stwierdza: „śpiew [...] to nie jedynie brzmienie głosu, lecz jak

⁴⁰ И.А. Соколова, *op. cit.*, s. 434.

⁴¹ Ю. Мальцев, *Менестрели*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 296.

gdyby »brzmienie« w pełni całego człowieka”, a dla piosenki autorskiej „efekt ten jest o tyle istotny, iż zasadniczo można ją oceniać tylko na podstawie żywego wykonania, bardzo trudno zaś — według nagrania”⁴². Pogląd ten podziela Boris Sawczenko, który uważa piosenkę autorską za „mniej niż inne nadającą się do nagrań i odtwarzania, gdyż jej paleta muzyczna nie jest tak wyrazista, jak w piosence estradowej, jej główne zaś osobliwości to odczuwalna obecność autora i efemeryczność, niepowtarzalność wykonania”⁴³. Istotne przy tym, iż w większości wypadków piosenka ta traci swe walory nie tylko w procesie obróbki mechanicznej, ale także podczas wykonania w innej niż autorska interpretacji. Uwidoczniło się to w dużej mierze właśnie na przykładzie pieśni Okudźawy, o czym sam poeta wypowiedział się w sposób następujący:

Do moich wierszy próbowali pisać muzykę profesjonalni kompozytorzy i każdy komponował wspaniałą muzykę. Ale niestety, nie zawsze ta muzyka współgrała z wierszami, dlatego wszystko to kończyło się fiaskiem⁴⁴.

Do takich wypadków należą m.in. aranżacja utworów Okudźawy przez kompozytora i przyjaciela poety – Matwieja Błanterra, czy też przyjęta przez słuchaczy bez entuzjazmu płyta z repertuarem Okudźawy w opracowaniu zawodowych kompozytorów i artystów z 1966 r.⁴⁵

Zdając sobie sprawę z całej niedoskonałości swego przygotowania muzyczno-wokalnego, Okudźawa miał jednak pełną świadomość roli, jaką odgrywa w kontakcie wykonawca–słuchacz autorska interpretacja utworów, o czym świadczą jego wypowiedzi podczas wieczorów autorskich:

⁴² Н. Вайнонен, *И массовость...*, s. 20.

⁴³ Б. Савченко, *Авторская песня...*, s. 5.

⁴⁴ Б. Окуджава, *«Я никому...»*, s. 69.

⁴⁵ Zob.: Л.А. Шилов, *Из истории звукозаписей Булата Окуджавы*, [w:] *«Свой поэтический материк...»*, s. 14–25.

Rzecz w tym, że wykonuję swoje wiersze. I być może pod względem wokalnym ustępuję wielu wykonawcom, ale wiem, że wykonuję je lepiej niż ci wykonawcy [...]. Wnoszę w to swoją intonację, odpowiadającą temu, co piszę. [...] Mającym wspaniałe możliwości wokalne, przepięknie sobie akompaniującym lub do pięknego akompaniamentu śpiewającym profesjonalistom brakuje jednego drobiazgu — mojej autorskiej intonacji. To nie jest zwykła piosenka — to wiersze⁴⁶.

Otóż nie kunszt wykonania jest sprawą pierwszoplanową, lecz — jak już powiedziano — przesłanie, treść. Dlatego słusznie zauważa Sawczenko: „[...] przy ocenie głosu wykonawcy niemal zawsze za najważniejszą uważa się jego barwę, tembr. Nie siła i skala głosu, lecz jego oryginalność, piękno, niepodobieństwo do innych są miarą sukcesu (oprócz samej pieśni, oczywiście)»⁴⁷. W związku z tym krytyk znajduje dla tego zjawiska określenie „śpiew tembralny”, do najbardziej zaś typowych jego przedstawicieli zalicza właśnie Okudżawę, a ponadto Matwiejewą i Wysockiego⁴⁸.

Z kryterium intonacji autorskiej korelują dwa kolejne, wymienione już wyznaczniki gatunku — „kryterium szczerości” i osobisty charakter twórczości, które to cechy również zasadniczo odróżniają piosenkę autorską od estradowej. Jak zapewnia nas Sawczenko, „autentyczna szczerość, pełen zaufania stosunek do słuchacza” wynikają z tego, iż piosenka autorska „ukierunkowana jest nie na przypadkowy krąg ludzi, lecz na konkretnego człowieka, osoby o tych samych poglądach”, przy tym „obowiązkowa obecność autorskiego »ja«, jasno wyrażona osobista postawa — to rękojmnia najkrótszej drogi do serca każdego słuchacza»⁴⁹. Umiejętność odnalezienia tej drogi jest dla tego gatunku o tyle istotna, iż jego twórcy — zdaniem Bielińskiego — „oprócz typowo estetycznej pełnili w epoce zastoju funkcję

⁴⁶ Б. Окуджава, *op. cit.*, s. 64, 232.

⁴⁷ Б. Савченко, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 5.

bardziej istotną — ochrony życia duchowego⁵⁰. Dlatego też w piosence autorskiej „jak nigdzie indziej wymagana była wierność cech osobistych człowieka tym przekonaniom i ideom, które niósł on widzom i słuchaczom w swoich pieśniach. [...] W piosence autorskiej człowiek z gitarą nie ma prawa stwarzać jakiegokolwiek pozy. Może być tylko tym, kim jest w rzeczywistości⁵¹. A powinien być — według Sawczenki — „przede wszystkim [...] indywidualnością, tj. nie tylko wykonawcą, lecz człowiekiem o głębokim i określonym światopoglądzie, bogatym wewnątrznie, interesującym dla innych ludzi⁵²”.

Do tego grona ludzi i twórców niewątpliwie należał Okudźawa, zaś o autentyczności jego sztuki świadczą słowa, powtarzane niejednokrotnie podczas wywiadów i spotkań autorskich:

Zadanie artysty polega na tym, aby dostępnymi środkami opowiedzieć o sobie, wyrazić siebie, podzielić się swoimi wrażeniami o otaczającym świecie. Żadnych innych zadań stawiać on sobie nie może. [...] Piszę dla siebie. Ale wtedy, gdy sprawy, które mnie zajmują, moje osobiste, wzbudzają zainteresowanie określonego kręgu słuchaczy, wtedy uważam, że osiągnąłem jakiś sukces. [...] Oczywiście w którejś chwili trzeba umieć się zatrzymać. Kiedy poczułem, że zaczynam tworzyć pod publiczność, przestałem się tym zajmować. Przestałem, ponieważ zaczyna się rzemiosło, zaczyna się zwyczajna estrada, która sprzeczna jest z tym gatunkiem⁵³.

Na omawiane aspekty piosenki autorskiej jako te wyróżniki stylu autora *Modlitwy*, które zapewniły mu popularność w drugiej połowie lat 50., zwraca uwagę również Galina Biela:

Szczególnie ważny z punktu widzenia etyki i poetyki Okudźawy jest jego stosunek do odbiorcy. Od początku w sposób intuicyjny pragnął identyfikować się ze swoim audytorium. [...] Kiedy się pojawił,

⁵⁰ *Возьмемся за руки, друзья!...*, s. 11.

⁵¹ *Ibidem*, s. 9.

⁵² Б. Савченко, *op. cit.*, s. 4.

⁵³ Б. Окуджава, *«Я никому...»*, s. 61, 60.

Okudźawa zaskoczył wszystkich intymnością kontaktu ze słuchaczem. Podkreślał jedność bohatera lirycznego i autora, bohatera i słuchacza. Zaimiek „nas” („nasze”, „nam”), pomnożony przez liryczną intonację, stwarzał wrażenie włączenia słuchacza w opowieść⁵⁴.


Jako ostatnie z podstawowych kryteriów piosenki autorskiej na uwagę zasługuje współlistnienie w ramach gatunku silnych tradycji ludowych i aktualności dziejowej, dzięki czemu piosenkę tę przyjęto nazywać niekiedy współczesną formą twórczości ludowej⁵⁵.

Określenia piosenki autorskiej jako odmiany współczesnego folkloru nie przyjmuje cytowany już wielokrotnie Sawczenko, twierdząc, iż taki punkt widzenia pojawił się w wyniku pomieszania pojęć, skutkiem czego — o czym już nadmieniono — terminy „piosenka amatorska” i „autorska” były traktowane synonimicznie. O ile określenie to można zastosować do charakterystyki twórczości amatorskiej, o tyle — zdaniem Sawczenki — główne wyróżniki twórczości ludowej, jak anonimowość, przekaz ustny i wielowariantowość, przeczą istocie piosenki autorskiej⁵⁶. Zgadając się z twierdzeniem, iż rzeczywiście trudno nazwać folklorem *sensu stricte* twórczość autorów formatu Okudźawy, nie można jednakże negować obecności w jego poezji widocznych analogii z folklorem. Nie jest słuszna m.in. teza, że wielowariantowość utworów jest wyłącznie domeną folkloru. Pogląd ten ilustrują przedstawione poniżej wybrane przykłady modyfikacji utworów Okudźawy, zaobserwowane na podstawie porównania tekstów poetyckich i ich wykonania wokalnego⁵⁷:

⁵⁴ Г.А. Беляя, *Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М.М. Бахтина*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Moskwa 2004, s. 62, 64, 65.

⁵⁵ A. Żebrowska, *Portrety...*, s. 82.

⁵⁶ Zob.: B. Sawczenko, *op. cit.*, s. 4–5.

⁵⁷ Nagrania piosenek oznaczone symbolem  cytowane są wg: *Bulak Okudźawa. Poezja śpiewana* (CD), Polskie Radio SA, Warszawa 2000; interpunkcja i zapis graficzny nagrań własny.

Быстро молодость проходит,
дни счастливые крадет.
Что назначено судьбою
— обязательно случится:
то ли самое прекрасное
в окошко постучится,
то ли самое напрасное
в объятия упадет.

Так не делайте ж запасов
из любви и доброты
и про черный день грядущий
не копите милосердь:
пропадет ни за понюшку
ваше горькое усердь,
лягут раннис морщины
от напрасной суеты.

Жаль, что молодость
мелькнула,
жаль, что старость коротка.
Все теперь как на ладони:
лоб в поту, душа в
ушибах...
Но зато уже не будет
ни загадок, ни ошибок —
только ровная дорога
до последнего звонка.

Бумажный солдатик

Один солдат на свете жил,
красивый и отважный,
но он игрушкой детской был:
ведь был солдат бумажный.

Он переделатъ мир хотел,
чтоб был счастливый каждый,
а сам на ниточке висел:
ведь был солдат бумажный.

*** ♪

Быстро молодость проходит,
дни счастливые крадет.
Что назначено судьбою —
обязательно случится:
то ли самое прекрасное
ну самое прекрасное в окошко
постучится,
то ли самое напрасное
ну самое напрасное в объятия упадет.

Нет, не делайте запасов
из любви и доброты
и *на* черный день грядущий
не копите милосердь:
пропадет ни за понюшку
ну совсем ни за понюшку ваше
горькое усердь,
лягут *новые* морщины
лягут свежие морщины от
напрасной суеты.

Жаль, что *юность пролетела*,
жаль, что старость коротка.
Все теперь как на ладони:
лоб в поту, душа в ушибах...
Но зато уже не будет *никогда уже не*
будет ни загадок, ни ошибок —
только ровная дорога *только ровная*
дорога до последнего звонка.

Бумажный солдатик ♪

(Do utworu została włączona
jako przedostatnia strofa)
А он судьбу свою кляня,
не тихой жизни жаждал,
и все просил: огня! огня!
забыв, что он бумажный.

Он был бы рад – в огонь и в дым,
за вас погибнуть дважды,
но потешались вы над ним:
ведь был солдат бумажный.

Не доверяли вы ему
своих секретов важных,
а почему?
А потому,
что был солдат бумажный.

В огонь? Ну что ж, иди! Идешь?
И он шагнул однажды,
и там сгорел он ни за грош;
ведь был солдат бумажный.

Należy zauważyć, iż kategoria przekazu ustnego nie zanika tu zupełnie; jej wpływ ulega jedynie zawężeniu. W dobie powszechnego zapisu informacji, zarówno w formie druku, jak i dźwięku, prawdopodobieństwo zniekształceń pierwotnego wariantu tekstu słabnie, jednak ze względu na rozpowszechnianie — jak w przytoczonych przykładach — wersji utworów zmienionych przez samego autora (celowo bądź nieświadomie, wielokrotnie i różnorodnie⁵⁸) czynnik ten w dużej mierze pozostaje zasadnym kryterium gatunku piosenki autorskiej.

Co się zaś tyczy kryterium anonimowości, Sawczenko sam przyznaje, iż „na początkowym etapie problem autorstwa nie bardzo zajmował twórców”⁵⁹, komentując mylne przypisanie autorstwa cudzych piosenek najbardziej znanym przedstawicielom gatunku. Oczywiście takie wypadki stanowiły rzadkość, jednakże nie ominęły i twórcy formatu Okudżawy: „[...] otrzymałem list z miasta Kirowa, w którym pewien robotnik napisał mi, że

⁵⁸ Sam Okudżawa w jednym z wywiadów tłumaczy to w sposób następujący: „Melodia [zmienia się — przyp. A.U.-P.] ponieważ nie zapisuję nut, nie znam nut i w zależności od nastroju w jakimś stopniu zmieniam melodię [...]. Co zaś tyczy się słów — istnieje kilka wariantów, wypróbuję je: czasami mam ochotę śpiewać ten wariant, czasami inny” (Б. Окуджава, «Я никому...», s. 73).

⁵⁹ Б. Савченко, *op. cit.*, s. 5.

słyszał na taśmie moje pieśni, że bardzo mu się one spodobały, szczególnie spodobało mu się 10 piosenek — przytacza listę — i żadnej mojej pieśni. Tak, wtedy przypisywało mi się wszystko [...]. Na dodatek wielu w Rosji przez długi czas myślało, że Okudżawa to kobieta”⁶⁰ — wspominał poeta.

Ze względu na sferę bytowania (ośrodki miejskie) piosenkę autorską określa się niekiedy także mianem „folkloru inteligencji miejskiej”. W tym wypadku również Nowikow wskazuje na pewne nadużycie, dotyczące słowa „folklor”, uzasadniając, iż przez pojęcie folkloru rozumiana jest twórczość kolektywna, której jawne przeciwstawienie stanowi indywidualny charakter piosenki autorskiej⁶¹. W drodze kompromisu można tu jednak przychylić się do wniosku Okudżawy, iż folklor inteligencji miejskiej to „określenie umowne [...] i jest jakaś racja w tym [...], że może istnieć taki właśnie folklor”⁶². Warto dodać, iż interesującą i nie pozbawioną racji argumentację kolektywności jako zasadnego kryterium piosenki autorskiej sformułował cytowany już Malcew, twierdząc, iż śpiewający poeci wyrażają uczucia i kierunki zainteresowań społeczeństwa, znajdując dla nich najtrafniejszą formę wyrazu. Z tego właśnie względu, jak również poprzez ukierunkowanie na współdziałal odbiorców, indywidualna twórczość poetów-pieśniarzy nosi w pewnym sensie charakter kolektywny⁶³. Należy przyznać, iż recepcja twórczości poety w Związku Radzieckim (jak i poza jego granicami) jest niepodważalnym dowodem tezy Malcewa — z pieśniami Okudżawy identyfikowały się trzy pokolenia ludzi, były one śpiewane w całym kraju, nie tracąc absolutnie nic ze swej indywidualności.

Sam poeta niejednokrotnie wskazywał właśnie twórczość ludową jako swego głównego nauczyciela gatunku. Nie dziwi więc fakt, iż na płaszczyźnie poetyki pieśni Okudżawy analogie

⁶⁰ Б. Окуджава, «Я никому...», *op. cit.*, s. 37.

⁶¹ Вл. Новиков, *Авторская песня...*, s. 9.

⁶² Б. Окуджава, «Я никому...», s. 210.

⁶³ Zob.: Ю. Мальцев, *Менестрели...*, s. 298.

z folklorem uwidaczniają się w sposób częsty i niekamufLOWany, przejawiając się głównie w nawiązaniach do jego gatunków i stylistyki. Znaczenie kwestii zapożyczeń gatunkowych trafnie podsumowuje jeden z badaczy: „Piosenka autorska skłania do refleksji nad tradycjami romansu miejskiego, nad czastuszką, kozackimi pieśniami kawaleryjskimi [...], nad byliną, pieśniami okresu rewolucji i wojny domowej, pieśniami lat trzydziestych”⁶⁴. Podobnie rzecz ma się w odniesieniu do stylistyki tych pieśni — Okudźawa stosuje w swej twórczości lirycznej cały arsenał środków i figur typowych dla poetyki ludowej — od stałych epitetów, poprzez porównania, hiperbole, litoty, paralelizmy rytmiczne i składniowe, alegorie, tautologie, powtórzenia i refreny po ludową frazeologię i przysłowia⁶⁵.

Warto w tym miejscu zatrzymać się jeszcze nad pewnym istotnym powiązaniem jego piosenki autorskiej z twórczością ludową. Wajnonen łączy istotę piosenki autorskiej z jednym z gatunków folkloru — dumą:

Folklor — to mądrość narodu, skarbnica jego doświadczeń. Jest w folklorze gatunek „duma”. Jednak słowo to nie oznacza jedynie gatunku. Zawiera się w nim całe sedno ludowej pieśni i poezji. I współczesne piosenki autorskie to w przeważającej mierze dumy. Piszą je ludzie myślący, którzy śmiało zagłębiają się w problemy swoich czasów⁶⁶.

Tezę tę potwierdza wypowiedź samego Okudźawy, który również określa piosenkę autorską jako „pisaną przez ludzi myślących dla ludzi myślących”⁶⁷.

⁶⁴ Н. Вайнонен, *И массовость...*, s. 18.

⁶⁵ Zagadnieniom tym poświęca wiele uwagi I. Sokołowa (zob. np. И. А. Соколова, *Фольклорная традиция в лирике Б. Окуджавы*, [w:] *«Свой поэтический материк...»*, s. 33–41), dlatego też nie będziemy szerzej zajmować się tą kwestią.

⁶⁶ Н. Вайнонен, *И массовость...*, s. 28. Autor używa tu co prawda określenia «самодетельные песни», jednak przypuszczając, iż jest to jeden z przykładów synonimicznego ujęcia terminów «самодетельная песня» i «авторская песня», na potrzeby tłumaczenia przyjmujemy określenie „piosenki autorskie”.

⁶⁷ А. Żebrowska, *op. cit.*, s. 105.

W kontekście dumy została poruszona także kwestia aktualności dziejowej piosenki autorskiej. Bieleńki stwierdza:

Jako jedna z nieodłącznych cech gatunku jawi się jego dokumentalność. Znaczna część piosenek autorskich przedstawia jak gdyby migawkowe zdjęcia czasu, na których utrwalone są konkretne realia: warunki, sytuacja, konflikty i — oczywiście — stany duchowe człowieka: radość i spokój, ból i trwoga. Będąc osobistymi, pieśni te [...] tworzą wierny obraz określonego okresu życia społecznego, wyraźnie odnotowując jego słabe strony⁶⁸.

Mówił o tym i Okudźawa: „Spotykamy się z niedoskonałościami życia, ono nas rani, my krzyczymy. Oto, czym jest twórczość”⁶⁹. Stąd też tak częste u poety reminiscencje związane z bliskimi mu miejscami pobytu, wśród których szczególne miejsce zajmuje jego „mała ojczyzna” – Arbat, stąd obrazy wojennej niedoli, własne tragiczne doświadczenia — zarówno frontowe, rodzinne, jak i późniejsze, spowodowane losem niepokornego artysty, stąd wreszcie pragnienie swobody, walka o ludzką godność i szacunek dla indywidualności, marzenia o renesansie prawdziwie ludzkich wartości i uczuć: szczerości, przyjaźni, miłości, stąd wreszcie deheroizacja, a zarazem apoteoza Człowieka, pisanego przez duże C — z jego małym-wielkim światem codziennych spraw. Wymienione motywy nie wyczerpują oczywiście bogatej i różnorodnej tematyki jego poezji — zagadnienia te będą przedmiotem szczegółowej analizy w kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy, tu natomiast na potwierdzenie związków folkloru i dokumentalizmu w poezji Okudźawy zacytujmy w całości jeden z utworów, ukazujących, jak doskonale potrafił on łączyć współczesną problematykę z ludową poetyką:

Шла война к тому Берлину,
шел солдат на тот Берлин.
Матушка, не плачь по сыну:
у тебя счастливый сын.

⁶⁸ *Возьмемся за руки, друзья!...*, s. 194.

⁶⁹ Б. Окуджава, «Я никому...», s. 55.

Шел не медленно, не быстро,
не жалел солдатских ног.
Матушка, ударил выстрел,
покачнулся твой сынок.

Опрокинулся на спину
и застыл среди осин...
Матушка, поплачь по сыну:
у тебя счастливый сын.

(ЧнА, 108)

Na zakończenie tych rozważań warto chyba przytoczyć jeszcze klasyfikację piosenki autorskiej, uwzględniającą wszechstronność tego zjawiska (w aspekcie kulturowym, społecznym itd.), zaproponowaną przez Sokołową. Według badaczki piosenka autorska stanowi:

- na poziomie kulturowym — „zjawisko trzeciej kultury” (w odróżnieniu od kultury tworzonej przez profesjonalistów i od folkloru);
- na poziomie bytowo-ideowym — „drugą sztukę śpiewaną” (w odróżnieniu od oficjalnej pieśni);
- na poziomie społecznym — piosenkę „niepodlegającą kontroli i cenzurze”, „niezależną”, „zabronioną przez cenzurę”, „samorodną”, „samodzielną”; „radziecki »underground«”, „podziemny, nieoficjalny folklor pieśniowy”;
- na poziomie emocjonalnym — piosenkę osobistą, międzyludzki dialog, obnażenie duszy;
- na poziomie muzykologicznym — jedną z odmian „muzyki miejskiej”;
- z punktu widzenia historii sztuki — „teatr jednego aktora”;
- z punktu widzenia estetyki — piosenkę kameralną;
- z technicznego punktu widzenia (poprzez analogię do pojęcia „samizdatu”) – „magnitizdat” („kulturę magnetofonową”, „twórczość magnetofonową”)⁷⁰.

⁷⁰ Zob.: И.А. Соколова, *Авторская песня...*, s. 435–439. Sokołowa przedłożyła także własną propozycję definicji rosyjskiej „klasycznej piosenki autorskiej”: „Typ pieśni, który ukształtował się w środowisku inteligencji w la-

Uzasadnione zatem będzie twierdzenie, iż piosenka autorska Okudźawy w pełni wpisuje się w powyższą klasyfikację, co pozwala uznać ją za wzorzec omawianego gatunku.

tach tzw. odwilży i w wyraźny sposób przeciwstawił się pieśniom innego typu. W tym rodzaju twórczości jeden człowiek łączy w sobie (z reguły) kompozytora, autora wierszy, wykonawcę i akompaniatora. Przy czym dominantę stanowi tekst poetycki, jemu podporządkowane są zarówno strona muzyczna, jak i styl wykonania". Przy tym przez pojęcie „klasyczna część gatunku" autorka rozumie utwory w pełni autorskie (wiersz, muzyka, wykonanie i akompaniament), na którą w latach 50.–60. złożyła się twórczość poetów-bardów, takich jak: B. Okudźawa, A. Galicz, W. Wysocki, kiedy to ustaliła się „ta podstawa gatunku, która w czasie późniejszym jedynie przeobrażała się, rozszerzała, ale nie ewoluowała" (*ibidem*, s. 449).

Główne motywy poezji

1. Motywy autobiograficzne

1.1. Uwagi wstępne

Włoski andragog Duccio Demetrio w swojej rozprawie poświęconej autobiografii zauważa, iż „[...] chęć opowiadania o sobie towarzyszy nam od setek lat, prawdopodobnie począwszy od chwili, w której pisanie jako akt twórczy przybrało formę historii o życiu, opowiadanej w pierwszej osobie, z zamiarem ocalenia od zapomnienia określonych przeżyć i doznań”¹. Taką właśnie potrzebę samowrażenia określa on jako *myśl autobiograficzną*, definiując ją jako mnogość nagromadzonych doświadczeń życiowych, osobliwy i rzadki stan ducha (uważany za rodzaj łaski) oraz swoistą formę sojuszu w konfrontacji z przeszłością². Nie można przy tym nie zgodzić się z twierdzeniem: „[...] człowiek zgłębia własną przeszłość, by odkryć swą prawdziwą tożsamość, swe pochodzenie, by dowiedzieć się, kto wywarł wpływ na kształtowanie jego osobowości, równocześnie też dzięki dziełu wskrzeszania minionego czasu otwieramy się bardziej na otaczający świat, na inne, zupełnie nowe możliwości”³.

¹ D. Demetrio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, Kraków 2000, s. 9.

² Zob.: *ibidem*, s. 10.

³ *Ibidem*, s. 17–18.

Ze stanowiskiem andragoga korelują pozycje teoretyczno-literackie. Mieczysław Dąbrowski wywodzi autobiografizm z trzech podstawowych przesłanek, do których zalicza: 1. doświadczenie Historii, dyskurs wymiaru prywatnego i wymiaru powszechnego; 2. zaufanie do indywidualizmu, do jednostki; 3. próbę uchwycenia „jedności pewnej egzystencji na przestrzeni czasu”. Przy czym podkreśla, iż w ramach zgoła odmiennych poetyk cel autobiograficzny pozostaje tożsamy: „[...] ocalić od zapomnienia świat, który minął, bo oznacza to zarazem ocalenie własnej tożsamości, pokazać jego zmienność, uchwycić sens i rytm przemian cywilizacyjnych”⁴.

Zarówno na poziomie andragogiki, jak i na poziomie literatury rozpatrywane są funkcje autobiografizmu. Również w tej kwestii obie dziedziny reprezentują zbieżne stanowisko, wysuwając na plan pierwszy funkcję poznawczą (autopoznawczą) oraz funkcję terapeutyczną (autoterapeutyczną), przy czym — jak podkreśla Demetrio: „Autobiografia nie ma nic wspólnego z próbami samorozgrzeszania”, jest to raczej metoda, dzięki której przeszłość staje się „przedmiotem ponownego poznania, analiz i refleksji”⁵.

Przed przystąpieniem do części zasadniczej naszych rozważań o motywach autobiograficznych w twórczości poetyckiej Okudźawy, warto przypomnieć podstawowe wyznaczniki autobiografizmu jako swoistej odmiany pisarstwa⁶, szczególnie nacisk kładąc na poezję autobiograficzną.

⁴ M. Dąbrowski, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 49–54.

⁵ Zob.: D. Demetrio, *op. cit.*, s. 30; T. Wójcik, *Esencja biografii a liryka esencji (świadczenia autobiograficzne w poezji późnej)*, [w:] *Autobiografizm...*, s. 184–186.

⁶ Przychylamy się tu do konkluzji Czermińskiej: „Wciąż jednak trzeba mówić o autobiografizmie, żywióle autobiograficznym czy postawie autobiograficznej, a nie po prostu autobiografii jako pewnym gatunku” (M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 223).

W procesie tworzenia autobiografii można wyodrębnić trzy podstawowe fazy: retrospekcję, interpretację oraz wymyślanie⁷. Na uwagę zasługuje w szczególności ostatnia z wymienionych faz, ponieważ ona właśnie — kreacja, w zasadniczy sposób wpływa — cytując za Andrzejem Lamem — na relację między rzeczywistością tzw. autentyczną a rzeczywistością stematyzowaną w utworze⁸. Autobiografizm może być uprawiany w obrębie dwóch zasadniczych nurtów ewolucyjnych: postawy ekstrawertywnej oraz postawy introwertywnej, należącej do tzw. intymistyki⁹. Wspólna dla większości wierszy autobiograficznych¹⁰ — w szczególności dla poezji późnej — jest poetyka konfesyjna („wyznanie”, „konwencja zwierzenia”), zaś do upodobanych przez poetów metaforycznych figur autobiografizmu należą: figura enumeracji (wyliczenie przedmiotów, osób, toponimów itd.), figura koła („koło istnienia” łączące początek i koniec własnej biografii) oraz figura twarzy, odbicia, lustra (twarz jako zwierciadło biografii, jako wyraz poszukiwania tożsamości)¹¹.

Wychodząc z założenia o autobiograficzności wszystkich utworów poetyckich, należy zaznaczyć, iż w naszych rozważaniach uwagę skupimy głównie na tych wierszach, w których przejawia się autobiograficzna rola pisarza, rozumiana jako „[...] jawne odniesienia do faktów, które mają coś wspólnego z jego

⁷ Zob.: D. Demetrio, *op. cit.*, s. 16.

⁸ Zob.: A. Lam, *Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Autobiografizm...*, s. 164–165.

⁹ Zob.: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1987, s. 47.

¹⁰ Określenie to może wydawać się poniekąd tautologiczne, jeśli przyjąć tezę A. Lama, iż „[...] każdy tekst poetycki jest autobiograficzny — nie tylko dlatego, że odnosi się do jakiegoś wewnętrznego stanu autora [...], ale dlatego również, że go kształtuje [...]” (A. Lam, *op. cit.*, s. 164). Przychylając się do twierdzenia badacza, przyjmujemy określenie „wiersz autobiograficzny” jako termin umowny, wskazujący na szczególną aktywność „ja” autobiograficznego w utworze.

¹¹ Zob.: T. Wójcik, *op. cit.*, s. 186–201. Figurom tym zostaną poświęcone rozważania rozdziału III. 3 niniejszej rozprawy.

życiem albo są jako takie przedstawiane¹². Tego typu uwaga jest tym bardziej istotna, iż — jak pisze Regina Jaśkowska-Rybicka — „Okudźawa zawsze podkreślał, że pisze o sobie, nawet jeśli używa do tego celu kostiumu historycznego”¹³.

Przestrzeń autobiograficzna Okudźawy jest umiejscowiona w szerokich ramach geograficznych (Tbilisi, Moskwa, Lenin-grad, Berlin, Warszawa, Kraków, Paryż, Londyn i Kalifornia) oraz chronologicznych (począwszy od dzieciństwa po ostatnie lata życia spędzone w Pieriedielkinie). Można w niej wyodrębnić — choć w sposób dalece umowny¹⁴ — kilka zasadniczych grup tematycznych: 1. motywy związane z dzieciństwem oraz bliskimi twórcy osobami, ze szczególnym uwzględnieniem motywu utraty rodziców; 2. tematykę gruzińską; 3. motywy wojenne; 4. motywy związane z miejscami pobytu (przy czym uwagę skupimy na jednym z takich obrazów, najczęściej przywoływanym przez poetę — moskiewskim Arbacie); 5. motywy związane z twórczością własną (autotematyzm).

1.2. «Собрался к маме — умерла, к отцу хотел — а он расстрелян...» — obraz rodziców

Przed rodzimym audytorium na temat swoich rodziców Okudźawa wypowiadał się dość rzadko i stosunkowo lakonicznie¹⁵. Daje się to wytłumaczyć faktem, iż jego stosunek do nich został uwarunkowany przerażającymi wydarzeniami historycznymi,

¹² A. Lam, *op. cit.*, s. 164–165.

¹³ R. Jaśkowska-Rybicka, „Anegdoty autobiograficzne” *Bulata Okudźawy*, „Slavia Orientalis” 2001, t. L, nr 4, s. 559. Co prawda, autorka przytacza słowa pisarza w kontekście jego prozy, jednak uważamy, iż kryterium to nie bezzasadnie można przenieść na grunt jego twórczości poetyckiej.

¹⁴ Mamy tu na myśli fakt, iż motywy autobiograficzne w poezji Okudźawy niejednokrotnie łączą się lub przeplatają między sobą, swobodnie przekraczając „granice” przypisanych im grup, trudno bowiem oddzielić w radykalny sposób np. motyw dzieciństwa od wątku kaukaskiego, motyw utraty bliskich od wątku wojennego itp.

¹⁵ Zob. np. Б. Окуджава, «Я никому ничего не навязывал...», Moskwa 1997, s. 6.

przypadającymi na lata dzieciństwa przyszłego poety, które to wydarzenia na długi czas wypaczyły w jego świadomości obraz bliskich mu osób. Przypomnijmy pokrótce fakty historyczne i sięgnijmy do biografii najbliższych krewnych poety.

Jak podają najnowsze źródła oficjalne, w latach trzydziestych ubiegłego stulecia w Związku Radzieckim 2,6 mln obywateli sądono i represjonowano z przyczyn politycznych, z czego w latach 1937–1938, stanowiących kulminację zbrodni stalinowskich, liczba ofiar wyniosła 1,6 mln, przy czym wyrok śmierci wykonano na prawie 682 tys. osób¹⁶. W okresie Wielkiego Teroru jeżowszczyzny (1937–1939) czystce poddano elitę kulturalną kraju, korpus oficerski, partię, kadry kierownicze, a nawet samą służbę bezpieczeństwa. Czystka partyjna objęła nie tylko dawnych opozycjonistów. W drodze odnowy kadr została usunięta niemalże cała „gwardia leninowska”, w tym również „dobrzy stalinowcy”, oddani towarzysze „wodza”, budujący z nim socjalizm i gotowi wiernie mu służyć. Wskutek represji, które objęły wszystkie szczeble partyjne — od Komitetu Centralnego po terenowe i obwodowe sekretariaty partyjne (łącznie z ich personelem, a nawet rodzinami), w samym tylko roku 1937 z wykazów partyjnych zniknęło ok. 500 tys. członków. Ofiary zostały rozstrzelane lub zesłane do Gułagu¹⁷.

Los ofiar jeżowszczyzny — obok siedmiu innych członków rodziny Okudźawy — podzielili także oskarżeni zgodnie z paragrafem 58. Kodeksu Karnego (działalność antyradziecka) Szałwa Stiepanowicz Okudźawa i Aszchen Stiepanowna Nałbandian — rodzice nastoletniego wówczas Bułata. Ojciec, pełniący funkcję sekretarza komitetu miejskiego w Niżnim Tagile, został oskarżony o trockizm, aresztowany 3 lutego 1937 r., a w kilka

¹⁶ М.И. Шумилов, М.М. Шумилов, *История России 1917–2000*, Петрозаводск 2000, s. 312–327.

¹⁷ Zob.: M. Malia, *Sowiecka tragedia. Historia komunistycznego imperium rosyjskiego 1917–1991*, przeł. M. Hułas, E. Wyzner, Warszawa 1998, s. 263–305.

miesiący później rozstrzelany¹⁸. Po powrocie do Moskwy — prawdopodobnie po próbie wstawiennictwa u Ławrentija Berii¹⁹ w sprawie aresztowanego męża — matkę Okudźawy (byłą sekretarz komitetu rejonowego) usunięto z partii i uwięziono. Sądzona dwukrotnie odbyła w sumie kilkanaście lat łagru i zesłania²⁰.

Wskutek tych wydarzeń nastoletni Bułat został napiętnowany mianem „syna wrogów ludu”, lecz — co najbardziej dramatyczne — wychowany w kulcie rewolucji i Stalina chłopiec przez długie lata szczerze wierzył w winę rodziców. W wywiadzie udzielonym Annie Żebrowskiej poeta wyznał:

Byłem wychowany w kulcie Stalina i uznałem, że skoro rodzice zostali aresztowani, musieli być winni. [...] Byłem [...] wychowankiem swego czasu i ślepo wierzyłem w genialność, nieomylność przywódcy. [...] Długo i mozolnie wyzwalałem się spod wpływu wpojonych mi dogmatów, spod wpływu Stalina. Właściwie przełom mojej świadomości dokonał się dopiero w 1952 roku, gdy w gazetach rozpętano jawnie antysemicką nagonkę przeciwko lekarzom-zabójcom, lekarzom-trucicielom. Było to robione tak prymitywnymi, tanimi środkami, że skłoniło mnie do myślenia²¹.

¹⁸ Szerzej na temat okoliczności oskarżeń Stalina ogłoszonych na lutowo-marcowym plenum KC w 1937 r. przeciwko zmarłemu już Ordżonikidze i jego współpracownikom na Uralu, w tym — S.S. Okudźawie, zob.: С. Ломинадзе, «...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» — грузинская нить, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001*, s. 132.

¹⁹ Marat Gizatulın tak opisuje to wydarzenie: „Po aresztowaniu ojca rodzina wróciła do Moskwy. Matka chodziła po różnych instancjach, szukając sprawiedliwości. Była też u Berii. Powiedziała mu: »Przecież dobrze znasz Szaławę, wiesz, że nie jest wrogiem, wstaw się za nią«. Następnie, w lutym 1939 roku, została aresztowana także mama Bułata” (М. Гизатулин, *Его университеты*, Москва 2003, s. 5).

²⁰ Zob. m.in.: *Wyrzekam się spadkobierców*. Z Bułatem Okudźawą rozmawiała Anna Żebrowska, „Literatura” 1988, nr 5, s. 22–24; www.memorial.krsk.ru; www.ural.ru/encyclopaedia.

²¹ *Wyrzekam się spadkobierców...*, s. 23.

Owoc tych przemyśleń stanowi m.in. kilkanaście powstałych w różnym okresie wierszy, bądź to w całości poświęconych rodzicom poety, bądź też przywołujących ich obrazy w szerszym kontekście poetyckich rozważań o radzieckiej tragedii doby stalinizmu. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej przynajmniej niektórym z tych utworów, zachowując — w miarę możliwości — chronologiczny porządek.

U progu twórczości poetyckiej Okudźawy, w roku 1957, zapewne na fali „odwilżowych” nadziei, którym uległ poeta podobnie jak ogromna większość społeczeństwa radzieckiego, powstał utwór zatytułowany *Новое утро* (*Nowy poranek*, przeł. J. Litwiniuk). Utrzymany w poetyce folkloru wiersz stanowi w całości apostrofę do represjonowanej — jak się okazało, bezpodstawnie²² — matki poety. Nadziei na rychłe zmiany, wyrażonej najpełniej w dwóch pierwszych strofach tego wiersza, towarzyszy prośba kierowana do niedawno oficjalnie rehabilitowanej Aszchen Stiepanowny o wybaczenie krzywd przeszłości w imię dokonujących się przemian, w imię „nowego jutra”:

Не клонись-ка ты, головушка,
от невзгод и от обид.
Мама, белая голубушка,
утро новое горит.

Все оно смывает начисто,
все разглаживает вновь...
Отступает одиночество,
возвращается любовь.

(C, 3)

Dzięki zastosowaniu poetyki folkloru, w szczególności charakterystycznych dla niej deminutywów: „головушка” oraz — tworzącego stały epitet — „мать-белая голубушка”, utworowi temu już od pierwszych wersów towarzyszy duży ładunek emocjonalny. Zasygnalizowane we wstępie wiersza uczucie sy-

²² Dziewięcioro represjonowanych członków rodziny Bułata Okudźawy zostało zrehabilitowanych.

nowskiej miłości znajduje pełny wyraz w trzeciej — ostatniej strofie, stanowiącej reminiscencję z beztroskich lat dzieciństwa poety, spędzonych w otoczeniu kochających bliskich osób:

И сладки, как в полдень пасеки,
как из детства голоса,
твои руки, твои песенки,
твои вечные глаза.

(C, 3)

Jak wspominał sam Okudźawa, ludzie często wypominali mu, że pisał z miłością o swoich rodzicach-komunistach. Odpowiadał po prostu: „Jakże mógłbym nie kochać swojego ojca i matki?!²³ Wyrazem tych uczuć jest także inny wiersz z lat pięćdziesiątych ****Настоящих людей так немного!... (***)Prawdziwych ludzi jest tak niewiele...)*:

Настоящих людей так немного!
Все вы врете, что век их настал.
Посчитайте и честно и строго,
сколько будет на каждый квартал.

Настоящих людей очень мало:
на планету – совсем ерунда,
на Россию – одна моя мама,
только что она может одна?

(ЧНА, 37)

Wymowa tego utworu jest w znacznej mierze aluzyjna, mimowolnie kieruje uwagę czytelnika ku pytaniom, które nurtowały piewcę „komisarzy w zakurzonych hełmach”: czy i jak należy oceniać pokolenie rodziców poety — bolszewików doby leninowskiej, oddanych słusznej w ich pojęciu idei rewolucji, którzy bezwiednie stali się współuczestnikami zła, jakie dokonywało się w państwie, by w rezultacie paść jego ofiarami. Poniekąd wiersz ten podaje w wątpliwość także nadzieje związane z „odwilżą” Chruszczowa w sferze duchowej życia kraju. Taka interpretacja

²³ Zob. pr. A. Гладилин, *Окуджава в Париже. Хроника последних дней*, «Литературная газета» 1997, № 25–26, s. 12.

tłumaczyłaby fakt, iż — już w czasie późniejszym — Okudźawa został zmuszony do złożenia stosownych wyjaśnień dotyczących wymowy ideologicznej tego utworu²⁴.

W roku 1957 powstał także inny wiersz-apostrofa zatytułowany ****О чем ты успел передумать...* (****О czym zdążyłeś pomyśleć...*), zbliżony w swej istocie do cytowanego wcześniej *Nowego poranka*, choć zdecydowanie bardziej od niego wymowny, którego adresatem jest tym razem ojciec poety:

О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой,
когда я шагнул с гитарой, растерянный, но живой?
Как будто шагнул я со сцены в полночный московский уют,
где старым арбатским ребятам бесплатно судьбу раздают.

По-моему, все распрекрасно, и нет для печали причин,
и грустные те комиссары идут по Москве как один,
и нету, и нету погибших среди старых арбатских ребят,
лишь те, кому нужно, уснули, но те, кому нужно, не спят.

Пусть память — нелегкая служба, но все повидала Москва,
и старым арбатским ребятам смешны утешений слова.

(ЧИА, 57)

Kluczowy fragment utworu stanowi autocytat, nawiązujący do obrazu „komisarzy” z *Marszu sentymentalnego*, którzy — podobnie jak bezimienni chłopcy z Arbatu — żyją w jasnej pamięci bliskich, bez względu na to, jak okrutnie obeszła się z nimi Historia i jak osądzili ich potomni. Z kolei wersy zamykające utwór można odczytać jako wyraz niedosytu i żalu z powodu spóźnionego zadośćuczynienia, jakim była rehabilitacja 1956 r. Dla wielu z oskarżonych — podobnie jak dla Szałwy Okudźawy — było to niestety zadośćuczynienie *post obitum*.

Utwór ten znajduje kontynuację w późniejszych wierszach. Na uwagę zasługują przede wszystkim dwa bliskie ideowo utwory z lat sześćdziesiątych, poświęcone pamięci ojca: ****Не слиш-*

²⁴ Zob.: Б. Сарнов, *Звучащее слово*, [w:] idem, *«Если бы Пушкин жил в наше время...»*, Moskwa 1998, s. 416–417.

ком-то изыскан вид за окнами... (***)*Niezbyt wyszukany widok za oknem...*, 1966) oraz ****Убили моего отца...* (***)*Zabili mojego ojca...*, 1966)²⁵. Oba wiersze przesycone są nutą goryczy, lecz silniej niż gorycz utraty ojca pobrzmiewa w nich smutna konieczność pogodzenia się z faktem, iż dawnych oprawców nie tylko nie spotkała kara, lecz przeciwnie — wielu z nich dożywa cichej starości w spokoju sumienia, otoczonych szacunkiem. Zacytujmy fragmenty obu wierszy:

Не слишком-то изыскан вид за окнами,
пропитан гарью и гнилой водой.
Вот город, где отца моего кокнули.
Стрелок тогда был слишком молодой.

Он был обучен и собой доволен.
Над жертвою в сомненьях не кружил.
И если не убит был алкоголем,
то, стало быть, до старости дожил.

[...]

То в парке, то на рынке, то в трамвае
как равноправный дышит за спиной.
И зла ему никто не поминает,
и даже не обходят стороной.

(ЧНА, 268)

Убили моего отца
ни за понюшку табака.
Всего лишь капелька свинца —
зато как рана глубока!

Он не успел, не закричал,
лишь выстрел треснул в тишине.
Давно тот выстрел отзвучал,
но рана та еще во мне.

[...]

А тот, кто выстрелил в него,
готовый заново пальнуть,
он из подвала своего
домой поехал отдохнуть.

²⁵ W zbiorze *Чаепитие на Арбате* oba te utwory są przyporządkowane latom siedemdziesiątym. Właściwą datę podajemy wg: Б. Окуджава, *Посвящается вам. Стихи*, Moskwa 1988, s. 27, 35.

И он вошел к себе домой
пить водку и ласкать детей,
он — соотечественник мой
и брат по племени людей.
И уж который год подряд,
презревши боль былых утрат,
друг друга братьями зовем
и с ним в обнимку мы живем.

(ЧнА, 274–275)

Mamy tu do czynienia z tą paradoksalną prawidłowością, na którą zwrócił uwagę w jednym ze swych wystąpień poświęconych Okudźawie moskiewski literaturoznawca, publicysta i filozof Jurij Kariakin. Polega ona mianowicie na tym, iż stosunek dzieci ofiar systemu w latach trzydziestych do rodziców cechowała pewna polaryzacja ocen, wynikająca z toku rozumowania: nie będąc katami, pomagali im, by stać się wkrótce ich ofiarami. Stąd obok braku akceptacji bolszewickiej przeszłości rodziców odczuwamy jednak w tej ocenie gorycz i smutek, delikatną ironię i współczucie, podczas gdy ich stanowisko wobec oprawców pozostaje niezmiennie nieprzejednane. W opozycji do dzieci ofiar plasują się potomkowie oprawców, którzy nie tylko nie odczuwają zawstydzenia za zbrodnie swych ojców, ale przeciwnie — potrafią być z nich dumni...²⁶

W ostatnim z cytowanych utworów należy zwrócić uwagę na początkowe strofy: pierwszą — pozwalającą domniemywać niewinności skazańca, oraz drugą — niosącą w sobie aluzję do samego przebiegu procesów i wykonywania wyroków po roku 1936, już nie pokazowych, nie widowiskowych, lecz szybkich, niewidocznych morderstw przeprowadzanych na gigantyczną skalę.

W latach siedemdziesiątych na wzmiankę zasługuje w szczególności jeden utwór, zatytułowany *Письмо к маме* (*List*

²⁶ Zob.: Ю. Карякин, *За книгой Окуджавы...*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века...*, s. 102.

do mamy, przeł. J. Czech, 1975)²⁷. Pełne dramatyizmu opisy aresztu, przesłuchań i będącego ich konsekwencją zesłania, zaprezentowane w trzech kolejnych strofach wiersza, wienczy portret owładniętego obsesyjnymi lękami, a przez to okrutnego i bezlitosnego „wodza”. Tragedia wielu takich jak Aszchen Stiepanowna — doświadczonych niesprawiedliwym wyrokiem „wrogów ludu”, wydaje się znajdować swoje „uzasadnienie” w nacechowanym ironicznie refrenie wiersza. Pozorna prośba o przebaczenie jest w rzeczywistości aktem oskarżycielskim skierowanym przeciwko Stalinowi, jego zbrodniom dokonanyim rzekomo dla dobra narodu:

Ты сидишь на нарах посреди Москвы.
Голова кружится от слепой тоски.
На окне — намордник,
воля — за стеной,
ниточка порвалась меж тобой и мной.
За железной дверью топчется солдат...
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь — он за весь народ.

Следователь юный машет кулаком.
Ему так привычно звать тебя врагом.
За свою работу рад он попотеть...
Или ему тоже в камере сидеть?
В голове убогой — трехэтажный мат...
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь — он за весь народ.

Чуть за Красноярском — твой лесоповал.
Конвоир на фронте сроду не бывал.
Он тебя прикладом, он тебя пинком,
чтоб тебе не думать больше ни о ком.
Тулуп на нем жарок, да холоден взгляд...
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь — он за весь народ.

²⁷ Z kolei ten utwór w zbiorze *Чаепитие на Арбате* datowany jest na lata osiemdziesiąte. Właściwą datę podajmy wg: Б. Окуджава, *Посвящается вам...*, s. 29.

Вождь укрылся в башне у Москвы-реки.
У него от страха паралич руки.
Он не доверяет больше никому,
словно сам построил для себя тюрьму.
Все ему подвластно, да опять не рад...
Прости его, мама; он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь — он за весь народ.

(ЧНА, 408–409)

W wierszu tym warto zwrócić uwagę na motyw przerwanej nici, symbolizującej tragedię wielu rozbitych rosyjskich rodzin, ale przede wszystkim duchowy dramat samego poety, który utracił matkę długo przed chwilą jej fizycznej śmierci. W rozmowie z japońską śpiewaczką i teatrologiem Sigemi Jamanouti, opowiadając o powrocie Aszchen Stiepanowny z zesłania, Okudźawa wyznał: „Nie byłem już tamtym chłopcem, inaczej patrzyłem na wiele spraw, lecz po długiej rozłące nie umieliśmy znaleźć wspólnego języka...”²⁸

Kolejne istotne utwory poetyckie poświęcone pamięci najbliższych odnajdujemy w latach osiemdziesiątych. Można przypuszczać, iż jednym z bodźców do ich napisania była śmierć matki poety — Aszchen Stiepanowny, w 1983 r. Była to nie tylko tragedia rodzinna, ale także wydarzenie, które ponownie pobudziło do refleksji nad zagadnieniami winy i kary, ofiar i katów. Jak wspomina Władimir Motyl, tuż po pogrzebie matki Okudźawa mówił o tym, co według niego przyspieszyło jej odejście:

W młodości rewolucjonistka-bolszewiczka, przesiedziała prawie dwadzieścia lat w Gułagu po rozstrzelaniu męża — ojca Bułata. Lecz kiedy wyszła na wolność, nie przestawała wierzyć w socjalizm, przeklinając jedynie zbrodniarza Stalina. Niejednokrotnie polemizowała z synami i ich przyjaciółmi, broniąc wiary w ideały Października. Ale z roku na rok jej argumenty słabły. Pewnego razu Aszchen Stiepanowna w milczeniu przesiedziała cały wieczór, podczas którego Bułat z przy-

²⁸ Cyt. za: С. Яманоути, *Я пела «Грузинскую песню»*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века...*, s. 30.

jaciółmi dyskutowali o faktach z książek rewolucjonistów-emigrantów [...], w których pisali nie tylko o zbrodniach Stalina, ale także Lenina i jego gwardii. Wyraz jej twarzy zmusił wszystkich obecnych do zamknięcia.

— Mój Boże, co my uczyniliśmy... — rzekła głucho Aszchen Stiepanowna i objęła głowę rękami.

Wkrótce odeszła. Zniknęła wiara, która była sensem jej życia, skończyło się i samo życie²⁹.

Oba zasygnalizowane wątki łączy w sobie wiersz ****Не успел на жизнь обидеться...* (****Jak tu krzywić się na życie...*, przeł. J. Litwiniuk). Obraz matki wędrującej na zesłanie oraz jej bezpowrotna utrata stanowią pretekst do przywołania przez poetę obrazu dzieciństwa, ale przede wszystkim postawienia pytań o sens tak okrutnie zniweczonych istnień — zarówno matki, jak i poniekąd jego własnego:

Не успел на жизнь обидеться —
вся и кончилась почти.
Стало реже детство видеться,
так — какие-то клочки.

И уже не спросишь — не с кого.
Видно, каждому — свое.
Были песни пионерские,
было всякое вранье.

И по шучьему велению,
по лесам и по морям
шло народонаселение
к магаданским лагерям.

И с фанерным чемоданчиком
мама ехала моя
удивленным неудачником
в те богатые края.

[...]

Память пылью позасыпало?
Постарел ли? Не пойму:
вправду ль нам такое выпало?

²⁹ Cyt. za: В. Мотыль, «Пока Земля еще вертится...», «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 111.

Для чего? И почему?
Почему нам жизнь намерила
вместо хлеба отрубей?...

(ЧНА, 342)

W latach osiemdziesiątych powstała również poetycka dykacja Szałwie Okudźawie pt. *Мой отец* (*Mój ojciec*, 1987). W wierszu tym, powracając do odległych lat trzydziestych, do dnia egzekucji ojca, poeta antycypuje równocześnie przemiany, jakie mają wkrótce dokonać się w kraju. Dwa wersy tego utworu:

В учебниках школьных покуда безмолвны и пуля, и пламя, и плеть,
но что-то перо уже пишет и пишет о том, что пока безмянно.

(ЧНА, 432)

— stanowią odpowiedź na gorbaczowowską *glasnost'* (1985) oraz niosą zapowiedź oficjalnego zniesienia cenzury (1990)³⁰.

Bodaj najbardziej dramatycznym wierszem z lat osiemdziesiątych jest utwór ****Собрался к маме — умерла... (***Выбрался к маме..., 1983)*. Niesie on tragiczny bilans okresu stalinizmu, ukazany zarówno z punktu widzenia obywatela radzieckiego, jak i z pozycji człowieka osieroconego przez najbliższych. Jednak i ta próba zrozumienia „krwawego koła historii” nie przynosi ostatecznego rozstrzygnięcia dylematów poety podnoszonych — kolejny już raz — w jakże nośnych finałowych wersach utworu:

Собрался к маме — умерла,
к отцу хотел — а он расстрелян,
и тенью черного орла
горийского весь мир застелен.

³⁰ Według zbioru *Чаenumie на Арбаме* wiersz ten datowany jest na lata osiemdziesiąte, jednak rosyjska badaczka Jelena Skarłygina, cytując utwór pt. *Мой отец* według tego samego wydania, wnioskuje, iż został on napisany w latach dziewięćdziesiątych — już po upadku cenzury (E. Skarłygina, «На улице моей беды...»: Булат Окуджава и Юрий Трифонов, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века...*, s. 48). Jednak zgodnie z zaproponowaną interpretacją cytowanego fragmentu skłaniamy się ku umiejscowieniu tego utworu w latach osiemdziesiątych. Datę 1987 wskazuje również zbiór wierszy B. Okudźawy *Посвящается вам*.

И, измаравшись в той тени,
нажравшись выкриков победных,
вот что хочу спросить у бедных,
пока еще бедны они:
собрался к маме — умерла,
к отцу подался — застрелили...
Так что ж спросить-то позабыли,
верша великие дела:
отец и мать нужны мне были?
...В чем философия была?

(ЧНА, 394)

Do obrazu obojga rodziców i ich tragicznego losu powróci poeta raz jeszcze w latach dziewięćdziesiątych w wierszu *Перед выставкой* (*Przed wystawą*), dokonując tym razem podsumowania własnego życia, czyniąc osobisty rachunek sumienia i przygotowując się do ponownego spotkania z najbliższymi w konkretnie nieokreślonym miejscu, gdzie kończy się droga, enigmatycznym „tam”, którego można się jedynie domyślać:

Мой отец погиб в тюрьме. Мама долго просидела.
Я сражался на войне, потому что верил в сны.
Жизнь меня не берегла и шпыняла то и дело.
Может, я бы стал поэтом, если б не было войны.

У меня медаль в столе. Я почти что был героем.
Манекены без медалей, а одеты хоть куда.
Я солдатом спину гнул, а они не ходят строем,
улыбаются вальяжно, как большие господа.

Правда, я еще могу ничему не удивляться,
выпить кружечку, другую, поскользнуться на бегу.
Манекены же должны днем и ночью улыбаться
и не могут удержаться. Никогда. А я могу.

Так чего же я стою перед этою витриной
и, открывши рот, смотрю на дурацкий силуэт?
Впрочем, мне держать ответ и туда идти с повинной,
где кончается дорога... А с чего и спросу нет.

(ЧНА, 524–525)

Skoro zaś mowa o życiowych podsumowaniach, na zakończenie warto zacytować konkluzję Łazara Łazariewa, który w taki oto sposób reasumuje koleje losu Okudźawy — poety, ale

przede wszystkim człowieka doświadczonego przez bieg wydarzeń:

Krwawe koło radzieckiej historii przetoczyło się i przez jego los: był jeszcze chłopcem, kiedy zostali rozstrzelani jego ojciec i wuj, a matkę zesłano do obozu. Żył z piętnem syna „wrogów ludu”, co oznaczało odmowę przyjęcia na niektóre uczelnie, zameldowania w określonych miastach, trudności z otrzymaniem posady. Wszystko, co wychodziło spod jego pióra, spotykało się z wrogim nastawieniem półoficjalnej krytyki. Nie dopuszczano do wydawania jego płyt, zabraniano organizowania wieczorów autorskich. Za swe niezależne poglądy został wydalony z partii³¹. Na jego dołę przypadł niemalże pełny zbiór radzieckich środków karno-wychowawczych³².

³¹ Jak podaje prasa i zasoby internetowe, w 1972 r. Okudźawa został wydalony z partii za odmowę publicznego potępienia publikacji na Zachodzie, w emigracyjnym wydawnictwie „Posiew”, zbioru swoich utworów. Wskutek tej decyzji jego utwory przez rok nie były publikowane w Związku Radzieckim. Za namową Władimira Maksimowa pisarz złożył samokrytykę, po której przywrócono mu partyjne członkostwo, a w następstwie — na powrót pozwolono drukować. Zob.: www.litrossia.ru, www.rusmysl.ru («Русская Мысль» Париж, 8 июня 1972 г.), www.mn.ru («Московские новости» 2002, № 20). Natomiast w Domu-Muzeum Bułata Okudźawy w Pieriedielkinie, dzięki uprzejmości Jekateriny Siemionowej, uzyskaliśmy informację następującą: w 1971 r. za granicą ukazał się zbiór utworów Okudźawy, o którym sam autor nie wiedział, a którego przedmowa zawierała treści antyradzieckie. Koło partyjne, do którego należał pisarz, zwróciło się do niego z żądaniem, aby wypowiedział w prasie na temat tej publikacji. Okudźawa odmówił, motywując to tym, iż w taki sposób przyznałby, że wiedział o istnieniu zbiorku. Zarząd koła wykluczył go z KPZR, jednak ta decyzja nie miała mocy prawnej do momentu zatwierdzenia jej przez komitet rejonowy partii. Jewgienij Jewtuszenko skierował pismo do pierwszego sekretarza Moskiewskiego Komitetu Miejskiego Partii Wiktora Griszyna, w którym pisał, iż zachodnie rozgłośnie radiowe donoszą o wydaleniu z partii Bułata Okudźawy. „Czyżbyśmy mieli dać się im prowadzić na smyczy?” — pisał Jewtuszenko. Następnie poeta gościł u Griszyna, który (według słów Jewtuszenki) podziękował mu, że zapobiegł błędnej decyzji. W jego obecności Griszyn zadzwonił do komitetu rejonowego partii, mówiąc: „Wystarczy nagana”. W ten sposób Bułat Okudźawa pozostał członkiem partii aż do czasów *perestrojki*, kiedy odszedł, podobnie jak wielu innych w tym czasie.

³² Zob.: Л. Лазарев, «Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...» (Булат Окуджава и война), [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века...*, s. 116.

1.3. Gruzińskie dziedzictwo

Urodzony w Moskwie, na poły Gruzini — po ojcu, na poły Ormianin — po matce, Okudźawa mówił o sobie: „грузин московского разлива”. W latach dzieciństwa i młodości, kiedy często przebywał w Tyflisie (od 1936 — Tbilisi), dość dobrze poznał gruziński i ormiański³³, jednak za język ojczysty uznawał rosyjski. Co więcej, wychowany w kulcie rosyjskiej kultury uważał się — jak twierdził, na przekór wielu — za pisarza rosyjskiego, przedstawiciela rosyjskiej inteligencji³⁴. Takie stanowisko nie przeszkodziło mu wracać myślami do ziemi przodków, czego poetycki wyraz stanowi wiele wierszy z różnych okresów twórczości, w których bądź to na płaszczyźnie tematyki, bądź też w planie obrazowania silnie zaznacza się pierwiastek gruziński.

Jak konstatuje Władisław Zajcew: „Wiersze Okudźawy o Gruzji są nie tylko plastyczne i obrazowe, ale także głęboko filozoficzne, co łączy je z tradycjami liryki filozoficznej Łomonosowa, Dierżawina, Puszkina, Baratynskiego, Tiutczewa, Feta, Zabołockiego”³⁵. Jednak pochodzenie oraz fakty biografii poety,

³³ O tym, iż Okudźawa znał zarówno język, jak i literaturę gruzińską, świadczą m.in. jego przekłady poezji gruzińskiej, zamieszczone w tomie *По дороге к Тинатин* (Tbilisi 1964). Sam tytuł zbioru stanowi natomiast nawiązanie do imienia bohaterki XIII-wiecznego poematu gruzińskiego autorstwa Szoty Rustawelego (zob. przyp. 69). Dlatego nie można zgodzić się z wieloma opiniami, głoszącymi jakoby Okudźawa praktycznie nie znał tego języka. Por. pr. A. Абуашвили, *Два истока (Заметки о лирике и прозе Булата Окуджавы)*, «Вопросы литературы» 1999, № 1, s. 62. Faktem natomiast jest, iż w różnych wywiadach poeta przyznawał, że prawie zapomniał język gruziński (Б. Окуджава, *«Я никому ничего не навязывал...»*, Moskwa 1997, s. 8).

³⁴ Zob. pr. Б. Окуджава, *Источник добра, а не ненависти*, «Московские новости» от 8 октября 1989 г., s. 3; idem, *«Я никому ничего...»*, s. 6.

³⁵ В.А. Зайцев, *Булат Окуджава и поэты-современники*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Moskwa 2001, s. 67.

o których była już mowa, sprawiły, iż wiersze o tematyce gruzińskiej, noszące piętno tragicznych osobistych doświadczeń, mają zazwyczaj właściwy tylko jemu, indywidualny charakter, wyróżniający go z kręgu rosyjskiej tradycji literackiej podejmującej problematykę Kaukazu³⁶.

Nie pretendując do znajomości kultury Gruzji, w niniejszym rozdziale postaramy się zasygnalizować główne obszary zainteresowań Okudźawy tą tematyką w całej jego twórczości poetyckiej.

Jednym z najwcześniejszych wierszy o tematyce gruzińskiej jest datowany na lata pięćdziesiąte utwór o incipicie ****Ненокорная голубая волна...* (***)*Niepokorna błękitna fala...*). Jego powstanie było związane zapewne z wyjazdem do Moskwy (1956), stąd dominujący w wierszu nastrój pożegnania i nostalgii. Gruzję i jej mieszkańców ukazuje poeta symbolicznie jako niezłomne fale Morza Czarnego. Ten obraz z kolei zostaje poddany podwójnej metaforycznej transformacji, obejmującej nieodłączne atrybuty gruzińskiego kolorytu — puchar wina i rybacką łódź, ze swoistym refrenem w zamknięciu poszczególnych strof:

[...]

Море Черное, словно чаша вина,
на ладони моей качается.

[...]

Море Черное, словно чашу с вином,
пью во имя твое, запрокинувши.

[...]

Море Черное на ладони моей
как баркас уходящий качается.

(ЧНА, 42)

³⁶ W rozdziale tym pomijamy motyw rodziców, zagadnieniu temu została poświęcona odrębna część pracy. Nie zostały uwzględnione również wiersze poświęcone osobie Stalina, gdyż zasługują one na szczegółowe omówienie, wykraczające poza wątek gruziński.

Inny z wierszy o Gruzji z lat pięćdziesiątych nosi tytuł *Прачка* (*Praczką*³⁷, 1958). Tu z kolei metaforyzacji zostaje poddane codzienne zajęcie tytułowej praczki, podniesione do rangi poszukiwania skarbu:

На дне глубокого корыта
так много лет подряд
не погребенный, не зарытый
искала прачка клад.

[...]

Корыта стенки как откосы,
омытые волной.
Ей снился сын беловолосый
над этой глубиной.

(С, 44)

Jaki skarb ma na myśli podmiot liryczny i w czym tkwi „gruzińskość” tego wiersza? Wskazówkę dla rozszyfrowania obrazu praczki odnajdujemy w nacechowanej autobiograficznie balladzie zatytułowanej *Четыре сына* (*Czterej synowie*):

Есть в переулке домик старый.
Там прачка старая
живет.

[...]

Грузинка с тихими глазами,
согнувшаяся от забот...

[...]

Там за окном —
четыре сына,
и самый младший —
мой отец.

(ПдКТ, 40–43)³⁸

³⁷ W innych wydaniach: *Искала прачка клад* (*Szukała praczka skarbu*).

³⁸ Ojciec Okudźawy miał siedmioro rodzeństwa. Z sześciu braci trzech — prócz Szałwy Okudźawy — było represjonowanych, stąd zapewne w wierszu pojawia się obraz czterech synów. Informacja ta została zaczerpnięta z dokumentalnego opowiadania Nugzara Cchowrebowa, opartego na materiałach (listach, pamiętnikach i in.) zgromadzonych w archiwum Galaktiona Tabidze (Н. Цховребов, *Синие кони. Документальная повесть*, http://www.darial-online.ru/2002_1/chovreb.shtml).

— klucz zaś do odpowiedzi na postawione wyżej pytania przynosi, po upływie niemalże trzech dekad od powstania *Praczk*, wiersz zatytułowany *Памяти брата моего Гиwi* (*Pamięci mego brata Giwi*, 1984, przeł. J. Czech; A. Osiecka):

На откосе, на обрыве
нашей жизни удалой
ты не удержался, Гиwi,
стройный, добрый, молодой.

Кто столкнул тебя с откоса,
не сказав тебе «прошай»,
будто рюмочку – с подноса,
будто вправду невзначай?

[...]

Спи, мой брат беловолосый,
стройный, добрый, молодой.

(ЧНА, 405)

Pierwszym elementem łączącym oba utwory jest motyw stromego zbocza. W *Praczk* podmiot liryczny porównuje do niego krawędzie balii, w drugim z wierszy spadziste zbocze tworzy metaforę obrazującą śmierć adresata utworu. Kolejnym wspólnym ogniwem wierszy jest przymiotnik „białowłosy”. Okazuje się, że praczką była babcia Okudźawy³⁹, zaś Giwi („brat беловолосый”) to jego cioteczny brat, który zginął w okresie stalinowskim. Bohaterka wiersza z lat pięćdziesiątych rozpamiętuje zatem utratę wnuka („сын беловолосый”).

Zdaniem Sergo Łominadze w słowach „jakby z tacy spadł kieliszek”⁴⁰, a więc w sferze obrazowania tego wiersza, także odczuwalny jest pierwiastek gruziński⁴¹.

³⁹ Fakt ten potwierdza pisarz w powieści *Упраздненный театр*.

⁴⁰ Przeł. Agnieszki Osieckiej (za: *Час nadziei*. Z Bułatem Okudźawą rozmawia Jacek Poprzeczko, „Polityka” 1986, nr 52, s. 8).

⁴¹ Zob.: С. Ломинадзе, «...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» — грузинская нить, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте...*, s. 134.

Wiele wierszy o tematyce gruzińskiej przynosi poezja Okudźawy lat sześćdziesiątych⁴². Warto przez chwilę zrezygnować z prezentacji chronologicznej, by przywołać jako pierwszą *Piosenkę o malarzu Pirosmani* (*Песенка о художнике Пиросмани*, 1964, przeł. W. Dąbrowski). Utwór przepełnia smutna refleksja nad losem jednego z najoryginalniejszych w skali światowej przedstawicieli sztuki naiwnej — gruzińskiego samouka Nikołoża Pirosmaniszwilego (1862–1918) — początkowo twórcy szyldów dla duchanów^a, a następnie obrazów malowanych na tkaninie ceratowej (клеенка) sporządzonymi własnoręcznie farbami. Malarz ten pracował początkowo za jedzenie, wino czy nocleg i nawet późniejsze „odkrycie” jego sztuki przez awangardzistów rosyjskich braci Zdaniewiczów (1912) oraz towarzyszący mu odtąd rozgłos nie przyniosły oczekiwanego sukcesu materialnego⁴³. Owe tragiczne koleje życia artysty są tematem utworu Okudźawy:

Что происходит с нами,
когда мы смотрим сны?
Художник Пиросмани
выходит из стены,
из рамок примитивных,
из всякой суеты
и продает картины
за порцию еды.

[...]

Он жизнь любил не скупю,
как видно по всему...
Но не хватило супа
на всей земле
ему.

(ЧнА, 186–187)

⁴² Wydany został wówczas m.in. zbiór oryginalnych utworów oraz przekładów poezji gruzińskiej Bulata Okudźawy, w którego strukturze wiersze o Gruzji zostały wyodrębnione w oddzielnej części tomu, przy tym był to jedyny tego typu wypadek w całym dorobku poety (Б. Окуджава, *По дороге к Тинатин*).

^a Knajpka, szynk na Kaukazie.

⁴³ Zob.: <http://georgiacult.from.ru.com/man01.htm>.

Jak dowodzi Aida Abuaszwili, istnieją świadectwa na to, iż w 1917 r., krótko przed śmiercią, chory już Pirosmani głodował: nie miał pieniędzy na talerz zupy. Stąd właśnie — zdaniem gruzińskiej badaczki — pojawia się „zupa” w wierszu Okudźawy⁴⁴.

Jednakże zainteresowanie poety osobą Pirosmaniego nie ograniczało się jedynie do faktów biograficznych. W licznych utworach — zresztą nie tylko „gruzińskich” — odnaleźć można motywy charakterystyczne dla malarstwa genialnego prymitywisty: portrety zwykłych mieszkańców starego Tyflisu — dozorców, rybaków, kataryniarzy, zbiorowe sceny uczujących biesiadników, wizerunki zwierząt — jeleni, niedźwiedzi, lwów⁴⁵, a nawet szyldy, które legły u podstaw twórczej aktywności Pirosmaniego. W płaszczyźnie obrazowania natomiast zbliża poetę i malarza paleta barw, zdominowana odcieniami bieli, złota, ochry, czerwieni, brązu, granatu i czerni⁴⁶, a także zespolenie elementów realnych z tworam i artystycznej wyobraźni.

Wpływy te są łatwo dostrzegalne też w utworach „niegruzińskich”, takich jak *Живописцы* (*Malarze*, przeł. A. Drawicz) czy *Как научился рисовать* (*Jak się nauczyć malować*, przeł. I. Szenfeld), spośród zaś tekstów poświęconych tematycznie ojczyźnie ojca poety należy zwrócić uwagę — za Zajcewem — przede wszystkim na wiersz zatytułowany *Осень в Кახетии* (*Jesień w Kachetii*, 1960, przeł. I. Szenfeld), odznaczający się „zadziwiającą plastycznością opisu, malowniczością, melodyjnością, dynamiką oraz uduchowieniem przyrody”⁴⁷:

⁴⁴ Zob.: A. Абуашвили, *op. cit.*, s. 57.

⁴⁵ Por. tytuły obrazów Pirosmaniego: *Дворник*, *Рыбак среди скал*, *Горожанин на осле*, *Актриса Маргарита*, *Свадьба в Кახетии*, *Кутеж трех князей*, *Кутеж четырех горожан*, *Пир во время сборки урожая*, *Кабан*, *Заяц*, *Лисица*, *Олень*, *Медведица*, *Лебедь в лунную ночь* i in.

⁴⁶ Kolory te — charakterystyczne dla sztuki Gruzji w ogóle — odpowiadają naturalnym barwnikom występującym na terytorium tego państwa, co wyjaśnia ich dominującą rolę w malarstwie Pirosmaniego (zob. http://infospace.narod.ru/ensik/index_ensik.htm).

⁴⁷ В.А. Зайцев, *op. cit.*, s. 67.

Вдруг возник осенний ветер, и на землю он упал.
Красный ястреб в листьях красных словно в краске утопал.
Были листья странно скроены, похожие на лица,
сумасшедшие закройщики кроили эти листья,
озорные, заводные посшивали их швей...
Листья падали на палевые пальчики свои.

[...]

И у самого порога, где кончается дорога,
веселился, и кружился, и плясал хмельной немного,
лист осенний, лист багряный, лист с нелепою резьбой...

(ЧнА, 92)

Do tego obrazu powróci poeta w ****Я вам описываю жизнь свою, и больше никакую... (***)* *Opsuję wam życie swoje...* z lat osiemdziesiątych. Wrześniowy pejzaż zarysowany w ostatniej strofie jest niemalże wiernym odbiciem kachetyńskiej jesieni sprzed dwudziestu lat z jej purpurowymi, zaskakującymi ornamentyką, opadającymi liśćmi:

Как будто это для меня: березы белой лист багряный,
рябины красной лист узорный и дуба черная кора,
и по капризу моему клубится утренник туманный,
по прихоти моей счастливой стоит сентябрьская пора.

(ЧнА, 455)

Powróćmy przez chwilę do owych słynnych szyldów, którymi rozpoczął swoją karierę Pirosmani. Posłużyły one jako tytuł wiersza, w którym — zacytujmy Ilję Nicziporowa — „wzruszający obraz Tbilisi i ożywionych miejskich szyldów [...] pokazany jest oczyma anonimowego żołnierza, który być może na zawsze opuszcza rodzinne miasto swojej pierwszej miłości”⁴⁸:

Уходит из Навтлуга батарея.
Тбилиси,
вид твой трогателен и нелеп:
по-прежнему на синем — «бакалея»
и по коричневому — «хлеб».

⁴⁸ И.Б. Ничипоров, *Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Moskwa 2002, s. 78.

Вот «парикмахерская», «гастроном»,
 «пивная».
 Вдруг оживают вывески. Живут.
 Бегут за нами, руки воздевая.
 С машины стаскивают нас.
 Зовут.
 (ПджТ, 12)

Innym przykładem liryki opiewającej miejski pejzaż gruzińskiej stolicy jest wiersz zatytułowany *Тбилиси моего детства* (*Tbilisi mojego dzieciństwa*, przeł. I. Szenfeld):

По утрам.
 За Колхозною площадью.
 В тесных
 во дворах,
 где воскресный царит тарарам,
 вдруг становится тихо.
 Рождается песня,
 и до сумерек бродит она по дворам.
 Одноногие туловища
 шарманок
 повисают с утра на хозяйских плечах,
 и шарманщики
 достают из карманов
 обезьянок
 с тоскою и ленью в очах,
 достают попугаев столетних и жилых,
 и коричневых свинок они достают.

(ПджТ, 7)

Eduard Jeligułaszwili wspominał, iż tuż po ślubie Bułat Okudźawa i Olga Arcymowicz przyjechali do Tbilisi. Znajomi — wśród nich gruzińscy poeci, bracia Cziładze i Dżansug Czar-kwiani — postanowili uczcić to wydarzenie tradycyjną kolacją w prawdziwym tbiliskim duchanie z widokiem na góry i rzekę Kurę. Pośród gruzińskich pieśni i toastów nagle otworzyły się drzwi, wszedł miejscowy rybak ze świeżo złowioną rybą, którą położył przed biesiadnikami, życząc smacznego. Żona poety nie mogła uwierzyć, że nie zostało to zaaranżowane przez kogoś z przyjaciół, że za rybę zapłacono oraz że należało to do tradycyjnej pracy rybaka. Ze zdarzeniem tym autor wspomnień wiązał powstanie *Pieśni gruzińskiej*, jednak bardziej prawdopodobne

wyduje się, iż epizod ten stał się bodźcem do napisania takich wierszy, jak *Последний мангал* (*Ostatni mangal*, 1963) czy *Храмули* (*Chramule*, 1963).

Pierwszy z nich, dedykowany właśnie Tamazowi Czitadze-mu i Dżansugowi Czarkwianiemu, rozpoczyna opis przyjacielskiego spotkania przebiegającego w atmosferze gruzińskiej biesiady — „zastolja”. Na jego tle rozlega się przejmujący krzyk, symbolizujący — jak pokaże dalsza część wiersza — schylek gruzińskiej obyczajowości:

Когда под хохот Куры и сплетни,
в холодной выпачканной золе,
вдруг закричал мангал последний,
что он последний на всей земле,
все мы тогда над Курой сидели
и мясо сдабривали вином,
и два поэта в обнимку пели
о трудном счастье, о жестяном.

(ЧНА, 164)

Kolejne strofy przynoszą refleksję o odchodzącej w zapomnienie tradycji, której symbolem jawi się tytułowy ostatni mangal^b — dziś zastąpiony już elektrycznym grillem — wychodzący z ukrycia na zapach pieczystego i niczym bezpieczki pies łaszący się do rąk biesiadników. Zastosowany zabieg animizacji, któremu towarzyszy plastyczny, niemalże baśniowy opis mangala, zbliża wiersz ku gruzińskiej poetyce ludowej, której „charakterystyczną cechą jest fantastyka przemieszana z realiami życia codziennego”⁴⁹. W kręgu poetyki folkloru pozostaje również fraza rozpoczynająca trzecią strofę wiersza:

А тот мангал, словно пес — на запах
орехов, зелени, бастурмы,
качаясь, шел на железных лапах
к столу, за которым сидели мы.

^b Naczynie z żarem.

⁴⁹ L. Lewin, *Wstęp*, [w:] *Dawna poezja gruzińska*, Warszawa 1974, s. 6.

И я клянусь вам, что я увидел,
как он в усердые своем простом,
как пес, которого мир обидел,
присел и вильнул жестяным хвостом.

(ЧНА, 164)

Bohaterem lirycznym wiersza *Храмули* jest niewielka ryba⁵⁰, która — jak dowodzi Łominadze — jest tak dawnym i niepowtarzalnym elementem tbiliskiego kolorytu, iż wydawało by się, że wiersz o niej mógł napisać tylko stary mieszkaniec tego miasta:

Храмули — серая рыбка с белым брюшком.
А хвост у нее как у кильки, а нос — пирожком.
И чудится мне, будто брови ее взметены
и к сердцу ее все на свете крючки сведены.

(ЧНА, 142)

Badacz zwraca uwagę na dwie, objawiające się już w cytowanej pierwszej strofie, odmienne płaszczyzny tego wiersza: żartobliwie-realistyczną, opisującą wygląd ryby oraz smutno-liryczną — wprowadzającą motyw miłości. Dzięki kunsztowi poetyckiemu Okudźawie udało się połączyć je w jedną przepojoną liryzmem całość, obrazującą jego uczucia i wyobrażenia związane ze światem gruzińskiej tradycji, której nieodłączną częścią stanowi rytualne „zastoje”⁵¹:

Но если взглядеться в извилины жестокого дна —
счастливой подковкою там шевелится она.
Но если всмотреться в движение чистой струи —
она как обрывок еще не умолкшей струны.

⁵⁰ „Храмуля”, „храмули” (*Varicorhinus*) — ryba występująca w wodach Zakaukazia” i południowo-zachodniej części Azji Środkowej (*Большая Советская Энциклопедия*, т. 46, Москва 1957, s. 345). Według Łominadzego swoją nazwę zawdzięcza ona niewielkiej rzece, prawemu dopływowi Kury — Chrami, stanowiącej główny obszar jej bytowania (С. Ломинадзе, *op. cit.*, s. 132). Brak polskiej nazwy gatunkowej.

⁵¹ С. Ломинадзе, *op. cit.*, s. 132–133. Badacz dostrzega także zbieżność między wierszem Okudźawy *Храмули* i obrazem Pirosmianiego zatytułowanym *Кутеж пяти князей*.

И если внимательно вслушаться, оторопев, —
у песни бегущей воды эта рыбка — припев.

На блюде простом, пересыпана пряной травой,
лежит и кивает она голубой головой.
И нужно достойно и точно ее оценить,
как будто бы первой любовью себя осенить.

(ЧНА, 142)

Warto zwrócić uwagę na końcową strofę tego wiersza, nawiązującą do gruzińskiego kultu wody/ryby, zgodnie z którym ryba jest uważana za istotę totemiczną. Jak stwierdza gruziński uczony Zurab Tandiława:

Za przejaw tych wierzeń należy uznać rozpowszechnione wśród ludu podanie, według którego nie należy jeść łososia, gdyż od niego pochodzi człowiek, nie należy także odcinać głowy pstrągowi, jako że jego głowa naznaczona jest krzyżem Chrystusa. Nie należy także przekłuwać ryby, gdyż jest ona naznaczona przez Boga. [...] Wiarą w rybę-totem uzasadnić można także obrzęd „odpuszczania duszy zmarłego”, podczas którego rytualny obiad winien obfitować w dania rybne⁵².

W zakończeniu wiersza *Храмули* echa tych wierzeń są wyraźnie obecne:

Представьте, она понимает призыванье свое:
и громоподобные пиришества не для нее.
Ей тосты смешны, с позолотою вилки смешны,
ей чуткие пальцы и теплые губы нужны.
Ее не едят, а смакуют в вечерней тиши,
как будто беседуют с ней о спасенье души.

(ЧНА, 142–143)

Obok kultu wody i ryby, związanego z tradycjami rybołówstwa, ważne miejsce w życiu ludów Kaukazu — także i Gruzinów — zajmowało polowanie. Jak odnotowuje Jelena Wirsaladze:

⁵² З.О. Тандилава, *Отражение культа воды в грузинском фольклоре*, Диссертационный вестник на соискание ученой степени доктора филологических наук, Tbilisi 1995, s. 17–18.

Zarówno polowanie, jak i rybołówstwo uważane były w Gruzji za zajęcie „święte”, „czyste”. Idący na polowanie zobowiązany był do przestrzegania skomplikowanego systemu tabu, aby nie „sprofanować” polowania i nie rozgniewać władcy zwierząt. [...] Szereg ograniczeń obowiązywał również podczas samego polowania. [...] Jeszcze niedawno w górskich rejonach Gruzji wyobrażenia te określały sposób zachowania myśliwego, przetrwały także w pewnych formach na obszarach centralnych⁵³.

W poezji Okudźawy wyobrażenia te znalazły odzwierciedlenie m.in. w pierwszej części tryptyku *Фрески* (*Freski*, 1963), zatytułowanej *Охотник* (*Myśliwy*), skomponowanej z połączenia szeregu apostrof utrzymanych w tonacji modlitwowej.

Adresatem pierwszej z nich jest atrybut myśliwego — strzała:

Спасибо тебе, стрела,
спасибо, сестра,
что так ты кругла
и остра,
что оленю в горячий бок
входишь, как Бог!
Спасибо тебе за твое уменье,
за чуткий сон в моем колчане,

[...]

Дай тебе Бог воротиться ко мне!

(ЧнА, 144)

Apostrofę tę można odczytać jako nawiązanie do gruzińskiego zwyczaju łowieckiego, który przewidywał tzw. dawanie odpoczynku broni używanej do polowań oraz dokonywanie nad nią obrzędów oczyszczających (co związane było ze ścisłą reglamentacją liczby zwierząt zabijanych podczas jednego polowania)⁵⁴. Kolejne wersy niosą prośbę o udane polowanie oraz obietnicę złożenia należytego podziękowania po jego za-

⁵³ Е.Б. Вирсаладзе, *Образы хозяев леса и воды в кавказском фольклоре*, [w:] *Материалы IX Международного конгресса антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь 1973)*, Доклады советской делегации, Moskwa 1973, s. 4.

⁵⁴ *Ibidem*.

kończeniu. Tu również pojawia się pewien element tradycji. U Wirsaladze czytamy:

Myśliwy nie powinien zabierać na polowanie nic tłustego, jedynie przasny chleb upieczony przez matkę. Towarzyszyły temu słowa: „Пресное мы возьмем — жир даст нам хозяин зверей”⁵⁵.

Stąd podmiot liryczny prosi: „Чтоб мясу быть жирным на целую треть...” Ostatnia część wiersza skierowana jest do obiektu polowania — jelenia, i stanowi wyraz dziękczynienia za otrzymane pożywienie oraz czci oddawanej zabitemu zwierzęciu⁵⁶:

Спасибо тебе, Олень,
твоим ветвистым рогам,
мясу сладкому твоему,
побуревшему в огне и в дыму...

(ЧНА, 144–145)

W gruzińskim folklorze — zdaniem Wirsaladze — istnieje wiele legend, według których człowiek, okazując pomoc zomorficznemu duchowi zwierząt, mógł otrzymać od niego w podzięce dar, jakim była umiejętność rozumienia języka przyrody⁵⁷. W ostatnich wersach *Myśliwego* mamy do czynienia niejako z odwróceniem tej sytuacji (podmiot liryczny zwraca się do jelenia), co również można uznać za pośrednie nawiązanie do mitologii gruzińskiej:

Спасибо, что ты не знаешь моего языка
и твоих проклятий я не расслышу!

(ЧНА, 145)

Należy odnotować także jeden z późniejszych utworów, w którym Okudźawa sięga po motyw polowania. W cyklu *Жизнь охотника* (*Siedem dni tygodnia*, 1973, przeł. A. Mandalian) dzięki chwytowi kompozycyjnemu udało się poecie zespolić

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ W Gruzji zabite zwierzę stanowiło obiekt szczególnych zabiegów i troski jako przedmiot czci (*ibidem*).

⁵⁷ Zob.: *ibidem*, s. 7.

wierzenia zakorzenione w tradycji pogańskiej ze starotestamentową legendą o stworzeniu świata⁵⁸.

W latach sześćdziesiątych powstał także jeden z najpiękniejszych i zarazem najpopularniejszych utworów Okudźawy — *Грузинская песня* (*Pieśń gruzińska*, 1967, przeł. T. Lubelski), w której, jak konstatuje Zajcew:

[...] znalazła artystyczne odzwierciedlenie filozoficzna oraz ludowo-poetycka symbolika, mieszcząca w sobie wyobrażenia o źródłach i podstawach bytu i twórczości: życiodajnej ziemi, żywiolach wody i powietrza, skonkretyzowanych w widzialnych, plastycznych, żywych obrazach-symbolach⁵⁹:

Виноградную косточку в теплую землю зарою,
и лозу поцелую, и спелые гроздья сорву,
и друзей созову, на любовь свое сердце настрою...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

(ЧНА, 230)

Sadzenie winorośli, ich szczególna pielęgnacja i wreszcie zbieranie plonów jawią się symbolicznym obrazem pieczołowicie kultywowanych uczuć człowieka wobec innych ludzi. Podejmując gości darem gruzińskiej ziemi — owocami winogron, podmiot liryczny czyni w ich stronę gest braterstwa, zasiadając przy wspólnym stole, zaprasza równocześnie do otwarcia serca na drugiego człowieka, gdyż przyjaźń i miłość to nie tylko radość wspólnego biesiadowania, ale przede wszystkim szczerzy dialog oraz umiejętność przebaczenia win:

Собирайтесь-ка, гости мои, на мое угощение,
говорите мне прямо в лицо, кем пред вами слыву,
царь небесный пошлет мне прощение за прегрешенья...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

(ЧНА, 230)

⁵⁸ Utwór podzielony jest na siedem ponumerowanych części, z których każda odnosi się do kolejnego dnia (zob.: ЧНА, 260–264).

⁵⁹ В.А. Зайцев, *op. cit.*, s. 67.

Sytuując bliźniego niemal na równi z Królem Niebios oraz obdarzając go boskimi atrybutami — prawem sądenia i przebaczenia, podmiot liryczny deifikuje człowieka, sakralizując tym samym przyjaźń i miłość. Uczucia te są bowiem dla niego niezbywalnymi wartościami, które stanowią jedyny trwały fundament ludzkiego istnienia. Stąd jak refren powraca pytanie: „А иначе зачем на земле этой вечной живу?”

Jak zauważył sam autor: „Ogólnie rzecz ujmując, w rzeczywistości to niezupełnie gruzińska pieśń, ale ponieważ w płaszczyźnie symboliki znajduje ona odniesienie w gruzińskim folklorze, tak ją zatytułowałem”⁶⁰. Obok motywu winorośli i obrazu gruzińskiego „zastolja” wprowadza więc postać bogini Dali⁶¹, dając w ten sposób kolejne świadectwo, iż bliskie mu były wierzenia i mity gruzińskich przodków:

В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали,
в черно-белом своем преклоню перед нею главу,
и заслушаюсь я, и умру от любви и печали...
А иначе зачем на земле этой вечно живу?

(ЧИА, 230)

⁶⁰ Cyt. za: *ibidem*.

⁶¹ Dali — w mitologii Gruzinów bogini polowania, opiekunka dzikich zwierząt, wyobrażana jako złotowłosa piękność, mieszkająca wśród niedostępnych skał, skąd zwisają jej włosy. Niekiedy ukazuje się człowiekowi pod postacią zwierzęcia lub ptaka. Wybrany przez nią myśliwy, który odwzajemni miłość bogini, otrzymuje od niej podarunek (naszyjnik, pierścień, strzałę i in.), posiadający magiczną moc — przynoszący pomyślność podczas polowania. Myśliwy zobowiązany jest dochować tajemnicy o związku z Dali i jej podarunku, zaś karą za złamanie tego warunku jest śmierć. Dali jest także matką tytułowego bohatera gruzińskiego eposu o Amiranim (*Большой энциклопедический словарь. Мифология*, тл. ред. Е.М. Мелетинский, Moskwa 1998, s. 171, 37). Co prawda, istnieje także anegdota mówiąca o tym, iż w momencie pracy nad tym utworem Okudżawa znalazł się z grupą poetów w Leningradzie. W hotelu zwróciła się do niego młoda dziewczyna, aby ocenił jej wiersze napisane po gruzińsku. Okudżawa odesłał ją do Michaiła Kwliwidze. Gruzinka miała na imię Dali, co jakoby poeta wykorzystał w *Pieśni gruzińskiej (Записываю анекдотические истории. Булат Окуджава — Клубу друзей Булата Окуджавы. Беседу ведет Лев Шилов, [w:] Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве, Moskwa 2004, s. 72).*

Zaimek „moja” oraz wprowadzenie czerwieni — barwy miłości, sugerować może, iż podmiot liryczny tego wiersza czyni boginią ukochaną kobietę. Taką interpretację uzasadniają następne wersy (wprowadzające kontrast bieli i czerni), mówiące o miłości, dla której nie tylko warto żyć, lecz która warta jest również tego, by za nią umrzeć⁶².

Warto zwrócić uwagę — w ślad za Zajcewem — na gamę kolorystyczną *Pieśni gruzińskiej*, wykorzystującą barwy charakterystyczne dla sztuki Gruzji (także dla malarstwa Pirosmaniego). Znajdujemy tu więc czerwień, biel, czerni, ale także granat i złoto, które połączone razem tworzą na poły realny obraz korespondujący z refleksją o ulotności ludzkiego istnienia:

И когда заклубится закат, по углам залетая,
пусть опять и опять предо мною плывут наяву
синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

(ЧНА, 230)

Obrazy „granatowego bawołu”, „białego orła” i „złotego pstrąga”⁶³ są równocześnie symbolicznymi odniesieniami do trzech żywiołów: ziemi, powietrza i wody, z których znaczenie najistotniejsze przydaje poeta „cieplej” i „wiecznej” ziemi, jakiej obraz współbrzmi z motywem przemijającego, aczkolwiek pięknego życia człowieka, spełnionego za sprawą przyjaźni i miłości⁶⁴.

W okresie tym powstał również utwór, który — jak czytamy u Łominadze:

⁶² Zestawienie barwy białej i czarnej często pojawia się u Okudźawy w związku z rozważaniami o życiu i śmierci, stanie zawieszenia pomiędzy niebem i ziemią. Por. np. *О Володе Высоцком* (ЧНА, 337).

⁶³ Wybór tego właśnie gatunku ryby przez poetę także zapewne nie był przypadkowy, ponieważ w Gruzji — jak zasygnalizowano — czczono pstrągi jako święte, zaś ich zabijanie było uważane za wielki grzech (З.О. Тандилава, *op. cit.*, s. 17).

⁶⁴ Zob.: В.А. Зайцев, *op. cit.*, s. 67.

[...] jest jedynym w twórczości Okudźawy przykładem dialogu z gruzińską klasyką poetycką. [...] W wierszu tym Okudźawa jawi się jako autentyczny kontynuator czysto gruzińskiej tradycji dialogu poetów z rzeką Kurą⁶⁵.

Mowa tu o utworze zatytułowanym *Разговор с рекой Курой* (*Rozmowa z rzeką Kurą*, przeł. A. Kamieńska), nawiązującym do *Rozmyślań na brzegu Kury* Nikołoza Barataszwilego⁶⁶.

Nawiązania do twórców literatury gruzińskiej odnajdujemy również w wierszu ****Берегите нас, поэтов. Берегите нас...* (****Strzeżcie, strzeżcie nas, poetów, jak żrenicy oka...*, przeł. S. Pollak), ukazującym odwieczny konflikt poetów z władzą. W zakończeniu tego utworu apel poety nabiera szczególnie dramatycznego wydźwięku:

Берегите нас, поэтов, от дурацких рук,
от поспешных приговоров, от слепых подруг:
Берегите нас, покуда можно уберечь,
только так не берегите, чтоб костями нам лечь,

только так не берегите, как борзых псари,
только так не берегите, как псарей цари...
Будут вам стихи и песни, и еще не раз.
Только вы нас берегите, берегите нас.

(ЧИА, 159)

Związek tego utworu z tematyką gruzińską u Okudźawy wyjaśniają alternatywne tytuły, pod jakimi był on drukowany w innych wydaniach — *Размышления возле дома, где жил Тугцян Табидзе* / *Размышления у дома, в котором жил Тугцян Табидзе* (*Rozmyślenia przed domem, w którym mieszkał Tycjan Tabidze*, przeł. W. Woroszyński) oraz tragiczna śmierć gruzińskiego symbolisty⁶⁷ związana z wydarzeniami 1937 r.

⁶⁵ С. Ломинадзе, *op. cit.*, s. 132.

⁶⁶ Пор. Б. Окуджава, *Разговор с рекой Курой*, [w:] idem, *Чаепитие на Арбате*, s. 182; N. Barataszwili, *Rozmyślenia na brzegu Kury*, przeł. L. Lewin, [w:] *Dawna poezja gruzińska...*, s. 186–187.

⁶⁷ Dodajmy, iż Tycjan Tabidze był cioteczynem bratem Galaktiona Tabidze, spokrewnionego z rodziną Okudźawy poprzez małżeństwo z siostrą ojca Bułata — Olgą Okudźawą.

Łominadze zwraca uwagę także na wiersz o incipicie ****Мы приедем туда, приедем...* (***)*Przyjędziemy tam, przyjędziemy...*, 1963), dedykowany reżyserowi gruzińskiego pochodzenia Marlenowi Chucyjewowi. Zdaniem badacza jest to jedyny utwór Okudźawy, „w którym Gruzja utożsamiana jest z »naszą ojczyzną«, ziemią obiecaną, gdzie należy zakończyć wędrówkę życia”⁶⁸:

Мы приедем туда, приедем,
проедем — зови не зови —
вот по этим каменистым, по этим
осыпающимся дорогам любви.

[...]

Перед чинарою голубою
поет Тинатин в окне,
и моя юность с моею любовью
перемешиваются во мне.

[...]

И по синим горам, пусть не плавное,
будет длиться через мир и войну
путешествие наше самое главное
в ту неведомую страну.

И потом без лишнего слова,
дней последних не торопя,
мы откроем нашу родину снова,
но уже для самих себя.

(ЧнА, 160–161)

Dominujące w tym utworze wątki miłości i wędrówki, a także obraz Tinatiny prezentują stosunkowo czytelne odwołanie do klasycznej poezji gruzińskiej — obok przyjaźni, braterstwa i honoru motywy te stanowią kanwę jednego z najwybitniejszych dzieł literatury Gruzji — poematu *Rycerz w tygryziej skórze* Szoty Rustawelego⁶⁹.

⁶⁸ С. Ломинадзе, *op. cit.*, s. 133.

⁶⁹ Piękna księżniczka Tinatina, córka króla Arabii Rostewana i następczyni tronu, posyła swego ukochanego — dzielnego wojownika Awtandyła na trzyletnią wędrówkę w poszukiwaniu tajemniczego rycerza w tygryziej skórze,

Uwagę zwracają środkowe strofy wiersza, w których za sprawą wyobraźni poetyckiej podmiot liryczny pozostawia gdzieś poza sobą miejski autobus i moskiewski zgiełk, przenosząc się na starą arbę^c, ciągnioną przez woły po górzystej gruzińskiej drodze:

...Худосочные дети с Арбата,
вот мы едем, представь себе,
а арба под нами горбата,
и трава у вола на губе.

Мимо нас мелькают автобусы,
перегаром в лица дыша...
Мы наездились, мы не торопимся.
Мы хотим хоть раз не спеша.

(ЧНА, 160)

Ta wizja poetycka, zespalająca obrazy dwóch „ojczyzn” poety — Gruzji i Arbatu, stanowi dostateczne świadectwo, ilustrujące słowa Jewgienija Jewtuszenki, który w pośmiertnym wspomnieniu o Okudźawie konkluduje:

Zasadził on pestkę winorośli na arbackim podwórku [...]. Wniósł do Puszkiniowskiego wiersza niepowtarzalny posmak džondzoli. Złączył w samym sobie dwie poezje, które niegdyś wzajemnie się lubiły — rosyjską i gruzińską⁷⁰.

spotkanego podczas polowania, w zamian obiecując Awtandyłowi małżeństwo i tron. Odnalazłszy rycerza o imieniu Taryjel, Awtandył poznaje historię jego nieszczęśliwej miłości do indyjskiej cesarzówny Nestan-Daredżan. Obu młodzieńców łączy przyjaźń, w imię której Awtandył obiecuje Taryjelowi pomoc w odzyskaniu wybranki. Opowiedziawszy o wszystkim Tinatinie, powraca on do przyjaciela, aby dotrzymać przyrzeczenia. Wspólnie pokonują wiele niebezpieczeństw, toczą bitwy, aż wreszcie udaje im się osiągnąć cel. Po szczęśliwym odnalezieniu cesarzówny obie pary pobierają się i zasiadają na tronach swoich królestw (Ш. Руставели, *Носиющий барсову шкуру*, перев. К.Д. Бальмонга, <http://www.nplg.gov.ge/ic/library/>; S. Rustaweli, *Rycerz w tygrysięj skórze*, przeł. [z gruz.] i posł. opatrzył J. Zagórski przy konsultacji filologicznej J. Brauna, Kraków 1976).

^c Czterokołowy wóz na Ukrainie i Kaukazie, głównie do przewozu zboża.

⁷⁰ Е. Евтушенко, *«Заходи, у меня есть джонджоли...»*, «Литературная Газета» 1997, № 24, s. 3. „Джонджоли” — jak wyjaśnia autor — to gruzińska roślina, którą Gruzini marynują i podają jako zakąskę do wytrawnego białego

W latach siedemdziesiątych tematyka gruzińska w poezji Okudźawy jest niemalże nieobecna, natomiast w utworach kolejnej dekady dominują motywy powrotu do korzeni, do przodków oraz związane z tym dociekanie prawdy o sobie, poszukiwanie własnej tożsamości. W wierszach tych poeta po raz pierwszy w bezpośredni sposób mówi o swoim gruzińsko-ormiańskim pochodzeniu oraz o tym, jak od najmłodszych lat tradycje przodków spletały się w jego duszy z kulturą rosyjską. Rozważania na ten temat przynosi m.in. wiersz *Нянька (Niańka)*:

Ах, наверно, не зря распаялся небесною властью
твоей российский костер над моею грузинскою страстью,
узловатые руки сплетались теплой и добрей,
как молитва твоя над армянскою скорбью моей.

(ЧНА, 497)

Do okresu dzieciństwa powraca poeta również w utworze zatytułowanym *Детство (Dzieciństwo)*. Miejski pejzaż starego Tyflisu oglądany z okien dorożki zarysowuje się w tym wierszu zaledwie jako przyczynek do szerszej refleksji egzystencjalnej o ulotności życia, a równocześnie o jego bogactwie, różnorodności, a także o niełatwym powołaniu artysty:

Пустячное жизни мгновенье,
едва лишь запомнишь его,
но всюду царит вдохновенье,
и это превыше всего.

В застолье, в любви и коварстве,
от той и до этой стены,
и в воздухе, как в государстве,
все страсти в одну сведены.

(ЧНА, 494)

wina. Jewtuszenko wspomina, iż była to w Moskwie rzadkość, a jednym z nielicznych miejsc, gdzie można było jej spróbować, był dom Okudźawy. Słowo to stało się swoistym „kodem” przyjaźni obu poetów, towarzyszącym zaproszeniom na „te nie dla wszystkich zrozumiałe małeńkie uczy” (*ibidem*, s. 1).

Rysując retrospektywny obraz Tyflisu dzieciństwa oraz siebie jako trzyletniego chłopca, podmiot liryczny antycypuje przyszłość:

Уже за спиной Ортачала,
Кура пролегла стороной.
Мне только лишь три отстучало,
а что еще будет со мной!

(ЧНА, 494)

Lecz, jak często bywa w wierszach autora *Pieśni gruzińskiej*, owa sytuacja niedopowiedzenia w pytaniach o przyszłość zwiastuje w podtekście — choć poeta nie nazywa ich wprost — wydarzenia złowieszcze i tragiczne. Można więc przewidywać dramat krewnej⁷¹, która teraz — jeszcze nieświadoma przyszłości — towarzyszy bratankowi w przejażdżce⁷²:

Я еду Тифлисом в пролетке
и вижу, как осень кружит,
и локоть родной моей тетки
на белой подушке лежит.

(ЧНА, 495)

W utworach Okudźawy z lat osiemdziesiątych dostrzegalne są także echa gruzińskiego kultu przodków: „Хочу воскресить своих предков, / хоть что-нибудь сердце сберечь” (ЧНА, 439), oraz refleksje na temat źródeł własnej filozofii życia oraz twórczości: „И что-то есть, наверное, во мне / от старого глехо^d и от Сократа” (ЧНА, 422).

W ostatnich latach twórczości autora *Jesieni w Kachetii* zainteresowanie tematyką gruzińską ponownie schodzi na dalszy plan, jednak i w tym okresie powstaje kilka interesujących utworów, z których należałoby przywołać przynajmniej dwa.

⁷¹ O tragicznym losie Olgi Okudźawy będzie mowa dalej.

⁷² Podobny zabieg zastosował poeta m.in. w cytowanej balladzie *Четыре сына*: „Но это все пока в грядущем, / пока в грядущем. / А пока...” (ПлКТ, 42), czy wierszu *Арбатское вдохновение, или Воспоминание о детстве*: „Что мне сказать? Еще люблю свой двор, / [...] / и усача кремлевского люблю, / и самого себя люблю за это” (ЧНА, 421).

^d „Крестьянин” (*груз.*) – przyp. red. cytowanego zbioru.

Fatalistyczne nastroje związane z rozmyślaniami o życiu i śmierci, towarzyszące całej jego późnej poezji, znalazły odzwierciedlenie w wierszu ****А вот Резо – король марионеток...* (****А ото Резо — król marionetek...*), poświęconym wybitnemu gruzińskiemu artyście, założycielowi Tbiliskiego Teatru Marionetek — Rewazowi Gabriadze. Prawo człowieka do decydowania o własnym losie zdaje się jedynie ułudą, iluzją wolności. W rzeczywistości kieruje nim Opatrzność, pociągając za niewidzialne sznurki, jak lalkarz kierujący ruchami swych marionetek:

И нами управляет Провиденье,
хоть ниточек и скрыта череда...
Но как похожи мы! Вот совпадение!...
Не обольщайтесь волей, господа!

(ЧНА, 540)

Przywołajmy także jeden z najbardziej przejmujących wierszy „gruzińskich” — nie tylko w późnej poezji, ale i w całym dorobku poetyckim Okudźawy. Opatrzony dedykacją „Pamięci Olgi Okudźawy i Galaktiona Tabidze”, wiersz zatytułowany *Свадебное фото (Fotografia ślubna)* ukazuje losy oskarżonej o trockizm, represjonowanej, a następnie zgładzonej ciotki Bułata Okudźawy oraz jej tragicznie zmarłego męża⁷³ — jednego z najwybitniejszych poetów gruzińskich:

⁷³ O okolicznościach śmierci Olgi Okudźawy i Galaktiona Tabidze pisze Marat Gizatulini: „Po raz pierwszy Olga Okudźawa została zesłana w 1928 roku. Rozstrzelano ją 11 września 1941 roku na przedmieściach Orła. Razem z nią zostali zgładzeni m.in. legendarna »eserka« Maria Spirydonowa, siostra Trockiego Olga Kamieniewa, znany bułgarski rewolucjonista Christian Rakowski czy brat Nikołaja Jeżowa — Siergiej. Galaktion Tabidze do 1942 roku otrzymywał listy od żony. Kiedy przestały przychodzić, codziennie odwiedzał NKWD, aby uzyskać jakieś informacje o jej losie. Tam śmiano się z niego, gdyż ciągle był pijany. Według jednej z wersji w marcu 1959 roku, kiedy Tabidze leżał w szpitalu, odwiedzili go nieproszeni goście, aby podpisał paszkwil na Borysa Pasternaka jako zdrajcę ojczyzny. Zamiast odpowiedzi poeta rozłożył ręce jak ptak skrzydła, krzyknął: »Lecę do ciebie, Olu« i rzucił się z okna” (M. Гизатулин, *Его университеты*, s. 45–50).

Тетя Оля, ты — уже история:
нет тебя — ты только лишь была.
Вот твоя ромашка, та, которая
из твоей могилки проросла.
Вот поэт, тогда тебя любивший,
муж хмельной — небесное дитя,
сам былой, из той печали бывшей,
из того свинцового житья.

А на фото свадебном, на тусклом,
ты еще не знаешь ничего:
ни про пулю меж Орлом и Курском,
ни про слезы тайные его.

(ЧНА, 545)

Gdyby nie dedykacja oraz apostrofa do zmarłej, trudno byłoby sytuować ten wiersz w kręgu tematyki gruzińskiej. Wątpliwości te rozwiewa jednak zakończenie utworu — zamykające wiersz porównanie, gdzie występuje tradycyjny dla folkloru gruzińskiego obraz łani:

Вот и восседаешь рядом тихо
у нестрашных, у входных дверей,
словно маленькая олениха,
не слыхавшая про егерей.

(ЧНА, 545)

Jak stwierdza Łominadze, w wierszach poety „gruzińską nić” można wyodrębnić jedynie w sposób analityczny i stosunkowo subiektywny, jednak całą podobną „faunę” obrazowania (jak w cytowanej strofie) uznaje on za „gruzińską”, „Pirosmaniewską”, dowodząc, iż Gruzja, jej realia i przyroda oraz malarstwo Pirosmaniego wywarły znaczący wpływ na sferę obrazowania w całym dorobku poetyckim Okudźawy⁷⁴. Dla zilustrowania tej tezy zacytujmy fragmenty tzw. „niegruzińskich” utworów poety:

Нацеленный глаз одинокого дося.
Рога в серебре, и копыта в росе.
А красный автобус вдоль черного леса,
как заяц, по белому лупит шоссе.

(ЧНА, 139)

⁷⁴ Zob.: С. Ломинадзе, *op. cit.*, s. 135–137.

*

Красный петух. Октябрь золотой. Тополь серебряный.
Разве есть что на свете их перьев, и листьев, и пуха целебнее?

(ЧнА, 152)

*

Какая царская нынче осень в Царском Селе!
Какие красные листья тянутся к черной земле,
какое синее небо и золотая трава,
какие высокопарные хочется крикнуть слова.

(ЧнА, 199)

*

По стволам пробегает горенье,
и стволы пропадают во рву.
Каждый ствол — это тело оленье...
Вот земля, на которой живу.

(ЧнА, 217)

Zaprezentowane w niniejszym podrozdziale utwory nie wyczerpują omawianej problematyki, jednak pozwalają wykazać, iż pierwiastek gruziński stanowi istotną i spójną część poetyckiego systemu Okudźawy. Dostrzegamy go — by posłużyć się konkluzją Sigurda Schmidta — w „mistrzostwie tamady”, sztuce przemawiania przy gościnnym gruzińskim stole, w mądrości oraz życzliwości wobec rozmówcy⁷⁵. Na gruncie gruzińskich tradycji ukształtowała się również niezachwiana hierarchia wartości poety, z których na planie pierwszym sytuują się przyjaźń, honor, szczerość, braterstwo i miłość. Z tą ostatnią związany jest bezpośrednio wizerunek kobiety, jaki odnajdujemy w jego wierszach:

Bułat Okudźawa nie przestaje zachwycać się kobietą. Jej obraz wiąże się z takimi drogimi dla pisarza pojęciami, jak „miłość”, „za-

⁷⁵ Gospodarz uczy, przyjęcia.

⁷⁵ С.О. Шмидт, «Не покупаются, не покупаются доброе имя, талант и любовь!». К 70-летию Булата Окуджавы, [w:] idem, *Путь историка. Избранные труды по истоковедению и историографии*, Moskwa 1997, s. 573.

chwyt”, „ciepło”, „związek”, „piękno”. Taki stosunek do kobiety daje się wyjaśnić także gruzińskimi tradycjami narodowymi: miłością i szacunkiem do kobiety jako strażniczki domowego ciepła i zgody⁷⁶.

1.4. Miejsce Arbatu w poetyckiej przestrzeni

Zarówno w biografii Okudźawy, jak i w przestrzeni poetyckiej jego utworów szczególne miejsce zajmuje Moskwa, a przede wszystkim — rejon Arbatu z jego uliczkami, podwórkami i zaułkami. Wiersze poświęcone Arbatowi są najsilniej nacechowane emocjonalnie spośród wszystkich „topograficznych” utworów, a obrazy tej właśnie dzielnicy towarzyszą twórczości poety stale — począwszy od lat pięćdziesiątych po lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia.

Przed przystąpieniem do zasadniczej części rozważań należy zaznaczyć, iż przymiotnik „topograficzny” został pomyślany jako hasło wywoławcze, sygnalizujące większą grupę utworów związanych tematycznie z miejscami pobytu poety. W odniesieniu jednak do wierszy o Arbacie określenie to niewątpliwie wymaga znacznego rozszerzenia, ponieważ ten właśnie rejon Moskwy był dla Okudźawy czymś ważniejszym aniżeli siatką ulic i przecznic — był przede wszystkim symbolem rosyjskiej historii i kultury, symbolem rosyjskiej inteligencji. Atmosfera tego miejsca, gdzie mieszkały i bywały takie znakomitości, jak Puszkina, Gogol, Hercen, Czechow, Tołstoj, Błok i inni wybitni pisarze i artyści, znamionuje Okudźawowskie ujęcie obrazu Arbatu. Przy tym — co istotne — poeta nie tylko sam przesiąkł „arbackim mitem”⁷⁷, ale przede wszystkim wzbogacił go własnymi kategoriami przyjaźni, braterstwa, patriotyzmu, odpowiedzialności za kraj i pamięci o tych, którzy odeszli.

⁷⁶ А. Баженова, «Ничего взамен любви...». Штрихи к портрету Булата Окуджавы, «Октябрь» 1984, № 9, s. 202.

⁷⁷ Szerzej na ten temat zob. np. Г.С. Кнабе, *Конец мифа*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 114–117.

Na Arbacie, w domu numer 43, spędził większą część swego dzieciństwa — od roku 1924 do 1941 (z wyjątkiem początku lat trzydziestych, kiedy rodzina mieszkała w Tbilisi oraz lat 1934–1937, kiedy wraz z rodzicami przeprowadził się na Ural — do Niżniego Tagiłu). Po rozstrzelaniu ojca i zesłaniu matki wraz z bratem wrócił do Moskwy, gdzie — aż do roku 1941 — wychowywała ich babcia. Wtedy to Okudżawa wyjechał do Tbilisi, a stamtąd zaciągnął się jako ochotnik do wojska. Jego powrót do stolicy na stałe możliwy był dopiero w roku 1956 (po rehabilitacji rodziców). Jednak powrót na Arbat okazał się niemożliwy — jako synowi wrogów narodu odmówiono mu zwrotu mieszkania zajmowanego przed wojną. „Od tamtej pory skończyłem z Arbatem” — tak w latach osiemdziesiątych komentował to wydarzenie⁷⁸.

Według słów samego Okudżawy inspiracją do napisania wierszy-piosenek poświęconych Moskwie były pieśni francuskich bardów o swojej stolicy. W jednym z wywiadów wyznał:

Wpływ wywarł na mnie między innymi Yves Montand, który śpiewał o Paryżu, a jego piosenki były bardzo ciepłe, bardzo osobiste. Zapragnąłem napisać coś podobnego o Moskwie... Pierwsza moskiewska piosenka *На Тверском бульваре* [*Na Twerskim bulwarze*] powstała w 1956 roku. [...] Później, w stosunkowo krótkim czasie, powstał cały cykl piosenek o Moskwie: *Король* [*Król*, przeł. A. Mandalian] *Полночный троллейбус* [*Północny trolejbus*, przeł. L. Lewin; *Ostatni trolejbus*, przeł. A. Mandalian], *Московский муравей* [*Moskiewska mrówka*], *Часовые любви* [*Wartownicy dwóch serc*, przeł. T. Lubelski], *Арбат беру с собой* [*Arbat zabieram ze sobą*] — wszystkie w 1957 r.⁷⁹

⁷⁸ Zob.: A. Крылов, *Его песни меняли краски жизни*, «Библиография» 1997, № 5, s. 54; Б. Окуджава, «Я никому...», s. 215 i in.

⁷⁹ Б.Ш. Окуджава, *Всему времечко свое*. Беседовал М. Нодель, «Моя Москва» 1993, № 1–3, s. 4–6 (za: И.Б. Ничипоров, *Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*. Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Moskwa 2002, s. 68).

Z kolei wybitny znawca twórczości poetyckiej Okudźawy Lew Szyłow jako drugi z czynników genezy cyklu moskiewskiego wymienia próbę polemiki z utworami o podobnej tematyce, lecz utrzymanymi w tonie hymnicznym, jak *Дорогая моя столица* (*Moja droga stolica*) i in.⁸⁰ Tezę tę podnosi również inny badacz — Ilja Nicziporow, twierdząc, iż wiersze poety o Arbacie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia znamionowały nowe ujęcie obrazu Moskwy, gdzie na plan pierwszy wysuwał się nie portret paradnej, oficjalnej stolicy, lecz duchowy świat jej mieszkańców⁸¹.

Jeśli chodzi o utwory poświęcone konkretnie Arbatowi, znamienne jest to, iż mimo że powstawały one nieprzerwanie od 1957 r., o świadomej próbie stworzenia „cyklu arbackiego” można mówić dopiero po upływie dwóch dekad — w roku 1976, w chwili opublikowania zbioru poezji zatytułowanego *Арбат, мой Арбат*⁸². Co ciekawe, mimo że zdecydowana większość zawartych w tym zbiorze utworów w sposób bardziej lub mniej jawny dotyka tematyki Arbatu, to jedynie pięć spośród napisanych wcześniej wierszy połączył poeta w cykl pod wspólnym tytułem *Музыка арбатского двора* (*Melodie arbackiego podwórka*, przeł. A. Drawicz). Była to zresztą jedyna tego typu próba, gdyż zarówno we wcześniejszych, jak i późniejszych wydaniach jego poezji wiersze tego cyklu występują samodzielnie, często pod pierwotnymi lub też pod zmienionymi tytułami: pierwszy utwór cyklu pt. *Речитатив* (*Recitativo*, 1970, przeł. A. Drawicz) znany jest także pod incipitem ****Тот самый двор, где я сажал березы...* (****To podwórko, na którym sadziłem brzozy...*); drugi — *Песенка* (*Piosenka*, 1959), występuje w zbiorach zazwyczaj jako *Песенка об Арбате* (*Piosenka o Arbacie*, przeł. A. Mandalian; L. Lewin); trzeci wiersz cyklu — *Танго* (*Tango*, 1973),

⁸⁰ Zob.: Л.А. Шилов, *Феномен Булата Окуджавы*, Moskwa 1998, s. 9.

⁸¹ Zob.: И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 69.

⁸² Б. Окуджава, *Арбат, мой Арбат. Стихи и песни*, Moskwa 1976.

w wydaniach późniejszych został przemianowany na *Послевоенное танго* (*Tango powojenne*, przeł. J. Waczków); kolejny utwór — *Вальс* (*Walc*, 1964, przeł. A. Drawicz), znany jest — podobnie jak *Речитатив* — przede wszystkim z incipitu ****На арбатском дворе...* (***)*Na arbackim podwórku...*, 1964); ostatni zaś wiersz cyklu — *Романс* (*Romans*, 1969), w innych wydaniach figuruje pod tytułem *Арбатский романс* (*Arbacki romans*).

Można przypuszczać, iż tom poetycki *Арбат, мой Арбат* był w istocie pomyślany jako stosunkowo spójna i — co istotne, zamknięta całość. Przemawia za tym fakt, iż jako utwór kończący tom został zamieszczony wiersz ****Донеты все песни...* (***)*Zaśpiewano już wszystkie piosenki...*, 1963), z zakończeniem wyraźnie sygnalizującym zamiar Okudźawy odstąpienia nie tylko od tematyki Arbatu, ale i od twórczości poetyckiej w ogóle:

[...]

С тебя ничего уж не спросят:
как хочется — так и плыви,
подобна мгновенному снимку,
где полночь
и двор в серебре,
и мальчик
с гитарой в обнимку
на этом арбатском
дворе.

(АМА, 123)

Ku ukontentowaniu jednak kolejnych pokoleń wielbicieli talentu twórcy i z pożytkiem dla rosyjskiej poezji XX w. Okudźawa nie był konsekwentny w swoim postanowieniu, czego wymiernym rezultatem były wszystkie późniejsze zbiory wierszy, w których aż po lata dziewięćdziesiąte odnajdujemy — pośród innych motywów — także nuty nostalgii za tą częścią Moskwy, o której poeta mawiał:

Арбат jest dla mnie nie tylko ulicą, lecz miejscem, które w moim pojęciu jak gdyby uosabia Moskwę i moją ojczyznę. [...] Historia Moskwy, kierując się jakimś niewyjaśnionym kaprysem, wybrała ten właś-

nie obszar dla najpełniejszego z możliwych wyrażenia samego siebie. Arbat nie jest wytyczony przez granice swoich zabudowań, on po prostu istnieje — dzielnica, kraj, żywa, tętniąca historia, nasza kultura... Podejrzewam nawet, że Arbat ma duszę, która już od kilku stuleci roztacza niewidzialne fale, dobroczynnie wpływające na nasze samopoczucie moralne⁸³.

Spróbujmy prześledzić przynajmniej w zarysie główne etapy funkcjonowania obrazu Arbatu w poetyckiej twórczości Bułata Okudźawy. Zasadniczo, jeśli chodzi o ten właśnie aspekt poezji, można wyodrębnić dwie fazy: pierwszą — przypadającą na bez mała trzy pierwsze dekady tej twórczości, i drugą — której początek datować należałoby na rok 1982, kiedy Okudźawa przeprowadził się na ulicę Biezbożnyj Pierieułok, a który to rok okazał się przełomowy dla jego ujęcia tematyki Arbatu. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej transformacji poglądów poety w interesującej nas kwestii.

Biorąc pod uwagę fakt, iż po roku 1941 Okudźawa nie zamieszkał już nigdy w tej części Moskwy, należy przyjąć — za Gieorgijem Knabe — iż „[...] Arbat Okudźawy to nie Arbat z czasów powstania poświęconych mu pieśni, lecz retrospektywny obraz z lat trzydziestych”⁸⁴. Przy tym dużym prawdopodobieństwie, które udało się poecie osiągnąć dzięki wprowadzeniu ogromnej liczby moskiewskich realiów (przede wszystkim topograficznych), w utworach tych obraz tego rejonu ulega znacznej mitologizacji⁸⁵. I rzeczywiście — wśród wierszy Okudźawy od-

⁸³ Cyt. za: В.А. Зайцев, «Музыка арбатского двора». *Поэтический мир Булата Okуджavy*, «Русская словесность» 1999, № 1, s. 7.

⁸⁴ Г. Кнабе, *Булат Okуджыва и три эпохи культуры XX века: проблема «мы»*, [w:] *Творчество Булата Okуджывы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Okуджывы*, Moskwa 2001, s. 13.

⁸⁵ Okudźawa poniekąd sam potwierdził ten fakt, aczkolwiek dopiero w latach osiemdziesiątych: „Arbat to moja rodzima ulica [...], ale teraz daleki jestem od idealizacji przeszłości. Sami wiecie, była to trasa rządowa: po tej trasie jeździł Stalin, dlatego wszystkie bramy i podjazdy pełne były tajniaków. Ale wówczas nie rozumiałem tego, było to nawet w pewien sposób interesujące.

najdujemy wiele utworów odnoszących się do tych lat, do okresu szczęśliwego dzieciństwa i młodości poety.

W pierwszej fazie twórczości w ujęciu przedwojennego Arbatu dominują obrazy jasnych i beztrudnych dni, roześmianych twarzy dzieci z sąsiedztwa, wspólnych zabaw i tańców na podwórkach, jak w wierszu z roku 1964 ****На арбатском дворе...*:

На арбатском дворе – и веселье и смех.
Вот уже мостовые становятся мокрыми.
Плачьте, дети!
Умирает мартовский снег.
Мы устроим ему веселые похороны.

(ЧНА, 54)

Również w utworach utrzymanych w tonie nostalgii za minionym czasem towarzyszą wspomnieniom autora pozytywne emocje związane z Arbatem jako miejscem, które ukształtowało go jako człowieka. Jednym z takich wierszy jest *Речитатив*, w którym punktem wyjścia szerszej refleksji stał się autentyczny — choć z pozoru nieznaczący — fakt z młodzieńczej biografii poety — wspólne z przyjaciółmi sadzenie drzew na podwórku⁸⁶:

Тот самый двор, где я сажал березы,
был создан по законам вечной прозы
и образцом дворов арбатских слыл;
там, правда, не выращивались розы,
да и Гомер туда не заходил...
Зато поэт Глазков напротив жил.

[...]

Ильинку с Божедомкою, конечно,
не в наших нравах предавать послешно,
и Усачевку, и Охотный ряд...
Мы с ними слиты чисто и безгрешно,
как с нашим детством — сорок лет подряд;
мы с детства их пророки... Но Арбат!

A teraz nieprzyjemnie jest nawet to wspominać. Mieszkaliśmy w ciasnocie, zdecydowana większość — w mieszkaniach komunalnych. [...] I cóż, to wszystko, co mogę powiedzieć o Arbacie” (Б. Окуджава, *«Я никому...»*, s. 215).

⁸⁶ Zob.: Л.А. Шилов, *op. cit.*, s. 10.

[...]

И если вам, читатель торопливый,
он не знаком, тот гордый, сиротливый,
извилистый, короткий коридор
от ресторана «Праги» до Смоляги
и рай, замаскированный под двор,
где все равны: и дети и бродяги,
спешите же... Все остальное вздор.

(ЧНА, 252–253)

W pierwszej fazie poetyckiej twórczości Okudźawy jedynym cieniem, który zakłóca harmonijny obraz życia na Arbacie, jest II wojna światowa. W chwili jej wybuchu braterska sztafa chłopców z Arbatu nabiera nowego, szerszego wymiaru, przerażając się w solidarne poczucie długu wobec ojczyzny⁸⁷, odpowiedzialności za kraj. O romantycznie nacechowanym porywie uczniów arbackich szkół, którzy, z jednej strony, pełni nadziei na zwycięstwo, z drugiej — wiary w słuszność swych decyzji,

⁸⁷ Prof. Tadeusz Klimowicz, recenzując niniejszą rozprawę, zakwestionował pojęcie „długu wobec ojczyzny” w odniesieniu do Okudźawy, w szczególności — do jego decyzji o dobrowolnym wstąpieniu do wojska. Jako odpowiedź na ten zarzut proponujemy wypowiedź moskiewskiego krytyka i publicysty — rówieśnika poety, podobnie jak on syna „wrogów ludu”, ponadto osądzanego i skazanego w 1949 r. na 25 lat i rehabilitowanego sześć lat później (1955), który obok patriotyzmu wskazuje także inny ważny czynnik decyzji Okudźawy (i jemu podobnych), pozwalający w znacznej mierze rozpatrywać ją właśnie w kategorii „długu”: „Po szkole nasza zgrana [...], odważna paczka z podwórka szybko podzieliła się na dwie części: na jeszcze dumnie-radziecką, nieskalaną, i na tę, naznaczoną już piętnem »wrogów ludu«. [...] Zostaliśmy postawieni przed wyborem: uwierzyć, że twój bohaterski, kryształowo czysty ojciec to w rzeczywistości podstępny i nikczemny wróg ukochanej ojczyzny i narodu lub też dopuścić myśl, że władza radziecka pozbywa się swojego oparcia, swoich żołnierzy i dowódców. Obie wersje przekraczały ludzkie pojęcie. Zapewne każdy, kto pisał o kształtowaniu się Okudźawy, z radością podkreślał: mimo łez krewnych i przekonywań komendanta, aby odczekać jeszcze rok, uczeń dziewiątej klasy Bułat [...] na ochotnika nakłada żołnierski mundur. Patriotyczny poryw? Nikt nie zaprzecza. Ale ja znowu wspominał chłopców, obarczonych poczuciem winy za skazanych ojców. Rwących się, aby zmyć ich hańbę własną krwią. Udowodnić umiłowanej władzy swoje oddanie. Odśłużyć dla narodowego dobra. Dla wzniosłej idei... [...] Nie sprawiłoby trudności odnaleźć w wywiadach i publicystyce Bułata słów na potwierdzenie tego, że jego zgłoszenie się na ochotnika do wojska było podyktowane także myślą o odku-

jako ochotnicy zgłosili się na front, traktuje napisana w latach sześćdziesiątych *Песенка о московских ополченцах* (*Piosenka o moskiewskich ochotnikach*):

[...]

Гляжу на двор арбатский, надежды не тая,
вся жизнь моя встает перед глазами.

Прощай, Москва, душа твоя
всегда, всегда пребудет с нами!

Расписки за винтовки с нас взяли писаря,
но долю себе выбрали мы сами...

Прощай, Москва, душа твоя
всегда, всегда пребудет с нами!

(ЧИА, 98)

Ta atmosfera przyjaźni, braterstwa i jedności przesyca wiele utworów o tematyce wojennej trzech pierwszych dekad twórczości Okudźawy, wśród nich takie, jak *Одна морковь с заброшенного огорода* (*Jedna marchew z opuszczonego ogrodu*, 1964) czy ****А мы с тобой, брат, из нехоты* (****Zimą czy latem — тварdej doli...*, przeł. W. Dąbrowski).

Doświadczenia wojenne, pełne okrucieństwa i śmierci, prowadzą jednak z czasem do pewnego przewartościowania postawy podmiotu autorskiego. W wielu utworach łączących wizerunek przed- i powojenny obok scen radosnych, szczęśliwych pojawiają się zatem obrazy wojennej tragedii, która rozdzieliła losy bractwa z Arbatu. Spośród wielu wierszy łączących te dwa motywy bodaj najpiękniejszy jest utwór zatytułowany *Крól*, stanowiący swoiste epitafium poświęcone przyjacielom, którzy zginęli na froncie. Uosobieniem bohatera zbiorowego jest w tym wierszu tytułowy Król — Łońka Korolow, którego prototypem był chłopak z przedwojennego otoczenia Okudźawy:

pieniu win. Pokutą za swoich bliskich — rycerzy rewolucji” (M.M. Кораллов, *ГУЛАГ и Булат*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004*, s. 50).

Во дворе, где каждый вечер все играла радиола,
где пары танцевали, пыля,
ребята уважали очень Леньку Королева
и присвоили ему званье короля.

Был король, как король, всемогущ, и если другу
станет худо и вообще не повезет,
он протянет ему свою царственную руку,
свою верную руку, — и спасет.

Но однажды, когда «мессершмиты», как вороны,
разорвали на рассвете тишину,
наш король, как король, он кепочку, как корону —
набекрень, и пошел на войну.

Вновь играет радиола, снова солнце в зените,
да некому оплакать его жизнь,
потому что тот король был один (уж извините),
королевой не успел обзавестись.

Но куда бы я ни шел, пусть какая ни забота
(по делам или так, погулять),
все мне чудится, что вот за ближайшим поворотом
Короля повстречаю опять.

Потому что на войне, хоть и правда стреляют,
не для Леньки сырая земля.
Потому что (виноват), но я Москвы не
представляю без такого, как он, короля.

(ЧНА, 27–28)

Warto zwrócić uwagę — w ślad za Zinowijem Papiernym — na strukturę tego utworu. Wiersz został zbudowany na zasadzie dwoistości, na którą składa się, po pierwsze, użycie słowa „двор” w dosłownym znaczeniu arbackiego podwórka i w znaczeniu przenośnym, aluzyjnym — dworu królewskiego, co sygnalizuje tytuł utworu, a zostało podkreślone poprzez nacechowanie podwórkowego przywódcy Lońki Korolowa atrybutami władzy królewskiej⁸⁸. Owa dwoistość przejawia się również w wyraźnym podziale na dwie części, z których pierwsza, o charakterze narracyjnym, opowiada o „władaniu” króla Lońki i jego

⁸⁸ Podobny chwyt zastosuje poeta także w jednym z późniejszych wierszy pt. *Надпись на камне*, który zostanie przywołany w dalszej części naszych rozważań.

śmierci, z kolei druga część — to odautorska próba zaprzeczenia tejże śmierci, utrwalenia na zawsze obrazu arbackiego bohatera, bez którego i obraz samego Arbatu staje się niepełny. W ten sposób wiersz ten — podobnie jak wiele innych wojennych wierszy — staje się nośnikiem idei odwiecznego swoistego pojedynku poety ze śmiercią⁸⁹.

Na ile utwór ten związany jest z biografią Okudźawy dowodzą słowa samego poety:

Mieszkał u nas na Arbacie Łońka Gawriłow, taki rudy, bardzo miły chłopak. Zupełnie nie przywódca, nie „król” — nie odznaczał się żadną z cech, o których mówi ta piosenka. Jednak nie wiedzieć czemu, było mi strasznie żal, kiedy zginął. Jego śmierć wydała mi się szczególnie bezsensowna i przykra. Z tego właśnie powodu nazwałem jego imieniem bohatera mojej piosenki⁹⁰.

W tonacji podobnej do wiersza *Król* pozostają inne utwory, poświęcone bądź to kolegom poległym w boju, bądź też dziewczętom, którym wojna odebrała mężów, narzeczonych, braci. Należą do nich m.in. utwory: *До свидания, мальчику* (*Do widzenia, chłopcy*, 1958, przeł. W. Dąbrowski), wyrażający nadzieję na szczęśliwy powrót z frontu, *Послевоенное танго*, przepełniony smutną refleksją o śmierci i prośbą o pamięć, czy ****А мы с тобой, брат, из пехоты* — dramatyczna próba zatrzymania wśród żywych obrazu poległego przyjaciela. Bez tych bohaterów Okudźawa nie wyobraża sobie już Moskwy, podobnie jak Łońka Korolow — żyją więc nadal na „niebiańskim Arbacie”, utrwalonym we wczesnych wierszach o tematyce moskiewskiej.

⁸⁹ Zob.: З. Паперный, «За столом семи морей» (*Булат Окуджав*), [w:] idem, *Единое слово*, Moskwa 1983, s. 236–237. Jadwiga Szymak-Reifera nadaje pierwszemu z cytowanych znaczeń szerszy sens: „W twórczości Okudźawy, podobnie jak wielu innych pisarzy jego pokolenia, двор [podkr. moje — A.U.-P.] to metafora nieodzownej dla nastolatków wspólnoty, która określa własne, grupowe wzory zachowań” (Я. Шимак-Рейфер, «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...», [w:] *Булат Окуджав: его круг, его век...*, s. 42).

⁹⁰ Cyt. za: Л.А. Шилов, *op. cit.*, s. 10.

Należy dodać, iż właśnie we wczesnym okresie twórczości (w roku 1959) powstał również bodaj najbardziej znany utwór o tej tematyce, który dziś na stałe już wszedł do „obowiązkowego kanonu” jego wierszy-piosenek — mianowicie *Piosenka o Arbacie*, w której atmosfera tego szczególnego dla poety miejsca oraz jego uczucia z nim związane zostały wyrażone poprzez zespolenie w obrazie Arbatu pojęć: przeznaczenia, religii i ojczyzny:

Ты течешь, как река. Странное название!
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — мое призвание.
Ты — и радость моя, и моя беда.

Пешеходы твои — люди не великие,
каблучками стучат — по делам спешат.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя религия,
мостовые твои подо мной лежат.

От любви твоей вовсе не излечишься,
сорок тысяч других мостовых любя.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — мое отечество,
никогда до конца не пройти тебя!

(ЧНА, 80)

Wiersz ten jest równocześnie najbardziej reprezentatywnym przykładem nawiązania do nieobcych literaturze rosyjskiej motywów „małej ojczyzny” i „małego człowieka”. Wątek ojczyzny, która niewątpliwie stanowi jedno z kluczowych pojęć poezji Okudźawy (choć często pojawia się nie wprost, lecz w sposób dalece zawołowany), realizuje się w tym wierszu, podobnie jak w innych utworach o tematyce Arbatu, w obrazie „małej ojczyzny” utożsamianej z „krajem dzieciństwa”, którym dla poety na zawsze pozostało historyczne centrum rosyjskiej stolicy — Arbat i jego okolice. Co zaś się tyczy obrazu „małego człowieka”, warto zwrócić uwagę na odmienne — w kontekście tego nurtu w literaturze rosyjskiej — ujęcie tematu przez autora *Piosenki o Arbacie*. „Mali ludzie” Okudźawy — przechodnie ogarnięci swymi codziennymi sprawami, spieszący przez Arbat, w odróżnieniu od rozpowszechnionych jeszcze w wieku XIX bohate-

rów literackich — nie są nieszczęśnikami, ludźmi bojaźliwymi, uniżonymi czy niewolniczo podporządkowanymi władzy. Nie są również naznaczeni strachem przed życiem, otaczającą rzeczywistością czy przed przytłaczającym miastem-gigantem⁹¹. I — co najistotniejsze, w jego ujęciu obrazu „małego człowieka” nie dostrzegamy charakterystycznej dla wcześniejszej literatury rosyjskiej wyniosłej litości, współczucia zabarwionego pogardą. Okudźawa — przeciwnie — „[...] broni godności swoich bohaterów — »ludzi niepokąźnych«, ale wspaniałych, jak Łońka Korołow czy bezimienni chłopcy z Arbatu”⁹².

Oba zasygnalizowane aspekty trafnie podsumowała Jadwiga Szymak-Reiferowa w *Posłowie* do jednego z polskich wydań poezji Okudźawy:

Skoro już o ojczyźnie mowa, warto zauważyć, że w poezji Okudźawy słowo to jest właściwie nieobecne jako abstrakt lub pojęcie przestrzenne [...]. Obraz miasta jest dla niego modelem świata. [...] Najważniejszym, świętym miejscem jest podwórko na Arbacie, tuż po nim — ulica, dwa podstawowe toposy tej poezji. Miasto jest dla poety przyjaznym żywiołem, rzeką o znanych brzegach. Szary przechodzień, pasażer staroświeckiego tramwaju i nowoczesnego metra — oto bohater liryczny wierszy o starym Arbacie. Nie zna on lęków cywilizacyjnych, a jeżeli nawet miasto wyda mu się mrowiskiem, to własnym, swojskim, akceptowanym. Dla miasta nie ma w tej poezji żadnego przeciwstawienia [...]”⁹³.

W innym miejscu dodaje:

W wierszach Okudźawy ojczyzna-Arbat to [...] miejsce duchowego rozwoju, wychowania, szczególnie ważne w osobistej biografii poety, metafora przestrzeni duchowej, słowo-obraz bliskie znaczenio-

⁹¹ Szerzej na ten temat zob. np. *Идеи в России. Идеи в Росji. Ideas in Russia. Leksykon polsko-rosyjsko-angielski*, red. A. de Lazari, t. 5, Łódź 2003, s. 152–155.

⁹² В. Куллэ, *Год без Окуджавы*, «Литературное обозрение» 1998, № 3, s. 5. Autor publikacji użył trudnej do wyrażenia w przekładzie gry słów: „невеликие” — „величественные”.

⁹³ J. Szymak-Reiferowa, *Posłowie*, [w:] B. Okudźawa, *Zamek nadziei. Wiersze i pieśni*, Kraków–Wrocław 1984, s. 278.

wo Puszkiniowskiemu Carskiemu Siołu lub temu, co Polacy nazywają „małą ojczyzną”⁹⁴.

Warto też zwrócić uwagę na jeden z chwytów stylistycznych, jaki zastosował Okudźawa w *Piosence o Arbacie*, który został określony przez Ilję Nicziporowa jako „poetyka odbicia”. Zestawienie Arbatu z obrazem rzeki pozwala mówić o próbie wyniesienia w tym wierszu szarej codzienności do rangi przeżyć mistycznych, tajemniczych, pełnych poetyckiej wzniosłości. Jednak utwór ten nie jest pozbawiony pewnej przewrotności: w asfalcie przeźroczystym jak lustro rzeki odbija się cały świat przeżyć wewnętrznych bohatera lirycznego — dusza arbackiego przechodnia. Rzeki jednak — choć jest przeźroczysta — nigdy nie udaje się zgłębić w pełni, zaś jej nurt, nieustanny ruch znamionuje nieuchronność przemian, których człowiek nie jest w stanie antycypować. Owa ograniczoność poznawczego potencjału człowieka znajduje swoją puentę w końcowym wersie utworu, który mimo to można równocześnie odczytać jako zapowiedź nieustannego poszukiwania prawdy o sobie⁹⁵.

Powracając do kwestii nawiązań literackich, można dostrzec w latach sześćdziesiątych początek ewolucji wątku arbackiego. Kilka utworów z tego okresu (***)*Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...*, znany także pt. *Александр Сергеевич Пушкин* — *Aleksander Siergiejewicz Puszkina*, 1964, przeł. W. Dąbrowski; *Счастливчик* — *Szczęściarz*, przeł. J. Czech; ***)*На углу у гастронома...* — *Na rogu obok delikatesów...*), jawnie odwołujących się do Złotego Wieku literatury rosyjskiej, a konkretnie do osoby Puszkina, dowodzi, iż w świadomości poety dokonuje się zwrot ku szerszemu ujęciu tego motywu — jako symbolu historyczno-kulturowej ciągłości dziejowej,

⁹⁴ Я. Шимак-Рейфер, «Мы связаны, поляки...», s. 42.

⁹⁵ Zob.: И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 69; С.О. Шмидт, *Булат Окуджавы и «арбатство»*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры...*, s. 20.

której wyrażeniem jest Arbat, zaś uosobieniem — zamieszkujący go ludzie. Warto zwrócić uwagę w szczególności na ostatni z wymienionych utworów ****На углу у застроюма...*, który stanowi równocześnie nawiązanie do motywu pojedynku Puszkina z D'Anthèsem jako metafory losu poety⁹⁶. Zacytujmy fragmenty tego wiersza:

[...]

Что ж вы дремлете, ребята?!
Собирайте-ка отряд:
недалече от Арбата
снова в Пушкина палат!

[...]

Похудевший и небритый,
приложась щекой к земле,
он опять лежит убитый
с грустной думой на челе.

[...]

Пушкин, Пушкин, счет обидам —
очень грустная статья.
Но неужто быть убитым —
привилегия твоя?

[...]

И опять над постаментом
торопливым инструментом
водружают монумент,
как эпохи документ.

(ЧНА, 243–244)

Natomiast po roku 1982, a więc po przeprowadzce na ulicę Biezbóżnyj Pierieulok (oraz po okresie zastoju w twórczości poetyckiej spowodowanej zwrotem Okudźawy ku prozie historycznej), obraz Arbatu w jego wierszach nabrał diametralnie innego wydźwięku. Wpływ na to miała przede wszystkim

⁹⁶ Na zastosowanie tej metafory przez Okudźawę wskazuje J. Szymak-Reiferowa, jednak jako ilustrację tej tezy badaczka przywołuje inny z wymienionych utworów — mianowicie wiersz *Щестьчяцарь* (J. Szymak-Reiferowa, *Postowie...*, s. 277).

ewolucja poglądów poety, weryfikacja jego dziecięcych fantazji i młodzińskich zapatrywań.

O ile w pierwszej fazie twórczości Okudźawa skłaniał się nawet ku idealizacji życia na Arbacie, pomijając milczeniem wątpliwe uroki przeludnionych komunalnych mieszkań („za-gęszczonych” po rewolucji), o tyle faza druga przynosi próbę odbrażowienia dziecięcych ideałów. Czyniąc swoisty rachunek sumienia, którego ofiarą padają dawne mrzonki (m.in. bezgraniczna wiara w słuszność systemu w latach trzydziestych, mimo iż system ten tak drastycznie pozbawił go najbliższych), obecnie podważa on tak starannie budowany wówczas mit. W wierszu z lat osiemdziesiątych *Арбатское вдохновение, или Воспоминание о детстве* (*Reminiscencje arbackie, czyli Rozpamiętywanie dzieciństwa*, 1980, przeł. A. Mandalian) poeta rysuje siebie z tamtych lat — chłopca wychowanego na Arbacie, bez reszty oddanego ojczyźnie i Stalinowi:

Упрямо я твержу с давнишних пор:
меня воспитывал арбатский двор,
все в нем, от подлого до золотого.
А если иногда я кружева
накручиваю на свои слова,
так это от любви. Что в том дурного?

[...]

Что мне сказать? Я только лишь пророс.
Еще далече до военных гроз.
Еще загадкой манит подворотня.
Еще я жизнь сверяю по двору
и не подозреваю, что умру,
как в том не сомневаюсь я сегодня.

Что мне сказать? Еще люблю свой двор,
его убогость и его простор,
и аромат грошового обеда.
И льну душой к заветному Кремлю,
и усача кремлевского люблю,
и самого себя люблю за это.

[...]

Он лепит, обстоятелен и тих,
меня, надежды, сверстников моих,
отечество... И мы на все готовы.

Что мне сказать? На все готов я был.
Мой страшный век меня почти добил...

(ЧНА, 420–421)

Wiersz jest zatem poetyckim obrachunkiem z własnymi młodzieńczymi mrzonkami, znamionującym ostateczne odejście od iluzji przeszłości. Na temat tego niełatwego rozstania Okudżawa wypowiedział się w jednym z późnych wywiadów:

To dalece niebezpieczne widzieć dziś tymi samymi dziecięcymi, naiwnymi, pełnymi zachwytu oczami Moskwę, Arbat, naszą powszechną wówczas gotowość na wszystko. Taka gotowość — bez względu na cel — nakłada na sumienie każdego człowieka ogromną odpowiedzialność. Wolność jest zdecydowanie droższa i piękniejsza od wszelkich iluzji. Z iluzjami należy się rozstawać. Nawet z tymi najśłodszyimi⁹⁷.

Dominantą wielu utworów o tematyce Arbatu z lat osiemdziesiątych jest uczucie utraty czegoś bliskiego, osobistego. Poeta nie kryje, iż odebrano mu to, co było dla niego najdroższe. Uczucia te znalazły najpełniejszy wyraz w pierwszej części cyklu zatytułowanego *Арбатские паневы* (*Arbackie melodie*, 1982), w której odnajdujemy pozbawione wszelkiej nadziei wyznanie:

Все кончается неумолимо.

[...]

я тоскую, и плачу, и грежу
по святым по арбатским местам.

[...]

Эти самые нежность и робость,
эти самые горечь и свет,

⁹⁷ Б. Окуджава, *С иллюзиями надо расставаться*, «Общая газета» 1997, № 28 (za: Г.С. Кнабе, *op. cit.*, s. 117).

из которых мы вышли, возникли...
Сочинились...
И выхода нет.

(ЧНА, 360–361)

Z kolei druga część tego cyklu to bezpośrednio nawiązanie do faktu zamieszkania w Biezbóznym Pierieułku. Zastosowana w tym utworze kompozycja pierścieniowa służy uwydatnieniu zgubnego wpływu tej zmiany na twórczą aktywność poety. Zacytujmy początkową i końcową strofę wiersza:

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.
В Безбожном переулке хиреет мой талант.
Вокруг чужие лица, враждебные места.
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

[...]

Хозяйская походка, надменные уста...
Ах, флора там все та же, да фауна не та...
Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся...
Заледенела роза и облетела вся.

(ЧНА, 361–362)

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż ostatni wers tego utworu jest wyraźną aluzją do nacechowanego autotematycznie wiersza z roku 1975 *Я пишу исторический роман (Piszę powieść historyczną)*, przeł. W. Dąbrowski i W. Woroszyński). Dziś zwiędła róża była wówczas dla poety symbolem twórczej nadziei:

В склянке темного стекла
из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо.

[...]

Дайте дописать роман
до последнего листочка.
И пока еще жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке...

(ЧНА, 283–284)

Uczucie straty związanej z upadkiem starego Arbatu zostaje pogłębione w innych utworach z lat osiemdziesiątych, z których najbardziej tragiczne w swej treści są wiersz *Воспоминание о Дне Победы (Wspomnienie o Dniu Zwycięstwa)*, przesycony gorzką refleksją, która posłużyła jako refren tego utworu: „...в те дни, когда в Москве еще Арбат существовал...”, oraz czterowiersz ****Арбата больше нет... (***Arbatu już nie ma...)*, na tyle wymowny, iż nie wymagający dodatkowych komentarzy:

Арбата больше нет: растаял словно свеченька,
весь вытек, будто реченька; осталась только Сретенка.
Сретенка, Сретенка, ты хоть не спеши:
надо же, чтоб что-нибудь осталось для души.

(ЧНА, 469)

Co interesujące, poeta w wystąpieniach publicznych, jak i w poezji nie pozostawał obojętny wobec destruktywnej polityki władz moskiewskich — zarówno w kwestii migracyjnej (usuwanie przedwojennych mieszkańców Arbatu i zasiedlanie go nowymi lokatorami), jak również w płaszczyźnie architektonicznej. W wypowiedziach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zmiany te komentował w sposób bezkompromisowy:

Co się tyczy nowego Arbatu, myślę, że będzie wspaniała nowa ulica z pięknymi domami poezji, księgarniami, restauracjami „Mistrz i Małgorzata” dla obcokrajowców, lecz... Arbatu nie będzie. Nie będzie Arbatu, gdyż wysiedlani są jego mieszkańcy, a oni właśnie tworzą klimat rejonu. [...] Osiedlają się tam ludzie niewiadomego pochodzenia, dla których Arbat jest jedynie nazwą i niczym poza tym. [...] Tysiąc razy powtarzałem, rozmawiając z architektami: „Czy konieczne było zniszczenie Arbatu?” [...] A cała sprawa polega na tym, że ktoś tam siedzi w Mossowiecie, ma przyjaciela architekta, który musi się jakoś wykazać, i dogadują się. Jeden postawił latarnie, inny położył płyty [...]. Teraz to już nie jest Arbat. Przypomina on wiele zachodnich ulic, niby taki zachodni standard... A ja myślę, że to po prostu nasz brak gustu [...] ⁹⁸.

⁹⁸ Б. Окуджава, «Я никому...», s. 215–217.

Odczucia te znalazły bezpośredni wyraz w wierszu z lat osiemdziesiątych ****Дама ножек не замочит...* (***)*Дамa но́жек не замочы...*):

Дама ножек не замочит,
друг мараться не захочет,
и на свалку спишут старый двор.
Защитите его, струны,
от изменчивой фортуны.
Наша жизнь — короткий разговор.

Что ж вы дремлете, ребята:
ведь осколки — от Арбата!
А какая улица была!
Разрушители гурьбою
делят лавры меж собою.
Вот какие в городе дела.

Ни золота и ни хлеба
ни у черта, ни у неба,
но прошу я без обиняков:
ты укрой меня, гитара,
от смертельного удара,
от московских наших дураков.

(ЧНА, 456)

Do jakiego stopnia autentyczne są wyznania podmiotu lirycznego wszystkich tych wierszy, świadczy późniejsze wyznanie samego poety:

Wiele razy mówiłem o tym, że Arbatu już nie ma. Żałowałem tego. Rzeczywiście, jego byt fizyczny uległ tak radykalnej zmianie, że nie da się tego wyrazić inaczej. I nie jest to, niestety, tylko moje zdanie. Myśli tak wielu ludzi Arbatu. Ale na szczęście Arbat został symbolem jeszcze na długo przed swoją zagładą fizyczną. I pozostaje nim po dziś dzień. Nie można unicestwić historii, ducha. One trwają nieprzerwanie, zagrzewając nas i dając natchnienie do działania. I to, że się staramy, zakasujemy rękawy, próbując ocalić swoją przeszłość, czyli nas samych — czyż nie jest to oznaką tego, że prawdziwy Arbat mamy na trwałe we krwi?⁹⁹

⁹⁹ Cyt. za: С.О. Шмидт, «*He покупаются...*», s. 572. Należy zaznaczyć, iż w cytowanej wypowiedzi poeta do określenia ludzi pochodzących z Arbatu i reprezentujących bliskie do jego zasad poglądy używa nieprzetłumaczonego słowa „арбатцы”.

Sens tych słów niemal dosłownie, choć w poetyckiej formie, powtórzył poeta w wierszu *Надпись на камне* (*Napis na kamieniu*, 1982), dedykowanym uczniom jednej z moskiewskich szkół, którzy mieli być autorami neologizmu „arbatstwo” („арбатство”¹⁰⁰):

Пускай моя любовь, как мир стара, —
лишь ей одной служил я и доверялся, —
я, дворянин с арбатского двора,
своим двором введенный во дворянство.

За праведность и преданность двору
Пожалован я кровью голубою.
Когда его не станет — я умру,
пока он есть — я властен над судьбою.

[...]

Не плачь, Мария, радуйся, живи,
по-прежнему встречай гостей у входа...
Арбатство, растворенное в крови,
неистребимо, как сама природа.

(ЧНА, 359)

W kontekście tego utworu zarysowuje się wyraźnie trafność konkluzji Sigurda Schmidta: „Если Окуджава Арбатом «введен во дворянство», то Арбат введен Окуджавой в историю мировой литературы”¹⁰¹. Dzięki wierszom Okudżawy w świadomości czytelnicznych mas został utrwalony mit o Arbacie jako tej sile, która nacechowała jego rdzennych mieszkańców jakimś szczególnym pierwiastkiem, dającym prawo szczycić się mianem prawdziwej inteligencji rosyjskiej.

¹⁰⁰ Warto w tym miejscu — w ślad za W. Kleszczikową — zwrócić uwagę na fakt, iż w poezji Булата Окуджавы nie spotykamy niemalże neologizmów. Jednym z wyjątków jest właśnie słowo „арбатство”, któremu towarzyszą okazjonalne połączenia wyrazowe z przymiotnikiem „арбатский”: „арбатский романс”, „арбатские напевы”, „арбатский эмигрант” — tj. były mieszkańiec Arbatu — itp. (В.Н. Клешикова, «Умереть — тоже надо уметь...». Штрихи к лингвистическому портрету Булата Окуджавы, «Русская речь» 1999, № 2, s. 22).

¹⁰¹ С. Шмидт, *Булат Окуджава...*, s. 22.

Na koniec warto zacytować słowa Władysława Zajcewa, iż w twórczości poetyckiej Okudźawy:

Arbat oraz wiele innych nazw starych moskiewskich ulic i placów (Smoleńskaja, Pietrowka, Wołchonka, Nieglinnaja, Małaja Bronnaja, Twierskaja, Iljinka, Bożedomka, Ochotnyj riad, Usaczewka, Ordynka) nie tylko rekonstruuja ukształtowane przez wieki terytorium, przestrzeń geograficzną starej stolicy, ale także oddają jej duchową atmosferę, wewnętrzny świat jej mieszkańca, postrzegającego siebie jako nieodłączną część oraz żywą, aktywną siłę wielowiekowej historii państwa i narodu¹⁰².

1.5. Motywy wojenne

Motywy wojenne stanowią bodaj najobszerniejszą część motywów autobiograficznych i są licznie reprezentowane w poezji Okudźawy na przestrzeni wszystkich pięciu dekad twórczości. Co istotne, sposób ujęcia tematyki wojennej pozwala w znacznej mierze prześledzić etapy kształtowania się przekonań, wyznacza główne czynniki formujące światopogląd, stanowi niejako klucz do całościowego pojmowania rzeczywistości w perspektywie poety, której nieobce były zresztą pewne przewartościowania. Zagadnienie to zasługuje na głębszą analizę również z tego względu, iż ujęcie tematyki wojennej u Okudźawy przyniosło zgoła odmienny rezultat niż u innych pisarzy-kombatantów¹⁰³.

Na wstępie przytoczmy konkluzję Swietłany Uwarowej, która zakłada, iż —

Wojna w percepcji człowieka występuje pod dwoma głównymi postaciami: 1. jako arena ducha, pole heroiczných czynów, przełamanie przez człowieka naturalnego strachu śmierci w imię dobra drugiego człowieka lub w imię idei (ratowania ojczyzny, walki o wolność, misji boskiej itp.); 2. jako nieszczęście niosące śmierć i rozłąkę, kaleczące

¹⁰² В.А. Зайцев, «Музыка арбатского...», s. 7.

¹⁰³ Na fakt ten zwraca uwagę m.in. J. Szymak-Reiferowa, *Bulat Okudźawa wczoraj i dziś*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 95–96.

duszę przez przemoc lub udział w przemocy; siła, która bezlitośnie niszczy podstawy bytu¹⁰⁴.

Spostrzeżenie warte było przytoczenia, bowiem w poezji Okudźawy na różnych etapach drogi twórczej można zaobserwować oba z wymienionych ujęć. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej ewolucji wojennych wierszy.

Szkolny przyjaciel poety Zurab Kazbiek-Kazijew wspomina:

W 1941 r. Bułat dosłownie rwał się na wojnę. [...] Wierzył wtedy szczerze w zwycięstwo ustroju komunistycznego. Był patriotą [...]. Był także romantykiem i to właśnie skłaniało go, aby pójść na wojnę. Nie uświadamiał sobie jej okropności¹⁰⁵.

Kiedy Okudźawa — uczeń liceum — zaciągnął się jako ochotnik, miał 17 lat, jednak fakt ten znalazł poetycki wyraz dopiero w wierszu *Прощание с Польшей* (*Pożegnanie Polski*, przeł. W. Dąbrowski; *Pożegnanie z Polską*, przeł. T. Lubelski), datowanym na lata sześćdziesiąte:

[...] и плачут наши сестры, как Ярославны, вслед,
когда под крик гармоник уходим мы привычно
сражаться за свободу в свои семнадцать лет.

(ЧпА, 202)

Stosunkowo świeże wspomnienia wojenne w sposób najbardziej jaskrawy odcisnęły piętno na utworach poety z lat pięćdziesiątych. Jednakże tylko jeden z wierszy tego okresu, *Сентиментальный марш* (*Marsz sentymentalny*, 1957, przeł. Z. Braude), wydaje się korespondować z romantycznymi wyobrażeniami poety o wojnie:

¹⁰⁴ С.В. Уварова, *Сравнительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы*, [w:] *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, вып. 3, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 279–280.

¹⁰⁵ З.А. Казбек-Казиев, *Воспоминание*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 97.

Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,
когда трубу к губам приблизит и острый локоть отведет.
Надежда, я останусь цел: не для меня земля сырая,
а для меня твои тревоги и добрый мир твоих забот.

[...]

Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся,
какое б новое сражение ни покачнуло шар земной,
я все равно паду на той, на той единственной, гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной.

(ЧИА, 8)

Wiersz, utrzymany w formule apostrofy do upersonifikowanej nadziei, wypełnia wiara w pomyślny obrót wydarzeń. Podmiot autorski początkowo w ogóle nie dopuszcza myśli o śmierci. Kiedy jednak taka ewentualność zaczyna docierać do jego świadomości, wciąż jest to śmierć romantycznie upoetyzowana (i nie do końca realna, co zostaje podkreślone przez formę trybu przypuszczającego), jej zaś ofiara nie będzie daremna, gdyż zostanie złożona w imię dobra najwyższego — ojczyzny.

Na uwagę zasługują w szczególności ostatnie wersy cytowanego utworu, które — jak zauważa Galina Biela — w czasie *pierstrojki* służyły jako pretekst do zarzucania poecie przynależności do kultury rewolucyjnej¹⁰⁶. Jednak zważywszy na dzieciństwo Okudźawy, spędzone w atmosferze oddania sprawie rewolucji październikowej, najbardziej prawdopodobna wydaje się teza, iż to oni właśnie — starzy rewolucjoniści doby lenińskiej — w czasie, gdy powstawał *Marsz sentymentalny*, byli dla poety uosobieniem tych wszystkich cech, które nadadzą ton całej jego późniejszej twórczości — szczerości, szlachetności i ludzkiej godności. Jak wnioskuje w swym szkicu Biela: „Rewolucja, wojna domowa [...], wszystko owiane jeszcze wpajaną od

¹⁰⁶ Szerzej na ten temat zob.: Г. Белая, *Моцарт в неволе*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001*, s. 34–38.

dzieciństwa mitologią, były w tym momencie alternatywą wobec sowietyzmu¹⁰⁷. W zbliżonym tonie wiersz ten interpretuje Marlen Korałłow: „Moim zdaniem wersy *Marszu sentymentalnego* wyrażają wierność rozstrzelanym. Wierność ojcom. Idealom, na przestrzeni wieków tonącym we krwi i nigdy niespełnionym”¹⁰⁸.

W podobnej romantycznie upoetyzowanej tonacji pozostaje inny wiersz tego okresu o incipicie *He вели старшина, чтоб была тишина...* (***)*Nie rozkazuje, sierżancie, żeby zapadła cisza...*, 1958), w którym podmiot śmierć na polu walki rozpatruje jeszcze w kategorii długu wobec ojczyzny:

Чтоб видели враги мои и знали бы впредь,
как счастлив я за землю мою умереть!

(ЧнА, 55)

W jego zakończeniu pojawia się już inny wątek, który będzie wyznaczać wymowę ideową niemalże wszystkich wojennych wierszy Okudźawy, sprowadzając pojęcie bohaterskiej ofiary za ojczyznę z poziomu ogólnonarodowej idei walki z najeźdźcą do pozycji jednostki jako jednej z wielu, których śmiercią okupione zostało zwycięstwo:

[...] хоть славная смерть,
хоть геройская смерть —
умирать все равно, брат, не хочется

(ЧнА, 56)

Taki zwrot w świadomości podmiotu autorskiego nie oznacza bynajmniej kryzysu patriotycznych uczuć poety. Nie jest to również — jak przyjęto określać stanowisko Okudźawy w kwe-

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 38.

¹⁰⁸ М.М. Кораллов, *ГУЛАГ и Булат*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Москва 2004, s. 52. Nieco inny pogląd wyraża Stanisław Rassadin, twierdząc, iż Okudźawa w tym utworze „nie tyle wysławiał, co żegnał się z własnymi (i wielu innych) szlachetnymi omyłkami” (autor używa tu trudnej do przetłumaczenia gry słów: „не столько воспел, сколько отпел”), С. Рассадин, *Время Окуджавы?*, [w:] *Булат Окуджава: его круг...*, s. 186.

stii wojennej — pacyfizm w pełnym rozumieniu tego pojęcia. Ambiwalentny stosunek autora *Marszu sentymentalnego* do wojny potwierdzają w pełni jego osobiste decyzje i wybory, jak w *Piosence o moskiewskich ochotnikach* (*Песенка о московских ополченцах*):

Расписки за винтовки с нас взяли писаря,
но долю себе выбрали мы сами...

(ЧНА, 98)

Osobiste wartościowanie wojny jako globalnego zła, ogólnoludzkiego dramatu nie zwalnia podmiotu lirycznego z moralnego obowiązku służenia ojczyźnie w sytuacji zagrożenia suwerenności. Jego przekonania muszą tu ustąpić wobec dobra ogólnonarodowego, dlatego też walczy i jeśli trzeba zginie, bez względu na to, jak bardzo wolałby żyć, mimo iż odgłosy świszczących kul, jak zauważa Władisław Zajcew: „[...] co jest rzeczą naturalną, wywołują w duszy rekruta, wczorajszego »żaka« strach bezsensownej śmierci i dziesięciokrotnione pragnienie życia”¹⁰⁹:

Жить хочется!
Жить хочется!
Когда ж это кончится?

Мне немного лет...
гибнуть толку нет...
я ночных дозоров не выстоял...
я еще ни разу не выстрелил...

И в сопревшую листву зарываюсь
и просыпаюсь...

(ЧНА, 32)

Owo przebudzenie, powrót do rzeczywistości — kontynuuje badacz — wywołuje w sercu młodzieńca teraz już w pełni rzeczywisty strach i wstyd przed swoimi towarzyszami za to mimowol-

¹⁰⁹ В.И. Зайцев, *Песни грустного солдата. О военной теме в поэзии Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Moskwa 2002, s. 33.

ne tchórzostwo, w istocie nie mające nic wspólnego z rzeczywistością odczucie, które owładnęło nim we śnie¹¹⁰:

Я, к стволу осины прислонившись, сижу,
я в глаза товарищам гляжу-гляжу;
а что, если кто-нибудь в том сне побывал?
А что, если видели, как я воевал?

(ЧНА, 32)

W tym świetle nader trafna wydaje się konkluzja Szymak-Reiferowej: „Autor wcale nie starał się nas przekonać, jak trudno być żołnierzem. W jego przeświadczeniu dramat polega na tym, że trzeba zostać żołnierzem”¹¹¹. Według danych statystycznych powinność tę przyjęło na siebie ponad milion obywateli radzieckich — tylu bowiem liczyło pospolite ruszenie, którego pierwsze oddziały zaczęto organizować po pamiętnym wystąpieniu Stalina 3 lipca 1941 r.¹¹² O tej właśnie historycznej chwili, aczkolwiek już odbrażowanej, ukazującej tragedię źle uzbrojonych i niewyszkolonych ochotników, pisze Okudźawa w utworze *Джазисты* (*Jazzmani*, 1959, przeł. J. Litwiniuk), który to wiersz — podobnie jak utrzymane w zbliżonej tonacji utwory *Король* (*Lońka Król*, 1957, przeł. A. Mandalian), *До свидания, мальчику* (*Do widzenia, chłopcy*, 1958, przeł. W. Dąbrowski) i in. — Szymak-Reiferowa określiła mianem „swoistego epitafium dla chłopców, którzy »szli na front w cywilnych marynarkach«”¹¹³:

Джазисты уходили в ополчение,
цивильного не скинув облаченья.
Тромбонов и чечеток короли
в солдаты необученные шли.

¹¹⁰ Zob.: *ibidem*, s. 34.

¹¹¹ J. Szymak-Reiferowa, *Bulat Okudźawa wczoraj...*, s. 96.

¹¹² Zob.: *История России. XX век*, ответ. ред. В.П. Дмитренко, Москва 1999, s. 431.

¹¹³ J. Szymak-Reiferowa, *Bulat Okudźawa wczoraj...*, s. 96.

[...]

Едва затихли первые сраженья,
они рядком лежали. Без движенья.
В костюмах предвоенного шитья,
как будто притворяясь и шутя.

(ЧНА, 72)

— Jak zauważa Bażenowa: „Okudźawa, który widział na wojnie wiele śmierci, znajduje swoje ideały w miłości i braterstwie”¹¹⁴. Najpiękniejszy bodaj hołd, złożony przez poetę miłości i braterstwu właśnie, stanowi wiersz *Одна морковь с заброшенного огорода* (*Jedna marchew z opuszczonego ogrodu*, 1964):

...Кровь густая капает из свеклы,
лук срывает бранный свой наряд,
десять пальцев, словно десять свекров,
над одной морковинкой стоят...

Впрочем, ничего мы не варили,
свекла не адела, лук не пах.
Мы морковь по-братски разделили,
и она хрустела на зубах.

(ЧНА, 45–46)

Obok miłości i braterstwa moralny horyzont Okudźawy wyznaczały niezbywalne wartości: sumienie, honor, godność i pamięć o poległych, które — choć w różnej mierze znajdują odzwierciedlenie w większości wojennych wierszy — bodaj najpełniejszy wyraz znalazły w utworze o epigramatycznym charakterze *Песенка* (*Piosenka*, 1974, przeł. J. Litwiniuk):

Совесь, благородство и достоинство —
вот оно, святое наше воинство.
Протяни ему свою ладонь,
за него не страшно и в огонь.

Лик его высок и удивителен.
Посвяти ему свой краткий век.
Может, и не станешь победителем,
но зато умрешь как человек.

(ЧНА, 446)

¹¹⁴ А. Баженова, «Ничего взамен любви...». Штрихи к портрету Булата Окуджавы, «Октябрь» 1984, № 9, s. 199.

Zarówno w pierwszej dekadzie (1956–1965), jak i później, ujęcie wojny przez Okudżawę sytuuje ją w kategorii pojęć uniwersalnych. Efekt ten osiąga poeta na drodze uogólniania osobistych doświadczeń frontowych, przenoszenia zasobów własnej biografii na grunt przeżyć całego pokolenia. Z tego właśnie względu rezygnuje z przywoływania nazw frontów, pól bitewnych, miast, nazwisk dowódców i współtowarzyszy czy dat, jak w cytowanych fragmentach:

А пули? Пули были. Были часто.
Да что о них рассказывать — война.
(ЧНА, 59)

*

Когда на земле бушевала война
и были убийства в цене...
(ЧНА, 215)

*

[...] над безумною рекою
пулеметный ливень сек,
и холодной щекою
смерть касалась наших щек...
(ЧНА, 287)

Odstępstwa od tego chwytu — choć się zdarzają — są nader rzadkie, zazwyczaj w obrębie metonimicznych odniesień, wskazujących na okres drugiej wojny światowej (lat 1941–1945), np.:

Но однажды, когда «мессершмиты», как вороны,
разорвали на рассвете тишину...
(ЧНА, 27)

*

Есть много слов,
но я храню одно
четыре года, четыре года.
(ЧНА, 95)

Do absolutnych wyjątków należy przywołanie toponimów i dat:

Год сорок первый. Зябкий туман.
Уходят последние солдаты в Тамань.
(ЧНА, 60)

*

Шла война к тому Берлину,
шел солдат на тот Берлин.
(ЧНА, 108)

*

От Курска и Орла
война нас довела
до самых вражеских ворот...
(ЧНА, 236)

Tego rodzaju wskazówkę zawiera również wiersz ****Сто раз закат краснел, рассвет синел...* (****Sto razy zachód się czerwienił, błękitniał wschód...*, 1958), w bezpośredni sposób odwołujący się do najbardziej bodaj dramatycznego faktu wojennej biografii Okudźawy, kiedy walcząc na froncie południowym, został ranny¹¹⁵ (a w następstwie — zdemobilizowany) w rejonie miasta Mozdok w Północnej Osetii:

Сто раз закат краснел, рассвет синел,
сто раз я клял тебя, песок моздокский,
пока ты жег насквозь мою шинель
и блиндажа жевал сухие доски.
(ЧНА, 59)

Dążenie do syntezy doświadczeń pokolenia wojennego realizuje się na płaszczyźnie poetyki także poprzez zastąpienie autorskiego „ja” liryką podmiotu zbiorowego:

А где же наше мужество, солдат,
когда мы возвращаемся назад?
(ЧНА, 25)

¹¹⁵ Marat Gizatulin podaje datę 16 grudnia 1942 r. (M. Gizatulin, *Его университеты*, Moskwa 2003, s. 9).

*
Победа нас не обошла,
да крепко обожгла.
(ЧнА, 29)

*
Мы сидим, пехотные ребята.
Позади — разрушенная хата.
(ЧнА, 45)

*
Над нашей родиною дым,
и, значит, нам нужна одна победа,
одна на всех, мы за ценой не постоим...
(ЧнА, 235)

*
Нас осталось мало: мы и наша боль.
Нас немного, и врагов немного.
Живы мы покуда, фронтовая голь,
а погибнем — райская дорога.
(ЧнА, 259)

ораз w konstrukcjach o charakterze inwokacyjnym:

Не верь войне, мальчишка...
(ЧнА, 14)

*
До свидания, мальчики!
Мальчики,
постарайтесь вернуться назад...
(ЧнА, 52)

*
Господа юнкера,
кем вы были вчера?
А сегодня вы все — офицеры...
(ЧнА, 188)

Szczególnym przykładem syntetyzującego ujęcia tematyki wojennej, mogącym służyć jako swego rodzaju podsumowanie tej części rozważań, okazuje się *Старинная солдатская песня* (*Dawna śpiewka żołnierska*, 1973, przeł. A. Mandalian). W utworze tym obraz wojny jako zjawiska ponadczasowego i ponadnarodowego, a przy tym znamiennej ludzkiej naturze,

realizuje się nie tylko w płaszczyźnie poetyki, ale przede wszystkim wynika bezpośrednio z jego myśli przewodniej. O zawartości ideowej stanowią zasadniczo dwie końcowe strofy, będące apostrofą do poległych towarzyszy broni:

Спите себе, братцы, — все придет опять:
новые родятся командиры,
новые солдаты будут получать
вечные казенные квартиры.

Спите себе, братцы, — все начнется вновь,
все должно в природе повториться:
и слова, и пули, и любовь, и кровь...
Времени не будет помириться.

(ЧНА, 259)

Jednak, co wymaga szczególnego podkreślenia, jeśli w konfrontacji z przeszłością Okudźawa nie wychodzi poza rekonstrukcję własnych przeżyć frontowych, to jej realizacja poprzez autorskie „my” sięga już daleko poza sferę doświadczeń osobistych. Przy tym — jak trafnie konkluduje Leonid Bachnow:

[...] „my” Okudźawy w sposób stanowczy przeciwstawione jest temu „my”, które na przestrzeni dziesięcioleci wpajane było przez oficjalną propagandę („my — народ радзееcki”)... Ogromna zasługa Okudźawy polega właśnie na tym, że przyzwyczajał on ludzi, aby widzieli w sobie nie „człowieka radzieckiego”, lecz po prostu — człowieka, aby nie bali się swojego myślącego i czującego „ja”¹¹⁶.

Należy zwrócić również uwagę na fakt, iż ujęcie tematyki wojennej nie ogranicza się jedynie do retrospekcji odległych przeżyć frontowych. Obrazy wojny nierzadko towarzyszą refleksjom na tematy współczesne, przez jej pryzmat postrzega podmiot autorski całą otaczającą go rzeczywistość. Działa tu paradoksalna współzależność, o której pisze Szymak-Reiferowa w cytowanej już publikacji, iż żołnierz Okudźawy zawsze pozostaje cywilem, cywil zaś — żołnierzem, nie mogącym wyzwolić się od bagażu

¹¹⁶ Л. Бахнов, *В контексте советской действительности*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте...*, s. 32.

doświadczeń wojennych¹¹⁷. Słuszności tej tezy dowodzą wypowiedzi samego poety, który począwszy od lat sześćdziesiątych po lata dziewięćdziesiąte włącznie powtarzał: „Moje wspomnienia deptały mi po piętach i ciągle mi towarzyszą. [...] Wojna dotknęła mnie, kiedy miałem 17 lat, i głęboko we mnie utkwiała. [...] Pozostaję pod jej wrażeniem do tej pory, choć minęło już pół wieku”¹¹⁸. Słowa te niemal dosłownie powtórzył w zakończeniu *Piosenki o żołnierskich butach* (*Песня о солдатских сапогах*, 1957, przeł. W. Dąbrowski i A. Mandalian):

А мы рукой на прошлое: вранье!
А мы с надеждой в будущее: свет!
А по полям жиреет воронье,
а по пятам война грохочет вслед.

(ЧНА, 25)

W podobnej tonacji pozostaje wiersz *Путешествие в память* (*Wędrowki pamięci*, 1967, przeł. A. Mandalian), w którym podmiot autorski również nie uwalnia się od wciąż obecnego piętna, jakim na zawsze naznaczyła go wojna:

Теперь живу посередине между войной и тишиной,
грехи приписываю Богу, а доблести — лишь Ей одной.

(ЧНА, 229)

Mimo jednak deklaracji o zapomnieniu i przebaczeniu krzywd, zawartej w pierwszej strofie tego wiersza:

Не помню зла, обид не помню,
ни громких слов, ни малых дел
и ни того, что я увидел, и ни того, что проглядел.
Я все забыл, как днище вышиб из бочки века своего.
Я выжил.
Я из пекла вышел.
Там не оставил ничего.

(ЧНА, 229)

— jego zakończenie niesie ciągle towarzyszące poecie poczucie winy wobec tych, którzy polegli na polu bitwy:

¹¹⁷ Zob.: J. Szymak-Reiferowa, *Bulat Okudżawa wczoraj...*, s. 97.

¹¹⁸ Б. Окуджава, «Я никому...», s. 9, 14.

Но в озаренье этом странном, в сиянье вешем светляка
счастливые бывшие люди мне чудятся издалека:
высокий хор поет с улыбкой,
земля от выстрелов дрожит,
сержант Петров, поджав коленки,
как новорожденный лежит.

(ЧНА, 229)

W wierszu ****На мне костюмчик серый-серый... (***)Noszę garnitur ciemnoszary...*) pretekstem do przywołania wojennej przeszłości stał się szary garnitur poety. Wiersz zbudowany na kontrastowym ujęciu życia w czasie wojny i podczas pokoju wydaje się próbą wyjaśnienia genezy twórczości poety (w szczególności — obecności w niej tematyki wojennej), a także ukazaniem jego roli jako żołnierza i jako twórcy. Efekt ten zostaje osiągnięty poprzez kontrastowe zestawienia: „костюмчик” — „шинель” i „гитара” — „автомат”:

На мне костюмчик серый-серый,
совсем как серая шинель.
И выхожу я на эстраду
и тихим голосом пою.

[...]

Жалейте, милые, жалейте,
пока жалеется еще,
пока в руке моей гитара,
а не тяжелый автомат.

(ЧНА, 61)

Refleksje związane z przeżyciami frontowymi wywołać może także zwykła filiżanka herbaty pitej wraz z przyjacielem w przytulnym pokoju, jak w wierszu *Чаеутие на Арбате (Herbatka na Arbacie, 1975)*. W utworze tym następuje absolutne odwrócenie porządku rzeczy. Wobec minionych wydarzeń wojennych nocny spokój, domowe zacisze, leniwie toczącą się rozmowę trudno wpisać w ramy realnego życia, w naturalny bieg wydarzeń:

Я клянусь вам, друг мой давний,
не случайны с давних лет
эти чашки, эти ставни,
полумрак и старый плед,

и счастливый час покоя,
и заварки колдовство,
и завидное такое
мирной ночи торжество:
разговор, текущий скупом,
и как будто даже скука,
но... не скука – естество.

(ЧНА, 289)

Nie mniej przewrotnie zarysowuje się obraz celebracji parzenia i picia herbaty, podniesionej w tym utworze niemal do rangi symbolu. Z jednej strony, kipiący samowar i porcelanowa filiżanka stanowią ucieleśnienie spokoju i stabilizacji, z drugiej — nieubłagane przywołują wspomnienia bitew, kul, ran, śmierci, chłodnych frontowych wieczorów i parzonej przy ognisku herbaty, która — niczym remedium na ból i strach, pozwalała przetrwać.

Wskutek konfrontacji teraźniejszości z przeszłością powstał — autokrytyczny w swej wymowie — utwór *Душевный разговор с сыном* (*Serdeczna rozmowa z synem*, 1974). Zasygnalizowany w tytule dialog z synem jest w rzeczywistości monologiem podmiotu autorskiego, przy tym ciekawym zabiegiem jest zrezygnowanie z pierwszej osoby na rzecz relacji trzecioosobowej. Taki zabieg miał służyć zapewne próbie wypracowania dystansu wobec własnej przeszłości, z jednej strony, z drugiej zaś — był jawnym wyrazem poszukiwania form usprawiedliwienia przed samym sobą, przed otoczeniem, przed poległymi wreszcie. Cały utwór — silnie nasycony autobiografizmem — odczytać można jako próbę osiągnięcia akceptacji wewnętrznej przez Okudźawę, do czego jako swego rodzaju pośrednikiem posłużył się osoba syna, czyniąc go swym powiernikiem. Należałoby — w ślad za Zajcewem — zwrócić uwagę na „intymną, szczerą, poufną in-

tonację tego wiersza, przenikniętego już od pierwszych wersów uczuciem smutnej ironii i autoironii¹¹⁹:

Мой сын, твой отец — лежебока и плут
из самых на этом веку.

Ему не знакомы ни молот, ни плуг,
я в этом покляться могу.

Когда на земле бушевала война
и были убийства в цене,
он раной одной откупился сполна
от смерти на этой войне.

[...]

И все же, и все же не будь с ним суров
(не знаю и сам почему),
поздравь его с тем, что он жив и здоров,
хоть нет оправдания ему.

(ЧНА, 215)

W rozważaniach o wojennych wierszach nie sposób pominąć symboliki stosowanej przez poetę w tych właśnie utworach. Najbardziej rozpowszechnionym w nich symbolem jest obraz kruka/wrony, zarówno w mitologiach Wschodu, jak i Zachodu kojarzony przede wszystkim z wojną, śmiercią, okrucieństwem, rozkładem trupim, niepokojem, chorobą, złymi przeczuciami i złą wróżbą¹²⁰:

А по полям жиреет воронье,
а по пятам война грохочет вслед.

(ЧНА, 25)

*

Черный ворон сквозь белое облако глянет —
значит, скоро кровавая музыка грянет

[...]

Те, кто в поле вповалку (прошу извинить),
с того ворона взоров не сводят
и кого хоронить, и кому хоронить —
непонятно... А годы уходят.

¹¹⁹ В.А. Зайцев, *Песни грустного солдата...*, s. 45.

¹²⁰ Zob. np. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 172–174; Д. Тресиддер, *Словарь символов*, Москва 2001, s. 49–50 i in.

[...]

А над ними с праведных самых времен —
черный ворон, во всем виноватый.

(ЧнА, 354)

Szczególny przykład obrazu kruka jako zwiastuna (a nawet niejako przyczyny) wojny napotykaemy w wierszu *Примета* (*Wróżba*, 1984, przeł. J. Czech). Wierność symboliki Okudźawy tradycji ludowej zostaje zasygnalizowana już w tytule, sam zaś obraz złowieszczego ptaka stanowi motyw przewodni całego utworu, który Zajcew interpretuje jako przejaw ciągle towarzyszących poecie obaw związanych z możliwością wybuchu kolejnej wojny¹²¹:

Если ворон в вышине,
дело, стало быть, к войне.

Чтобы не было войны,
надо ворона убить.
Чтобы ворона убить,
надо ружья зарядить.

А как станем заряжать,
всем захочется стрелять.
Ну, а как стрельба пойдет,
пуля дырочку найдет.

(ЧнА, 382)

Dla wierszy o tematyce wojennej charakterystyczne są również motywy muzyczne. W tej grupie obrazem najchętniej stosowanym jest trąbka (trębacz). Wybór ten jest z pewnością nieprzypadkowy, jako że tradycyjne symboliczne znaczenie trąbki związane jest z ważnymi wydarzeniami, w szczególności — z wojną (dowodzi tego zresztą i wojenna praktyka). W sztuce zaś była ona atrybutem jednej z postaci alegorycznych — Sławy¹²².

¹²¹ Zob.: В.А. Зайцев, *Песни грустного солдата...*, s. 48. Obraz kruka został poddany szerszej analizie w artykule Jeleny Kupczik (Е.В. Купчик, *Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича*, [в:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. V, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2001, s. 545–549.

¹²² Zob.: Д. Тресиддер, *op. cit.*, s. 380.

I tu, podobnie jak w przywołaniu obrazu kruka, autor *Wróżby* pozostaje bliski wyobrażeniom zwyczajowym. Sygnał trąbki jest dla niego wezwaniem do boju, ale równocześnie zwiastuje nadzieję:

Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,
когда трубу к губам приблизит и острый локоть ответет.

[...]

Но если целый век пройдет, и ты надеяться устанешь,
Надежда, если надо мною смерть распахнет свои крыла,
ты прикажи, пускай тогда трубач израненный привстанет,
чтобы последняя граната меня прикончить не смогла.

(ЧнА, 7)

Ostatnim z wojennych symboli, na który warto skierować uwagę, zważywszy częstotliwość występowania, jest motyw dymu. U poety obraz ten również w bezpośredni sposób odsyła skojarzenia czytelnika do symboliki tradycyjnej — krótkotrwałości życia, ciemności, zniszczenia, ognia i wojny¹²³:

Ах, война, что ж ты, подлая, сделала:
вместо свадеб – разлуки и дым...

(ЧнА, 52)

*

Над нашей родиною дым,
и, значит, нам нужна одна победа,
одна на всех, мы за ценой не постоим.

(ЧнА, 235)

*

Раскаляются медные трубы —
превращаются в пламя и дым.
И в улыбке растянуты губы,
чтоб запомнился я молодым.

(ЧнА, 332)

Odwołajmy się na koniec do konkluzji Łazara Łazariewa, który — nie bez racji — twierdzi, iż na wojnie ukształtowały

¹²³ Zob.: W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 78.

się wyobrażenia Okudźawy o dobru i złu, o honorze i hańbie. Stamtąd wyniósł on niesłabnącą nienawiść do rozlewu krwi, okrucieństwa, militarystycznej romantyki, demagogii i fałszu polityki. Tam, pod kulami, przyszły poeta nauczył się prawdziwie cenić życie, a ponadto owładnął nim szacunek do tej prawdy, o której nie bez przyczyny mówią, że jest gorzka¹²⁴.

1.6. «Каждый пишет, как он слышит...»

– o autotematyzmie poezji

W poezji Okudźawy stosunkowo liczną grupę utworów tworzą teksty autotematyczne, czy ściślej — o charakterze autotematycznym¹²⁵, bowiem autotematyzm rzadko stanowi główną ideę wierszy, w zdecydowanej zaś większości pojawia się tylko w ich fragmentach.

Problematyka autotematyczna w poezji autora *Modlitwy* koncentruje się zasadniczo wokół dwóch zespołów tematycznych, z których pierwszy obejmuje szeroki krąg zagadnień związanych z osobą twórcy, drugi natomiast — to sądy o twórczości artystycznej. Celowo nie używamy tu pojęć „poeta/poezja”, ponieważ ujęcie tej problematyki wykracza daleko poza zakres twórczości poetyckiej i „mistrzów pióra”. Wypowiadając się bowiem o twórcy i jego dziele, Okudźawa swobodnie oscyluje pomiędzy literaturą, malarstwem i muzyką, na wielu płaszczyznach podporządkowując wszystkie dziedziny sztuki wspólnemu mianownikowi. Punktem odniesienia są dla poety w głównej mierze kwestie osobowości artysty, powołania i twórczej niezależności, procesu twórczego, funkcji i celów sztuki, kulturotwórczej roli artysty, jak również jego statusu społecznego. Mniej uwagi — co w takim ujęciu jest zrozumiałe — poświęca zagadnieniom warszta-

¹²⁴ Л. Лазарев, «Ах, что-то мне не верится...», s. 116.

¹²⁵ Zob. np. M. Głowiński, *Autotematyczna literatura*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 48–49.

towym, aczkolwiek i na tej niwie zdaje się on dostrzegać pewne istotne analogie. Posłużmy się konstatacją W. Kleszczikowej:

Motyw nierozdzielnej jedności malarstwa, poezji i muzyki towarzyszy całej twórczości Okudżawy, który słowem „artysta” („художник”) posługuje się nie tylko do określenia mistrzów „pędzla i palety”, ale także wirtuozów „pióra i smyczka”: „Отчего ты печален, художник — / живописец, поэт, музыкант?”¹²⁶.

Spróbujmy więc pokrótce przeanalizować te teksty, w których nawiązuje on do własnych doświadczeń twórczych, przywołując przy tym również pozaliterackie wypowiedzi pisarza na temat interesującej nas kwestii.

Za najbardziej reprezentatywny w tej grupie utworów niewątpliwie uznać należy wiersz o autotematycznej dominancie *Я пишу исторический роман* (*Piszę powieść historyczną*, 1975, przeł. W. Dąbrowski i W. Woroszyński). Co prawda, w utworze tym mowa jest o prozie, jednak wyłożone w nim literackie *credo* pisarza śmiało rozszerzyć można i na jego twórczość poetycką:

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...
Так природа захотела.

(ЧНА, 284)

W wierszu tym znalazły więc wyraz dwie naczelné zasady, jakimi pisarz starał się kierować w całej swej twórczości. Pierwsza z nich mówi o wierności artysty swemu twórczemu powołaniu, druga z kolei postuluje sztukę wolną od wszelkiego rodzaju nacisków i wpływów — mody, gustów, polityki, władzy itd. Co więcej, jak konkluduje Bieniedikt Sarnow:

¹²⁶ В.Н. Клешикова, «Умереть — тоже надо уметь...». Штрихи к лингвистическому портрету Булата Окуджавы, «Русская речь» 1999, № 2, s. 24.

Artysta nie wybiera sobie nie tylko ojczyzny, ale także epoki, w której przyszło mu się urodzić, żyć i tworzyć. Nie wybiera także swojego audytorium, lecz musi zadowolić się tym, które istnieje. Wszystko to jednak dla artysty nie ma znaczenia. Bez względu na to, jaki los przypadnie mu w udziale, powinien robić swoje¹²⁷.

W podobnym tonie wypowiada się Okudźawa w wierszu ****В нашей жизни прекрасной и странной...* (***)*W naszym życiu pięknym i dziwnym...*):

Пусть твердят, что дела твои плохи,
но пора научиться, пора,
не вымаливать жалкие крохи
милосердия, правды, добра.

Но пред ликом суровой эпохи,
что по-своему тоже права,
не выжувать жалкие крохи,
а творить, засучив рукава.

(Пв, 139)

Uosobieniem wizerunku artysty, symbolem jego nieskrępowanego ducha staje się dla rosyjskiego pieśniarza osiemnastowieczny geniusz muzyczny Wolfgang Amadeusz Mozart, któremu poświęcił swoją *Piosenkę o Mozarcie* (*Песенка о Моцарте*, 1969, przeł. W. Woroszyński):

Моцарт на старенькой скрипке играет.
Моцарт играет, а скрипка поет.
Моцарт отечества не выбирает —
просто играет всю жизнь напролет.
Ах, ничего, что всегда, как известно,
наша судьба — то гульба, то пальба...
Не оставляйте стараний, маэстро,
не убирайте ладони со лба.

(ЧНА, 248)

Dzięki takiej właśnie kreacji bohatera lirycznego poeta podnosi znany motyw dwóch antagonistycznych żywiołów twór-

¹²⁷ B. Сарнов, *Звучащее слово*, [w:] idem, *«Если бы Пушкин жил в наше время...»*, Moskwa 1998, s. 415.

czych, utożsamianych z postaciami kompozytorów — Mozarta i Salieriego. W epoce swoistego salieryzmu staje się Okudźawa jednym z pierwszych piewców mozartowskiej wolności twórczej, podejmując dialog z najlepszymi tradycjami sztuki wolnej od racjonalizmu, politycznego utylitaryzmu, będącej wartością samą w sobie¹²⁸.

Mimo iż Okudźawa na temat własnej twórczości wypowiadał się poza nią samą nader niechętnie i daleki był od prób jej oceniania czy analizowania, w jego wystąpieniach publicznych dostrzec można potwierdzenie owych poetyckich deklaracji:

Zadanie artysty, czy to muzyka, czy to poety, prozaika, malarza, na przestrzeni wieków pozostaje jednakie — wszelkimi dostępnymi środkami wyrazu opowiedzieć o sobie, wyrazić siebie. To właśnie — w miarę swych możliwości i sił — staram się czynić. [...] Samowyróżnienie jest moją naturalną potrzebą, więc opowiadam o tym, co się we mnie nagromadziło. [...] Kiedy zaczynam czuć, że pisząc, mam przed oczyma słuchaczy, przestaję odczuwać chęć tworzenia. Nie mogę tworzyć dla kogoś, muszę tworzyć dla siebie¹²⁹.

Refleksje te znajdują poetycki wyraz wielokrotnie, w utworach podejmujących motyw poety, sensu jego istnienia i tworzenia, jak w wierszu o incipicie ***У поэта соперников нету... (***)*Poeta nie podlega konkurencji...*):

У поэта соперников нету
ни на улице и ни в судьбе.
И когда он кричит всему свету,
это он не о вас — о себе.

(ЧНА, 345)

¹²⁸ Szerzej na ten temat zob.: Г. Белая, *Моцарт в неволе*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г.* Переделкино, Moskwa 2001, s. 35.

¹²⁹ Б. Окуджава, *Ваше благородие, госпожа удача. Альбом для друзей*, Moskwa 2002, s. 71; Б. Окуджава, «Я никому...», s. 62, 80.

Innym utworem sięgającym po motyw poety i wynoszącym na plan pierwszy problem światopoglądowej autoprezentacji podmiotu autorskiego jest wiersz ****Я вам описываю жизнь свою...* (***)*Opisuję wam życie swoje...*), którego autotematyczna problematyka została podkreślona dodatkowo poprzez zastosowanie w apostrofie do czytelnika pierwszej osoby:

Я вам описываю жизнь свою, и больше никакую.
Я вам описываю жизнь свою, и только лишь свою.
Каким я вижу этот свет, как я люблю и протестую,
всю подноготную живую у этой жизни на краю.

(ЧнА, 455)

Podobny chwyt zastosował w wierszu *Краткая автобиография* (*Krótka autobiografia*):

Не укрыть, не утаить, а, напротив, пусть несмело,
тайну сердца, тайну жизни вам доверить я хотел,
откровенный свой рассказ прерывая то и дело,
ночь пока не отгорела, дождь пока не отшумел.

(ЧнА, 445)

Co istotne, w wierszu tym obok problemu samowyzrażenia pojawiają się refleksje o istocie sztuki poetyckiej, której nieodłącznymi atrybutami czyni Okudźawa, z jednej strony, intymność, z drugiej — szczerść i autentyzm poetyckiego wyznania. Ów problem twórczego poszukiwania prawdy o samym sobie i o otaczającym świecie powraca zresztą w wielu utworach autora *Krótkiej autobiografii*. Warto zacytować chociażby wiersz o incipicie *Карандаш желает истину знать...* (***)*Ołówek pragnie prawdę znać...*), w którym sensory autotematyczne realizują się poprzez metonimiczne przeniesienie cech poety na jeden z charakterystycznych dla niego rekwizytów:

Карандаш желает истину
знать. И больше ничего.
Только вечную и чистую
как призвание его.

(ЧнА, 220)

Pojawia się w tym wierszu motyw wieczności, łączący się w poezji Okudźawy z pojęciami boskiej doskonałości, piękna absolutnego. Stąd też twórcze dążenie do ideału ukazane jest jako wieczne, jako nieustanne próby sprostania własnemu przeznaczeniu.

Podobnie jak w cytowanym fragmencie Okudźawa zastosował metonimię i w innych tekstach o charakterze autotematycznym. Motywem bodaj najczęstszym jest obraz rymów, utożsamianych bądź to z poezją, bądź też z osobą poety. Jako *exemplum* warto przywołać wiersz dedykowany Belli Achmadulinie ****Рифмы, милые мои...* (***)*Рымы, миле moje...*, 1959), w którym — według interpretacji Władysława Zajcewa i Swietłany Bojko:

Okudźawa poddaje metonimicznemu przemianowaniu poetę-adresata w rymy, którym następnie na zasadzie personifikacji przydane zostają właściwości ludzkie. Kolejny zaś etap budowania obrazu stanowi porównania rymów do słowika, muzyki i kuli ziemskiej, przy czym każdy przedmiot porównania podlega kolejnym upodobnieniom¹³⁰:

Рифмы, милые мои,
баловни мои, горячки!
Вы — как будто соловьи
из бессонниц и горячки,
вы — как музыка за мной,
умопомраченья вроде,
вы — как будто шар земной,
вскрикнувший на повороте.

(ЧНА, 91)

Jednakże końcowe pytania retoryczne, kierowane do Boga i rymów, pozwalają mówić o kolejnym przesunięciu realizowanym w obrębie metonimii, kiedy to adresat-poeta (zgodnie z analizą Bojko i Zajcewa) przekształca się *de facto* w samą poezję:

¹³⁰ С.С. Бойко, В.А. Зайцев, «Пока в России Пушкин длится...»: Булат Окуджава и поэты-современники, «Вестник Московского Университета» 1999, сер. 9, «Филология», № 6, s. 16.

Господи, легко ли мне?
Вам-то хорошоль со мною?

(ЧнА, 91)

Образ гимнов jako ucieleśnionej *ars poeticae* pojawia się i w innych utworach Okudźawy, np. „...так создан и так живу, / в пристрастии к строчке и рифме...” (*Подмосковная фантазия — Podmoskiewska Fantazja*, 1990–1991.); „У оврага кузнецик сгорает, / рифмы шепчет, амброзию пьет... [...] / Ах, кузнецик, безумный и сирый, / что ему твои рифмы и лиры...” (*Полдень в деревне — Południe na wsi*, 1982).

W ostatnim z cytowanych fragmentów pojawia się charakterystyczny dla poezji autora *Podmoskiewskiej fantazji* symbol poety-pasikonika. Podobnie jak w innych utworach o tej tematyce, w poemacie *Południe na wsi* mamy do czynienia z zespoleniem motywów przyrody i twórczości. Dzięki przywołaniu obrazu pasikonika przyroda ukazana jest tu jako główna siła sprawcza poezji. Pieśń pasikonika, nieodłącznej części Natury, inicjuje twórcze przebudzenie przypadkowego słuchacza, który podczas przerwy w podróży wysiadł z karety „pooddychać ciszą”:

Вдруг он вздрогнул. Надменные брови
вознеслись неизвестно с чего,
и гудение собственной крови
докатилось до уха его.

[...]

Что-то к горлу его подступило:
то ли слезы, а то ли слова...

[...]

И шагнул он, срывая дыханье,

[...]

рифмы пробуя, лиру ломая
и за ближнего небо моля.

(ЧнА, 371–372)

Jak konstatuje Bojko:

Pasikonik, jako pierwotny Poeta, pomaga człowiekowi usłyszeć głos Przyrody w sobie samym, wskutek czego „znany utracjusz” przeistacza się w poetę. [...] Twórczą inspiracją stają się dla niego: zwyczajny pejzaż zamiejski, szlachetny przykład dany mu przez żywą istotę — pasikonika, oraz refleksja o istocie natury ludzkiej, „rytmie własnej krwi”¹³¹.

Obraz pasikonika w poezji Okudźawy może także służyć jako pretekst do rozważań o rzemiośle poetyckim, które w utworach o tej tematyce jawi się jako jedna z naturalnych potrzeb życiowych, nieodłącznych jak tlen czy pożywienie. Żyć, oznacza tyle, co tworzyć, poeci-pasikoniki wypełniają więc swą misję bez względu na sprzyjający czy niepomysłny bieg wydarzeń, jak w wierszu *О кузничиках* (*O pasikonikach*, 1960, przeł. J. Litwiński):

Снег их бьет, жара их мучит, мелкий дождичек кропит,
шар земной на повороте отвратительно скрипит...
Но меж летом и зимою, между счастьем и бедой
прорастает неизменно веший смысл работы той,
и сквозь всякие обиды пробиваются в века
хлеб (поэма), жизнь (поэма), ветка тополя (строка)...

(ЧНА, 132)

Próba „przebicia się w wieki” aluzyjnie odsyła do Horacjańskiego *non omnis moriar*. Owa odwieczna nadzieja poetów powraca także w wierszu o incipicie ****Ну чем тебе потрафить, мой кузничик?* (****Jak przypaść ci go gustu, mój pasikoniku?*), utrzymanym w formie apostrofy do poety-pasikonika¹³²:

Ты тоже из когорты стихотворной,
из нашего бессмертного полка.
Кричи и плачь. Авось твой труд упорный
потомки не оценят свысока.

(ЧНА, 407)

¹³¹ С. Бойко, *За Каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы*, «Вопросы литературы» 1998, № 5, s. 12–13.

¹³² Owym poetą jest w cytowanym wierszu Julij Kim.

Takie ujęcie problemu poety i poezji przez Okudźawę pozwala mówić o nieśmiałej, aczkolwiek świadomej próbie „piewcy pasikoników” wpisania siebie jako twórcy w krag spadkobierców i kontynuatorów najlepszych tradycji pisarstwa europejskiego¹³³.

Dążenie to przejawia się również w licznych utworach nawiązujących do wybitnych twórców rosyjskich, przede wszystkim — do sztandarowej postaci literatury rosyjskiej i równocześnie pisarza cenionego przez Okudźawę najwyżej — Aleksandra Puszkina. Wyrazem hołdu złożonego rosyjskiemu wieszczowi jest wiersz *Александр Сергеевич (Aleksander Siergieicz)*, w którym punktem wyjścia szerszej refleksji historyczno-kulturalnej stały się zimowe rozmyślania przed pomnikiem Puszkina w Moskwie:

Не представляю Пушкина без падающего снега,
бронзового Пушкина, что в плащ укрыт.
Когда снежинки белые посыплются с неба,
кажется, что бронза тихо звенит.

Не представляю родины без этого звона.
В сердце ее он успел врасти,
как его поношенный сюртук зеленый,
железная трость и перо – в горсти.

(ЧНА, 111)

Co interesujące, mimo iż w wielu utworach poświęconych osobie Puszkina odczuwalny jest dość poufaty stosunek współczesnego poety do wieszca — jego twórczości i nieobcych mu ludzkich słabości (np. „У него ремесло первый сорт / и

¹³³ Potwierdza to także wprowadzenie samego motywu pasikonika, którego rodowodu szukać należy jeszcze w twórczości półlegendarnego bajkopisarza greckiego Ezopa, choć w pierwowzorze jego utwór traktuje o mrówce i żuku — dopiero późniejsze redakcje „wprowadzają zamiast żuka świerszcza, aby przeciwstawić pracowitemu sknerze lekkomyślnego artystę” (*Bajki Ezopowe*, przeł. i oprac. M. Golias, Wrocław–Kraków 1961, s. XVI). W takim rozumieniu motyw ten został zapożyczony i rozpowszechniony przez La Fontaine’a w słynnej bajce *Konik polny i mrówka*. Szerzej na ten temat w kontekście literatury rosyjskiej zob.: С. Бойко, *О кузнечиках*, «Вопросы литературы» 1998, № 2, s. 343–348.

перо остро”; „Он умел бумагу марать / под треск свечки” — *Счастливец Пушкин*; „Приносит письма письмоносец / о том, что Пушкин — роконосец” — ****Приносит письма письмоносец... i in.*), w ostatecznym rozrachunku wszelkie rozważania dążą ku kwestii najistotniejszej — ukazaniu autentycznej duchowości poety:

И прежде чем решать вопросы
про сплетни, козни и доносы
и расковыривать причины тайной мести,
давайте-ка отложим это
и углубимся в дух поэта,
поразмываем о достоинстве и чести.

(ЧНА, 351)

Istotne miejsce pośród utworów Okudźawy, związanych z treściami autotematycznymi, zajmują też teksty podnoszące problemy warsztatu i procesu twórczego. W tej grupie warto zwrócić uwagę na wiersze odwołujące się do sztuk plastycznych, w szczególności na jeden z nich — *Как научился рисовать* (*Jak się nauczyć malować*, 1964, przeł. I. Szenfeld). W koncepcji Okudźawy zadaniem artysty, równocześnie bohatera i adresata utworu — jest jak najpełniejsze ukazanie całej palety barw, symbolicznie odsyłających do uczuć oraz etapów ludzkiego życia. Autentyczna twórczość artystyczna to jednak nie tylko umiejętność doboru barw i odcieni, sztuka obrazowania, ale przede wszystkim uczucie empatii, dar współodczuwania z otaczającymi twórcę ludźmi i Przyrodą. Stąd pojawia się pierwsze z dwóch zawartych w tym utworze swoistych przykazań twórczych:

Перемешай эти краски, как страсти,
в сердце своем, а потом
перемешай эти краски и сердце
с небом, землей, а потом...

(ЧНА, 184)

W przekonaniu poety – cytując za Iriną Dubrowiną:

Przeznaczeniem człowieka jest określenie swojego miejsca nie tylko na płaszczyźnie powszednich przeżyć, ale we wszechświecie. Przeznaczenie artysty z kolei polega na wyrażeniu owej jedności ze światem. [...] Tworząc tak piękną mieszaninę barw, artysta poszukuje własnego, szczególnego „narzędzia” dla swojej twórczości. Zespolenie twórczego ducha-serca z ziemią i niebem ukazuje życie w sposób całościowy, w całej jego złożoności, nieustannym wzajemnym oddziaływaniu i przenikaniu jego poszczególnych sfer¹³⁴.

Drugą istotną kwestią w tym utworze jest problem twórczego „spalania się” artysty. Owo zatracenie w sztuce jawi się jako nieodłączna cecha osobowości twórcy czy też niezbędny element procesu twórczego, gwarantujący uzyskanie produktu najwyższej jakości — Sztuki przez duże „S”. Ona właśnie stanowi cel artysty, do którego powinien dążyć na przekór przeciwnościom i nieprzychylniej krytyce:

Главное — это сгорать и, сгорая,
не сокрушаться о том.
Может быть, кто и осудит сначала,
но не забудет потом.

(ЧНА, 185)

Motyw ten znajdzie kontynuację w jednym z późnych wierszy Okudźawy ****Мне не нравится мой силуэт...* (****Nie podoba mi się moja sylwetka...*). Zbudowany niemalże w całości z autocytatów, a tym samym niosący już pewne podsumowania, utwór ten zamyka pesymistyczna refleksja poety na temat własnej twórczości:

Не сгорел – только все догораю
и молчанья боюсь своего.

(ЧНА, 478)

¹³⁴ И.М. Дубровина, «И начинается наших душ проверка...». *Один цикл и вечные темы искусства в поэзии Булата Okуджавы*, «Русская словесность» 2000, № 2, s. 20.

Gdy mowa o autotematyzmie tej poezji, nie sposób pominąć utworów poświęconych stale obecnemu w niej pierwiastkowi muzycznemu, jednak w ujęciu zgoła innym, niż np. w *Piosence o Mozarcie*. Mamy tu na myśli ten aspekt, który pozwala sytuować ją w kręgu tzw. piosenki autorskiej.

Jak pamiętamy, sam Okudźawa w pewien sposób dystansował się od miana barda oraz określanego tak w swojej wczesnej fazie nurtu piosenki amatorskiej, podkreślając, iż jest przede wszystkim poetą. Dziś przynależność tego śpiewającego poety do nurtu piosenki autorskiej nie podlega już żadnym wątpliwościom, można więc zaryzykować twierdzenie, iż sam artysta musiał mieć świadomość swojego wkładu w rozwój całego tego gatunku, który w połowie wieku XX zwrócił się ku pierwotnej muzyczno-pieśniowej naturze poezji. Jako pierwszy w tej grupie warto wymienić utwór z lat pięćdziesiątych, a więc pierwszej dekady twórczości Okudźawy, w którym deklaruje on ten właśnie rodzaj prezentacji poetyckiej:

На мне костюмчик серый-серый,
совсем как серая шинель.
И выхожу я на эстраду
и тихим голосом пою.

(ЧНА, 61)

Kolejne strofy tego wiersza przynoszą nawiązanie do właściwych piosence autorskiej szczerości, otwartości i ukierunkowania na konkretnego odbiorcę — człowieka o podobnym światopoglądzie, doświadczonego tym samym losem, z którym łączy wykonawcę pewna szczególna więź, dostępna tylko temu gatunkowi:

А люди в зале плачут-плачут —
не потому что я велик,
и не меня они жалеют,
а им себя, наверно, жаль.

Жалейте, милые, жалеите,
пока жалеется еше,
пока в руке моей гитара,
а не тяжелый автомат.

(ЧНА, 61)

Refleksje o pieśniowym charakterze poezji oraz o autentyczności jako jednym z głównych gatunkowych wyznaczników piosenki autorskiej wypełniają również powstałą w latach sześćdziesiątych ****Piosenkę krótką jak samo życie...* (***)*Песенка короткая как жизнь сама...*):

Песенка короткая как жизнь сама,
где-то в дороге услышанная,
у нее пронзительные слова,
а мелодия почти что возвышенная.

Она возникает с рассветом, вдруг,
медлить и врать не обученная,
она как надежда из первых рук
в дар от природы полученная.

(ЧНА, 245)

Ów dar otrzymany od Natury, pozwalający poecie usłyszeć i przekazać światu melodię własnej duszy, towarzyszy mu podczas całej drogi twórczej. Stąd też nieustające oczekiwanie natchnienia — jak słusznie zauważa Zinowij Papierny — jest jak oczekiwanie melodii. Nie *stricte* muzycznego motywu jednak, lecz pewnego pierwiastka, który nawet nie musi być wyrażony za pomocą nut. Jest to melodia — konkluduje badacz — która powinna zainteresować nie tylko muzykologa, ale i literaturoznawcę¹³⁵. O tej szczególnej melodii, obecnej w równej mierze w utworach Okudżawy wykonywanych jako pieśni oraz tych, które wierszami pozostały, traktuje *Главная песенка (Najważniejsza piosenka, 1962, przeł. I. Piotrowska)*:

¹³⁵ Zob.: З. Паперный, «За столом семи морей» (Булат Окуджава), [w:] idem, *Единое слово*, Moskwa 1983, s. 232.

Наверное, самую лучшую
на этой земной стороне
хожу я и песенку слушаю —
она шевельнулась во мне.

Она еще очень неспетая.
Она зелена, как трава.
Но чудится музыка светлая,
и строго ложатся слова.

(ЧнА, 122)

Wśród utworów o charakterze autotematycznym można odnaleźć również teksty traktujące o konkretnych chwytach literackich, jakie stosował Okudźawa w swojej poezji. W tej grupie warto wspomnieć wiersz, którego autotematyczna zawartość została ujawniona już w incipicie ****Я выдумал музу Иронии...* (***)*Wymyśliłem muzę Ironii...*), czy też utwór ****Римская империя времени упадка...* (*Imperium rzymskie*, 1979, przeł. A. Mandalian), poświęcony zagadnieniu kostiumu historycznego. Zacytujmy fragment tego wiersza, spełniający w nim funkcję swoistego refrenu (ponieważ w kolejnych strofach podlega on pewnym modyfikacjom):

А критики скажут, что слово «соратник» — не римская деталь,
что эта ошибка всю песенку смысла лишает...
Может быть, может быть, может и не римская — не жаль.
Мне это совсем не мешает, и даже меня возвышает.

(ЧнА, 278)

Wracając do kwestii ironii, warto przywołać konkluzję Lwa Szyłowa, który znaczenie tego chwytu dla poezji Okudźawy podsumował w sposób następujący: „Ironia, czy to w sposób otwarty, czy też uchodząc w podtekst, w intonację [...], jest niezbędnym, niemalże stałym elementem pieśni naszego poety”¹³⁶. Słowa te znajdują swoje potwierdzenie i w wypowiedziach artysty:

„[Ironia jest — A.U.-P.] potrzebna, najpierw wobec samego siebie. To trudne, ale trzeba tę cechę wypracować. Koniecznie. Tak jak trzeba

¹³⁶ Л.А. Шидов, *Феномен Булата Окуджавы*, Moskwa 1998, s. 18.

sobie wypracować charakter. Okoliczności pomagają. Jeśli są niedobre, zmuszają do obrony. Człowiek robi się bogatszy, silniejszy, pewny swoich poczynań, sięga po sceptycyzm i ironię¹³⁷.

Owa autoironia pojawia się więc — obok innych wierszy — również w tekstach o charakterze autotematycznym. Jednym z takich utworów jest *Душевный разговор с сыном* (*Serdeczna rozmowa z synem*, 1974). Czwarta strofa tego wiersza niesie ironiczną refleksję na temat poezji jako zwykłego fachu, rzemiosła, które niestety — ze względu na „wątpliwe” korzyści dla kraju — czasami (o, ironio!) z trudem pozwalało utrzymać rodzinę:

Не словом трибуна, не тяжкой киркой
на благо родимой страны —
он все норовит заработать строкой
тебе и себе на штаны.

(ЧнА, 215)

Okudźawa jest w swoich wierszach autoironiczny, a nawet więcej — jawnie autokrytyczny. Uczucie ciągłego dążenia do twórczej doskonałości, towarzyszące poecie na przestrzeni lat, znajduje zwieńczenie w jednym z wierszy ostatniej dekady — cytowanej już *Podmoskiewskiej fantazji*. Nastroje tanatologiczne, sprowokowane obrazem złowieszczonego proroka — kruka, związane z przebytą chorobą, starością, bliskością schyłku życia, skłaniają podmiot autorski ku życiowym podsumowaniom i przewartościowaniom. W wątpliwość podana zostaje m.in. kwestia dla poety najistotniejsza — jego twórczy dar, talent:

Когда бы я был поэтом — я бы нашел слова
точные и единственные, не мучаясь, не морочась,

[...]

Но я всего стихотворец...

(ЧнА, 512)

¹³⁷ T. Krzemień, *Zatrzymać się w porę*, [w:] idem, *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1977, s. 159.

Jednak dalszy ciąg tych rozważań w znacznym stopniu rozwiewa wątpliwości poety, niosąc ostateczną deklarację pogodzenia się z losem oraz umiłowania „wersu i rymu”.

Wiersz ten tym bardziej można uznać za przejaw chwilowego kryzysu Okudżawy, gdyż wcześniej, u schyłku lat osiemdziesiątych, powstał utwór, którego końcowa strofa niesie jakże autentyczne w swej prostocie wyznanie uczucia spełnienia i szczęścia płynącego z twórczości:

Пусть мелодия простая,
но, из сердца вырастая,
украшает наше ремесло.
Ты прости меня, гитара,
может, я тебе не пара,
просто мне с тобою повезло.

(ЧНА, 456–457)

Dzieło sztuki, jako wynik nieustannego twórczego poszukiwania sensu istnienia, dążenie do zobrazowania własnej percepcji otaczającego artystę świata, do samowyróżnienia, z czasem nieuchronnie staje się także udziałem odbiorców i dziedzictwem pokoleń. Świadomość tego faktu nieobca była i Okudżawie, o czym można wnioskować na podstawie końcowych wersów cytowanego już utworu ****У поэта соперников нету...* Dedykacja zamykająca wiersz, która *notabene* posłużyła jako tytuł tomu poetyckiego z 1988 r.¹³⁸, z pewnością ustępuje patosem horacjańskiemu *Exegi monumentum...*, jednak sens poetyckiego przesłania — od starożytności po czasy współczesne — pozostaje zbliżony:

То ли мед, то ли горькая чаша,
то ли адский огонь, то ли храм...
Все, что было его, — нынче ваше.
Все для вас. Посвящается вам.

(ЧНА, 345)

¹³⁸ Б. Окуджава, *Посвящается вам. Стихи*, Moskwa 1998.

2. *Sacrum*

Termin *sacrum* wprowadził do obiegu teolog i filozof religii Rudolf Otto (1869–1937). Twierdził, iż świętość jest zjawiskiem tajemniczym, przyprawiającym człowieka o dreszcz, a równocześnie zachwycającym, psychicznym odczuciem, niemożliwym do poznania rozumowego, nieuchwytnym pojęciowo. Tak rozumiane *sacrum* rozpowszechnił historyk religii pochodzenia rumuńskiego Mircea Eliade (1907–1986), poszerzając je o nowe treści oraz wprowadzając na teren europejskiej sztuki i kultury. *Sacrum* pozbawione historyzmu i uwarunkowań społeczno-ekonomicznych, a więc pojmowane jako rzeczywistość wspólna dla wszystkich religii, sprowadza się — także zdaniem Eliadego — do przeżycia nieokreślonej Tajemnicy i w tym znaczeniu — co podkreśla Stefan Sawicki — może być przydatne przy interpretacji zjawisk literatury współczesnej¹³⁹.

W rozważaniach o *sacrum* w poezji Okudźawy definicję tego pojęcia przyjmujemy za Sawickim, według którego jest to hasło wywoławcze różnorodnych elementów, bliżej związanych z postawą religijną, z tym, co nadnaturalne. Co więcej, badacz ten wyróżnia pojęcie *sacrum* „literackiego”, w odróżnieniu od biblijnego budowanego przez samą literaturę (aczkolwiek w związku z *Biblią*) i tworzonego środkami, jakimi dysponuje ta sztuka, bliskie temu, o którym mówi religiolgia, stanowiące znak czegoś „ponad”, czegoś tajemniczego, niedociecznego, od czego człowiek jest zależny, co go pociąga, fascynuje, wobec czego żywi cześć i obawę¹⁴⁰.

Miejsce i rolę *sacrum* w literaturze rosyjskiej okresu radzieckiego trafnie określił w jednym ze swych szkiców Andrzej Drajewicz:

¹³⁹ Zob.: *Leksykon religioznawczy*, red. M. Nowaczyk i Z. Stachowski, „Przegląd Religioznawczy” 1998, nr 3–4, s. 177; S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] idem, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 172–173.

¹⁴⁰ Zob.: S. Sawicki, *op. cit.*, s. 173–175.

Siedemdziesiąt lat temu religia wydawała się skazana, wszystko było przeciw niej. [...] Wiara twórców uszła w podteksty, w oficjalnej literaturze lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych praktycznie jej nie ma. [...] Okres poststalinowski przyniósł krach mitu wodza, który pretendował do roli nowego boga. [...] Władza dokładała starań, by zahamować ferment myślowy. Ale stopniowo coraz wyraźniejszy stawał się kryzys idei i propagowanych przez nią wartości, będących w istocie antywartościami: nieludzkości nazywanej „socjalistycznym humanizmem”, kłamstwa mianowanego „naszą prawdą”, zniewolenia określanego jako „prawdziwa wolność”. Pustka domagała się wypełnienia. [...] Przekreślona religia okazała się niezniszczalna. Co prawda efekty tego stanu rzeczy są bardzo różne. Wspólne jest tylko przeświadczenie o tym, że istnieje coś, co jest wyższe od powszedniego doświadczenia, a więc sfera transcendencji, obszar sakralny¹⁴¹.

Na okres tego właśnie przewrotu ideowego i światopoglądowego przypadły pierwsze lata twórczości poetyckiej Okudźawy.

Tematyka religijna w jego poezji stanowi jeden z istotniejszych, stanowczo niejednoznacznych, a przez to — najbardziej interesujących aspektów. Ujęcie tematyki religijnej wywodzi się z dwóch zasadniczo przeciwstawnych przesłanek: 1. wpajanego przysłemu poecie od dzieciństwa ateizmu, zgodnego z polityką państwa radzieckiego; 2. światopoglądu człowieka ukształtowanego w bliskości z tradycjami śródziemnomorskiego (a więc w znacznej mierze również religijnego) kręgu kulturowego. W rezultacie tych zgoła odmiennych wpływów Okudźawa — zdeklarowany ateista¹⁴², jawi się w istocie piewcą etyki chrześcijańskiej i jej fundamentalnych wartości, z których na planie pierwszym sytuują się trzy cnoty główne: Wiara, Nadzieja i Miłość. Należy przy tym dodać, iż nader rzadko zachodzi materializacja istoty boskiej (w pojęciu *stricte* religijnym). Bóg wy-

¹⁴¹ A. Drawicz, „Panie, uwierz w nas — jesteśmy sami”. *Literatura rosyjska ostatnich lat wobec sacrum*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, Lublin 1997, s. 290–291.

¹⁴² W wywiadach z lat osiemdziesiątych w kwestii wiary Okudźawa odpowiadał na stawiane mu pytania w sposób następujący: „Czy wierzy Pan w Boga? Nie, jestem ateistą. Uważam, że na tym polega moja wiara i chciałbym, żeby mnie za to szanowano tak samo, jak ja szanuję każdego człowieka wierzą-

stępuje tu pod personifikacjami cnót, ale także — Opatrzności, Losu, Przeznaczenia, Fortuny itp. Gdyby zaś nie bezpośrednio nawiązania do *Biblii*, nie wiedzielibyśmy nawet, o jakim bogu (Bogu?) mowa w wierszach Okudźawy.

Spróbujmy wykazać zasadność tych spostrzeżeń w wybranych utworach poetyckich.

W dwóch pierwszych dekadach (lata pięćdziesiąte-sześćdziesiąte) można zaobserwować stosunkowo najniższą w jego poezji (w porównaniu z okresem późniejszym) intensyfikację pojęć związanych z Bogiem, religią czy kultem religijnym, co mogłoby sugerować najmniejsze w tym czasie zainteresowanie tą tematyką (zresztą można by to uzasadnić silnymi jeszcze wpływami oficjalnej ideologii). Jednakże — jakkolwiek paradoksalnie by to brzmiało — to właśnie w tym okresie powstają dwa bodaj najpiękniejsze, a zarazem nośne w swej wymowie utwory „nurtu religijnego” w twórczości poety: *Три сестры* (*Trzy siostry*, 1959; w innych wariantach ****Онучтине, пожалуйста, сине уморы...* — ****Zaciągnijcie na oknie niebieską zasłonę*, przeł. J. Czech) oraz *Молитва* (*Modlitwa*, 1963, przeł. A. Mandalian; w innych wariantach: *Франсуа Вийон* — *François Villon*, przeł. I. Szenfeld; *Молитва Франсуа Вийона* — *Modlitwa François Villona*).

Pierwszy z nich, ciężący ku problematyce aretologicznej wiersz *Trzy siostry*, jest utrzymany w tonie przedśmiertnej spowiedzi, przy czym jej adresatem nie jest ani Bóg, ani jego po-

cego; *Jaki jest Pana stosunek do Boga? Często pojawia się On w Pańskich pieśniach*. Dzieje się tak zupełnie nie dlatego, że wierzę w Boga, Bóg jest czymś, co wywołuje w nas pragnienie, aby żyć, pracować, kochać...” (za: Б. Окуджава, «Я никому ничего не навязывал...», Moskwa 1997, s. 277). Biorąc pod uwagę te i inne pozaliterackie wypowiedzi, w wyniku analizy biografii twórcy i jego utworów, wielu zapewne skłonnych byłoby uznać go za osobę niewierzącą lub agnostyka. Dziś kwestia ta jest już niemal niemożliwa do rozstrzygnięcia. Głębokie zainteresowanie poety religią pozwala jednak — wbrew wszelkim oficjalnym danym — sformułować przypuszczenie, ku któremu się skłaniamy, iż mógł być (przynajmniej od jakiegoś momentu swojego życia) człowiekiem wierzącym.

średnik na ziemi — kapłan, lecz uosobione postaci cnót: Wiary, Nadziei i Miłości:

Опустите, пожалуйста, синие шторы.
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.

Вот стоят у постели моей кредиторы
молчаливые: Вера, Надежда, Любовь.

(ЧНА, 67)

Zabieg personifikacji przeprowadzono tu w sposób czworaki: 1. poprzez przypisanie cnotom fizycznych i psychicznych cech ludzkich, 2. dialog tychże cnót z podmiotem lirycznym, 3. poprzez zastosowanie wielkich liter, 4. zastosowanie do rzeczownika „любовь” odmiany właściwej dla imion, a nie rzeczowników pospolitych („любви” — „Любови”). Wszystko to odzwierciedla zarówno cytowana pierwsza strofa, jak i kolejne:

Раскошелиться б сыну недолгого века,
да пусты кошельки упадают с руки...
— Не грусти, не печалуйся, о моя Вера, —
остаются еще у тебя должники!

И еще я скажу бессильно и нежно,
две руки виновато губами лоя:
— Не грусти, не печалуйся, мать Надежда, —
есть ещё на земле у тебя сыновья!

Протяну я Любви ладони пустые,
покаянный услышу я голос ее:
— Не грусти, не печалуйся, память не стынет,
я себя раздарила во имя твое.

(ЧНА, 67)

Dzięki zwrotowi ku najwyższym chrześcijańskim wartościom, znamionującym najważniejsze sfery życia człowieka wierzącego i obdarzonym przy tym ludzkimi właściwościami, można przypuszczać, iż podmiot liryczny rozmawia *de facto* z Bogiem. Czyni on swój rachunek sumienia, oczekując na rozgrzeszenie i — co więcej — łaski tej dostępuje:

[...] в трехкратном размере болтливость людская
за тебя расплатилась... Ты чист предо мной!

Чистый-чистый лежу я в наплывах рассветных,
белым флагом струится на пол простыня...
Три сестры, три жены, три судьи милосердных
открывают бессрочный кредит для меня.

(ЧНА, 67–68)

Drugi z wymienionych, wiersz zatytułowany *Modlitwa*, to z kolei jeden z najznamienszych w literaturze współczesnej utworów utrzymanych w konwencji gatunku o tej samej nazwie. W tym miejscu należałoby przypomnieć słownikową definicję terminu. Według tradycji chrześcijańskiej — „modlitwa” to: 1. zwrócenie myśli ku Bogu, a także słowa lub ustalony tekst wyrażające przeżycie uwielbienia, chwały, dziękczynienia, prośby; modlitwy dzielą się na błagalne i dziękczynne¹⁴³; 2. w tradycji judeochrześcijańskiej — forma odnoszenia się człowieka w sposób indywidualny (modlitwa prywatna) bądź zbiorowy (modlitwa liturgiczna) do osobowego Boga, traktowana jako najgłębszy wyraz aktu religijnego, którego celem jest otworzenie się na działanie nadprzyrodzonej, boskiej rzeczywistości i łaski¹⁴⁴. Modlitwa uprawiana bywa również jako odrębny gatunek poezji religijnej, którego głównymi elementami są: część chwalebna, czyli inwokacja do Boga, oraz część błagalna, czyli prośba¹⁴⁵.

Pod względem konstrukcji utwór, stanowiący w całości apostrofę do Boga, wpisuje się — choć z pewnym zastrzeżeniem — w ramy gatunku modlitwy. Zastrzeżenie to dotyczy umiejscowienia części chwalebnej, która znalazła wyraz dopiero w trzeciej (a nie w początkowych, zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi) strofie. Można przypuszczać, iż taki zabieg kompozycyjny miał na celu przeniesienie właściwości boskich na inny obiekt — ziemski. Wskazówkę do jego ustalenia stanowi

¹⁴³ A. Markunas, T. Uczitiel, *Leksykon chrześcijaństwa rosyjsko-polski i polsko-rosyjski. Лексикон христианства русско-польский и польско-русский*, Poznań 1999, s. 316.

¹⁴⁴ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 121.

¹⁴⁵ Zob.: *ibidem*.

przymiotnik „zielonooki”, który sugeruje żonę poety jako adresata ostatniej strofy¹⁴⁶. Zresztą chyba nie tylko ostatniej — takie właśnie przesunięcie kompozycyjne zaciera granicę pomiędzy adresatami wszystkich trzech strof błagalnych, co dodatkowo podkreśla łączący je refren:

Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет,
Господи, дай же ты каждому, чего у него нет:
мудрому дай голову, трусливому дай коня,
дай счастливому денег... И не забудь про меня.

Пока Земля еще вертится — Господи, твоя власть! —
дай рвущемуся к власти навластствовать влать,
дай передышку щедрому, хоть до исхода дня.
Канну дай раскаянис... И не забудь про меня.

Я знаю: ты все умеешь, я верую в мудрость твою,
как верит солдат убитый, что он проживает в раю,
как верит каждое ухо тихим речам твоим,
как веруем и мы сами, не ведая, что творим!

Господи мой боже, зеленоглазый мой!
Пока Земля еще вертится, и это ей странно самой,
пока ей еще хватает времени и огня,
дай же ты каждому понемногу... И не забудь про меня.

(ЧнА, 178)

W ten sposób wiersz *Modlitwa* jest w istocie nie tylko hołdem złożonym Bogu-Stwórcy i władcy dusz, ale przede wszystkim wspianiałym wyrazem miłości człowieka do ukochanej osoby.

W tym miejscu warto wspomnieć perypetie związane z publikacją *Modlitwy*. Zacytujmy samego Okudźawę:

Kiedyś napisałem wiersz, w którym wielokrotnie pojawia się słowo „Bóg” i zaniósłem do redakcji pewnego czasopisma, gdzie — z tego właśnie powodu — nie przyjęto go do druku. Po miesiącu zatytułowałem ten sam wiersz inaczej i został on dopuszczony do druku. [...] Та

¹⁴⁶ O tym, iż wiersz ten został napisany dla ciężko chorej żony, niejednokrotnie wypowiadał się również sam autor (A. Żebrowska, *Portrety z Arbatu*, Rzeszów 1991, s. 104; И. Мильштейн, «И с грустью озираю землю эту...», «Огонек» 1997, № 25, s. 37 i in.).

piosenka nie ma żadnego związku z François Villonem — napisałem wiersz o sobie, o swoim życiu. Jednak ponieważ w redakcji nie chcieli go opublikować, nazwałem go *Modlitwą François Villona*¹⁴⁷.

Być może właśnie to jest odpowiedź na pytanie, dlaczego w poezji Okudźawy aż po lata osiemdziesiąte Bóg pojawia się choć często, to jednak zwykle w sposób mniej lub bardziej zawaolowany.

Rodzaje kamuflażu literackiego w wierszach o tematyce religijnej bądź do takiej nawiązujących można podzielić na kilka zasadniczych grup:

1. ujęcie Boga pod upersonifikowanymi postaciami Cnót, Opatrzności, Fortuny, Losu itd.¹⁴⁸;
2. stosowanie biblizmów¹⁴⁹ i ich parafraz, a także aluzji i reminiscencji biblijnych;
3. zwrot ku mitologii¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Б. Окуджава, «Я никому...», s. 277–278.

¹⁴⁸ W rozdziale tym uwagę skupimy głównie na aspekcie cnót, pozostałe zaś pojęcia zostaną poddane szerszej analizie w rozdziale III, poświęconym zagadnieniu personifikacji *abstractum* w poezji Bułata Okudźawy.

¹⁴⁹ Termin „biblizm” został przyjęty za W. Chlebda w znaczeniu: „jednostka języka o dającym się ustalić pochodzeniu od tekstów biblijnych, niezależnie od swej postaci formalnej (wyraz — grupa wyrazowa — zdanie) i statusu semantycznego, kodowana w pamięci języka danego narodu i odtwarzana w produkcji tekstów danego języka” (W. Chlebda, *Biblizmy języka rosyjskiego. Koncepcje opisu leksykograficznego*, [w:] *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*, red. R. Łużny, D. Piwowska, Kraków 1998, s. 17).

¹⁵⁰ Negując element wiary, należałoby zrezygnować z pojęcia „kamuflażu literackiego”, przypisując genezę *sacrum* Okudźawy wpływom kultury śródziemnomorskiej w jej szerokim kontekście. Dominanta biblijna w prezentowanych utworach ponownie skłania jednak do sytuowania inspiracji twórczych poety przede wszystkim w kręgu *sacrum* chrześcijańskiego.

* * *

*

Pierwszy z wymienionych rodzajów kamuflażu literackiego znalazł bodaj najpełniejsze odzwierciedlenie w cytowanym już wierszu *Trzy siostry*, w którym cnoty boskie, występując jako triada, wyraźnie ukierunkowują wymowę całego utworu w stronę *sacrum* chrześcijańskiego. W innych utworach poetyckich często są one traktowane rozłącznie, przy czym — co istotne — wartościowanie poety nieco odbiega od nauki teologicznej. W niej to pierwszą i podstawową cnotą jest wiara, w poezji Okudźawy natomiast na pierwszym planie sytuuje się nadzieja.

Motyw nadziei obecny jest w poezji autora *Trzech sióstr* w ciągu wszystkich pięciu dekad jego twórczości. Nadzieja jest swoistym kompasem, pozwalającym wytyczyć drogę, którą podąża podmiot liryczny w świecie pełnym niebezpieczeństw i przeciwności. Nadzieja pozwala przetrwać dziś i patrzeć z wiarą w jutro. Jest ona poecie tak bliska, że staje się niemal namacalna, czemu służy w szczególności często stosowany zabieg personifikacji.

Jednym z pierwszych wierszy Okudźawy traktujących o nadziei jest — wymieniany już kilkakrotnie — utwór *Сентиментальный марш* (*Marsz sentymentalny*, 1957, przeł. Z. Braude). Pretekst do przywołania tego obrazu stanowią przeżycia wojenne. Nadzieja obdarzona jest tu silną mocą sprawczą, dzięki której może kierować wydarzeniami i ludźmi, stąd podmiot liryczny zwraca się do uosobionej cnoty w obliczu realnego zagrożenia życia:

Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,
когда трубу к губам приблизит и острый локоть отведет.
Надежда, я останусь цел: не для меня земля сырая,
а для меня твои тревоги и добрый мир твоих забот.

Но если целый век пройдет, и ты надеяться устанешь,
Надежда, если надо мною смерть распахнет свои крыла,
ты прикажи, пускай тогда трубач израненный привстанет,
чтобы последняя граната меня прикончить не смогла.

(ЧнА, 7)

Warto zwrócić uwagę, iż personifikacja nadziei następuje nie tylko za sprawą apostrofy obejmującej cały utwór oraz poprzez zastosowanie wielkiej litery w słowie „Nadzieja” (co widoczne jest w drugiej strofie utworu). Nadzieja jako adresat próśb podmiotu lirycznego jest dodatkowo wyposażona we właściwości ludzkie — niepokój, troskę („твои тревоги и добрый мир твоих забот”), a także w cechę, która w sytuacjach kryzysowych przemawia w człowieku najsilniej — zwątpienie związane z poczuciem beznadziejności („и ты надеяться устанешь”).

Ciekawy zabieg zastosował poeta w innym wierszu z tego okresu o incipicie ****Из окон корочкой несет поджаристой...* (*** *Z okien czuć rumianą skórę...*, 1958). Ten wydawałoby się powszedni obraz miasta, oglądanego z okien autobusu kierowanego przez dziewczynę o imieniu Nadia, na pozór nie ma nic wspólnego ze sferą szeroko pojmowanego *sacrum*. Jednak wnikliwa lektura utworu pozwala przypuszczać, iż pisząc o Nadi, autor ma na myśli Nadzieję — jedną z cnót, mimo iż nazywa ją zdrobniałym imieniem i wyposaża w cechy zwykłego pracownika transportu. Za taką interpretacją przemawia przede wszystkim obraz koni z falującymi grzywami — nieprzystający do reszty utworu, wnoszący do niego pierwiastek z innego świata i budujący nastrój tajemniczości. W tym kontekście samą jazdę autobusem można odczytać jako metaforę ludzkiego życia, gdzie obraz Nadi-kierowcy zyskuje nowy, symboliczny sens — nadziei jako duchowego przewodnika człowieka. Potrzeba obecności takiego oparcia w życiu podmiotu lirycznego zostaje wyrażona przede wszystkim w wersach o charakterze inwokacyjnym, kończących kolejne — prócz pierwszej — strofy wiersza:

Из окон корочкой несет поджаристой.
За занавесками — мельканье рук.
Здесь остановки нет, а мне — пожалуйста:
шофер в автобусе — мой лучший друг.

А кони в сумерках колышут гривами
Автобус новенький, спеши, спеши!

Ах, Надя, Наденька, мне б за двугривенный
в любую сторону твоей души.

Я знаю, вечером ты в платье шелковом
пойдешь по улицам гулять с другим...
Ах, Надя, брось коней кнутом нащелкивать,
попридержи-ка их, поговорим!

Она в спецовочке, в такой промасленной,
берет немислимый такой на ней...
Ах, Надя, Наденька, мы были бы счастливы...
Куда же гонишь ты своих коней!

Но кони в сумерках колышут гривами.
Автобус новенький спешит-спешит.
Ах, Надя, Наденька, мне б за двугривенный
в любую сторону твоей души!

(ЧНА, 48)

Pragnienie nadziei w wierszach Okudźawy staje się tym bardziej wyraziste, im dotkliwiej odczuwalny jest jej brak. Motywy utraconej nadziei, prób jej poszukiwania i wskrzeszania są obecne w poezji autora *Marszu sentymentalnego* począwszy od lat sześćdziesiątych po lata osiemdziesiąte łącznie. Oryginalne ujęcie nadziei przynosi m.in. wiersz z lat siedemdziesiątych o incipicie ****Я вновь повстречался с Надеждой — приятная встреча...* (****Znów spotkałem Nadzieję — przyjemne spotkanie...*):

Я вновь повстречался с Надеждой — приятная встреча.
Она проживает все там же — то я был далече.
Все то же на ней из поплина счастливое платье,
все так же горящ ее взор, устремленный в века...
Ты наша сестра, мы твои непутевые братья,
и трудно поверить, что жизнь коротка.

(ЧНА, 302)

Zarysowana w pierwszych wersach realna scena spotkania po latach z kobietą o imieniu Nadzieja, ubraną w starą popelinową sukienkę, pozornie daleka jest od sfery *sacrum*. Jednak w dalszej części utworu dokonuje się niespodziewana transpozycja tego obrazu w stronę rozważań o krótkotrwałości życia, wieczności i nieskończoności. Zmianie ulega także status pod-

miotu lirycznego — „ja” zastąpione zostaje lirycznym „my”, przemawiającym głosem całej ludzkości. Kolejne strofy rozwijają motyw płonnych młodzieńczych nadziei, poszukiwania sensu egzystencji, iluzji szczęścia i wreszcie rozczarowań wieku późnego. Wtedy to następuje zwrot ku wartościom uosabianym przez cnoty — nadziei i miłości. W kręgu *sacrum* chrześcijańskiego sytuuje utwór ponadto nawiązanie do biblijnego wyrażenia „bracia i siostry”. Podmiot liryczny nazywa nadzieję zapomnianą siostrą, siebie zaś wraz z całą ludzkością — jej niewdzięcznymi braćmi, których rozwidlone drogi schodzą się dopiero u kresu doczesnej wędrówki:

Ты наша сестра. Что ж так долго мы были в разлуке?
Нас юность сводила, да старость свела.

(ЧНА, 302)

W ostatnim okresie twórczości ujęcie nadziei podyktowane jest głównie pesymistycznymi nastrojami związanymi z poczuciem nieuchronnie zbliżającego się końca, jak w wierszu ****Вымирает мое поколение* (****Умирает мое поколение...*), w którym — jak konstatuje Swietłana Bojko — „Utrata Nadziei jest dla jej piewcy najbardziej widocznym świadectwem gaśnięcia życia”¹⁵¹:

Вымирает мое поколение,
собралось у двери проходной.
То ли нету уже вдохновения,
то ли нету надежд. Ни одной.

(ЧНА, 548)

W innym utworze z tego okresu, *Песенка Льва Разгона* (*Piosenka Lwa Razgona*), wcielając się w postać obozowego zesłańca, poeta przekazuje swoje przesłanie ludzkości, pełne wiary, że nawet gdy życie dobiega kresu, gdy nie ma już nic, nadzieja pozostaje:

¹⁵¹ С.С. Бойко, *За Каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы*, «Вопросы литературы» 1998, № 5, s. 22.

По воле судьбы или случая
я тоже растаю во мгле,
но эта надежда на лучшее
пусть светит другим на земле.

(ЧнА, 559)

Podczas gdy nadzieja daje człowiekowi siłę przetrwania, miłość jest tym orężem, które pozwala przeciwstawiać się, walczyć i pokonywać przeciwności losu. W poezji Okudźawy właśnie te dwie cnoty są bodaj najbardziej konstruktywnymi czynnikami, niezbędnymi do osiągnięcia pełni człowieczeństwa. Dlatego też często występują one łącznie.

Nadzieja i miłość są sposobem na przezwycięzenie osobistych, jednostkowych problemów i tragedii, jak w wierszu zatytułowanym *Несчастье* (*Nieszczęście*):

Когда бы Несчастье явилось ко мне
в облики рыцаря да на коне,
грозящем со мной не стесняться, —
я мог бы над ним посмеяться.

[...]

Наверно, в амбарах души и в крови
хранятся запасы надежд и любви
(а даром они не даются).
И вот, утверждая свое торжество,
бывает, срываешь погоны с Него...
Откуда и силы берутся?

(ЧнА, 352–353)

Ale przede wszystkim mogłyby one stanowić *remedium* na troski i cierpienia całej ludzkości. Niestety, wartości te zostały przez współczesne społeczeństwo zaprzepaszczone. Powrót do harmonii i równowagi możliwy jest tylko poprzez renesans miłości zespolonej z nadzieją:

Когда бы любовь и надежду связать воедино,
какая бы (трудно поверить) возникла картина!
Какие бы нас миновали напрасные муки,
и только прекрасные муки глядели б с чела...

(ЧнА, 302)

W rozważaniach o miłości i nadziei nie sposób pominąć popularnej *Piosenki o nadziei* (*Песенка о ночной Москве*, 1963, przeł. Z. Feddecki). Refren tego utworu to hołd złożony cnotom — nadziei i miłości, towarzyszącym człowiekowi we wszystkich — zarówno radosnych, jak i trudnych momentach jego życia. Głos „amatorskiego zespołu miłości, co pod batutą serca gra” to jedyny i najpewniejszy drogowskaz, pozwalający ludziom przebyć trudy najcięższych zawieruch i potyczek oraz wyjść z tej walki zwycięsko:

Когда внезапно возникает
еще неясный голос труб,
слова, как ястребы ночные,
срываются с горячих губ,
мелодия, как дождь случайный,
гремит; и бродит меж людьми
надежды маленький оркестрик
под управлением любви.

В года разлук, в года сражений,
когда свинцовые дожди
лупили так по нашим спинам,
что снисхождения не жди,
и командиры все охрипли...
тогда командовал людьми,
надежды маленький оркестрик
под управлением любви.

Кларнет пробит, труба помята,
фагот, как старый посох, стерт,
на барабанах швы разлезлись...
Но кларнетист красив как черт!
Флейтист, как юный князь изящен...
И в вечном сговоре с людьми
надежды маленький оркестрик
под управлением любви.

(ЧнА, 173–174)

Ze względu na bogaty materiał¹⁵², jaki prezentuje twórczość poetycka Okudźawy także w sferze szeroko rozumianego

¹⁵² Należy w tym miejscu uściślić, iż nie każde nawiązanie do wiary, miłości lub nadziei w poezji Okudźawy daje się odczytać jako przejaw religijności. Całokształt twórczości poety niewątpliwie jednak sytuuje obraz cnót w kręgu *sacrum* chrześcijańskiego.

sacrum, nie sposób omówić wszystkich wierszy dotyczących aspektu cnót. Należy jednak wymienić jeszcze dwa utwory poświęcone ostatniej z nich — miłości.

Pierwszy z nich, ****Чувство собственного достоинства — вот загадочный инструмент...* (***)*Uczucie własnej godności — oto tajemne narzędzie...*), nawiązuje w swej wymowie do chrześcijańskiego przykazania o miłości. Miłość bliźniego — którą wyznaje i do której wzywa podmiot liryczny tego utworu — jest drogą do osiągnięcia poczucia własnej godności, która z kolei jawi się gwarantem dostąpienia zbawienia nie tylko jednostki, lecz całej ludzkości:

Чувство собственного достоинства — это просто портрет любви.
Я люблю вас, мои товарищи, — боль и нежность в моей крови.
Что б там тьма и зло ни пророчили, кроме этого — ничего
не придумало человечество для спасения своего.

(ЧНА, 438)

W nieco innej tonacji pozostaje wiersz *Романс* (*Romans*, 1969), nawiązujący do znanego również w sferach świeckich utworu o rodowodzie nowotestamentowym — *Hymnu o miłości* z jego ponadczasowym przesłaniem: „Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość — te trzy: z nich zaś największa jest miłość”¹⁵³. Podobnie jak w cytowanym hymnie, Okudźawa w swoim utworze opiewa tę najpiękniejszą z cnót, co znajduje wyraz przede wszystkim w wersach o charakterze refrenu: „Я должен, должен жить, затем чтоб ты жила, / ведь я и сам живу, куда ты живешь”. Oryginalnym zabiegiem jest swego rodzaju przesunięcie dotyczące adresata tych słów, którym może być zarówno ukochana osoba, jak i sama miłość. Za ukierunkowaniem tego utworu ku sferze *sacrum* przemawiają ponadto podniosły, chwilami aforystyczny styl w konwencji biblijnej oraz wprowadzenie pojęć związanych z wyobrażeniami religijnymi:

¹⁵³ 1 Kor. 13:13, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań–Warszawa 1991, s. 1302.

Не предвкушай счастливых дней,
преподнесенных небесами.
Омыты горькими слезами,
они взойдут в душе твоей.

И времечко не то, и свечка оплыла.
Из всяких громких слов рубахи не сошьешь.
Я должен, должен жить, затем чтоб ты жила,
ведь я и сам живу, покуда ты живешь.

Не жди безоблачной любви,
и громогласной и безгрешной:
она ведь не простор безбрежный,
а тайный сговор меж людьми.
Любовь то вознесет, раскинувши крыла,
то сгубит ни за грош, а что с нее возьмешь?
Я должен, должен жить, затем чтоб ты жила,
да я и сам живу, покуда ты живешь.

(Пт, 26)

Chociaż wiara w ujęciu *stricte* religijnym występuje w poezji autora *Modlitwy* incydentalnie, jest ona mocno odczuwalna w podtekście tych wierszy, wspólnie z pozostałymi cnotami konstruując świat podstawowych wartości podmiotu lirycznego Okudżawy. Przemawia ona na tyle czytelnie między wersami w utworach poety, iż jego wyznania o braku wiary — jak się zdaje — mają jedynie ukryć ciągle jej poszukiwanie, lub są rezultatem pesymistycznych refleksji związanych z przecuciem zbliżającego się końca, jak w epigramatycznym utworze opublikowanym już po jego śmierci:

Погода что-то портится,
тусклее как-то свет.
Во что-то верить хочется,
да образцов все нет.

(Пт, 27)

Kolejną formę kamuflażu literackiego stanowią frazeologizmy, mające bezpośrednie źródło w tekście *Biblii* (częstokroć twórczo transformowane przez poetę), oraz wyrażenia, które mimo iż bezpośrednio w *Biblii* nie występują, to jednak na drodze bezpośrednich lub pośrednich asocjacji ukierunkowują ku niej odbiorcę — aluzje i reminiscencje biblijne.

Biblizmy w czystej formie spotykamy stosunkowo rzadko i co istotne — poeta stosuje je w wierszach traktujących o zasadniczo różnych sprawach, niekoniecznie związanych z religią. Porównajmy kilka utworów z różnych okresów twórczości.

W wierszu *Вобла* (*Пло́д*, 1957), nawiązującym do tematyki wojennej, występuje biblizm „Ziemia Obiecana”: „[...] случайная одинокая вобла / к земле обетованной плыла” (por. Исх. 3:8,17. „Иду вывести его [народ] из земли сей в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед...”; Евр. 11:9 — „Обетованная (старосл.) — «обещанная» (древним евреям)”).¹⁵⁴ Przywołane w tym utworze wyobrażenie Ziemi Obiecanej jako miejsca wydającego się rajem, zapewniającego pomysłność i szczęście, do którego według *Starego Testamentu* Mojżesz prowadził naród żydowski¹⁵⁵, służy przede wszystkim jako impuls innej asocjacji biblijnej. W ciężkich warunkach wojennych dzielenie przez matkę płoci pomiędzy pięcioro głodnych dzieci przywołuje ewangeliczne skojarzenia z cudownym rozmnożeniem chleba i ryb przez Chrystusa i nakarmieniem nimi tłumy:

Холод войны немилосерд и точен.
Ей равнодушия не занимать.

...Пятеро голодных сыновей и дочек
и одна отчаянная мать.

И каждый из нас глядел в оба,
как по синей клеенке стола
случайная одинокая вобла
к земле обетованной плыла,
как мама руками теплыми
за голову воблу брала,

¹⁵⁴ Jeśli nie zostały wskazane inne źródła, cytaty z Biblii wg: *Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. В русском переводе с параллельными местами*, Российское библейское общество, Москва 1994; komentarze do cytatów za: Л.Г. Кочедыков, Л.В. Жильцова, *Краткий словарь библейских фразеологизмов*, <http://www.bible-center.ru>. Cytowany słownik jest internetową, skróconą wersją *Słownika frazeologizmów biblijnych*, oprac. w Instytucie Języka Rosyjskiego uniwersytetu w Samarze.

¹⁵⁵ A. Markunas, T. Uczitiel, *op. cit.*, s. 364.

к телу гордому ее прикасалась,
раздевая ее догола...

{...}

Она клала на плаху буйную голову,
и летели из-под руки
навстречу нашему голоду
чешуи пахучие медажи.

(ЧИА, 22)

Takie skojarzenie jest tym bardziej uzasadnione, iż Okudźwa jako obraz przewodni wybrał właśnie rybę (symbol Chrystusa, a także — obok chleba — symbol cudownego rozmnożenia), a nie jakikolwiek inny rodzaj pokarmu. Co ciekawe, ciąg skojarzeniowy wywołany przez obraz: Ziemia Obiecana — pomyślność — szczęście zostaje w tym wierszu przesunięty z obrazu tytułowej płoci, dążącej do Ziemi Obiecanej, na dzieci, które krajinę tę osiągają, właśnie dzięki ofercie ryby, co znajduje wyraz w zakończeniu utworu:

[...] плыла по клеенке счастливая жертва
навстречу спасению моему.

(ЧИА, 23)

W innym wierszu, ****Поэтов травили, ловили... (***Poetów tępili, łapali...)*, datowanym na lata sześćdziesiąte, w rozważaniach o losach prześladowanych poetów odnajdujemy bezpośrednio ich porównanie do biblijnych kozłów ofiarnych:

Поэтов травили, ловили
на слове, им сети плели;
куражась, корнали им крылья,
бывало, и к стенке вели.

Наверное, от сотворения,
от самой седой старины
они, как козлы отпущения,
в скрижалях земных учтены.

(ЧИА, 238)

Cała wymowa wiersza świadczy o roli tego biblizmu w sensie stosunkowo bliskim do pierwotnego, tj. w znaczeniu kogoś/

czegoś, na kogo zrzuca się niesłusznie całą odpowiedzialność za coś, co jest negatywnie oceniane¹⁵⁶ (por. Лев. 16:21–22. „И возложит Аарон обе руки свои на голову живого козла и исповедает над ним все беззакония сыновей Израилевых и все преступления и все грехи их...; и понесет козел на себе все беззакония их в землю непроходимую...”).

W tradycji chrześcijańskiej w Dniu Przebłagania losowano dwa kozły: jednego zabijano za grzechy ludu w ofierze Bogu, drugi był poświęcony Azazelowi i za przewinienia ludu wypędzany na pustynię (ten nazywany był kozłem ofiarnym)¹⁵⁷. W odniesieniu do wiersza Okudźawy można zaryzykować twierdzenie, iż pisząc o kozłach ofiarnych — poetach, miał na myśli oba z tych znaczeń. Pierwsze, zasygnalizowane w cytowanym fragmencie, ma kontynuację w ostatniej strofie: „Поэтов травили, ловили / [...] / бывало и к стенке вели. / [...] / О, как им смешны, представляю, / посмертные тосты в их честь” (ЧНА, 238–239). Drugi rodzaj kary — wygnanie, można z kolei odczytać jako przymusową emigrację.

Natomiast w drugiej części dyptyku *Arbackie melodie* (2. *Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант... — Wysiedlony z Arbatu, arbacki emigrant...*) napisanego w roku 1982, podmiot liryczny wyznaje:

Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся...

(ЧНА, 362)

Pojawienie się biblizmu „nieść swój krzyż”, tzn. wieść życie pełne cierpień i trosk, żyć w trudnych warunkach¹⁵⁸ (por. Ин. 19:17. „И, неся крест свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-Еврейски — Голгофа”) — zostaje w tym wierszu

¹⁵⁶ J. Godyń, *Od Adama i Ewy zaczynać. Mały słownik biblizmów języka polskiego*, Kraków–Warszawa 1995, s. 87.

¹⁵⁷ Zob.: *ibidem*, s. 88.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 90.

poprzedzone i niejako uzasadnione opisem rozterek i cierpień podmiotu lirycznego w związku z koniecznością opuszczenia swojej „małej ojczyzny” — moskiewskiego Arbatu:

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.
В Безбожном переулке хиреет мой талант.
Вокруг чужие лица, враждебные места.
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

Я выселен с Арбата и прошлого лишен,
и лик мой чужеземцам не страшен, а смешон.
Я выдворен, затерян среди чужих судеб,
и горек мне мой сладкий, мой эмигрантский хлеб.
Без паспорта и визы, лишь с розою в руке
слоняюсь вдоль незримой границы на замке
и в те, когда-то мною обжитые края,
все всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я.

(ЧНА, 361)

W podobnej tonacji — w wyniku wprowadzenia obrazu Golgoty jako symbolu cierpienia, zwłaszcza moralnego¹⁵⁹ — pozostaje wiersz o incipicie ****Как хорошо, что Зворыкин уехал...* (****Jak dobrze, że Zworykin wyjechał...*). Przedmiotem rozważań podmiotu lirycznego jest — podobnie jak w wierszu poprzednim — emigracja, tym razem jest to jednak coś więcej aniżeli poczucie duchowego wyobcowania wskutek przeprowadzki w inny rejon miasta. Podmiot liryczny rozpatruje tu losy wybitnych przedstawicieli rosyjskiej nauki (uosobionych w obrazie Władimira Zworykina) i kultury (w obrazie Władimira Nabokowa) na obczyźnie, a także koleje losu tych, którym możliwość wyjazdu dana nie była. Co interesujące, obraz Golgoty jest w tym wierszu o tyle przewrotny, iż odnosi się zarówno do tych, którzy wyjechali, jak również — a raczej przede wszystkim — do tych, co zostali:

Как хорошо, что Зворыкин уехал
и телевидение там изобрел!

¹⁵⁹ Zob.: *ibidem*, s. 71.

Если бы он из страны не уехал,
он бы, как все, на Голгофу взошел.

[...]

Как хорошо, что уехал Набоков,
тайны разлуки ни с кем не деля.
Как пофартило! А скольких пророков
не защитила родная земля!

(ЧНА, 328)

Na uwagę zasługuje również wiersz z lat osiemdziesiątych o incipicie ****Весь в туманах житухи вчерашней...* (****Jak przez mgłę widzę dawne życie...*), w którym zwrot ku tematyce biblijnej jest rezultatem rozważań podmiotu lirycznego o rzeczach ostatecznych:

Раб ничтожный, взыскующий града,
перед тем, как ладошки сложить,
вдруг поверю, что ложь твоя — правда,
и еще суждено мне пожить.

Весь в туманах житухи вчерашней
так надеюсь на правду твою...
Лучше ад этот, грешный и страшный,
чем без вас отсыпаться в раю.

(ЧНА, 466)

Co ciekawe, mimo iż adresatem przytoczonego fragmentu jest lekarz, a więc przedstawiciel grupy zawodowej reprezentującej jak najbardziej racjonalne poglądy, to jednak podmiot liryczny oczekuje cudownej odmiany swego losu. Nazywając się nędznym sługą bożym („раб ничтожный”), nie tylko zwraca myśli ku Bogu, ale przede wszystkim poddaje się Jego woli z nadzieją, iż Ten odmieni to, co lekarz uznał za nieuchronne.

W kontekście zaś refleksji o prawdzie i fałszu, o prawdzie ziemskiej i wiecznej, podmiot liryczny przywołuje kolejny zwrot, mający bezpośrednie źródło w *Biblii*: „взыскующие града” — „poszukujący prawdy” (Евр. 13:14. „Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего” — „Взыскующие (ц.-сл.) — ищущие”; „грядущий град — Царство небесное”).

Mimo kategorycznej deklaracji podmiotu lirycznego („Лучше ад этот, грешный и страшный, / чем без вас отсыпаться в рай”), obecność przytoczonej frazeologii biblijnej mówi wyraźnie o jego nadziei na życie wieczne w niebie, co więcej — zgodnie z chrześcijańskimi wyobrażeniami o życiu wiecznym. Za taką interpretacją przemawia dodatkowo — oprócz frazeologizmów biblijnych — cały szereg pojęć związanych z wiarą chrześcijańską: „ладошки сложить” (gest modlitewny, a także: złożenie rąk zmarłego na piersi), „ад” (miejsce pobytu dusz grzeszników), „рай” (miejsce pobytu dusz zbawionych), „грешный” (od „грех” — „grzech”: stan oddzielenia od Boga).

W poezji Okudźawy — obok proporcjonalnie niewielkiej liczby biblizmów w niezmienionej formie — można odnaleźć zaskakująco dużą liczbę parafraz tekstów biblijnych. Przyjrzymy się najbardziej reprezentatywnym przykładom takich transformacji, zachowując o ile to możliwe chronologiczny porządek prezentacji utworów poetyckich:

Okudźawa

Biblia¹⁶⁰

Кто ударит тебя в правую щеку, обрати к нему (подставь ему) и левую (и другую). Формула всепрощения, непотривления злу

Пощечины перепадут в рай:
«Вот тебе за любовь твою!»
(ЧнА, 83)

Мф. 5:39. А Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую.

Бросить (бросать) камень в кого, во что. Обвинять, осуждать, порочить кого-л.

Пусть друг недолгий в нас
камень кинет,
пускай завистник свое кричит.
(ЧнА, 99)
Так умел так и жил, а
безгрешных не знает природа.
(ЧнА, 337)

Ин. 8:7. ...Он, восклонившись, сказал им (книжникам и фарисеям): «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень».

¹⁶⁰ Jeśli nie zostały wskazane inne źródła, brzmienie biblizmu i objaśnienia cytuję za: Л.Г. Кочедыков, Л.В. Жильцова, *op. cit.*

В поте лица (работать, трудиться).

С большим усердием, упорством, напрягая все силы

Работа есть работа. Работа есть всегда.

Хватило б только пота на все мои года. (ЧнА, 106)

Быт. 3:19. Адаму же сказал: «За то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее, в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят».

Закон и пророки. Книжн. несомненная истина, установленный порядок вещей

[...] вот это — дверь, а там — порог,

за ним — толпа, над ней — пророк

и слово — за пророком. (ЧнА, 120)

Мф. 5:17. Не думайте, что Я пришел нарушать закон и пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить.

(Все) взявшие меч — мечом погибнут.

Книжн. кто задумывает недоброе, сам становится жертвой

Поднявший меч на наш союз Достоин будет худшей кары. (ЧнА, 226)

Мф. 25:52. Тогда говорит ему [Петру] Иисус: «Возврати меч свой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут».

Манна небесная. Что-л. желанное, крайне необходимое, редкое

Единственный. И без обмана, среди прочих ненадежных слов, как сладкий яд, как с неба манна, как дар судьбы без лишних слов. (ЧнА, 237)

Исх. 16:14-16, 31. ...И вот на поверхности пустыни нечто мелкое, круповидное, как иней на земле. И увидели сыны Израилевы и говорили друг другу: «Что это?» И Моисей сказал им: «Это хлеб, который Господь дал вам в пищу». И нарек дом Израилев хлеб тому имя: манна.

Ребро Адама. Шутл. женщина¹⁶¹

Поверьте, эта дама из моего ребра, И без меня она уже не может. (ЧнА, 246)

Быт. 2:22. И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену и привел ее к человеку.

¹⁶¹ Zob.: J. Godyń, *op. cit.*, s. 38.

А вот Резо — король марионеток

—
чей тонко вкус и каждый палец
меток:

Марионетки из его ребра.

В них много и насмешки и добра.
(ЧнА, 540)

Всему свое время (и время всякой вещи под небом)

Не мучьтесь понапрасну: всему
своя пора.

Траву возрастите — к осени
сомиется. (ЧнА, 247)

Всему времечко свое: лить
дождю, Земле вращаться...
(ЧнА, 363)

Екк. 3:1. Всему свое время, и время
всякой вещи под небом: время
рождаться, и время умирать, время
насаждать, и время вырывать
посаженное.

Не сотвори себе кумира.

Книжи, не поклоняйся кому-л., чему-л. слепу, как идолу

Где-нибудь на остановке
конечной
скажем спасибо и этой судьбе,
но из грехов нашей родины
вечной
не сотворить бы кумира себе.
(ЧнА, 248)

Исх. 20:4. Не делай себе кумира и
никакого изображения того, что на
небе вверху, и что на земле внизу, и что
в воде ниже земли. [Слова Моисея]

Перед Богом все равны

[...] рай, замаскированный под
двор,
где все равны: и дети и бродяги,
спешите же... Все остальное
вздор. (ЧнА, 253)

Гудят небеса грозовые,
сливаются слезы и смех.
Все — маршалы, все —
рядовые,
и общая участь у всех. (ЧнА,
452)

Иов. 3:19. Малый и великий там равны
[за порогом жизни], и раб свободен от
господина своего.

Как агнец (кроток, смирен, беззащитен). Книжи.

Когда мы воротимся в Портленд,
мы будем кротки как овечки,
только в Портленд воротиться
нам не придется никогда. (ЧнА,
310)

Деян. 8:32. Как агнец пред стригушим
его безгласен, так Он не отверзает уст
Своих. [Об Иисусе]. [Агнец (и.-сл.)
— ягненок как библейский символ
беззащитности и кротости].

Выпить (испить, пить) (горькую) чашу (до дна).

Книжн. идти в каком-л. деле до конца; получить сполна

То ли мед, то ли горькая чаша,
то ли адский огонь, то ли храм...
Все, что было его, — нынче
ваше.
Все для вас. Посвящается вам.
(ЧнА, 345)

Ис. 51:17. Воспряни, воспряни,
восстань, Иерусалим, ты, который
из рук Господа выпил чашу ярости
Его, выпил до дна чашу опьянения,
осушил.

1. Помни (человек), что ты прах и в прах возвратишься.

Книжн. сентенция о бренности человеческой жизни

2. Превратиться (превращаться) [обратиться/обращаться] в прах.

**Книжн. прекратить существование, уничтожиться до основания;
исчезнуть**

Почему мы исчезаем,
превращаясь в дым и пепел,
в глинозем, в солончаки,
в дух, что так неосязаем,
в прах, что выглядит нелепым,
—

Быт. 3:19. В поте лица твоего будешь
есть хлеб, доколе не возвратишься в
землю, из которой ты взят; ибо прах
ты и в прах возвратишься.

нытики и остряки? (ЧнА, 392)

И время отца моего молодого
печальный развеяло прах...
(ЧнА, 431)

А вам как бы с полета птичьего
мерещится всегда одно —
лишь то, что было возвеличено,
лишь то, что в прах обращено.
(ЧнА, 436)

Кто не работает, тот не ест. Кто не трудится, да не ешь

Видно, прозрение — поздний
удел:
не заработавшим не достается.
(ЧнА, 449)

2 Фес. 3:10. Ибо когда мы были у вас,
то завещевали вам сие: «Если кто не
хочет трудиться, тот и не ешь».

Дар божий. Талант, яркая прирожденная способность к чему-л.

В этом мире, измученном нами
и старом,
что мы видим, спадая с лица?
Как уродец, согретый
божественным даром,
согревает и ваши сердца.
(ЧнА, 490)

Еккл. 3:13. Если человек ест и пьет и
видит доброе во всяком труде своем,
то это — дар Божий.

Книга жизни. Книжи. жизнь

Вот и дочитана сладкая книжка,
долгие годы в одно сведены,
и замирает обложка, как
крышка,
с обозначением точной цены.
(ЧнА, 544)

Мгновенная нашей жизни
повесть —
Такой короткий промежуток,
шажок, и мы уже не те...
(ЧнА, 547)

Откр. 3:5. Побеждающего не изглажу
из книги жизни.

Исх. 32:32. Моисей сказал: «Прости
им грех их. А если нет, то изгладь и
меня из книги Твоей, в которую Ты
вписал». Господь сказал Моисею:
«Того, кто согрешил передо Мною,
изглажу из книги Моей».

Кто сеет ветер, пожнет бурю.

Недобрые замыслы влекут за собой неизбежное возмездие

Отчего же своевременно нас не
предупредили,
Чтоб мы знали: что посеем — то
и будем пожинать. (ЧнА, 555)

Ос. 8:7. Так как они сеяли ветер, то и
пожнут бурю: хлеба на корню не будет
у него; зерно не даст муки, а если и
даст, то чужие проглотят ее.

W rozważaniach o parafrazach frazeologii biblijnej w twórczości Okudźawy kilka utworów zasługuje na szczególną uwagę. Należy do nich m.in. wiersz ****Мне нужно на кого-нибудь молиться... (***Ja muszę dziś do kogoś się pomodlić..., 1959, przeł. B. Ostromecki)*, który w całości nawiązuje do biblijnej legendy o stworzeniu świata:

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
вдруг захотелось в ноженьки валиться,
поверить в очарованность свою!

И муравья тогда покой покинул,
все показалось будничным ему,
и муравей создал себе богиню
по образу и духу своему.

И в день седьмой, в какое-то мгновенье,
она возникла из ночных огней
без всякого небесного знаменья...
Пальтишко было легкое на ней.

Все позабыв — и радости, и муки,
он двери распахнул в свое жилье
и целовал обветренные руки
и старенькие туфельки ее.

И тени их качались на пороге,
безмолвный разговор они вели,
красивые и мудрые, как боги,
и грустные, как жители земли.

(ЧНА, 70)

Impuls do takiego odczytania wiersza Okudźawy stanowią przede wszystkim dwa wyrażenia, odsyłające bezpośrednio do *Biblii*: 1. „муравей создал себе богиню / по образу и духу своему” (por. Быт. 1:26. „И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему...”); 2. „И в день седьмой...” (por. Быт. 2:2. „И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые он делал...”).

W wierszu tym mamy do czynienia z interesującym, potrójnym zabiegiem stylistycznym. Podmiot liryczny z pierwszej strofy wiersza, jakim w utworze jest zwykła mrówka („Мне нужно на кого-нибудь молиться. / Подумайте, простому муравью...”), w kolejnych staje się jego lirycznym bohaterem („И муравья тогда покой покинул...”), któremu z kolei zostają nadane zarówno cechy ludzkie (np. „Все позабыв — и радости, и муки, / он двери распахнул в свое жилье”), jak i właściwości Boga-Stwórcy („и муравей создал себе богиню / по образу и духу своему”). Takie przesunięcie wskazuje na szczególne umiejscowienie człowieka w idealnym świecie stworzonym przez Boga.

Jednak człowiek, choć stworzony na podobieństwo Boże, okazał się niezdolny do spełnienia swej funkcji w doskonałym planie Stwórcy. Okazując słabość wobec pokusy — zrywając zakazany owoc z Drzewa Poznania — naruszył swą bliskość z Bogiem-Stwórcą, niszcząc tym samym fundamenty Boskiej harmonii świata. Stąd też w finale utworu pojawia się smutna refleksja o sprzeczności natury ludzkiej: „красивые и мудрые, как боги, / и грустные, как жители земли”. Sprzeczność ta dotyczy przede wszystkim opozycji: śmiertelność–nieśmiertelność (por. Быт. 2:4. „И заповедал Господь Бог человеку, говоря: «От

всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь”) oraz wiedza–nieświadomość (por. Быт. 2:16–17; 3:1–5. „И сказал змей жене: «Нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их [плоды], откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло»”), przy tym wiedza, dotąd domena Boska, dla człowieka okazuje się zgubna, obarczając go smutkiem i bólem (por. Екк. 1:17–18. „И предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость; и узнал, что это — томление духа, потому что во многой мудрости много печали, и кто умножает познание, умножает скорбь”).

Gdy mowa o transformacjach biblijnych w poezji Okudźawy, należy odnotować także cytowany już wiersz *Modlitwa*. Na uwagę zasługują w nim przede wszystkim następujące parafrazy wyrażen biblijnych:

1. „Господи, твоя власть! — Да будет воля Твоя” (por. Мф. 6:10. „Да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя и на земле, как на небе”) — fragment modlitwy *Ojczy nasz*;

2. „Каину дай раскаяние...” — „Каинова печать (клеймо)” (por. Быт. 4:9–13. „И сказал Господь Каину: [...] И ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей. Когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле. И сказал Каин Господу; наказание мое больше, нежели снести можно”) — wyrażenie nawiązujące do pokuty nałożonej przez Boga na Kaina za bratobójczą zbrodnię przeciw Ablowi;

3. „...не ведая, что творим!” — „Не ведают (не знают), что творят” (por. Лк. 23:34. „Иисус же говорил: Отче! прости им, ибо не знают, что делают”) — odwołanie do sceny ukrzyżowania Chrystusa i Jego słów skierowanych wówczas do Boga-Ojca.

Odmienną, dość przewrotną postawę podmiotu lirycznego prezentuje natomiast wiersz o incipicie ****Не верю в бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему...* (****Nie wierzę w łaskę opatrności..., przeł. W. Woroszyński; ***Nie wierzę w Boga ani w los..., przeł. Z. Braude*). Z deklaracji zawartej w pierwszych wersach tego utworu można by wnioskować, iż podmiot liryczny neguje znaczenie Boga jako tej siły, która nie tylko powołuje człowieka do życia, ale przede wszystkim nadaje kierunek i sens jego istnieniu:

Не верю в бога и судьбу, молюсь прекрасному и высшему,
предназначеню своему, на белый свет меня явившему...
Чванливы черты, дьявол зол, бессилен Бог — ему неможется...
(ЧнА, 206)

Podjmując próbę przeniesienia cech Boskich na inną życiodajną siłę, jaką w tym utworze jawi się przeznaczenie, podmiot liryczny nie pozostaje jednak do końca konsekwentny, czego dowodzą trzy wersy, zamykające kolejne strofy i pełniące funkcję swoistego refrenu:

[...]
О, были б помыслы чисты! А остальное все приложится.
[...]
О, были б небеса чисты, а остальное все приложится.
[...]
О, руки были бы чисты! А остальное все приложится.
(ЧнА, 206)

Dzięki parafrazie biblijnego wyrażenia „И сия вся приложится вам” (Книжн. „Все остальное сопутствует главному само собой”; пор. Лк. 12:31. „Наипаче ищите Царствия Божия, и это все [все блага земные, о которых заботятся люди мира сего] приложится вам”) — podmiot liryczny sygnalizuje wyraźnie zwrot ku chrześcijańskiemu Bogu, przecząc tym samym oświadczeniu złożonemu w incipicie.

W kontekście rozważań o transformacjach wyrażen biblijnych warto wskazać na jeszcze jeden niewielki utwór ****Разве лев — царь зверей?...* (***) *Czyżby lew był królem zwierząt?...*). W wierszu tym parafraza biblijna „царь природы [земли]” w znaczeniu: ‘człowiek jako ideał, zwieńczenie wszystkiego, co zostało stworzone’ (por. Быт. 1:26. „И сказал Бог: сотворим человека [...] и да владычествуют они [люди] над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле”) — intensyfikuje ironiczną wymowę całego czterowiersza, podważającego doskonałość człowieka jako istoty najwyższej w ziemskiej hierarchii oraz jego prawo i zdolność do przewodnictwa nad innymi stworzeniami:

Разве лев – царь зверей? Человек – царь зверей.
Вот он выйдет с утра из квартиры своей,
он посмотрит кругом, улыбнется...
Целый мир перед ним содрогнется.

(ЧНА, 208)

Znaczące miejsce w poezji autora *Modlitwy* zajmują także reminiscencje i aluzje, nawiązujące bądź to do frazeologii biblijnej, bądź też wywołujące takie asocjacje poprzez sięganie do obrazowania charakterystycznego dla języka *Biblii* oraz pojęć związanych z religią chrześcijańską.

Jednym z wierszy, gdzie reminiscencja biblijna jest ewidentna, choć autor podporządkował go tematyce z gruntu świeckiej, jest utwór *О Володе Высоцком* (*Wołodia Wysocki*, 1980, przeł. A. Mandalian). Widać tu jawne odniesienie do biblijnego wyrażenia „между небом и землей”, które za pośrednictwem *Starego Testamentu* utrwaliło się w języku w znaczeniu: ‘stan chwiejny, nietrwały, nieokreślony; zawieszenie’¹⁶². Porównując legendarnego barda do starotestamentowej postaci Absaloma (choć nie bezpośrednio), zawieszzonego między niebem i ziemią, Okudźawa dał wyraz nastrojom i ocenom — nie zawsze przychylnym

¹⁶² Zob.: Л.Г. Кочедыков, Л.В. Жильцова, *op. cit.*

— towarzyszącym życiu i śmierci Władimira Wysockiego, oraz — jak sądzimy — własnym odczuciom i emocjom, jakie wzbudzała jego osoba, w których odczuwalny jest zarówno podziw dla jego twórczości, jak i wyraźna nuta zrozumienia i rozgrzeszenia. Problem stykania się przestrzeni sakralnej i świeckiej w tym utworze najpełniej oddają wersy:

Говорят, что грешил, что не к сроку свечу затушил...
Как умел, так и жил, а безгрешных не знает природа.

Ненадолго разлука, всего лишь на миг, а потом
отправляться и нам по следам по его, по горячим.

[...]

Белый аист московский на белое небо взлетел,
черный аист московский на черную землю спустился.

(ЧНА, 337)

Reminiscencje biblijne dają się również zaobserwować w zwrotach typu: „А глина ведь не вечный матерьял” (ЧНА, 421) — zdanie przywołujące obraz biblijnego kolosa na glinianych nogach; „...как вновь обретенную вольную волю, которую сам же всю жизнь хороню...” (ЧНА, 503) — odniesienie do pojęcia wolnej woli; „И кто виноват, если выбор, дарованный Богом, / выходит нам боком? По нашей, по нашей вине” (ЧНА, 560) — wyrażenie związane zarówno z pojęciem wolnej woli, jak i nawiązujące do słów aktu skruchy poprzedzającego przyjęcie eucharystii, i in.

Znaczną grupę w poezji Okudżawy stanowią również aluzje biblijne do najbardziej rozpowszechnionych obrazów, symboli i wyobrażeń chrześcijańskich. Spośród nich do najczęściej przywoływanych należy obraz raju, który według chrześcijan oznacza stan pierwotny pierwszego człowieka (Adam, Ewa) przed jego upadkiem i wypędzeniem. Miejsce mityczne pierwszych ludzi, którzy byli bezpośrednio związani z istotą nadprzyrodzonego kreatora i w swej pierwszej egzystencji charakteryzowali się m.in. nieśmiertelnością, czystością, łaską. Jest to także stan,

który może nastąpić w przyszłości; miejsce, gdzie zamieszkują dusze pobożnych zmarłych¹⁶³.

Obraz rajy (oraz pochodne: rajska droga, wrota, śpiew i in.) pozostaje zazwyczaj zgodny z religią chrześcijańską i pojawia się w utworach o treści eschatologicznej, ukazujących ostatnią drogę człowieka prawego oraz być oczekiwany przez niego po śmierci, np.:

Живы мы покуда, фронтовая голь
а погибнем — райская дорога.
(ЧнА, 259)

*

Все погибли в бою. Флаг приспущен.
И земные дела не для них.
И летят они в райские куши
на конях на крылатых своих.
(ЧнА, 358)

*

Живут в небесах мои бабки
и ангелов кормят с руки.
На райское пение падки,
на доброе слово легки.
(ЧнА, 439)

*

Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою.
А может быть, подстреленный, давно живу в раю,
и куши там, и рощи там, и кудри по плечам...
(ЧнА, 447)

*

Корабль нашей жизни приближается к пристани,
и райская роша все яснее видна.
(ЧнА, 463)

¹⁶³ A. Markunas, T. Uczitiel, *op. cit.*, s. 340; *Leksykon religioznawczy...*, 3–4, s. 144.

Zdarza się jednak, iż obraz raju pojawia się w utworach o wymowie ironicznej lub oskarżycielskiej, jak w wierszu o incipicie ****Когда известный русский царь в своей поддевочке короткой...* (****Kiedy sławny rosyjski car w swojej kapocie krótkiej...*):

Присутствующие тех лет, предшествующих тем и прочим,
не оставлявшие следов достойных у порогов отчих,
стремятся в райские врата, все гимны скопом прооравши,
киркой, лопатой и пером ни разу рук не замаравши.

(ЧНА, 96)

Bywa także, iż obraz raju łączy poeta z treściami w duchu antycznym, z mitologicznymi wyobrażeniami o śmierci i wędrówce duszy ludzkiej. Jednak w wierszach tego rodzaju ujęcie rzeczy ostatecznych pozbawione jest niejako tego ładunku emocjonalnego, jaki odczuwalny jest w zaprezentowanych wcześniej utworach, traktowane są one przez autora w sposób znacznie lżejszy, niekiedy nawet nieco żartobliwy (choć nie wyklucza to w ich treści smutnych refleksji na temat życia doczesnego oraz elementów swoistego rachunku sumienia podmiotu lirycznego), jak w wierszu *Raj (Pañ)*:

Я в раю, где уют и улыбки,
и поклоны, и снова уют,
где не бьют за былые ошибки —
за мытарства хвалу воздают.

Как легко мне прошение досталось!
Так, без пропуска, так, налегке...
То ли стража у врат зазевалась,
то ли шторм был на Стиксе-реке,
то ли стар тот Харон в своей лодке,
то ли пьян как трактирный лакей...

(ЧНА, 528)

Ważnym motywem związanym z *sacrum* jest również niebo — miejsce, do którego trafiają dusze czyste, dusze ludzi dobrych. *Biblia* mówi o siedmiu niebach, z których siódme — Arawot, jest miejscem sądu, pokoju, błogosławieństwa; tu znajduje się

tron Boga i Bóg żywy¹⁶⁴. W systemie obrazowania Okudźawy niebo zajmuje miejsce bliskie, niekiedy wręcz stanowi synonim obrazu rajy i podobnie jak on — pozostaje w ścisłej zależności z wyobrażeniami religijnymi, np.:

Умереть — тоже надо уметь,
на свидание к небесам
паруса выбирая тугие.

(ЧНА, 272)

*

Живут в небесах мои бабки
и ангелов кормят с руки.

(ЧНА, 439)

Zdarza się jednak, iż pozytywny wymiar nieba związany z obietnicą życia wiecznego przysłaniają przygnębiające refleksje o nieuchronności przemijania życia ziemskiego. W utworach utrzymanych w takiej tonacji niebo przestaje być oczekiwaną łaską, stając się czymś okrutnym, niesprawiedliwym i co najgorsze — nieodwracalnym. Takie poczucie straty stanowi dominantę wiersza ****Почему мы исчезаем...* (****Dlaczego odchodzimy...*):

Некто нас берет под локоть
и уводит в небеса.

Это так несправедливо,
горько и невероятно —
невозможно осознать:
был счастливым, жил красиво,
но уже нельзя обратно,
чтоб по-умному начать.

(ЧНА, 392–393)

Przywołanie obrazu nieba może stać się również pretekstem dla rozważań o tradycyjnym etosie rosyjskiego chłopca, o tradycji narodowej, której niezbywalną częścią jest obrządek religijny, jak np. w wierszu pt. *Сентябрь (Wrzesień)*:

¹⁶⁴ *Leksykon religioznawczy...*, 3–4, s. 74.

Чем дальше от Москвы, тем чище дух крестьянства,
тем голубей вода, тем ближе к небесам.

(ЧНА, 307)

Innym motywem typowym dla *sacrum* chrześcijańskiego jest obraz piekła — miejsca pobytu dusz grzeszników skazanych na wieczne potępienie. Piekło u Okudźawy występuje zazwyczaj w opozycji raj–piekło lub niebo–piekło, zamykając podstawowy biblijny szereg asocjacyjny w jego poezji. Opozycja ta wynika z nieprzekraczalnej granicy tych dwóch antagonistycznych stanów/miejsc — świata górnego (nieba) i dolnego (piekła), usytuowanych na dwóch przeciwległych biegunach świata środkowego, czyli ziemskiego, w którym funkcjonuje człowiek w życiu doczesnym:

Еще не пройдена стезя
меж адом и меж раем,
и все пока в живых друзья,
и мы в войну играем.

(ЧНА, 386)

Również tutaj Okudźawa pozostaje wierny wyobrażeniom chrześcijańskim, łącząc męki grzeszników z obrazami ognia piekielnego, jak w cytowanym już wierszu *Trzy siostry*:

Но какие бы руки тебя ни ласкали,
как бы пламень тебя ни сжигал неземной,
в трехкратном размере болтливость людская
за тебя расплатилась... Ты чист предо мной!

(ЧНА, 67)

Kolejne istotne odwołanie do *sacrum* chrześcijańskiego, ściśle powiązane z poprzednimi, stanowi w poezji autora *Raju* obraz Sądu Ostatecznego — sądu Boga nad ludźmi żywymi i umarłymi po końcu świata i decydującego o ich zbawieniu lub potępieniu¹⁶⁵. Mimo iż poeta nie przywołuje tego obrazu w dosłownym brzmieniu, aluzje te stosunkowo łatwo odczytać, jak w cytowanym fragmencie:

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 344.

Еще придет тот главный час
с двенадцатым ударом,
когда добром помянут нас
и проклянут задаром.

Еще повеет главный час
разлукой ледяною,
когда останутся у нас
лишь крылья за спиною.

(ЧнА, 386–387)

Jeszcze bardziej wyrazistymi przykładami, sytuującymi obraz Sądu Ostatecznego w kręgu tradycji chrześcijańskiej, są wiersze, w których podmiot liryczny bądź to kieruje swe myśli ku Bogu, bądź też wprowadza towarzyszące pierwiastki sakralne, np. w postaci motywu duszy czy grzechu:

Мне строчка новая нужна какая-нибудь построже,
чтоб с ней предстать перед Тобой мне не было б грешно,

(ЧнА, 441)

*

И когда ударит главный час
и начнется наших душ проверка,
лишь бы только ни в одном из нас
прожитое нами не померкло.

(ЧнА, 510)

Motyw duszy pojawia się także w innych wierszach poety, niosąc — podobnie jak w cytowanym fragmencie — elementy chrześcijańskiej wykładni procesu śmierci, której fundamentalnym założeniem jest zmartwychwstanie. Co istotne, podmiot liryczny uwagę kieruje szczególnie ku czystości duszy oraz pokucie, będącymi gwarantami dostąpienia łaski w życiu pozagrobowym, np.:

Ах, что-то мне не верится, что я, брат, убивал.
А может, просто вечером в кино я побывал?
И не хватал оружия, чужую жизнь круша,
и руки мои чистые, и праведная душа.

(ЧнА, 447)

*

Вот так и живу в Подмосковье,
в заснеженном этом раю,
свое укрепляя здоровье
и душу смиряя свою.

(ЧнА, 501)

W rozważaniach podmiotu lirycznego o duszy pojawiają się również tony pesymistyczne, dają się zauważyć rozterki związane z poczuciem definitywnego końca, następującego w momencie śmierci, przy czym nastrojom tym towarzyszy także w pewnym stopniu obojętność wobec tego, co nastąpi potem:

Но когда достигает предела
и душа отлетает во тьму...
Поле пройдено. Сделано дело.
Вам решать: для чего и кому.

(ЧнА, 345)

Odczucia te materializuje poeta w obrazie ciemności („тьма”), otchłani, z której nie ma powrotu. Jednak w innych utworach światłość Boża zdaje się zwyciężać świat ciemności, pesymizm ustępuje więc miejsca nadziei, jak w wierszu:

В земные страсти вовлеченный,
я знаю, что из тьмы на свет
шагнет однажды ангел черный
и крикнет, что спасенья нет.

Но, простодушный и несмелый,
прекрасный, как благая весть,
идуший следом ангел белый
прошепчет, что надежда есть.

(ЧнА, 496)

O chrześcijańskiej proveniencji obrazów światła i ciemności w tym utworze świadczy z kolei przywołanie motywu aniołów, uznawanych za pośredników między Bogiem a człowiekiem.

Opozycja światłość–ciemność („тьма”–„свет”) pojawia się także w innych utworach, niekoniecznie związanych z tematyką religijną, jak np. ****В чадy кварталов городских... (***)Spod*

fali spalin na ulicy..., 1963, przeł. W. Dąbrowski), ****Над площадью базарною...* (****Nad rynkiem...*) i in.

W rozważaniach o rodzajach kamuflażu, stosowanych przez Okudźawę w wierszach nawiązujących do tematyki religijnej, na uwagę zasługują dwa utwory o treści eschatologicznej, datowane na lata osiemdziesiąte, w których — podobnie jak w cytowanym wierszu *Raj* — ucieka się on do konwencji mitologiczno-biblijnej.

Pierwszy z nich, o incipicie ****Смилуйся, быстрое время...* (****Zmiłuj się, mknący czasie...*), otwiera apostrofa do upersonifikowanego czasu. Wyobrażenie to ma rodowód antyczny¹⁶⁶, wobec czego naturalną konsekwencją tego zabiegu stylistycznego jest przywołanie w dalszej części wiersza innych elementów mitologicznych: obrazu mitycznej rzeki zapomnienia w Hadesie — Lete oraz przewoźnika dusz zmarłych przez Styks i Acheron — Charona. Natomiast motywem z kręgu *sacrum* chrześcijańskiego są bramy rajy:

Смилуйся, быстрое время,
бег свой жестокий умерь.
Не по плечу это бремя,
бремя тревог и потерь.

Будь милосердней и мягче,
не окружай меня злом.
Вон уж и Лета маячит
прямо за ближним углом.

Плакать и каяться поздно.
Тропка на берег круга.
Там неприступно и грозно
райские смотрят врата.

Не пригодилась корона,
тщетною вышла пальба...
И на весле у Харона
замерли жизнь и судьба.

(ЧнА, 474)

¹⁶⁶ Zob.: М.М. Маковский, *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов*, Москва 1996, s. 89–98.

W drugim wierszu, o incipicie ****К старости косточки стали болят...* (****Na starość kości zaczęły boleć...*), silniej aniżeli pierwiastki mitologiczne przemawiają odniesienia do *sacrum* chrześcijańskiego. Obraz Lete wydaje się tu — z jednej strony — jedynie elementem pewnej gry słownej: „Лето кончается. Лета уж близко”. Z drugiej — staje się pretekstem dla wprowadzenia obrazu Boga, który dzięki temu zyskuje nowy wymiar, nawiązujący do antycznych wyobrażeń o bogini przeznaczenia Fortunie:

К старости косточки стали болят,
старая рана нет-нет и занает.
Стоило ли воскресать и гореть?
Все, что исхожено, что оно стоит?

Вон ведь какая прогорклая мгла!
Лето кончается. Лета уж близко.
Мама меня от беды берегла,
Бога просила о том, атеистка,

карагандинской фортуны своей
лик, искореженный злом, проклиная...
Что там за проволокой? Соловей,
смолкший давно, да отчизна больная.

(ЧНА, 482)

W dalszej części utworu odwołanie do religii chrześcijańskiej staje się ewidentne, przede wszystkim za sprawą słów i wyrażeń typu: „прах”, „праведник”, „грешничек”, „просить прощения”. Kluczowe dla interpretacji utworu jest niewątpliwie jego zakończenie, w którym podmiot liryczny zapowiada rychłe spotkanie z matką w wieczności, najprawdopodobniej w niebie, w którym według chrześcijan ludzie pozbawieni powłoki cielesnej otrzymują nową, piękniejszą, latami równą wiekowi Chrystusa w chwili ukrzyżowania, tj. 33 latom. Wersy te są również wyrazem wiary podmiotu lirycznego w zmartwychwstanie:

Все, что мерещилось, в прах сожжено.
Так, лишь какая-то малость в остатке...
Вот, мой любезный, какое кино
я досмотрел на седьмом-то десятке!

«Так тебе, праведник!» — крикнет злодей.
«Вот тебе, грешничек!» — праведник кинет...
Я не прошенья прошу у людей:
что их прощение? Вспыхнет и сгинет.

Так и качаюсь на самом краю
и на свечу несгоревшую дую...
Скоро увижу я маму мою,
стройную, гордую и молодую.

(ЧНА, 482–483)

*

* *

Приклады доказуя, iż автор *Modlitwy* в своей поэзии — в szczególności в trzech pierwszych dekadach — mówiąc o Bogu, wybierał raczej różnorakie formy kamuflażu literackiego aniżeli jawnie opowiadał się po stronie *sacrum* chrześcijańskiego. Co prawda, samo słowo „Bóg/bóg” dość często pojawia się w utworach poetyckich tego okresu, jednak pełni ono zazwyczaj funkcję wyrażenia oznaczającego wszelkie rodzaje emocji, np. zdumienie, przestach, oburzenie, pewność lub zwrotu wzmacniającego wyrażane treści. Jest też częścią powszechnie znanych frazeologizmów. W wierszach tych słowo „Bóg” ulega desakralizacji, zawężając swą rolę do elementu stylu poetyckiego i odwołania do potocznych zwrotów, np.:

Но знаешь, хоть Бога к себе призови,
все равно ничего не понять в любви.

(ЧНА, 138)

*

Что — царь? Бог с ним. Он дожил до могилы.
Что — раб? Бог с ним. Не воин он один.

(ЧНА, 211)

*

Возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки, ей-богу.

(ЧНА, 226)

*

Да только в Портленд воротиться не дай нам, Боже,
(ЧнА, 311)

*

Они молчат Бог весь о чем — иные берега пред ними...
(ЧнА, 324)

Zresztą o niemożności jednoznacznego opowiedzenia się po stronie *sacrum* chrześcijańskiego, o rozterkach Okudźawy towarzyszących tym rozważaniom świadczy jeden z wielu utworów o treści eschatologicznej, cytowany już wiersz o incipicie ****Умереть — тоже надо уметь...* (****Umieranie to także jest kunszt...*, przeł. J. Litwiniuk). Śmierć stanowi tu przyczynę refleksji o wieczności, o życiu pozagrobowym, pokucie i odpuszczeniu grzechów. Jednak wiele wątpliwości, także w istnieniu Boga, prowadzi podmiot liryczny do ostatecznej konkluzji, iż życie i śmierć człowieka są jedynie nieustającą przemianą materii i energii we wszechświecie:

Смерть приходит тиха,
бестелесна,
и себе на уме.
Грустных слов чепуха
неуместна,
как холодное платье — к зиме.

И о чем толковать?
Вечный спор
ни Христос не решил, ни Иуда...
Если там благодать,
что ж никто до сих пор
не вернулся с известьем оттуда?

[...]

Умереть — тоже надо уметь,
как бы жизнь ни ломала
упрямо и часто...
Отпущенье грехов займеть —
ах, как этого мало
для вечного счастья!

Сбитый с ног наповал,
отпущением что он добудет?
Если б Бог отпущенье давал...
А дают-то ведь люди!

Что — грехи?
Остаются стихи,
продолжают бесчинства по свету,
не прося снисхожденья...
Да когда бы и вправду грехи,
а грехов-то ведь нету,
есть просто — движенье.

(ЧНА, 272–273)

Wraz z wiekiem, a poniekąd także postępującą chorobą poety, Bóg coraz częściej zaczyna się pojawiać pod własnym imieniem. W utworach tych występuje zarówno jako Stwórca (np. „Все безумное от Бога. Все разумное от Бога. / Человеческое тоже от него” [ЧНА, 486]; „Нас ведь создал Бог для счастья / каждого в своем краю” [ЧНА, 491]), ale także jako świadek i sędzia całokształtu życia podmiotu lirycznego (np. „Мы оба к сей земле пристрастны, / к ней наши помыслы спешат, / а кто из нас с тобой прекрасней — / пусть Бог и время разрешат” [ЧНА, 470]).

W związku ze swego rodzaju religijną ewolucją w świadomości poety na uwagę zasługuje datowany na lata osiemdziesiąte wiersz ****Ты живущий вне наших сомнений и драм...* (****Ty żyjący poza naszymi wątpliwościami i dramataми...*). W tym niewielkim utworze, utrzymanym w całości w tonie modlitwy dziękczynnej, podmiot liryczny wyraża Bogu wdzięczność, używając pozdrowienia w języku tureckim. O ile jednak wcześniej taki zabieg można by uznać za celowy kamuflaż, to w tym utworze należy dostrzec raczej próbę ujęcia monoteistycznego Boga-Stwórcy i źródła życiodajnej siły człowieka, ponad podziałami religijnymi:

Ты, живущий вне наших сомнений и драм,
расточающий благостный свет по утрам.

Ты, кому с придыханием мы говорим:
Тешекюр эдерим! Тешекюр эдерим!¹⁶⁷
Ты, кого за печали свои не корим
и дороги к кому в бездорожье торим,
и за то, что живем, и за то, что горим,
и за то, что во имя Твое мы творим,
Тешекюр эдерим! Тешекюр эдерим!

(ЧИА, 485)

Nie można z całą pewnością stwierdzić, czy postawa Okudźawy, zaprezentowana w jego poezji, wynikała z wiary w Boga. Jeśli tak, to czy ta wiara towarzyszyła mu od początku drogi twórczej, czy też jest wynikiem religijnej (nie — duchowej¹⁶⁸) ewolucji poety? Andrzej Drawicz konkluduje: „Nie zawsze możemy jednoznacznie odpowiedzieć, co już jest wiarą, o ile w ogóle można i trzeba klasyfikować i oceniać te stany. Któż może być do tego powołany, prócz Tego, który wszystko widzi i ocenia?”¹⁶⁹. Przychylając się do tej refleksji, możemy jedynie przypuszczać, iż Okudźawa był w istocie człowiekiem wierzącym, gdyż tuż przed śmiercią z rąk swojej żony Olgi na własną prośbę przyjął chrzest pod imieniem św. Iwana¹⁷⁰.

3. Okudźawskie *polonica*

W literaturze rosyjskiej wizerunek Polski ma tyleż długą, co w większości niechlubną (z naszego punktu widzenia) tradycję. Negatywny obraz Polaka i towarzyszące mu uprzedzenia znamionują tę tematykę począwszy od siedemnastowiecznej „smuty” po literaturę lat ostatnich. Utrwalił się w niej obraz Polaka chełpli-

¹⁶⁷ Благодарствуй (*tureцк.*) — przyp. red. zbioru *Чаянские на Арба-ме*.

¹⁶⁸ Można mówić tu raczej o ewolucji religijnej niż duchowej, gdyż poeta od początku drogi twórczej był rzecznikiem najwyższych wartości ogólnoludzkich (zgodnych z etyką chrześcijańską), mimo iż nie znajdowało to zewnętrznego wyrazu w jego religijności.

¹⁶⁹ A. Drawicz, *op. cit.*, s. 291.

¹⁷⁰ Zob.: <http://www.pravoslavie.ru>.

wego, hardego, kłamliwego¹⁷¹, lata porewolucyjne zaś przyniosły obraz Polski jako „symbolu kraju »panów« ciemniejących masy pracujące”¹⁷², a „wojna 1920 roku, niepomyślnie układające się stosunki polsko-radzieckie sprzyjały rozpowszechnieniu mitu Polski jako tworu sztucznego, bastionu kapitalistycznego Zachodu”¹⁷³.

Zmianę do pewnego stopnia przyniósł okres powojenny, jednakże trudno uznać ją za miarodajną, gdyż została wymuszona przez sytuację polityczną i oficjalną propagandę radziecką, narzucającą Rosjanom przyjaźń ze wszystkimi państwami tzw. obozu socjalistycznego. Okres takiej kultywowanej sztucznie przyjaźni polsko-radzieckiej zakończył się wraz z upadkiem ZSRR, kiedy „Rosjanie powrócili do przedwojennej tradycji postrzegania Polaków jako »chępliwych Lachów«”, a ich stosunek do Polski „zaczęły znowu kształtować lektury dziewiętnastowieczne, zaś Polaków do Rosjan — przede wszystkim rozliczeniowe i antykomunistyczne”¹⁷⁴.

W rosyjskiej literaturze okresu radzieckiego, kiedy „Polska komunistyczna przestała być »Zachodem«, przestała być »obca« i wroga — stała się wraz z NRD »przedmurzem Wschodu«, nieliczni byli ci twórcy, którzy sympatyzowali z Polską jako symbolem honoru, godności, walki z totalitaryzmem”¹⁷⁵. Do grona takich twórców Andrzej de Lazari zalicza przede wszystkim część emigracji „trzeciej fali” oraz obywateli radzieckich nierosyjskiego pochodzenia — również Okudźawę.

¹⁷¹ Szerzej na ten temat zob.: A. de Lazari, *Tematy do rozważań nad stereotypami*, „Biuletyn” 2001, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, seria Z, nr 4, s. 31–41; *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Warszawa 2006.

¹⁷² *Ibidem*, s. 39.

¹⁷³ Z. Barański, *Ilia Erenburg w kregu spraw polskich*, „Przegląd Ruscystyczny” 1993, z. 3–4, s. 37.

¹⁷⁴ A. de Lazari, *Tematy do rozważań...*, s. 39–40.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Poetę łączyły z Polską więzi szczególne — była ona dla niego nie tylko „pierwszą zagranicą”, ale także krajem, który pierwszy zaczął popularyzować jego twórczość, zarówno w formie druku, jak i wydawnictw fonograficznych¹⁷⁶. Często podkreślał w swoich wypowiedziach ten fakt:

[...] pierwszym krajem, który zaczął mnie [w ogóle] wydawać, i nawet wcześniej niż u nas — była Polska. To moja pierwsza miłość. Polacy drukują wszystkie moje utwory i bardzo dobrze je znają. [...] Polska była pierwszym krajem, który odwiedziłem i pierwszym, w którym publikowano wszystko, co piszę. Tak oto zawiązała się między nami miłość, pierwsza miłość. A pierwsza miłość zawsze jest bardzo silna i nigdy nie ulega zapomnieniu¹⁷⁷.

Poeta zawiązał tu liczne długotrwałe przyjaźnie, przyjeżdżał do Polski wielokrotnie, zawsze życzliwie wypowiadając się o naszym kraju, także w utworach poetyckich, za co Polacy odpłacali mu hojnie kolejnymi generacjami wielbicieli — czytelników i słuchaczy¹⁷⁸.

Okudżawa po raz pierwszy gościł u nas w 1964 r.¹⁷⁹, lecz jak wyznał w jednym z wywiadów — pisarzem, który odkrył mu Polskę, był Bolesław Prus: „*Faraon i Lalka*. O polskiej psychice i mentalności dowiedziałem się stamtąd. Najpierw stamtąd”¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Więcej na ten temat zob.: A. Жебровска, *Творчество Булата Окуджавы в Польше (1960–2000)*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Moskwa 2004, s. 171–176.

¹⁷⁷ Б. Окуджава, *«Я никому ничего не навязывал...»*, Moskwa 1997, s. 257–258.

¹⁷⁸ Na temat recepcji Булата Окуджавы в Polsce zob. np. A. Bednarczyk, *Przeszłość i teraźniejszość rosyjskich bardów w Polsce*, [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka i E. Paczoska, Łódź 2001, s. 167–179, a także cytowane publikacje Anny Żebrowskiej i Jadwigi Szymak-Reiferowej.

¹⁷⁹ Jadwiga Szymak-Reiferowa podaje, iż Okudżawa po raz pierwszy gościł w Polsce przez kilka dni w roku 1964, następnie spędził w naszym kraju miesiąc w 1967 r. (Я. Шимак-Рейфер, *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»*, [w:] *Булат Окуджава: его круг...*, s. 40).

¹⁸⁰ T. Krzemień, *Zatrzymać się w porę*, [w:] *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1977, s. 158.

Wśród bliskich sobie twórców Okudźawa wymieniał obok Wilona, Puszkina, Pasternaka — także Juliana Tuwima, o którego poezji mówił:

Czytając niektóre wiersze Tuwima odniosłem wrażenie, iż gdyby on ich nie napisał, ja musiałbym to uczynić. Tuwim przyjmował życie podobnie, jak ja to czuję — na smutno i ironicznie. Takie odczucie jest zresztą chyba dość powszechne wśród poetów, czyli ludzi [...], którzy dotkliwie odczuwają niedoskonałości otaczającego świata¹⁸¹.

Wyjątkowe znaczenie dla Okudźawowskiego pojmowania Polski i jej specyfiki miały jednak jego wizyty, kontakty osobiste i przyjaźnie, spośród których liczne polskie wątki znalazły bezpośrednie odzwierciedlenie w twórczości poety. Jedną z takich przyjaźni — bodaj najbardziej owocną — była znajomość z Agnieszką Osiecką, z którą zetknął się podczas pobytu w Polsce wraz z 34-osobową grupą pisarzy w 1964 r. Jeden z uczestników tej wizyty, pisarz i publicysta Georgij Władimow, w wywiadzie dla „Rzeczypospolitej” wspomina: „Ja trzymałem się z Okudźawą, Borysem Bałterem, autorem książki *Do widzenia chłopcy*, i Władimirem Ogniewem, krytykiem. Trzy dni spędziliśmy w Warszawie, trzy w Krakowie, dzień, dwa w Zakopanem [...]”¹⁸². Wtedy to właśnie zrodził się u Okudźawy pomysł napisania pieśni *Прощание с Польшей* (*Pożegnanie Polski*, przeł. W. Dąbrowski; *Pożegnanie z Polską*, przeł. T. Lubelski, 1966). Jak wspomina dalej Władimow: „Siedzieliśmy obok pomnika Adama Mickiewicza, piliśmy kawę przy stolikach i Agnieszka opowiedziała mu historię trębacza. On na to, że chciałby o tym napisać. Za pół roku, zdaje się, powstała ta piosenka”¹⁸³. I rzeczywiście — ostatnia strofa *Pożegnania z Polską* to niemalże żywy obraz tamtych chwil:

¹⁸¹ I. Szenfeld, *Wstęp*, [w:] B. Okudźawa, *Poezje wybrane*, Warszawa 1987, s. 8.

¹⁸² *Zapłacić Rosję za Rosję*. Z Georgijem Władimowem rozmawiali G. Przebinda, J. Świeży, „Rzeczpospolita” z dn. 24.04.1999, cyt. wg: www.rzeczpospolita.pl.

¹⁸³ *Ibidem*.

Над Краковом убитый трубач трубит бесшумно,
любовь его безмерна, сигнал тревоги чист.
Мы школьники, Агнешка. И скоро перемена.
И чья-то радиолa наигрывает твист.

(ЧНА, 202)

Cały utwór w swym tonie nawiązuje do nastroju rozmowy, dedykacja zaś oraz bezpośredni zwrot do Osieckiej świadczyć może o tym, iż to ona właśnie natchnęła poetę do utrwalenia obrazów wykraczających daleko poza ramy zwykłych reminiscencji krakowskich, do refleksji nad wspólną historią i losem narodów polskiego i rosyjskiego:

Мы связаны, поляки¹⁸⁴, давно одной судьбою
в прощанье, и в прощенье, и в смехе, и в слезах

(ЧНА, 202)

Kolejne wersy niosą rozważania o „wspólnocie walki o szeroko rozumianą wolność, rodzącą rycerski gest sięgania po szablę”¹⁸⁵, a przy tym — jak zauważa Siergiej Wdowin: „idea słowiańskiej wspólnoty i solidarności, »naszej i waszej wolności« zostaje zintensyfikowana przez obrazowość *Słowa o wyprawie Igora* oraz fakt osobistej biografii autora”¹⁸⁶:

[...]

когда трубач над Краковом возносится с трубою,
хватаясь я за саблю с надеждою в глазах.

Потертые костюмы сидят на нас прилично,
и плачут наши сестры, как Ярославны, вслед,
когда под крик гармоник уходим мы привычно
сражаться за свободу в свои семнадцать лет.

(ЧНА, 202)

¹⁸⁴ W tym miejscu jako wariant również pojawia się imię Osieckiej.

¹⁸⁵ J. Szymak-Reiferowa, *Bulat Okudżawa wczoraj i dziś*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, Katowice 1994, s. 102.

¹⁸⁶ С.В. Вдовин, *Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Moskwa 2002, s. 16.

Utwór ten równocześnie niesie pewne spóźnione usprawiedliwienie kierowane do całego narodu polskiego, prośbę o wybaczenie za rozczarowania, jakich przysporzył Polakom ojczysty kraj poety, burząc iluzję słowiańskiej jedności:

Прошу у вас прощения за раннее прощанье,
за долгое молчанье, за поздние слова,
нам Время подарило пустые обещанья,
от них у нас, Агнешка, кружится голова.

(ЧИА, 202)

Słusznie zatem konkluduje Wdowin, iż już sam tytuł *Pożegnania z Polską* wyznacza tonację całego utworu — skrytego smutku i złudnej nadziei. Jego specyfikę określają motywy winy i przebaczenia, którym towarzyszy — mimo wszystko dominującej — motyw oczekiwania przemian i wiara w wyzwolenie. Nadzieja na demokratyczne przemiany zostaje wyrażona najpełniej w ostatniej cytowanej już strofie — twist jako taniec i rytm młodych jest w tym kontekście nieprzypadkowy, gdyż symbolizuje nadzieje pokładane w zorientowanym prozachodnio młodym pokoleniu¹⁸⁷.

Warto przypomnieć, iż pierwsze wizyty Okudźawy w naszym kraju przypadły na czasy zwalczania przez władze PRL-owskie wszelkich tendencji opozycyjnych w kulturze polskiej oraz prób ideologicznego podporządkowania artystów i prasy literacko-społecznej. Pierwszym symptomem tych działań w latach sześćdziesiątych była likwidacja w roku 1962 Klubu Krzywego Koła, który po zamknięciu tygodnika „Po prostu” odgrywał ważną rolę w kręgach warstw intelektualnych, jak również rozwiązanie literackiej grupy „Przedmieście”, której członków (m.in. Jana Józefa Lipskiego, Aleksandra Małachowskiego i Jerzego Kornackiego) poddano represjom. Rok później (1963) władze PRL zlikwidowały dwa warszawskie tygodniki literacko-społeczne — „Przeгляд Kulturalny” i „Nową Kulturę”, powołując w zamian tygo-

¹⁸⁷ Zob.: *ibidem*, s. 15–16.

dnik „Kultura”, co było chwytem jawnie demonstracyjnym w kontekście wychodzącej od lat paryskiej „Kultury”. Rok 1964 natomiast zaznaczył się w kulturze polskiej za sprawą tzw. „Listu 34”, będącego protestem pisarzy i naukowców przeciwko prowadzonej w kraju polityce społeczno-kulturalnej (wystąpienie dotyczyło m.in. ograniczania swobód politycznych, zmniejszania nakładów książek i czasopism oraz ingerencji cenzury)¹⁸⁸.

Do utworu *Pożegnanie z Polską* nawiąże Okudźawa po trzydziestu latach w wierszu ****Поверь мне, Агнешка, грядут перемены...* (****Uwierz Agnieszko, nadchodzą zmiany...*), stanowiącym łatwą do uchwycenia kontynuację dialogu sprzed lat. Jednak w wierszu tym dawnemu zapałowi do walki i nadziei na lepszą przyszłość — mimo iż poniekąd spełnionej — towarzyszy nuta nostalgii za mijającym czasem, poczucie bliskości i nieuchronności końca, niedosyt życia i rozczarowanie bolesnym faktem, iż trzeba będzie odejść właśnie wtedy, kiedy należałoby zacząć żyć naprawdę:

Поверь мне, Агнешка, грядут перемены...
Так я написал тебе в прежние дни.
Я знал и тогда, что они неперемённы,
лишь ручку свою ты до них дотяни.

А если не так, для чего ж мы сгорает?
Так, значит, свершится все то, что хотим?
Да, все совершится, чего мы желаем,
оно совершится, да мы улетим.

(ЧНА, 530)

Znajomość Okudźawy z Osiecką zaowocowała nie tylko poetyckimi dedykacjami, ale także wspólnymi przedsięwzięciami. Należy do nich m.in. spektakl *Apetyt na czereśnie* ze słowami Osieckiej i muzyką Okudźawy, który był również autorem przekładu piosenek przedstawienia na język rosyjski. Rosyjska premiera sztuki odbyła się w 1969 r. w Moskwie. Osiecka tak wspo-

¹⁸⁸ R. Matuszewski, *Literatura polska 1939–1991*, Warszawa 1992, s. 98–101.

minała to wydarzenie: „Na premierę przyszły tłumy, wszyscy mnie ściskali, śnieg świecił jak brylant, flirtowałam, pływałam, piłam, chodziłam dumna jak paw”¹⁸⁹. Sztuka odniosła ogromny sukces, a o jej emocjonalnym znaczeniu dla poetki może świadczyć fakt, iż Osiecka na kilka dni przed śmiercią nagrała się na swoją automatyczną sekretarkę, nucąc fragment jednej z piosenek spektaklu, pt. *Ach, panie, panowie*¹⁹⁰.

W wierszu *Pożegnanie z Polską* Okudźawa już w latach sześćdziesiątych wyrażał nadzieję i oczekiwanie na przemiany, jakie później zaszły w Związku Radzieckim, a co za tym idzie — w Polsce i innych krajach tzw. obozu socjalistycznego. W innym wierszu z tego okresu, zatytułowanym *Путешествие по ночной Варшаве в дроздах* (*Przejażdżka dorożką przez wieczorną Warszawę*, przeł. W. Dąbrowski, 1967), poeta ujawnia epizod katyński, z oczywistych względów wpisując demaskatorskie wersy w z pozoru niewinny liryczny pejzaż nocnej Warszawy oglądanej z dorożki:

[...]

Трясутся дрожки. Ночь плывет. Отбушевал в Варшаве полдень.
Она пропитана любовью и муками обожжена,
как веточка в Лазенках та, которую я нынче поднял,
как Зигмунта поклон неловкий, как пани странная одна.

Забывтый Богом и людьми, спит офицер в конфедератке,
над ним шумят леса чужие, чужая плещется река.
Пройдут недолгие века — напишут школьники в тетрадке
про все, что нам не позволяет писать дрожащая рука.

[...]

Трясутся дрожки. Ночь плывет. Я еду Краковским Предместьем.
Я захожу во мрак кавярни, где пани странная поет,
где мак червонный вновь цветет уже иной любви предвестьем.

(ЧНА, 233–234)

Warto przybliżyć genezę powstania tego wiersza, o której pisał we wspomnieniach J. Trusznowicz:

¹⁸⁹ Inf. za: <http://free.art.pl>, przygotował: M. Jakubowski.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

Kiedy Okudźawie udało się wreszcie wyrwać do Warszawy, od razu zapoznał się z Kuroniem, Modzelewskim i innymi opozycjonistami, wiele się od nich dowiedział, w tym także o mordzie dokonanym przez czekistów na polskich oficerach w Katyniu. Zażądał od Szenfelda, żeby ten opowiedział mu wszystko, co wie na ten temat i — wstrząśnięty — tej samej nocy napisał *Przejażdżkę dorożką przez wieczorną Warszawę*, gdzie prawdopodobnie po raz pierwszy w naszym kraju, oczywiście nie wprost, ale wystarczająco zrozumiale dla tych, którzy przywykli czytać między wierszami, było napisane o tej zbrodni...¹⁹¹.

Mimo iż Okudźawa nigdy nie określał siebie jako rewolucjonistę czy dysydenta bądź opozycjonistę, zdecydowanie angażował się jednak w problemy swoich czasów, znany był także z poparcia dla polskich kół dysydenckich, co również znalazło wyraz w jego twórczości, m.in. w wierszu *** *Шестидесятники Варшавы* (****O, sześćdziesiątych lat Warszawy...*, przeł. A. Mandalian), który Wdowin określa mianem „apologii polskich dysydentów”. W utworze tym poeta zwraca się do czwórki polskich działaczy związanych z opozycją — Kuronia, Michnika, Dąbrowskiego, Woroszylskiego, w patetycznym tonie podkreślając ich bezinteresowną ofiarność i zaangażowanie w walkę dla ogólnonarodowego dobra:

Шестидесятники Варшавы,
Что вас заботило всегда?
Не призрак злата или славы,
А боль родимого гнезда.

И не по воле чьей-то барской
Запоминали кто как мог
И Яцка баритон бунтарский,
И Виктора тревожный слог.

И в круговерти той безбрежной
Внимали все наперечет,
Что Витольд вымолвит с надеждой,
Что Адам пылко изречет.

(Pbw, 238)

¹⁹¹ Я. Грушнович, *Вспоминая о встречах с Окуджавой*, «Посев» 1997, № 5, s. 31–33 (za: С.В. Вдовин, *op. cit.*, s. 17).

Nader ciekawą uwagę dotyczącą tego utworu znajdujemy ponownie u Wdowina, który dostrzega w nim związki z rozdziałem X, „dekabrystowskim”, *Eugeniusza Oniegina* Puszkina. Oprócz czterostopowego jambu i wielu ekwiwalentów leksykalnych jego zainteresowanie zwraca łącząca oba teksty „romantycznie wzniosła atmosfera tajnych stowarzyszeń szlacheckich i zgromadzeń polskiej wolnomyślniej inteligencji”, „podobieństwo tła emocjonalnego” oraz wspólna idea walki o swobody obywatelskie¹⁹².

Warto również pokusić się o dygresję na temat polityki władz PRL, tym razem w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, przynajmniej w kwestiach dotyczących działaczy wymienionych w wierszu Okudźawy. W marcu 1965 r. dwaj młodzieżowi działacze ZMS — Jacek Kuroń i Karol Modzelewski, ogłosili „List otwarty” do działaczy partyjnych i młodzieży ZMS, postulując w nim m.in. samorządność rad robotniczych, wielopartyjność oraz wolność prasy. W wyniku tego wystąpienia odbyły się procesy, zakończone wyrokami 3 lat więzienia dla Kurońa oraz 3,5 dla Modzelewskiego. Rok później (1966), po usunięciu z PZPR profesora Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana, literaci ponownie wystąpili do władz PZPR z listem. W obronie relegowanych z szeregów partyjnych podpisało się 19 osób, w tym Witold Dąbrowski i Wiktor Woroszyński. Natomiast w lutym 1967 r. przeciwko studentowi Adamowi Michnikowi zostało wytoczone na uniwersytecie postępowanie dyscyplinarne w związku z jego wypowiedziami politycznymi. W głośnej „sprawie Michnika” ponad tysiąc studentów i stu pięćdziesięciu pracowników naukowych wystąpiło do rektora UW z prośbą o umorzenie sprawy¹⁹³.

Z Wiktorem Woroszyńskim, tłumaczem i popularyzatorem poezji Okudźawy w Polsce, również łączyły rosyjskiego poe-

¹⁹² Zob.: С.В. Вдовин, *op. cit.*, s. 19–20.

¹⁹³ Zob.: R. Matuszewski, *op. cit.*, s. 102–103.

tę więzi wykraczające poza schemat poeta — tłumacz. W swej ostatniej książce *Moi Moskale* Woroszyłski tak opisuje znajomość z Okudźwą:

Poznałem Bułata podczas któregoś z jego pobytów w Warszawie w latach sześćdziesiątych, wtedy też powstały pierwsze moje tłumaczenia, a w grudniu 1970 roku odbył się niezapomniany koncert w naszym mieszkaniu na Żoliborzu — dla kilkudziesięciu przyjaciół: literatów, aktorów STS-u, świeżo wypuszczonych z pomarcowych więzień studentów, a była też z nami starsza pani, towarzyszka przejść obozowych matki Bułata, Celina Budzyńska [...]. Zapraszając gości, nie korzystaliśmy z telefonów, żeby nie alarmować esbecji, i to się udało — nie było wokół domu niepożądanych obserwatorów, jak w innych podobnych sytuacjach, ani nikogo nie wzywano potem na uciążliwe rozmowy. Na taśmie [...] zachował się młody głos Okudźwy, chóralny śmiech przy piosence o panu Gąsce, w przerwach gwar i fragmenty rozmów... Chyba wtedy oraz parę dni później podczas wyprawy w Góry Świętokrzyskie [...] pękły między nami (obydwoma jakoś tam nieśmiały) ostatnie lody. A wiesz — powiedział Bułat, kiedy odwiedziliśmy go w Moskwie w sierpniu 1994 roku — że to trzydziestolecie naszej znajomości?¹⁹⁴.

Trzeba dodać, że Woroszyłski, debiutujący (1949) jako żarliwy propagator ideologii komunistycznej, wydalony z partii po sprawie Kołakowskiego (1966), został z czasem współtwórcą drugiego obiegu wydawniczego (1976), był internowany w okresie stanu wojennego, by wreszcie stać się jednym z najlepszych w naszym kraju znawców i propagatorów literatury rosyjskiej o wymowie antystalinowskiej i antykomunistycznej¹⁹⁵.

Innemu tłumaczowi i miłośnikowi swojej poezji Andrzejowi Mandalianowi autor *Pożegnania z Polską* zadedykował z kolei wiersz ****По Польше елочки безум. Над Польшей птицы пролетают...* (***)*Przez Polskę las choinek pędzi...*, przeł. W. Woroszyłski), w którym narodowy wątek historyczny przeplata się z motywem zwykłej przyjaźni międzyludzkiej, nie-

¹⁹⁴ W. Woroszyłski, *Moi Moskale*, „Rzeczpospolita” z dn. 14.06.1997, cyt. wg: <http://arch.rp.pl>.

¹⁹⁵ Zob.: R. Matuszewski, *op. cit.*, s. 305.

stety — przyjaźni uwarunkowanej i ograniczanej przez aktualną sytuację polityczną:

По Польше елочки бегут. Над Польшей птицы пролетают.
Видны задумчивые лица и голубые небеса.
И снова сводит нас судьба, и эти встречи обещают
любовь и слезы, и надежды, и неземные чудеса.

Когда бы грянул яркий свет, чтоб жить нам в идеальном мире
среди нетоптанной природы, не зная горечи разлук!...
А тут хотя бы так, мой друг, в твоей прокуренной квартире,
в твоих видавших виды креслах согрело б нас пожатье рук.

Не будем плакать о былом. Пускай все так — и это дело.
Успеть бы сердцем поделиться, последний снег смести с крыльца...
По Польше елочки бегут, и, значит, Польша не сгинела,
а если Польша не сгинела — еще далеке до конца.

(Pbw, 236)

W kręgu tej samej tematyki pozostaje też — choć w sposób pośredni — inny utwór Okudźawy, *Старинная студенческая песня* (*Stara pieśń studencka*, przeł. W. Dąbrowski; *Piosenka studencka*, przeł. Z. Fedeki, 1967), na którego temat w wypowiedzi dla „Tygodnika Solidarność” poeta wyznał: „Z Solidarnością skojarzona jest, jak wiadomo, moja *Stara pieśń studencka*: „Hej przyjacielu podaj dłoń, bo pojedynczo nas wytluką...” (przekład Z. Fedeki). Wykonywałem w Rosji ten utwór aż za często — prawie go „zajeździłem”. Ale chciałem, żeby moi rodacy też potrafili się — jak wy — jednoczyć [...]”¹⁹⁶:

Возьмемся за руки, друзья,
Чтоб не пропасть поодиночке.

(ЧНА, 226)

Spośród licznych Polaków, wymienić należy także Danieła Olbrychskiego — bliskiego przyjaciela poety, która to postać posłużyła do ukazania polsko-rosyjskich antagonizmów, zro-

¹⁹⁶ *Powiedzieli o Solidarności — Bulat Okudźawa*, „Tygodnik Solidarność” 1992, nr 24 (wg: www.pai.pl/solidarność/pl).

dzonych przez wieki, lecz wciąż funkcjonujących i żywotnych w narodzie. Genezę wiersza, zatytułowanego *Мнение пана Ольбрыхского* (*Mówi pan Olbrychski*, przeł. W. Woroszyński), wyjaśnia sam aktor:

Kiedyś, gdy miałem udzielić w Rosji wywiadu, zapytano mnie, w jakim języku gotów jestem odpowiadać. Powiedziałem, że po rosyjsku, co — ze względu na historię polsko-rosyjskich stosunków — przyjęto z pewnym zaskoczeniem. Odpowiedziałem wówczas, że przecież język niczemu nie jest winien. I to była również lekcja wyniesiona z poezji Okudźawy. Zresztą później Bułat napisał o tym wiersz¹⁹⁷:

Язык не виноват, — заметил пан Ольбрыхский, —
все создает его неповторимый лик:
базарной болтовни обсевки и огрызки,
и дружеский бубнеж, и строки вечных книг.

Сливаются в одно слова и подголоски,
и не в чем упрекать Варшаву и Москву...
Виновен не язык — а подлый дух холопский —
варшавский ли, московский — в отравленном мозгу.

Когда огонь вражды безжалостней и круче,
и нож дрожит в руке, и в прорезь смотрит глаз,
при чем же здесь язык, великий и могучий,
вместилище любви и до и после нас?

(Pbw, 240)

Epizod ten — mimo iż jako jedyny utrwalony w formie poetyckiej¹⁹⁸ — stanowi tylko jeden z licznych wątków przyjaźni, o której Olbrychski mówi:

¹⁹⁷ S. Popowski, *Poezja Bułata wróciła na Arbat*, „Rzeczpospolita” z dn. 11.06.2001 (wg: <http://arch.rp.pl>).

¹⁹⁸ Co interesujące, Olbrychski wykorzystał ten wiersz w polemice na łamach „Polityki” z Ludwikiem Stommą. W odpowiedzi na felieton zamieszczony w rubryce „W polskim kinie”, Olbrychski stwierdza: „[...] nie mianowałem się, jak piszesz, specjalistą od stosunków polsko-rosyjskich. To sami Rosjanie w mediach lub w poezji (np. Bułat Okudźawa »Język niczemu nie winowat, jak skazał Pan Daniel«) cytują moje [...] wypowiedzi na temat polityki i nastrojów w państwie, które niestety może mieć poważny wpływ na losy nie tylko naszej ojczyzny” (D. Olbrychski, *Blazen do blazna. W odpowiedzi Stommie*, „Polityka” 2001, nr 11; wg: polityka.onet.pl).

Na Okudźawie, przynajmniej w moim liceum Stefana Batorego, uczyliśmy się nie tylko języka rosyjskiego, który wówczas — ze zrozumiałych względów — niezbyt lubiliśmy, ale także rosyjskiej poezji i jej melodyki. Z taśm magnetofonowych, ze zdartych płyt uczyliśmy się na pamięć słów, często je przekręcając, ale na obozie, przy ognisku potrafiliśmy chórem zaśpiewać *Wybaczcie piechocie*. Potem [...] poznałem Okudźawę osobiście, dzięki Agnieszce Osieckiej, podczas jego pierwszego koncertu w Polsce. I od tej pory spotykaliśmy się często — zawsze, kiedy tylko przyjeżdżałem do Moskwy, lub przy okazji koncertów Bułata w Polsce. Raz tylko spotkaliśmy się w Paryżu. Ważne jest co innego: na Okudźawie [...] wychowało się kilka pokoleń Polaków. Potem dołączył jeszcze do tego Władimir Wysocki, ale Bułat [...] był pierwszy. Był dla mnie, jak starszy brat. Obaj natomiast byli czymś w rodzaju duchowego, intelektualnego pomostu łączącego nasze dwa — wielokroć zwaśnione, doświadczone przez historię i komunizm, a przez to i często nie lubiące się — narody¹⁹⁹.

Podczas jednego z pobytów w Polsce Okudźawa wyznał:

Polska stanowi dla mnie sprawę znacznie istotniejszą. Tragizm jej historii jest mi szczególnie, osobiście bliski. I przewyciężanie tego tragizmu, niepodległość, niezależność, duma polskiego ducha, owe pochylanie się nad każdą pamiątką przeszłości, przywiązanie do własnej, narodowej kultury i historii [...] ²⁰⁰.

Przywołane utwory choć nie w pełni wyczerpują interesującą nas problematykę, z pewnością dowodzą prawdziwości tych słów oraz faktu, iż Okudźawa doskonale rozumiał i znał tematykę polską. Świadczy o tym również inna wypowiedź, którą uznał za swego rodzaju autopochwałę:

Jesteście różni. Ale Polskę, pochlebiam sobie, znam i rozumiem. Jest taka... jak prawdziwy człowiek. Z cierpieniem, z wadami, z kompleksami. Wspaniała. I biedna, i dumna, i tragiczna, i nostalgiczna, i dowcipna, i serdeczna i — przede wszystkim — ironiczna²⁰¹.

¹⁹⁹ S. Popowski, *op. cit.*

²⁰⁰ I. Szenfeld, *op. cit.*, s. 9.

²⁰¹ T. Krzemień, *op. cit.*, s. 159.

Może właśnie dlatego, jak powiedziała w wywiadzie dla „Echa Moskwy” Olga Okudźawa²⁰²:

Bułat zawsze kochał Polskę. I nawet żartował, że jeśliby kiedykolwiek przyszło mu się wynosić z Rosji, to mógłby wyjechać tylko do Polski. Okudźawa nigdy i nigdzie nie chciał wyjeżdżać, ale zawsze powtarzał, że jeśli już, to tylko do Polski²⁰³.

²⁰² Co interesujące, żona Bułata Okudźawy — Olga Arcymowicz, ma polskie korzenie, jej przodkowie osiedlili się w Rosji w XIX wieku (zob.: *Dworzanin z arbackiego podwórka*. Z Bułatem Okudźawą rozmawia Anna Żebrowska, „Tu i Teraz” 1984, № 24, s. 11).

²⁰³ Cyt. za: S. Popowski, *op. cit.*

Rozdział III

Zagadnienia stylistyki

Wbrew krytycznym opiniom, towarzyszącym szczególnie wczesnej twórczości Okudźawy, wynikającym z założenia, iż teksty utworów tego poety są podporządkowane wymogom prezentacji wokalne i w związku z tym język poetycki tego twórcy cechuje jakoby prostota (czy wręcz ubóstwo!) środków wyrazu poetyckiego, brak dbałości o styl i poprawność form gramatycznych oraz banał i wielosłowie, przejawiające się w nieuzasadnionym nadużywaniu powtórzeń i służebnych części mowy w celu odwrócenia uwagi odbiorcy od miernej zawartości treściowej utworów¹, w niniejszym rozdziale postaramy się wykazać, iż przeciwnie — styl poetycki autora *Modlitwy* odznacza się wysokim stopniem metaforyzacji, mimo pewnych dostrzegalnych dysproporcji wyborów w sferze przekształceń semantycznych — od dość utartych, skonwencjonalizowanych zestawień do połączeń pełnych pomysłowości i oryginalności twórczej.

Kwestia języka poetyckiego Okudźawy była w znacznej mierze rozpatrywana na przestrzeni całej rozprawy jako uzupełnienie rozważań interpretacyjnych, niniejszy rozdział zostanie

¹ Zob. pr. Ст. Кувяев, *Инерция аккомпанемента*, «Вопросы литературы» 1968, № 9, s. 30–39; С.С. Лесневский, *Неповторимый жанр*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 81–83.

więc poświęcony tym tropom i figurom stylistycznym, które zaznaczyły się w jego poezji w sposób dominujący. Należą do nich metafora i jej odmiana — personifikacja, a w wierszach późnych — także tzw. figury kresu życia.

1. Metaforyzacja codzienności

Metaforyzacja dotyka niemalże wszystkich sfer realnej rzeczywistości, w której funkcjonuje podmiot liryczny — od szerokoplanowych, panoramicznych pejzaży miejskich po najdrobniejsze szczegóły życia codziennego, stanowiąc jedną z konstytutywnych cech stylu poetyckiego Okudźawy, który Georgij Chaza-gierow łączy z pojęciem paradygmatu, rozumianego jako —

[...] przypadek, kasus, jakieś zdarzenie z życia, ilustrujące myśl autora poprzez uogólnienie tegoż przypadku (w odróżnieniu od paraboli, pojmowanej w znaczeniu przypowieści). Paradygmat — kontynuuje badacz — przedstawia świat realny, obecny, a jego elementy nie niosą sensu symbolicznego, a jedynie uogólniający. Jest on bliski w swej naturze temu światu, do którego odwołuje się autor. Jednak, mimo iż parbole nie są typowe dla liryki Okudźawy, zdarza się, iż pewne obrazy jego wierszy nabierają znaczenia symbolicznego, świat realny przeplata się z fantastycznym, a poddane animizacji lub personifikacji przedmioty są usytuowane w ramach realnego świata, wśród zwykłych ludzi, wzajemnie z nimi oddziałują².

Jednym z najwcześniejszych wierszy, w którym za pozorną oszczędnością stylu ukryty jest głęboki sens metaforyczny, niosący treści egzystencjalne, jest napisana w 1957 r. *Piosenka o błękitnym baloniku* (*Песенка о голубом шарике*, przeł. W. Woroszyński):

Девочка плачет: шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.

Девушка плачет: жениха все нет.
Ее утешают, а шарик летит.

² Г.Г. Хазагеров, *Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого, Окуджавы, Щербакова*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 1999, s. 282–284.

Женщина плачет: муж ушел к другой.
Ее утешают, а шарик летит.
Плачет старушка: мало прожила...
А шарик вернулся, а он голубой.

(ЧНА, 16)

Wśród krytyków i literaturoznawców istnieją znaczne rozbieżności w kwestii interpretacji tego utworu. Natalia Kiakoszto odczytuje go w sposób następujący:

W piosence o błękitnym baloniku, przypominającej brzmieniem dziecięcą wylizankę, lot błękitnego balonika wypuszczonego z rąk dziewczynki towarzyszy wszystkim etapom ludzkiego życia — od dzieciństwa, młodości do wieku dojrzałego i starości — z ich daremnymi nadziejami na szczęście. W podtekście lirycznym pojawia się motyw nadziei: błękitny balonik z dzieciństwa powraca jako metafora wieczności³.

Z kolei Roman Czajkowski, interpretując obraz balonika, wiąże go nie z życiem w ogóle, lecz raczej konkretnie z losem kobiety:

Balonik powrócił, lecz tylko po to, aby ponownie ulecieć z rąk, tym razem innej zagapionej dziewczynki, tylko po to, by znów z nadzieją obserwowały go dziecięce, dziewczęce, kobiece oczy... I tak aż do czasu, gdy znów stanie się obojętny dla zamglonego spojrzenia starej kobiety, dożywającej kresu swych dni. Kobiety, która w końcu zrozumiała, że szczęście istnienia tkwi w niej samej i nie ma potrzeby gnać za nim w błękit nieba... Jednak [...] bez tego porywu kobieta nie będzie kobietą. Zapewne dlatego, mimo smutków i nieszczęść, bólu i udręki, kobiece oczy zawsze pozostają pełne nadziei. Dlatego powraca balonik i dopóki kobieta żyć będzie na ziemi, on ocaleje⁴.

W porównaniu z tymi propozycjami interpretacyjnymi w nowym świetle *Piosenkę o błękitnym baloniku* ukazuje Galina

³ Н.Н. Кякшто, *Окуджава Булат*, [w:] *Русские писатели. XX век. Библиографический словарь в двух частях*, ч. 2 (М–Я), ред. Н.Н. Скатов, Moskwa 1998, s. 136.

⁴ Р. Чайковский, *Романтик ли Булат Окуджава?*, «Литературное обозрение» 1988, № 1, s. 102.

Biela, uznając za klucz do analizy tego utworu inny z wczesnych wierszy Okudżawy o incipicie ****Ах ты, шарик голубой* (***)*Ach ty, baloniku niebieski...*, 1961):

Ах ты, шарик голубой,
грустная планета,
что ж мы делаем с тобой,
для чего все это?!

Все время мы топчемся в крови,
а ведь мы могли бы...

Реки, полные любви,
по тебе текли бы...

W tekście tego wiersza — jak dowodzi rosyjska badaczka — obraz błękitnego balonika urasta do symbolicznego znaczenia niebieskiej planety — Ziemi⁵. Zbliżony pogląd prezentuje Leonid Bieleński, odczytując cytowany wiersz jako głos protestu przeciwko rabunkowej polityce człowieka wobec środowiska naturalnego oraz niszczeniu dóbr kulturalnych⁶. Natomiast Oleg Kling, który zasadniczo rozpatruje obraz balonika jako jeden z wariantów toposu drogi, niejako syntetyzuje ogół cytowanych stwierdzeń: „[Niebieski balonik — A.U.-P.] to wieloznaczny symbol, który można odczytać zarówno jako część świata rzeczy (dmuchany balonik), jako kulę ziemską, jak i marzenie o jakimś innym tajemnym wymiarze bytu. Jest on także związany z ideą (a to ważna strona każdego symbolu) nieustającego ruchu”⁷.

⁵ Zob.: Г.А. Белая, *Булат Окуджавы, время и мы (Вступительная статья)*, [w:] Б.Ш. Окуджавы, *Избранные произведения в 2-х томах*, т. 1, Moskwa 1989, s. 11.

⁶ Zob.: Л.П. Беленький, *Как прост, художник, твой сюжет. «Человек и природа» в авторской песне*, [w:] idem, *Возьмемся за руки, друзья! Рассказы об авторской песне*, Moskwa 1990, s. 197.

⁷ О. Клинг, «...Дальняя дорога дана тебе судьбой...». Мифологема пути в лирике Булата Окуджавы, [w:] *Булат Окуджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Moskwa 2004, s. 98.

Szczególne miejsce w poetyckiej przestrzeni Okudżawy, o czym była już mowa, zajmują portrety miast. Jak zauważa Ilja Nicziporow:

Odległe z geograficznego punktu widzenia [...], a także pod względem tonacji i zawartości ideowej, w poezji Okudżawy [portrety miast — A.U.-P.] znalazły swoje stałe miejsce począwszy od [...] „piosenek” końca lat pięćdziesiątych — połowy sześćdziesiątych, gdzie występują szczególnie licznie, po wiersze lat dziewięćdziesiątych. Miasto jawi się u Okudżawy jako skomplikowany kompleks psychologiczny, jako model wszechświata, skarbnica duchowych przeżyć bohatera lirycznego i jemu współczesnych [...]⁸.

Spośród wszystkich zarysowanych poetycko miast pierwszeństwo oddaje poeta Moskwie⁹, w której — jak w wierszu zatytułowanym *Московский муравей* (*Moskiewska mrówka*), historyczna przeszłość znajduje kontynuację w teraźniejszości, a ranga miasta stołecznego nie koliduje z atmosferą „swojskości” i poufałości, którą odnajduje w niej podmiot liryczny :

Не тридцать лет, а триста лет иду, представьте вы,
по этим древним площадям, по голубым торцам.
Мой город носит высший чин и звание Москвы,
но он навстречу всем гостям всегда выходит сам.

(ЧНА, 40)

Jak konstatuje Nicziporow:

Bohater liryczny, odnajdujący w mieście własne odbicie („он такой похожий на меня”), odczuwa radość bycia „mrówką”, wtopioną w pokrewną duchowo przestrzeń, a pojawiający się nieoczekiwanie w zakończeniu nowy bohater („Что там за девочка в руке несет кусочек дня?”) otwiera bezkresne horyzonty poznania świata mieszkańców miasta¹⁰.

⁸ И.Б. Ничипоров, *Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Москва 2002, s. 68.

⁹ Przypomnijmy, iż tu z kolei miejsce szczególnie zajmuje obraz Arbatu, któremu poświęcona została odrębna część niniejszej pracy.

¹⁰ И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 77.

Nieodłącznym atrybutem miasta jawi się animalistyczny obraz tramwaju — jak dowodzi Lilia Bielska — stanowiący kontynuację „tramwajowego mitu”, którego początki odnajdujemy w twórczości rosyjskich poetów „srebrnego wieku”¹¹. Jednym ze sztandarowych utworów Okudźawy z motywem ożywionych tramwajów jest wiersz zatytułowany *Трамвай (Tramwaje)*:

Москва все строится, торопится.
И, выкатив свои глаза,
трамвай красные сторонятся,
как лошади — когда гроза.

[...]

И сходят с рельс.
И, словно жаворонки,
влетают в старые дворы.

(Мв, 17)

Za pośrednictwem tytułowych tramwajów rysuje on panoramę tętniącej życiem stolicy, metonimiczny obraz jej mieszkańców pochłoniętych powszednią krzątaniną. Dzięki porównaniu tramwajów do skowronków i koni w wierszu tym dokonuje się ponadto — na co zwraca uwagę Nicziporow — „integracja świata będącego dziełem rąk ludzkich ze światem przyrody, która to jedność stanowi fundament miejskich pejzaży śpiewającego poety”¹².

W związku z „mitem tramwaju” warto wspomnieć także wiersz *Красные цветы* (***) *Rwę kwiaty jaskrawoczerwone...*, 1963, przeł. I. Piotrowska), gdzie tytułowe kwiaty stanowią punkt wyjścia szeregu porównań i przekształceń metaforycznych, wśród których odnajdujemy także „wątek tramwajowy”:

¹¹ Zob.: Л.Л. Бельская, *Как «заблудившийся трамвай» превратился в «трамвай-убийцу»*, «Русская речь» 1998, № 2, s. 20–23.

¹² И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 70.

О эти красные цветы!
Я их от земли отрываю.
Они как красные трамваи
среди полдневной суеты.

(ЧНА, 166)

Warto zwrócić uwagę na czerwoną barwę kwiatów, z pewnością nieprzypadkową. Jest ona uzasadniona, z jednej strony, obrazem tramwaju, któremu począwszy od datowanego na 1959 r. wiersza *Телеграф моей души* (*Telegraf mojej duszy*) towarzyszy zwykle stały epitet „czerwony”¹³, z drugiej – nawiązaniem do okrutnych czasów wojny, o czym traktują dalsze strofy wiersza, gdzie barwa czerwona identyfikuje się tradycyjnie z kolorem krwi:

[...]

Они прекрасны, как полки, остры их красные штyki,
портянки выстираны к бою.

У командира в кулаке — цветок на красном стебельке...
Он машет им перед собою.
Качается цветок в руке, как память о живом быке,
как память о самом цветке,
как памятник поре походной.

(ЧНА, 167)

Analizując motyw tramwaju w XX-wiecznej poezji rosyjskiej, Bielska wnioskuje, iż „w poezji współczesnej tramwaje coraz częściej pojawiają się i są postrzegane jako znak minionych oraz uchodzących dni”¹⁴. Takie ujęcie obrazu tramwaju spotykamy u Okudźawy już w latach sześćdziesiątych, w *Piosence o moskiewskim tramwaju* (*Песенка о московском трамвае*), której zakończenie — zdaniem Nicziporowa — za sprawą celnego porównania odzwierciedla organiczną jedność miejskiego mikrokosmosu¹⁵:

¹³ Fakt ten odnotowuje L. Bielska (Л.Л. Бельская, *op. cit.*, s. 23).

¹⁴ *Ibidem*, s. 29.

¹⁵ Zob.: И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 70.

Раскрасавец двадцатых годов,
позабывший про старость и раны,
он и нынче, представьте, готов
вам служить неустанно.

[...]

Но по улицам, через мосты
он бежит, дребезжит и кружится.
И с горячей ладони Москвы
все сойти не решится.

(ЧнА, 102)

Dokonujące się w tym wierszu utożsamianie podmiotu lirycznego z opisywanym przez niego przeżytkiem z lat dwudziestych jest aż nader czytelne — podobnie jak wyeksploatowany tramwaj, broniący się przed lamusem — podmiot liryczny za wszelką cenę pragnie uniknąć rozstania z ukochanym miastem i odejścia w niepamięć. W ten sposób tramwaje i inne symbole przeszłości — posługując się spostrzeżeniem Nicziporowa — pełniąc funkcję historiotwórczą w odniesieniu do miasta, tworzą równocześnie fundament osobistej egzystencji bohatera¹⁶.

Uchodzące z areny miejskiego życia (a tym samym z poezji) tramwaje — kontynuuje Bielska — „częstokroć przekazują swoje symboliczne funkcje innym środkom transportu — autobusom, pociągom, metru”¹⁷. Owe symptomy zmieniających się czasów odnajdujemy w licznych wierszach Okudźawy: *Песенка о московском метро (Piosenka o moskiewskim metrze)*, ****Кричат за лесом электрички...* (***)*Пociągi gwiżdżą za lasami...*, przeł. J. Waczków), *Из окна вагона (Z okna wagonu)*, 1964, przeł. A. Mandalian) i in.

Z punktu widzenia stylistyki na uwagę zasługuje utwór oparty na „wątku autobusowym” o incipicie ****Нацеленный глаз одинокого лося...* (***)*Wpatrzony wzrok samotnego łosia...*), opowiadający z pozoru banalny, ukazany w sposób nieco

¹⁶ Zob.: *ibidem*.

¹⁷ Л.Л. Бельская, *op. cit.*, s. 29–30.

żartobliwy, przypadek miłosny zakochanego w konduktorze kierowcy podmiejskiego autobusu. Mistrzowsko zarysowana w tym wierszu przyroda (przypominająca pod względem obrazowania „gruzińskie” wiersze poety), harmonizująca z miłosnym nastrojem bohaterów, nie tylko jest tłem rozgrywającej się historii, ale dzięki dynamicie ożywionych obrazów i bogatej metaforyce wydaje się aktywnie w niej uczestniczyć. Ze względu na walory stylistyczne warto zacytować ten wiersz w całości:

Нацеленный глаз одинокого лося.
Рога в серебре, и копыта в росе.
А красный автобус вдоль черного леса,
как заяц, по белому лупит шоссе.

Шофер молодую кондукторшу любит.
Ах, только б автобус дошел невредим...
Горбатых снопов золотые верблюда
упрямо и долго шагают за ним.

Шагают столбы по-медвежьи, враскачку,
друг друга ведут, как коней, в поводах,
и птичка какая-то, словно циркачка,
шикарно качается на проводах.

А лес раскрывает навстречу ворота,
и ветки ладонями бьют по лицу.
Кондукторша ахает на поворотах:
ах, ей непривычно с мужчиной в лесу!

Сигнал повисает далекий-далекий.
И смотрят прохожие из-под руки:
там красный автобус на белой дороге,
у черного леса, у синей реки.

(ЧнА, 139)

Wiersz ten, podobnie jak *Moskiewska mrówka*, *Piosenka o moskiewskim tramwaju* czy inne portrety miast i pejzaże podmiejskie, które wyszły spod pióra Okudźawy, potwierdzają cytowaną konkluzję Nicziporowa o zespoleniu cywilizacji i przyrody w jego poezji. Swietłana Bojko konstatuje ponadto:

[...] rośliny, zwierzęta, ludzie [należałoby dodać: a także atrybuty współczesnej techniki — A.U.-P.] przejmują wzajemnie swoje właściwości. [...] Żywiol personifikacji w poetyce. Uosobienia [jak również

animizacja — A.U.-P.] pozwalają bez uszczerbku pogodzić urbanistyczny horyzont mieszkańca miasta z wiarą w Przyrodę jako siłę wyższą. Elementy pejzażu miejskiego ożywają i na tej podstawie zostają im przyznane prawa równe dzielom natury¹⁸.

Spośród wszystkich wierszy, w których pojawiają się zmetaforyzowane obrazy środków transportu miejskiego, bodaj największą popularność zdobył utwór zatytułowany *Полночный троллейбус* (*Północny trolejbus*, 1957, przeł. L. Lewin; *Ostatni trolejbus*, przeł. A. Mandalian):

Когда мне невмочь пересилить беду,
когда подступает отчаянье,
я в синий троллейбус сажусь на ходу,
в последний,
случайный.

(ЧнА, 33)

Kolejne dwie strofy wiersza to apostrofa do trolejbusu, który ze zwykłego, nocnego przeistacza się w „północny trolejbus”, co zapowiada jego magiczne właściwości. Równocześnie miejski pejzaż nabiera cech krajobrazu rzecznego:

Полночный троллейбус, по улице мчи,
верши по бульварам круженье,
чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи
крушенье,
крушенье.

Полночный троллейбус, мне дверь отвори!
Я знаю, как в зябкую полночь
твои пассажиры — матросы твои —
приходят на помощь.

(ЧнА, 33)

W ten sposób „północny trolejbus” odgrywa rolę — cytując za W. Kleszczikową — „łodzi ratunkowej dla spóźnionych nocnych przechodniów, a słowa »крушенье« i »матросы« w

¹⁸ С.С. Бойко, *За Каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы*, «Вопросы литературы» 1998, № 5, s. 11.

nietypowym otoczeniu werbalnym stanowią części składowe konstrukcji słownej, tworzącej złożony obraz metaforyczny¹⁹, w którym miasto staje się symbolem międzyludzkiej wspólnoty, a ostatni trolejbus ukazany jest jako statek unoszony przez fale codziennego życia²⁰.

Jak konkluduje Nicziporow: „W syntetycznym portrecie Moskwy to, co zwyczajne, przeistacza się w niezemskie i zba-wienne [...], ulice znajdują swoje harmonijne przedłużenie w wyciszzonej rzece”²¹. Wewnętrzny spokój odnajdują także wspie-rający się w milczeniu spóźnieni nocni pasażerowie — osamot-nieni, zagubieni czy boleśnie doświadczeni przez życie:

Полночный троллейбус плывет по Москве,
Москва, как река, затихает,
и боль, что скворчком стучала в виске,
стихает,
стихает..

(ЧНА, 34)

Nacechowane wodnym żywiołem obrazy miast (w szczególności Moskwy), zbudowane na porównaniu ulica = rzeka, staną się odtąd jedną z ulubionych metafor Okudźawy. Odnajdujemy ją m.in. w popularnej *Piosence o Arbacie* (*Песенка об Арбате*, 1959, przeł. A. Mandalian): „Ты течешь, как река. Странное название! / И прозрачен асфальт, как в реке вода” (ЧНА, 80), czy mniej znanym różnym wierszu o incipicie ****Как мне нравится по Пятницкой в машине проезжать!... (***)* *Как вспоминаю самодомом ехать по Пятницкой!* (...): „Кораблями из минувшего плывут ее дома, / будто это не улица — история сама. / [...] / перед этой самой Пятницкой, счастливой как река” (ЧНА, 461).

¹⁹ В.Н. Клещикова, «Умереть — тоже надо уметь...». Штрихи к лингвистическому портрету Булата Окудьавы, «Русская речь» 1999, № 2, s. 23.

²⁰ Zob.: И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 74.

²¹ *Ibidem*.

Pierwiastek wodny tworzy ogniwo także innych oryginalnych metafor autora *Ostatniego trolejbusu*. W tytułowym obrazie wiersza *Последний пират (Ostatni pirat)* rozpoznajemy stałego bywalca dworcowego baru, amatora piwa, trwoniącego ostatnie pieniądze. Jednak podmiot liryczny, który — jak można się domyślać — również nie odmawiał sobie tego wieczoru, widok „pirata” pobudza do refleksji o świecie i życiu, w jakim dworcowy bufet staje się niejako lekarstwem na szarą codzienną rzeczywistość. Rozmyślaniom tym towarzyszy interesujący ciąg skojarzeniowy, zwieńczony osobliwą metaforą ludzkiego losu, równocześnie celnie obrazującą stan uczestników suto zakrapianego spotkania:

[...] прокляли б мы наш исхоженный шар
и сами бы сдохли с тоски,
когда б не малиновый этот пожар
серебряной этой серьги,
когда б не улыбки буфетных ворон,
не пенье фабричной трубы,
когда б не качался под нами перрон,
как палуба нашей судьбы.

(ЧНА, 171–172)

Wracając do myśli Bielskiej o postępującym deprecjowaniu obrazu tramwaju w poezji na rzecz innych, bardziej nowoczesnych środków transportu, należy zauważyć, iż wraz ze wzrostem popularności samochodu to on właśnie przejmuje u Okudźawy symboliczne funkcje nie tylko tramwaju, ale co istotniejsze — także „północnego trolejbusu”. Jako przykład może służyć utwór datowany na lata osiemdziesiąte, pt. *Песенка Белле (Piosenka dla Bełły, 1972)*:

Машина — это дело.
Все остальное — пыль.
Вот деньги тебе, Белла:
купи автомобиль.

Садись за руль надежный,
дорожный мрак рассей,
лети на крик тревожный
спасать своих друзей.

И в том автомобиле
объезди целый свет...
Я дал бы тебе крылья,
да у меня их нет.

(ЧНА, 488)

W ten sposób samochód staje się tym cudownym wynalazkiem, który bez względu na czas i miejsce, a więc skuteczniej niż „ostatni trolejbus” ratujący nocnych rozbitków, rozświetla ciemności i mrok, niosąc pomoc potrzebującym.

Analizując problematykę metaforyzacji codzienności, uwagę naszą skoncentrowaliśmy głównie na poetyckim portrecie rosyjskiej stolicy. Należy zaznaczyć, iż przytoczone przykłady to zaledwie niewielki fragment metaforycznego obrazu Moskwy, którą widział poeta także jako „nadziei amatorski zespół, co pod batutą serca gra”, którą zaludnił arbackimi „królami”, „jazzmanami”, „kwietniowymi dyżurnymi”, „wesołymi doboszami” i którą wreszcie nakazał strzec „wartownikom dwóch serc”²².

Nie umniejszając pierwszeństwa, jakie niewątpliwie oddał poeta Moskwie, warto omówić przynajmniej jeden wiersz, poświęcony północnej stolicy. Utwór o incipicie ****Нева Петровна, возле вас — все львы...* (*Ballada o Newie*, 1957, przeł. I. Piotrowska) jest intymnym miłosnym wyznaniem podmiotu lirycznego, utrzymanym w formie apostrofy do Newy, której żeński pierwiastek jest odczuwalny już w tytułowym wersie utworu dzięki personifikacji poprzez użycie przyjętego w Rosji zwrotu grzecznościowego, zawierającego imię i patronimik (*notabene* odsyłający do imienia założyciela miasta):

²² Zob.: *Песенка о ночной Москве (Piosenka o nadziei)*, przeł. Z. Fedeki; *Король (Król)*, przeł. A. Mandalian, s. 170–173; *Джазисты (Jazzmani)*, przeł. J. Litwiniuk, s. 36–37; *Дежурный по апрелю (Kwietniowy dyżurny)*, przeł. T. Lubelski, s. 218–219; *Веселый барабанищик (Wesoły dobosz)*, przeł. W. Dąbrowski; *Пiosenka о веселом доboszu*, przeł. Z. Fedeki, s. 152–155; *Часовые любви (Wartownicy dwóch serc)*, przeł. T. Lubelski, s. 216–217, [w:] B. Okudźawa, *Zamek nadziei. Wiersze i pieśni*, posł. J. Szymak-Reiferowa, Kraków–Wrocław 1984, s. 224–225.

Нева Петровна, возле вас — все львы.
Они вас охраняют молчаливо.
Я с женщинами не бывал счастливым,
вы — первая. Я чувствую, что — вы.

(ЧНА, 20)

Bardzo przekonującą interpretację tego wiersza przedstawia Nicziporow, według którego obraz Petersburga —

[...] zbudowany jest na dialogicznym „wzajemnym przenikaniu”, znamionującym zgodność sfer bytu: przenikaniu się współczesności i przeszłości historycznej („imię odojcowskie” rzeki, w której „się wielcy kochali”); Newy i marmurowych lwów, które „zapamiętują blask oczu” rzeki; i wreszcie Newy oraz stanu duchowego podmiotu lirycznego. [...] W dialogu z miastem [...], z jego „duszą” dokonuje się wewnętrzna metamorfoza „ja” lirycznego, zetknięcie się z tym ładunkiem miłości, który przez wiele pokoleń skierowany był na znamiona pejzażu miejskiego²³:

Мы снова рядом. Как я к вам привык!
Я всматриваюсь в ваших глаз глубины.
Я знаю: вас великие любили,
да вы не выбирали, кто велик.

Бывало, вы идете на проспект,
не вслушиваясь в титулы и званья,
а мраморные львы — рысцой за вами
и ваших глаз запоминают свет.

И я, бывало, к тем глазам нагнусь
и отражусь в их океане синем
таким счастливым, ласковым и сильным...
Так отчего, скажите, ваша грусть?

Пусть говорят, что прошлое не в счет.
Но волны набегают, берег точат,
и ваше платье цвета белой ночи
мне третий век забыться не дает.

(ЧНА, 20–21)

Badacz akcentuje także symboliczny obraz rzeki, która podobnie jak w *Piosence o Arbacie*, uosabia miarowy upływ czasu, a poczucie żywego oddechu historii rozszerza granice egzy-

²³ И.Б. Ничипоров, *op. cit.*, s. 71.

stencji bohatera lirycznego do skali wszechświata²⁴. Dokonując zestawienia tych dwóch utworów, należałoby wspomnieć także wiersz *Moskiewska mrówka*, który do *Ballady o Newie* zbliżają odniesienia współczesność–historia (ze wspólnym motywem trzech stuleci) oraz intymność–wieczność.

Wśród tekstów poetyckich, ukazujących w metaforycznym świetle otaczającą rzeczywistość, warto wyodrębnić pewną grupę utworów, które można by nazwać umownie — zresztą w nawiązaniu do tytułu jednego z późnych wierszy — „hymnem na cześć domowego ciepła”. Mamy tu na myśli *Гимн уюту* (*Hymn do prywatności*), w którego tytule poetka Tatiana Bek dostrzega „polemiczny oksymoron, w którego głębi zwycięża indywidualizm oraz osobowość wyjątkowego człowieka”²⁵, wskazując na zgoła nowe ujęcie gatunku hymnu w warunkach radzieckich:

Слава и честь самовару —
первенцу наших утех!
Но помяну и гитару —
главную даму из всех.

Вот он — хозяин уюта,
золотом светится медь.
Рядом — хозяйка, как будто
впрямь собирается спеть.

[...]

Царствуй, хозяин покоя:
праведней нет ничего.

(Пв, 113–114)

Samowar (nierzadko obdarzony właściwościami ludzkimi) stanowi więc w poezji Okudźawy nie tylko nieodłączny element codziennego życia, ale przede wszystkim rękojmię spokoju, sta-

²⁴ Zob.: *ibidem*, s. 71–72.

²⁵ Т. Бек, *Старые жанры на новом витке*, [w:] Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004, s. 82.

łości i poczucia bezpieczeństwa, zażywane wraz z bliskimi czy przyjaciółmi w domowym zaciszu, a także antidotum na doznane krzywdy i zło²⁶.

Równie istotny jest w wierszach autora *Hymnu* obraz gitary, której w tym utworze poeta powierza godność pani domu i mianuje ją damą wieczoru, wracając zapewne myślami do swych pierwszych półoficjalnych występów, pierwszych pieśni wykonywanych przy dźwiękach gitary w prywatnych mieszkaniach przyjaciół, przed audytorium bliskich duchowo ludzi. Ten upersonifikowany obraz niesie jednak w zakończeniu także wspomnienia o zmiennych kolejach losu artysty — od bezwzględnej krytyki po bezgraniczny entuzjazm:

Пой же, и все тебе будет:
сахар, объяття и суд,
и проклянут тебя люди,
и до небес вознесут.

(Пв, 114)

Zanim jednak Okudźawa, cieszący się masową popularnością słuchaczy, został zaakceptowany przez krytykę, spotykał się nie tylko z druzgoczącą oceną jako poeta i pieśniarz, ale nawet z zakazem wykonywania podczas wieczorów autorskich utworów przy akompaniamencie gitary. Apogeum tych poczynań była nagonka przeciw Okudźawie zorganizowana w prasie w 1961 r., która doprowadziła w rezultacie do zawieszenia wydania płyty z piosenkami artysty, nagranych w studiu „Melodii”²⁷. Echa tych wydarzeń odnajdujemy w utworze z tamtego okresu *Гитара* (*Gitara*):

[...]

Пускай болтают, что не типичны
в двадцатом веке твои черты.

²⁶ Przypomnijmy, iż w podobnej roli pojawił się obraz samowara w analizowanym wcześniej wierszu *Чаепитие на Арбате* (*Herbatka na Arbacie*).

²⁷ Zob.: Л.А. Шилов, *Из истории звукозаписей Булата Окуджавы*, [w:] «Свой поэтический материк...». *Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы*, Moskwa 1999, s. 16.

Пусть друг недолгий в нас камень кинет,
пускай завистник свое кричит —
моя гитара меня обнимет,
интеллигентно она смолчит.

Тебе не первой, тебе не первой
предъявлен веком нелегкий счет.
Моя гитара, мой спутник верный,
давай хоть дождь смахнем со щек.

(ЧИА, 99)

W apostrofie do upersonifikowanej gitary — powierniczki i wiernej towarzyszki podmiotu lirycznego, odnajdujemy obok aluzji do niełatwego losu twórców rosyjskich w XX w. także niezłomne przekonanie o tym, iż bez względu na napotykaną przeszkodę artysta powinien dążyć za głosem powołania. Słuszność tej decyzji potwierdzi Okudźawa w wierszu z lat osiemdziesiątych o incipicie ****Дама ножек не замочит...* (****Dama nóżek nie przemoczy...*), gdzie gitara jawi się jako niezastąpione narzędzie warsztatu pracy śpiewającego poety, ale także jego opora i tarcza, oddana przyjaciółka, której winien jest zarówno wdzięczność, jak i usprawiedliwienie:

[...]

ты укрой меня, гитара,
от смертельного удара,
от московских наших дураков,

Пусть мелодия простая,
но, из сердца вырастая,
украшает наше ремесло.
Ты прости меня, гитара,
может, я тебе не пара,
просто мне с тобою повезло.

(ЧИА, 456–457)

Metaforyzacja codzienności ujawnia się również w innych, z pozoru mało ważnych „okruchach życia”. Rytualne niemalże znaczenie przydaje więc poeta posiłkom, co zapewne ma źródło w tradycjach gruzińskich. Jednak o ile w wierszach o Gruzji na planie pierwszym sytuuje się obraz wspólnego biesiadowania,

o tyle w innych utworach uwaga podmiotu lirycznego zostaje skupiona na samym procesie przygotowania strawy i uczestniczących w nim osobach. Przykładowo w utworze z lat osiemdziesiątych *Кухня* (*Kuchnia*) już od pierwszych słów spotykamy się z zaskakującą metaforą, jaka przepaja cały wiersz poświęcony prostemu, codziennemu zajęciu, jakim jest przygotowanie befsztyku:

Рождение бифштекса — само волшебство:
бриллиантовых капель без счета,
а эта, которая жарит его,
похожа на рыжего кота.

(ЧнА, 343)

Widok kuchni i krzątającej się po niej kobiety, przygotowującej posiłek dla gromadki dzieci, w centralnej części wiersza nabiera dużej dynamiki i plastyczności, czemu sprzyja nagromadzenie licznych środków stylistycznych: polisyndeton, oksymoron oraz ciąg porównań i metafor:

И этот, из пара родившийся черт,
азы про себя повторяет,
и жарит, и парит, и льет, и печет,
и фартуком лоб утирает.

Она в ароматы смолы и огня
себя погрузить не страшится,
и плавно святая се пятерня,
как розовый ангел, кружится.

(ЧнА, 343)

Zamykająca zaś wiersz strofa przynosi spowolnienie tempa, odpowiadające nostalgicznemu nastrojowi podmiotu lirycznego, w którym widok przygotowywanej potrawy obudził wspomnienia z czasów wojny — o głodzie, śmierci oraz o własnym ocaleniu:

Там все перемешано в соке его,
в прожилках его благородных:
и гибель, и жизни моей торжество,
и хриплые крики голодных.

(ЧнА, 343)

Okudźawa obdarza znamionami poezji również inne elementy najbliższego otoczenia czy zjawiska powszednie — przypadkowego motyla z utworu ****Летняя бабочка вдруг закружилась над лампой полночной...* (****Letni motyl zawirował nagle nad lampą północną...*, 1980) porównuje do anioła zwiastującego dobrą nowinę:

Может быть, это не бабочка вовсе, а ангел небесный,
кружит и кружит по комнате с надеждой чудесной

(ЧнА, 339)

w grze zaś światel starych lamp, upodobnionych do żywych stworzeń zamieszkujących gabinet, upatruje postaci bohaterów swoich powieści historycznych (*Настольные лампы — Стоящая лампа*, 1982):

Обожаю настольные лампы,
угловатые, прошлых времен.
Как они свои круглые лапы
умещают средь книг и тетрадей,
под ажурную сенью знамен,
возвышаясь не почестей ради,
как гусары на райском параде.

(ЧнА, 377)

W ostatnich dwóch dekadach twórczości, mimo dominacji motywów choroby, starości i przemijania, nie rezygnuje poeta z podporządkowania otaczającej rzeczywistości kanonom przenośni. Podobnie jak we wcześniejszych wierszach, z prostych słów buduje metaforyczny obraz świata, jednak wraz ze zmianą tematyki nowego wyrazu nabiera i metafora, ujmująca złożoność ludzkiego istnienia z perspektywy wieku późnego. Natomiast w tonacji tych wierszy coraz silniej odczuwalne są nastroje związane z życiowymi bilansami i rozrachunkami.

Jednym z takich wierszy jest zainspirowany pobylem w Stanach Zjednoczonych (w związku z przebytą operacją serca) utwór o incipicie ****Из Вашингтона в назначенный срок...* (****Z Waszyngtonu w wyznaczonym terminie...*), który niesie metaforyczne podsumowanie życia — jego ulotności i krucho-

ści, u którego podstaw leżą pytania o sens i istotę ludzkiej egzystencji:

Что моя жизнь? — эти краски в окне.
Сколько же в них вариантов возможных,
словно в стихах, пробужденных во мне,
и обольстительных, и безнадежных?

Что мое время? — вагон голубой,
красных холмов за окном сплетенье.
Что мое бремя? — разлука с тобой
от отречения до обретенья.

(ЧНА, 449)

W innym z wierszy traktujących o chorobie poeta — równie daleki od dosłowności — z pewną dawką humoru przyjmuje przestrogi lekarzy, przenośnie nazywając rekonwalescencję „słodkim lenistwem”, równocześnie ciesząc się każdym nadchodzącym dniem (*Мне нравится, что в отдельном... — Подоба mi się, że в отдельном...*):

Пугают меня, что продлится
недолго подобная блажь...
Но жив я, мне сладко ложится —
за это чего не отдашь?

(ЧНА, 500)

Starość rozpatruje obecnie nie w kategoriach fizjologicznych, lecz jako „rezultat pojedynku z losem” czy „regulowanie rachunków z samym sobą” (*Памяти Алеся Адамовича — Рамієці Аlesia Adamowicza*; ЧНА, 544).

Nawet o rzeczach ostatecznych pisze nie wprost, lecz poszukuje dla nich szczególnych środków wyrazu poetyckiego — stosuje wysublimowaną metaforykę, odległe niekiedy porównania, eufemizmy, aluzje czy figury kresu życia. Dlatego warto na zakończenie przywołać utwór o incipicie ****Малиновка свистнет и тут же замрет...* (***)*Рудзик zagwizdże i naraz zamilknie...*), który w nasyconym metaforycznie obrazie przyrody ukazuje moment przejścia między życiem i śmiercią, a równocześnie jest hymnem opiewającym niepowtarzalną naturę każdego ludzkie-

go istnienia. Nagromadzenie zaimków, które z pozoru mogłyby wydawać się niedoskonałością warsztatu poetyckiego, pełni w tym utworze konkretną funkcję — podobnie jak wprowadzenie profetycznego obrazu ptaka ma ono na celu budowanie nastroju tajemniczości i oczekiwania na spotkanie z nieznanym:

Малиновка свистнет и тут же замрет,
как будто я должен без слов догадаться,
что значит все это и что меня ждет,
куда мне идти и чего мне бояться.

Напрасных надежд долгожданный канун.
Березовый лист на лету бронзовеет.
Уж поздно. Никто никого не заменит...
Лишь долгое эхо оборванных струн.

(ЧИА, 563)

2. Personifikacja *abstractum*

Personifikacja jako odmiana metafory należy do reprezentatywnych środków stylistycznych poetyckiej twórczości Okudźawy, czemu niezaprzeczalne świadectwo dały analizowane dotąd utwory, usytuowane w różnych obszarach tematycznych. Jedną ze sfer, w których personifikacja przejawia się w sposób najbardziej wyrazisty, jest uduchowiony obraz przyrody, mający swoje odniesienie w poglądach panteistycznych²⁸. Kolejny okazały obszar objęty personifikacją wyznaczają u autora *Modlitwy* pojęcia abstrakcyjne — najczęściej o rodowodzie chrześcijańskim (trójca: Wiara, Nadzieja, Miłość) lub mitologicznym (Czas, Fortuna, Los i in.). Stosunkowo liczną grupę stanowią także uosobione stany psychiczne, przeżycia jednostkowe i uczucia (radość, strach, rozłąka, śmierć itp.), a także właściwości ludzkiej natury (sumienie, godność, szlachetność i in.).

²⁸ Problem personifikacji przyrody dość obszernie omawia Swietłana Wojko (С.С. Бойко, *За Каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы*, «Вопросы литературы» 1998, № 5, s. 9–22).

Problematyka aretologiczna została poddana analizie w rozdziale drugim niniejszej rozprawy, traktującym o motywach sakralnych, w związku z czym aspekt cnót nie będzie przedmiotem dalszych rozważań. W rozdziale tym również zasygnalizowano, iż sięganie przez poetę po uosobione obrazy Czasu, Losu, Fortuny czy Opatrzności stanowi element kamuflażu literackiego, w którym występują one jako synonimy Siły Wyższej, kierującej życiem i poczynaniami ludzi, a która bliska jest w swej naturze Bogu²⁹.

Zarówno w monoteistycznym chrześcijaństwie, jak i w politeistycznych panteonach zarówno greckim, jak i rzymskim, tj. religiach teizmu personalistycznego, Bóg ma charakter osobowy — „jest Osobą, która wchodzi w osobowe relacje z człowiekiem”³⁰. W monoteizmie Bóg jest bytem samoistnym i transcendentnym wobec świata, ale ingerującym w świat i wyznaczającym jego cele. Również bogowie politeistyczni (najczęściej przybierający postać zwierzęcą, półzwierzęcą lub ludzką) interweniują zarówno w bieg przyrody, jak i wpływają na los człowieka, na jego miejsce w życiu społecznym³¹.

Spróbujmy ustalić, czy i w jakiej mierze wyobrażenia o Sile Wyższej znajdują odzwierciedlenie w ujęciu natury Boga przez Okudźawę, który — przypomnijmy — deklarował w jednym z wczesnych wierszy: „Не верю в бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему, / предназначенью своему, на белый свет меня явившему...” (ЧНА, 206).

Personalistyczny obraz Czasu³² towarzyszył ludzkim wyobrażeniom o Sile Wyższej od zarania dziejów. Nie poszukując da-

²⁹ Mamy na myśli Boga w rozumieniu religii chrześcijańskiej.

³⁰ *Leksykon religioznawczy*, red. M. Nowaczyk i Z. Stachowski, „Przeгляд Religioznawczy” 1998, nr 1–2, s. 98.

³¹ Zob.: *ibidem*, s. 100; *Leksykon...*, nr 3–4, s. 107–108.

³² Ze względu na fakt, iż mowa o uprzedmiotowionym Bogu, zarówno w wyrazie „Czas”, jak i pozostałych definiujących Go pojęciach, zasadne jest użycie wielkich liter — niezależnie od pisowni zastosowanej przez autora wierszy.

leko, wystarczy wspomnieć greckiego Kronosa, mylnie utożsamianego niekiedy z upersonifikowanym czasem — Chronosem, który w wierzeniach ludów indoeuropejskich był symbolem boskiego stworzenia Wszechświata³³. Kronosa przedstawiano jako poważnego, starszego mężczyznę z brodą, którego głowa była przykryta płaszczem. W mitologii rzymskiej znany był pod imieniem Saturna, uważanego za symbol nieubłaganego czasu (choć pierwotnie był jednym z bóstw urodzaju)³⁴.

W jednym z wierszy wczesnego okresu twórczości o incipicie ****Человек стремится в простоту...* (****Człowiek dąży do prostoty...*) czas — obok Nieba i Ziemi — występuje jako element przyrody, której częścią jest także człowiek, zajmujący w jej hierarchii pozycję niejako podrzędną wobec pozostałych wymienionych. O ile Niebo i Ziemia ujęte są w stosunkowo konkretny upersonifikowany obraz „Главные его [człowieka — A.U.-P.] учителя — / Небо и Земля”, o tyle czas ukazuje się jedynie poprzez swoje funkcje (zresztą nader niewdzięczne), jakie spełnia w stosunku do człowieka:

Время изменяет его внешность.
Время усмиряет его нежность,
словно пламя спички на мосту,
гасит красоту.

(Mw, 148)

Zatem jako element świata przyrody, nacechowany pewnymi właściwościami sprawczymi, w wierszu tym czas w znacznej mierze wciąż pozostaje w kręgu oddziaływania koncepcji panteistycznej, w której ujęciu „bóstwo traktowane jest jako czynna, apersonalistyczna zasada świata”, zaś „jednostka ludzka [...] nie

³³ Zob.: *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1983, s. 150, 391; М.М. Маковский, *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов*, Moskwa 1996, s. 89.

³⁴ Zob.: J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1987, s. 31, 220; *Большой энциклопедический словарь. Мифология*, гл. ред. Е.М. Мелетинский, Moskwa 1998, s. 299.

może oderwać się od przyrody, jest w nią wtopiona, jest częścią jej sił ożywionych”³⁵. W związku z tym czas nadal pozostaje w sferze *abstractum*.

Jednak w kolejnym wierszu z tego okresu nieskończony byt, jakim jest czas („Сняли тысячи комет, / их свет / давно порас”), zostaje obdarzony prawem sądenia ludzi oraz mocą kierowania ich życiem. Za sprawą dwóch sprawczych słów — „tak” i „nie”, Czas decyduje o ludzkiej karierze lub upadku, zwycięstwie lub klęsce, życiu lub śmierci. W ten sposób przejmuje on funkcje Losu:

Есть «да» и «нет».
И не шутя
веками длится спор.
Но только время им судья,
хоть суд его
не скор.

[...]

Прекрасны юные мечты:
все метят в главари,
но время скажет «нет»,
и ты
пойдешь в золотари.

Надежды нет,

[...]

Но время скажет «да»
и ты
возносишься
в цари.

И поражений
и побед
хлебнули вы не раз...
Но только время
«да» или «нет»
произнесет
в свой час.

(АМА, 13–14)

³⁵ *Leksykon religioznawczy...*, nr 3–4, s. 94.

Należy dodać, iż obraz Czasu-Losu i Czasu-Sędziego ukazany w tym wierszu znajduje odniesienie w rosyjskim folklorze — w ludowym porzekadle „Время — судьба” (pol. „Czas wszystko wyjawia”) oraz w przysłowiu „Не скор Бог, да меток” (pol. „Pan Bóg nierychliwy, ale sprawiedliwy”)³⁶, przy tym to ostatnie zbliża istotę Czasu do natury Bożej.

Motyw Czasu-Sędziego znajdzie kontynuację w jednym z późniejszych wierszy o incipicie ****Мой брат по перьям и бумаге...* (****Bracie po piórze...*), będącym apostrofą do anonimowego pisarza. W zakończeniu tego utworu czytamy:

[...]

а кто из нас с тобой прекрасней —
пусть Бог и время разрешат.

(ЧНА, 470)

Zdając się na sprawiedliwą ocenę życia i twórczości, której dokonać mają Bóg i czas, podmiot liryczny łączy je spójnikiem „i”, dzięki czemu pojęcia te zyskują status jeśli nie równoznaczny, to przynajmniej równoprawny.

Boska istota Czasu przejawia się nader wyraźnie w innym wierszu z lat osiemdziesiątych — ****Под Мартыновкой живут костры...* (****Pod Martynówką palą ogniska...*), w którym na pierwszym planie sytuuje się nieprzewidywalność wyroków ferrowanych przez Czas:

И нету сведений о том,
Что Время нам предложит.

(ЧНА, 386)

Prócz wielkiej litery w pisowni słowa „Czas”, deifikacja tego pojęcia dokonuje się w utworze poprzez wprowadzenie motywów charakterystycznych dla *sacrum* chrześcijańskiego, takich jak raj, piekło czy metaforyczna scena Sądu Ostatecznego:

³⁶ Zob.: R. Stypuła, *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Warszawa 1974, s. 38, 434.

Еще не пройдена стезя
меж адом и меж расм,

[...]

Еще придет тот главный час
с двенадцатым ударом,
когда добром помянут нас
и проклянут задаром.

Еще повест главный час
разлукой ледяною,
когда останутся у нас
лишь крылья за спиною.

(ЧнА, 386–387)

Jak pokazuje poprzedni utwór, obraz Czasu-Sędziogo w poezji Okudźawy często towarzyszy treściom eschatologicznym. Innym utworem podejmującym tę problematykę jest cytowany już przy okazji rozważań o *sacrum* wiersz o incipicie ***Смилуйся, быстрое время... (***)*Zmituj się, mknący czasie...*), łączący elementy chrześcijańskie z wyobrażeniami mitycznymi. Pierwsza część wiersza jest utrzymana w konwencji modlitwy do upersonifikowanego czasu („Смилуйся, быстрое время, / бег свой жестокий умерь./ [...] / Будь милосердней и мягче, / не окружай меня злом”; ЧнА, 474), jednak on okazuje się nieubłagany, wraz z Charonem prowadzi podmiot liryczny przez rzekę zapomnienia ku bramom raj. Nie powtarzając wywodów rozdziału drugiego, należy jednak przytoczyć konkluzję Swietłany Bojko o naturze czasu w poezji Okudźawy:

Jakież paradoksalny bieg myśli! Apostrofa do Czasu, bóstwa bądź to pogańskiego, bądź też — że się tak wyrażę — ateistycznego, nawet ona przywodzi podmiot liryczny na próg rajskich bram. Temat życia pośmiertnego, życia trwającego po tamtej stronie Lete, brzmi wszędzie, nie stoi mu na przeszkodzie nawet materialistyczna przesłanka o tym, że nad życiem panuje Czas, będący sumą zasad doczesnych¹⁷.

¹⁷ С.С. Бойко, *op. cit.*, s. 26.

Warto odnotować także, iż obraz „pędzącego czasu” z pierwszych wersów cytowanego utworu koresponduje z najbardziej bodaj plastycznym u poety wizerunkiem czasu, uosobionego w postaci woźnicy trzykonnego zaprzęgu, jaki odnajdujemy w *Pieśni podróżnej* (*Дорожная песня*, 1982):

А время торопит — возница беспечный, —
и просятся кони в полет.

(ЧНА, 373)

Jak dało się zauważyć na przykładzie Czasu i Losu, hipostazy Siły Wyższej niejednokrotnie przejmują wzajemnie swoje cechy i funkcje. Bojko tłumaczy ten fakt dążeniem poety do uwzględnienia wszystkich istotnych odcieni znaczenia Siły Wyższej oraz jej określeń istniejących w języku, konkludując: „Czas staje się synonimem Siły Wyższej w ramach materialistycznego widzenia życia”³⁸.

Kolejną interesującą nas hipostazą Boga jest Los. Jak uważa Bojko:

[...] słowo *lo s* (судьба) w języku rosyjskim ma kilka znaczeń. W pierwszym przypadku „*los*” stoi na czele szeregu synonimicznego „przeznaczenie, fatum, fortuna” [рок, фатум, фортуна], w drugim — „*dola, los*” [доля, удел, участь]. Do określenia pozaziemskiej siły, determinującej koleje życia, także używa się słowa „*los*” (судьба)³⁹.

Przytoczone przez rosyjską badaczkę określenia charakteryzują *los* głównie w znaczeniu pasywnym, tj. jako „zespół różnorodnych wydarzeń składających się na całokształt egzystencji człowieka [...], nie zawsze zgodnych z jego wolą, przewidywaniami i oczekiwaniami”. W znaczeniu tym „*los* jest nieokreśloną tajemną mocą, siłą zewnętrzną panującą nad człowiekiem i determinującą drogę jego życia” (w odróżnieniu od znaczenia aktywnego, gdzie „*los* kształtowany jest poprzez postawę, oso-

³⁸ *Ibidem*, s. 24–25.

³⁹ *Ibidem*, s. 21.

bowość i powołanie człowieka”⁴⁰. Dla naszych dociekań nie bez znaczenia pozostaje ewolucja tego pojęcia na przestrzeni wieków. Na podstawie mistyczno-magicznego charakteru losu —

[...] ukształtowana została mitologizacja losu jako powszechnego zjawiska religijnego, jawiącego się już w kulturach archaicznych. W dalszej kolejności nastąpiła deifikacja losu i powiązanie go z metafizycznymi wyobrażeniami ładu i harmonii wszechświata [...]. W licznych religiach los podlegał antropomorfizacji, ulegając przekształcaniu w istoty boskie bądź demoniczne, kierujące procesami życia ludzkiego [...]⁴¹.

W mitologii greckiej i rzymskiej, do których najczęściej odwołuje się Okudźawa, Los ma przynajmniej kilka wcieleń. Jedno z nich to greckie Mojry — trzy siostry, czuwające nad losem każdego człowieka. Pierwsza z nich — Kloto przędzie nić jego żywota, a jej obracająca się kądziel symbolizuje bieg życia. Lachesis czuwa nad losem każdemu przeznaczonym, zaś nieugięta Antropos przecina nić żywota⁴². Mojry wyobrażano jako „niewiasty poważne, z kądzielą w ręce, z wagą albo zwojem papiirusu, na którym piszą nieomylnie słowa przeznaczenia”⁴³. Ich rzymskim ekwiwalentem były Parki — Nona, Decima i Morta, przedstawiane jako prządki. Nazywano także *Tria Fata* — Trzy Przeznaczenia, gdyż uosabiały groźne *Fatum*⁴⁴. Ważne miejsce w panteonie bogów zajmowała także grecka Tyche (utożsamiana z rzymską Fortuną) — bogini losu, przede wszystkim jednak pomyślności i powodzenia⁴⁵, którą przedstawiano zwykle z rogami obfitości i sterem, „na znak, że jest dawczynią urodzaju, a jednocześnie kierowniczką losów ludzkich”⁴⁶. Jednak Fortuna jako bogini ślepego Losu i Przypadku budziła wśród Rzymian także

⁴⁰ *Leksykon religioznawczy...*, nr 3–4, s. 16.

⁴¹ *Ibidem*, s. 16–17.

⁴² Zob.: J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 1998, s. 205–206.

⁴³ J. Parandowski, *op. cit.*, s. 117.

⁴⁴ Zob.: J. Schmidt, *op. cit.*, s. 235.

⁴⁵ *Mała encyklopedia kultury antycznej...*, s. 268.

⁴⁶ J. Parandowski, *op. cit.*, s. 122.

obawę, ponieważ „zależnie od swego kaprysu mogła ofiarować śmiertelnym bogactwo albo biedę, władzę lub poddaństwo”⁴⁷.

W religiach monoteistycznych (m.in. w chrześcijaństwie) miejsce bóstw kierujących losem i przeznaczeniem człowieka zajęła wola Boża, utożsamiana także z Opatrznością Bożą, która ostatecznie utrwaliła się i doszła do naszych czasów w znaczeniu Bożej opieki nad człowiekiem. Spójrzmy zatem, w jaki sposób abstrakcyjne cechy Siły Wyższej konkretyzują się u Okudźawy w obrazie Losu.

Jednym z wierszy poświęconych tej tematyce jest utwór o incipicie ****Быстро молодость проходит, дни счастливые крадем...* (****Szybko mija młodość, kradnąc dni szczęśliwe...*). W ślad za motywem uosobionej młodości rysuje poeta fatalistyczny obraz Losu, któremu jest podporządkowana ludzka pomysłność, a któremu człowiek nie jest w stanie przeciwdziałać:

Что назначено судьбою — обязательно случится:⁴⁸
то ли самое прекрасное в окошко постучится,
то ли самое напрасное в объятия упадет.

(ЧНА, 294)

Jednak główną funkcją Losu — co wyjawiają dwie ostatnie strofy (w wersji wokalne pełniące funkcję refrenu) — jest rozstrzygnięcie o życiu lub śmierci człowieka:

Две жизни прожить не дано,
два счастья — затея пустая.
Из двух выпадает одно —
такая уж правда простая.

Кому проиграет труба
прощальные в небо мотивы,
кому улыбнется судьба,
и он улыбнется счастливый.

(ЧНА, 294)

⁴⁷ J. Schmidt, *op. cit.*, s. 110.

⁴⁸ Warto zwrócić uwagę na związek tego — rzecz można — aforyzmu Okudźawy z rosyjskim przysłowiem ludowym „Чему быть, тому не миновать” (pol. „Co ma być, to będzie”). R. Stypuła, *op. cit.*, s. 246.

Jak widać, obraz Losu-Przeznaczenia nabiera tu cech kapryśnej rzymskiej Fortuny, która zsyła ludziom przypadkowo życie lub śmierć, ukazane metonimicznie jako „uśmiech losu” i „pożegnalna melodia trąbki”. Trąbka staje się więc złowieszczym atrybutem antropomorficznego bóstwa⁴⁹.

Jeszcze dalej posuniętą identyfikację Losu i Przypadku spotykamy w rozważaniach o śmierci w jednym z późnych wierszy Okudźawy *Песенка Льва Разгона* (*Piosenka Lwa Razгона*):

По воле судьбы или случая
я тоже растаю во мгле.

(ЧНА, 559)

Niespotykane ujęcie obrazu Losu przynosi wiersz o incipicie ****Мне все известно. Я устал все знать...* (****Znam przyszłość i męczy mnie ta wiedza...*). Zajmująca w boskim pantheonie jedno z ważniejszych miejsc bogini losu ulega tu niejako podwójnej degradacji — jako bóstwo opiekuńcze konkretnego człowieka (pełni tu więc funkcję przypisywaną w religii chrześcijańskiej Aniołowi Stróżowi), okazuje się bezradna w obliczu śmierci, a przy tym — co kłóci się z powagą tego bóstwa — zupełnie beztroska. Dodatkowo człowiek przekracza granicę niedostępną dotąd śmiertelnym, przewidując swoje przeznaczenie. Stąd w wierszu pojawia się kontrastowe, odwracające hierarchię zestawienie obrazu surowego, obarczonego ciężarem wiedzy człowieka oraz wizerunku nieco żartobliwego, posługującego się potoczną frazeologią bóstwa:

Мне все известно. Я устал все знать
и все предвидеть.

[...]

Судьба моя, беспомощна сама,
и в ус не дует.

(ЧНА, 453)

⁴⁹ Co jest zresztą dość niepowszednie u Okudźawy, gdyż w zdecydowanej większości wierszy obraz ten łączy się z motywem nadziei.

Nawet znając swoje przeznaczenie, jakim jest śmierć, człowiek nie jest jednak w stanie zmienić biegu wydarzeń, a tym samym nadal nie może dorównywać bóstwu. Toteż w zakończeniu utworu pojawia się motyw nieuchronności końca, który ujmuje poeta w oryginalną, nader plastyczną metaforę:

Невыносимо, но не превозмочь
разлуки главной.

Она стоит как стрелочник за мной —
служака честный —
и отправляет мой состав земной
в тупик небесный.

(ЧНА, 453)

W wierszu o incipicie ****Поздравьте меня, дорогая: я рад, что остался в живых (***Pogratuluj mi, miła, cieszę się, że pozostałem wśród żywych...)*, analizując swoje życie, w szczególności zaś ocalenie podczas wojny, podmiot liryczny podkreśla opiekuńczą rolę Siły Wyższej, przy tym pytajna partykuła „ли”, wnosząca do utworu element wątpliwości, zbliża pojęcie Losu do chrześcijańskiej Opatrzności:

Судьба ли меня защитила, собою укрыв от огня!
Какая-то тайная сила всю жизнь охраняла меня.

(ЧНА, 383)

Okudźawa przypisuje Losowi również swoje zasługi na niewie twórczej, co z kolei zbliża funkcje tego bóstwa do inspirującej roli odgrywanej przez Muzy. W autotematycznym utworze zatytułowanym *Прозулку фрайеров^a (***Pewnego dnia pięknego...)*, przeł. J. Waczków, 1982) personifikacja Losu urzeczywistnia się w obrazie „Roznosicielki darów, kluczającej się wśród ciasnych podwórek”, która w swym kaprysie obdarzyła podmiot autorski wena i talentem⁵⁰, czego wymierny rezultat stanowi rze-

^a В буквальном переводе с немецкого: франт, жених, а в обыденном смысле — мнение люмпена об интеллигентном человеке [прзур. В. Окудзаву].

⁵⁰ Należy przypomnieć, iż rosyjskie słowo »дар« ma dwa znaczenia: 1. dar, podarunek, prezent; 2. dar, talent, zdolność.

czona powieść *Przechadzki frajerów*, której symboliczny tytuł odnieść można do całej twórczości pisarskiej Okudźawy:

По прихоти судьбы — Разносницы даров —
в прекрасный день мне откровенья были.
Я написал роман «Прогулки фрайеров»,
и фрайера меня благодарили.

[...]

я написал роман о них, но в их лице
о нас: ведь все, мой друг, о нас с тобою.

(ЧИА, 364–365)

Z dość przewrotnym ujęciem Losu mamy do czynienia w jednym z cytowanych wierszy cyklu arbackiego *Надпись на камне* (*Napis na kamieniu*, 1982), gdzie siłą nadrzędną wobec Losu jawi się magiczna moc moskiewskiego Arbatu. Miejsce to nie tylko podnosi podmiot liryczny do stanu szlacheckiego, ale dzięki temu obdarza go równocześnie władzą nad losem:

[...]

я дворянин с арбатского двора,
своим двором введенный во дворянство.

[...]

Когда его не станет — я умру,
пока он есть — я властен над судьбою.

(ЧИА, 359)

W dalszej części wiersza jednak podmiot liryczny, rozmyślając o śmierci, zwraca się o łaskę istnienia do uosobionej Fortuny:

Молва за гробом чище серебра
и вслед звучит музыкою прекрасной...
Но ты, моя фортуна, будь добра,
не выпускай моей руки несчастной.

(ЧИА, 359)

W ten sposób ukazuje się nam zależność, o której wspomina Bojko — *los 1* (przeznaczenie, fatum) determinuje *los 2* (dola, los).

Przywołane utwory dają świadectwo temu, iż Los-Fortuna jako hipostaza Siły Wyższej zajmuje istotne miejsce w poetyckiej rzeczywistości Okudżawy. Poza kamuflażem literackim, wynikającym głównie z uwarunkowań cenzury, obraz ten spełnia w jego poezji także inną istotną funkcję, świadczącą jeśli nie o wierze poety, to przynajmniej o ciągłym poszukiwaniu przez niego prawdy o Bogu, w tym także o towarzyszących tym dążeniom chwilach zwątpienia. Cytowana już Swietłana Bojko konstatuje w tej kwestii:

Słowo „Los” i jego synonimy są dogodne z tego względu, iż tradycyjnie dopuszczają wokół siebie wszelkie możliwe określenia wartościujące. Los można bez ceregieli nazwać złośliwym („Перед лицом моей фортуны злобной...”), a spróbuj powiedzieć tak o Bogu lub Przyrodzie! Okażesz się bluźniercą [...]. Równocześnie, nie dopuszczając się profanacji, człowiek ma prawo mówić o przewrotności, chwiejności i podstępności Losu. Albo wprost oceniać swoją wiarę w Niego jako zaślepienie. [...] Osądzanie woli Losu jest bardziej dopuszczalne aniżeli woli Bożej. [...] Złorzeczenie Losowi można człowiekowi wybaczyć, ale nie bluźnierstwo⁵¹.

Personifikacja realizuje się u Okudżawy nie tylko na płaszczyźnie „materii wysokich”, lecz może także służyć uosabianiu całej palety uczuć, stanów psychicznych oraz przeżyć podmiotu lirycznego. Przyjrzyjmy się przynajmniej podstawowym obrazom tej bogatej gamy.

Jednym z nich jest radość, której nader plastyczny portret odnajdujemy w pierwszych wersach utworu zatytułowanego *В городском саду* (*W miejskim ogrodzie*, przeł. T. Lubelski):

Круглы у радости глаза и велики у страха,
и пять морщинок на челе от празднеств и обид...
(ЧНА, 177)

Personifikacja radości następuje zatem dzięki aluzji do ludowego przysłowia „У страха глаза велики” (pol. „Strach ma

⁵¹ С.С. Бойко, *op. cit.*, s. 23–24.

wielkie oczy”)⁵², które zostaje rozszerzone na zasadzie kontrastu o człon ze znaczeniem przeciwstawnym. Uczucie antonimiczne radości personifikuje poeta w tytułowym obrazie wiersza *Несчастье* (*Nieszczęście*), który otwiera inspirowany biblijną wizją zagłady wizerunek Nieszczęścia przedstawionego w postaci apokaliptycznego rycerza:

Когда бы Несчастье явилось ко мне
в облики рыцаря да на коне,
грозящем со мной не стесняться, —
я мог бы над ним посмеяться.

Когда бы Оно мою жизнь и покой
пыталось разрушить железной рукой
и лик Его злом искажался, —
уж я бы над Ним потешался.

(ЧнА, 352)

Jak dało się odczuć, z surową harmonią tego obrazu kolidują wersy zamykające kolejne strofy. Orężem człowieka przeciw owej mrocznej sile okazuje się, z jednej strony, jego niewiedza („Но в том-то и дело, что нам не видать, / когда ему выпадет нас испытать / на силу, на волю, на долю”), z drugiej — życiowy optymizm („Нельзя быть подверженным столь уж все-речь / предчувствиям горьким насмешек и слез, возможной разлуки и смерти...”). Nie poddając się fatalizmowi, daleki od przewidywania tragedii, człowiek czyni ją więc tematem żartów. Tym bardziej że pozostają jeszcze inne moce zdolne pokonać Nieszczęście — są nimi nadzieja i miłość, nieodłącznie towarzyszące człowiekowi nawet w najtrudniejszych chwilach i niezłomnie porywające go do walki. Toteż w zakończeniu utworu pojawia się utrzymana w scenerii wojennej scena triumfu człowieka nad Nieszczęściem:

Наверно, в амбарах души и в крови
хранятся запасы надежд и любви
(а даром они не даются).

⁵² R. Stypuła, *op. cit.*, s. 230.

И вот, утверждая свое торжество,
бывает, срываешь погоны с Него...
Откуда же силы берутся?

(ЧНА, 353)

Z kolei utwór o incipicie ****Ваше благородие, госпожа разлука...* (****Cóžeš ty za pani, Rozląko, Rozląko...*, 1967, przeł. W. Woroszyński) przynosi zbiorowy obraz pojęć abstrakcyjnych o charakterze osobowym. Personifikacja rozłąki, obczyzny, pomysłowości i zwycięstwa realizuje się za sprawą szeregu apostrof, które otwiera zwrot „wielmożna pani”⁵³. Taki sposób tytułowania służy nie tylko uosobieniu abstrakcji, ale dodatkowo podnosi ich status w ocenie podmiotu lirycznego, jako zjawisk determinujących ludzkie życie.

W każdej z apostrof obok próśb podmiotu lirycznego o łaskę każdej z owych „dam” zawarte są ponadto mniej lub bardziej rozbudowane ich charakterystyki z silnie zaakcentowanym żeńskim pierwiastkiem. Rozłąka wieje chłodem i rozdziela podmiot liryczny z bliskimi („Ваше благородие, госпожа разлука, / мне с тобою холодно, вот какая штука. / Письмецо в конверте погоди — не рви...”). Obczyzna wabi płomiennym uściskiem, lecz nie darzy miłością. Jej atrybutem jest jedwabna sieć, z której pomocą chwytła i usidla swoje ofiary („Ваше благородие, госпожа чужбина, / жарко обнимала ты, да мало любила. / В шелковые сети постой — не лови...”). Pomysłowość — na wzór rzymskiej Fortuny — kierując się kaprysem, obdarza ludzi złym lub dobrym losem („Ваше благородие, госпожа удача, / для кого ты добрая, а кому иначе. / Девять граммов в сердце постой — не зови...”). Ostatnią z dam jest zwycięstwo, lecz obraz ten nie łączy się z wyobrażeniami o masowych, wojennych triumfach na polu bitwy, lecz mówi raczej o zwycięstwie konkretnego, pojedynczego ludzkiego istnienia nad śmiercią („Ваше благородие, госпожа победа, / значит, моя песенка

⁵³ W języku rosyjskim wszystkie te rzeczowniki są rodzaju żeńskiego: „разлука”, „чужбина”, „удача”, „победа”.

до конца не спета!”⁵⁴). Toteż w roli refrenu pojawia się ujęty w sposób dość przewrotny wyraz wdzięczności za darowanie życia i nadzieja na pomyślną przyszłość. W tym celu parafrazuje poeta przysłowie ludowe „Несчастлив в игре, так счастлив в любви” (pol. „Kto nie ma szczęścia w kartach, ten ma szczęście w miłości”)⁵⁵:

Не везет мне в смерти,
повезет в любви.

(ЧИА, 232)

Na zakończenie przypomnijmy cytowany już utwór *Песенка* (*Piosenka*, 1974, przeł. J. Litwiniuk), w którym na drodze personifikacji konkretyzują się trzy główne — zdaniem podmiotu lirycznego — wyznaczniki człowieczeństwa: sumienie, szlachetność i godność. Poeta ukazuje je w postaci rycerstwa o dostojnym obliczu, apelując do ludzkości o solidaryzowanie się z nimi i w ich imię. Cnoty te, będąc zatem orężem człowieka, stają się równocześnie tym, czego warto i należy strzec. Nawet jeśli cel ten nie zostanie osiągnięty, samo dążenie do niego czyni człowieka moralnym zwycięzcą.

3. Figury kresu życia w poezji późnej

Zwykle późnej poezji twórców, którą Anna Legeżyńska nazywa „gestem pożegnania”⁵⁶, towarzyszy pewien stały repertuar, jak to określił Tomasz Wójcik — „metaforycznych figur autobiografizmu, stanowiących skondensowane metafory biografii poetów”⁵⁷. Wśród tych figur badacz wyróżnia trzy podstawowe: wyliczenia,

⁵⁴ Choć w wypadku Okudźawy wydarzenia wojenne mają tu istotne znaczenie.

⁵⁵ R. Stypuła, *op. cit.*, s. 232.

⁵⁶ Zob.: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska i A. Brodzka, Poznań 1997, s. 233.

⁵⁷ Zob.: T. Wójcik, *Esencja biografii a liryka esencji (Świadectwa autobiograficzne w poezji późnej)*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 196.

koła oraz odbicia⁵⁸. Legeżyńska wymienia ponadto spokrewnione z nimi — „figurę życia-wędrowania”⁵⁹ (drogi życia) oraz „topos przejścia” (przez rzekę, próg, bramę, drzwi itp.)⁶⁰.

W poezji Okudźawy intensyfikacja owych „metaforycznych figur autobiografizmu”, towarzyszących z reguły sytuacjom obrachunkowym, przypada na dwie ostatnie dekady twórczości, tj. lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte minionego wieku, naznaczone zmaganiem niemłodego już wówczas poety z chorobą, czego nieunikniony rezultat stanowią refleksje o nietrwałości życia i nieuniknionej śmierci.

Analiza poezji autora *Modlitwy* pozwala wnioskować, iż poeta upodobał sobie figurę enumeracji, pojawiającą się w pojedynczych utworach wczesnej twórczości⁶¹ (np. ****He вели старшина, чтоб была тишина...*, 1958; *Речитатив*, 1970 i in.) i obecną już na stałe w kanonie środków stylistycznych, począwszy od lat osiemdziesiątych.

Znaczna grupa wierszy, w których występuje figura wyliczenia, sytuuje się w obszarze — by użyć rozróżnienia Legeżyńskiej — elegijności „prywatnej”, oznaczającej gest pożegnania „siebie”, podsumowanie życia⁶². Jednym z tego typu utworów jest wiersz ****Меня удручают размеры страны проживания...*

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Zob.: A. Legeżyńska, *op. cit.*, s. 240.

⁶⁰ Zob.: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 27.

⁶¹ Pojawienie się figur kresu życia we wczesnych wierszach Okudźawy daje się wytłumaczyć osobistymi frontowymi przeżyciami poety. Szerzej na ten temat zob. w rozdziale II.1.5.

⁶² Zob.: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania w liryce...*, s. 236. Należy tu dodać, iż według Legeżyńskiej termin „elegijność” pojmowany jest jako skonwencjonalizowany typ nastroju, oznaczający przede wszystkim postawę i sytuację „pożęgalną”, połączony z możliwością występowania pewnych toposów, powtarzalnych motywów lub aluzji literackich. Badaczka wyróżnia trzy typy elegijności, w zależności od dominacji jednego z trzech zakresów problemów: 1. elegijność „prywatną” (refleksja osobista), 2. elegijność pokoleniową (refleksja o charakterze prywatnym, ale wyprowadzona z doświadczeń generacji), 3. elegijność egzystencjalną (refleksja zuniwersalizowana i połączona z konkluzją antropologiczną), *ibidem*, s. 235–236.

(*****Przygnębia mnie wielkość kraju, w którym żyję...**)⁶³. W refleksji patriotycznej podmiotu autorskiego daje się odczuć negatywna ocena dawnych, młodzieńczych ideałów poety. „Wielkość” umiłowanej od dzieciństwa ojczyzny zostaje sprowadzona jedynie do sensu geograficznego, wobec czego znaczenia nabierają nowe wartości, ujęte w ramy enumeracji:

Меня удручают размеры страны проживания.
Я с детства, представьте, гордился отчизной такой.
Не знаю, как вам, но теперь мне милей и желаннее
мой дом, мои книги, и мир, и любовь, и покой.

(ЧНА, 550)

Owo poszukiwanie równowagi i spokoju, towarzyszące poecie u schyłku drogi życiowej, dostrzec można także w wierszu *****Нынче я живу отшельником...** (*****Teraz żyję jak pustelnik...**). Ich metaforą staje się w tym utworze wyliczenie rekwizytów przyrody — drzew oraz żywiołów i pierwiastków pierwotnych, utrwalonych w tradycji jako symbole źródła energii życiowej, odrodzenia ducha i ciała⁶⁴. Trudno jednak ocenić, na ile wierny był Okudżawa owym znaczeniom symbolicznym, na ile zaś zwyciężyła tu jego „muza Ironii” — „Солнце, воздух и вода — наши лучшие друзья” to hasło, wiszące w radzieckich obozach pionierskich:

Нынче я живу отшельником
меж осинником и ельником,
сын безделья и труда.
И мои телохранители —
не друзья и не родители —
солнце, воздух и вода.

(ЧНА, 541)

⁶³ Jadwiga Szymak-Reiferowa określiła ten utwór jako „ironiczną parafrazę pieśni *Широка страна моя родная*” (Я. Шимака-Рейфера, *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»*, [w:] Булат Окуджава: его круг, его век. *Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004*, s. 44).

⁶⁴ Zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. II, Warszawa 1991, s. 387, 335, 475.

Czyniąc osobisty *summa vitae*, Okudźawa zwraca się także ku problematyce autotematycznej, konstruuąc sądy o sobie jako poecie. W tego typu utworach wyliczenie częstokroć wyraża rozczarowanie, niedosyt, zawiedzione nadzieje i poczucie straty. Jako *exemplum* można przywołać fragment wiersza ****Мне не нравится мой силуэт...* (***)*Nie podoba mi się moja sylwetka...*), zbudowanego niemalże w całości z autocytatów:

Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель — на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви...
(ЧНА, 478)

Bliski temu utworowi pod względem tematyki oraz utrzymany w podobnej tonacji jest wiersz ****Отчего ты печален, художник...* (***)*Co cię zasmuca, artysto...*). Tu jednak wyliczenie, usytuowane w końcowym wersie utworu, wyraża dążenie do uogólniającego ujęcia losu artysty:

Отчего ты печален, художник —
живописец, поэт, музыкант?
На какую из бурь невозможных
ты растратил свой гордый талант?

[...]

Так плати из покуда звенящих,
пот и слезы стирая со щек,
за истертые в пальцах дрожащих
холст и краски, перо и смычок.

(ЧНА, 414)

Warto zwrócić uwagę także na jeden spośród innych późnych wierszy poety ****Украшение жизни моей...* (***)*Ozdoba mojego życia...*), który pod względem stylistycznym niemalże w całości został podporządkowany figurze wyliczenia. Występuje tu niejako enumeracja podwójna — zjawisk i elementów przyrody, towarzyszących przechadzce po warszawskim parku, oraz uczuć i doznań obrazujących stan duchowy podmiotu

autorskiego wywołany rozważaniami o ulotności życia. W ten sposób wkracza poeta w obszar elegijności egzystencjalnej, podejmującej refleksję nad ogólnymi prawami ludzkiej egzystencji i przemijaniem⁶⁵:

Украшение жизни моей:
засышающих птиц перепалка,
роза, сумерки, шелест ветвей
и аллеи Саксонского парка.

И не горечь за прошлые дни,
за нехватку любви и ласки...
Все уходит: и боль, и огни,
и недолгий мой полдень варшавский.

(ЧНА, 531)

Jak zauważa Legeżyńska, wymienione typy elegijności rzadko występują w stanie czystym, nie sposób wyraźnie wydzielić sytuacji pożegnalnych, ale można zauważyć ich hierarchizację⁶⁶. Interesujący z tego punktu widzenia jest wiersz *Мое поколение (Moje pokolenie)*. Już sam tytuł sytuuje go w obszarze elegijności pokoleniowej, pojmowanej jako „gest pożegnania generacyjnie doświadczonej młodości, gdzie los indywidualny sumowany jest jako konsekwencja przynależności do określonej formacji, której przypadły w udziale specyficzne doświadczenia historyczne”⁶⁷. I rzeczywiście, dominantę trzech pierwszych strof tego wiersza stanowi refleksja, wpisująca podmiot autorski w szeregi uchodzącego stopniowo z areny życia pokolenia frontowego, wyliczeniu zaś poddane zostają cnoty żołnierskie:

Да, это мое поколение,
и знамени скромненький наряд,
но риск, и любовь, и терпенье
на наших погонах горят.

(ЧНА, 425)

⁶⁵ Zob.: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania w liryce...*, s. 246.

⁶⁶ Zob.: *ibidem*, s. 236, 246.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 241–242.

Z kolei zakończenie przynosi związaną z wyobrażeniami religijnymi konkluzję natury egzystencjalnej o równym statusie ludzi w obliczu śmierci, której sens zostaje zintensyfikowany przez antytezę zbudowaną na kontraście zawierającym leksykę wojskową:

Гудят небеса грозовые,
сливаются слезы и смех.
Все — маршалы, все — рядовые,
и общая участь у всех.

(ЧнА, 425)

Do okresu wojny powraca Okudźawa również w wierszu ****Что происходит под нашими крышами...* (****Co dzieje się pod naszymi dachami...*), będącym apostrofą do innego poety-weterana — Dawida Samojłowa. Odwołując się do symboliki swoich wcześniejszych wierszy o tematyce wojennej, poeta czyni przedmiotem wyliczenia ideały pokolenia frontowego, a zasadzie enumeracji towarzyszy w tym wierszu inny chwyt stylistyczny, wzmacniający zawarte w nim sensory, a mianowicie — aliteracja:

[...]

Дезик, мне дороги наши традиции:
верность, виктория, вобла, война,
воля, восторг, вероятность везения,
все, что угасло, как детские сны...

(ЧнА, 538)

Figurze enumeracji nierzadko towarzyszy inna z figur kresu życia — figura drogi. W wierszu ****От нервов ли, от напряжения...* (****Z nerwów to, czy z napięcia...*) rysuje poeta apokaliptyczną wizję zagłady świata, ukazaną symbolicznie jako żywioł ognia („Мне слышится пламени рокот. / Пожар полыхает земной”). Dzięki połączeniu figury wyliczenia i toposu drogi w końcowych wersach ów obraz ziemskiej zagłady staje się równocześnie metaforycznym obrazem kresu ludzkiego życia:

Он с каждой минутой все пуще,
все явственней он и слышней
над лесом, над лугом, над пушей,
над улицей жизни моей.

(ЧНА, 417)

Oryginalny chwyt zastosował poeta również w wierszu o kompozycji pierścieniowej ****В больничное гляжу окно, а там, за окном — Пироговка... (***)W szpitalne patrzę okno, a tam, za oknem...)*. Punktem wyjścia rozmyślań o śmierci są w tym utworze przemyślenia podmiotu autorskiego związane z chorobą i starością. Szpitalne okno staje się niejako punktem granicznym, oddzielającym świat żywych i tych, którzy odchodzą, stąd przedmiotem nacechowanego nostalgicznie wyliczenia w pierwszej strofie jawi się życie i jego atrybuty:

В больничное гляжу окно, а там, за окном — Пироговка,
и жизнь, и судьба, и надежда, и горечь, и слава, и дым.
Мне старость уже не страшна, но все-таки как-то неловко
мешать вашей рыси отменной ничтожным галопом своим.

(ЧНА, 426)

Strofa zamykająca utwór przynosi jednak swego rodzaju akceptację przemijania, płynącą z wiary, iż kres życia-wędrowania, a więc koniec doczesnej egzystencji, jest w istocie początkiem nowego istnienia, dlatego też w zakończeniu utworu powraca, zamykając pierścień, wyliczenie rekwizytów życia:

В больничное гляжу окно — узнаю, что может начаться,
и чем, наконец, завершится по этому свету ходьба,
что завтра случится, пойму. И в сердце мое постучатся
надежда, любовь, и тепрень, и слава, и дым, и судьба.

(ЧНА, 427)

Można zaryzykować więc twierdzenie, iż kompozycja pierścieniowa spełnia tu niejako funkcję figury koła, w które wpisany czas nabiera wymiaru nieskończoności, a życie — wieczności.

NiekamufLOWANA już figura koła towarzyszy enumeracji w wierszu ****Ах, если б знать заранее, заранее, заранее... (***)Ach, żeby так wiedzieć wcześniej...)*, poświęconym pamię-

ci dwóch najwybitniejszych romantyków rosyjskich — Puszkina i Lermontowa, których spuścizna zdaje się stanowić niejako *spiritus movens* nieustających twórczych poszukiwań kolejnych pokoleń artystów:

Все гаснет понемногу: надежды и смятенье.
К иным, к иным высотам возносятся их тени.
А жизнь неумоимо вращает колесо,
но искры остаются. И это хорошо.

(ЧНА, 479)

Wpisując siebie jako poetę w krąg kontynuatorów tradycji, Okudźawa pragnie — podobnie jak inni twórcy — by u schyłku literackiej kariery osiągnąć spełnienie godne prawdziwego artysty. Metaforycznym wyrazem zarówno środków, służących realizacji tych dążeń, jak i ich celu, jest powtórzona niemal dosłownie trzykrotnie figura wyliczenia:

Пусть каждый, изнывая, достигнет своего...
Терпение и вера, любовь и волшебство!

(ЧНА, 480)

W wierszu tym kategoria czasu zostaje przesunięta z planu jednostkowego na płaszczyznę ogólnoludzką, przybierając sens czasu historycznego, złożonego z ciągu pojedynczych istnień, ograniczonych jednak delimitacyjnymi punktami początku i końca.

Ów punkt graniczny, jakim jest śmierć, pojawia się z większą wyrazistością w tekstach poetyckich zawierających topos drogi. Jednym z nich jest wiersz ****На улице моей беды стоит ненастная погода...* (****Na ulicy mojego nieszczęścia panuje słotna pogoda...*), w którym symboliczne odwołanie do spraw ostatecznych, oparte na tradycyjnej analogii pomiędzy porami roku i okresami ludzkiego życia, dokonuje się przez wprowadzenie w pierwszej strofie ponurego jesiennego pejzażu, zwiastującego rychłe nadejście bezwzględnej i nieprzejednanej pory zimowej. Motyw drogi/ulicy łączy się ze zsubiektywizowanym

szeregiem synonimicznym (ujętym w ramy anafory), ukazującym życiowe koleje podmiotu lirycznego jako pasmo niepowodzeń i strat. Jednak w drugiej strofie tego wiersza, dzięki zastosowaniu retoryki pytań, podmiot liryczny zdaje się odnajdywać w życiu także chwile piękne i szczęśliwe. Stąd w pytaniach tych powraca obraz domu z dymiącym kominem, a także trąbki, która w wierszach Okudźawy niemal zawsze zwiastuje nadzieję, rokuje pomyślny przebieg nadchodzących zdarzeń:

На улице моей беды стоит ненастная погода,
шумят осенние деревья, листовою блсклою соря.
На улице моих утрат зиме господствовать полгода:
все ближе, все неумолимей разбойный холод декабря.

На улице моей судьбы не все возвышенно и гладко...
Но теплых стен скупая кладка? А дым колечком из трубы?
А звук неумершей трубы, хоть все так призрачно и шатко?
А та синица, как загадка, на улице моей судьбы?..

(ЧИА, 553)

Mimo to w końcowym pytaniu retorycznym, zamykającym pierścieniową kompozycję drugiej strofy i zarazem cały utwór, powraca ton niepewności i oczekiwania, towarzyszący rozterkom natury eschatologicznej. Nie bez znaczenia dla nastroju wiersza pozostaje obraz sikorki, której nazwa w języku rosyjskim odsyła skojarzeniowo do odcieni błękitu i granatu, a więc barw symbolizujących niebo i wieczność⁶⁸.

Spośród utworów zawierających motyw drogi warto przywołać także wiersz *Перед выставою* (*Przed wystawą*), który bodaj najbardziej ze wszystkich cytowanych tu tekstów poetyckich zasługuje na miano „metaforycznego skrótu biografii”. Obraz manekina na wystawie sklepowej skłania podmiot autorski ku wędrówkom pamięci, ku rozmyśleniom o młodzięczych ideałach, przebytej wojnie, utraconych bliskich oraz o rzemiośle poetyckim. Ów bilans własnej biografii u kresu doczesnej drogi przywodzi poetę ku konkluzji ostatecznej i nieodwołalnej:

⁶⁸ Zob.: W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 27.

Впрочем, мне держать ответ и туда идти с повинной,
где кончается дорога... А с чего и спросу нет:

(ЧнА, 525)

Bywa, że w poczji autora *Modlitwy* motyw ludzkiej wędrówki przez życie ulega pewnym transformacjom, pozostającym jednak w kręgu tradycyjnych wyobrażeń. Do utworów takich należy czterowiersz o incipicie ****Корабль нашей жизни приближается к пристани...* (****Statek naszego życia zmierza ku przystani...*), w którym pojawia się motyw życia-żeglowania:

Корабль нашей жизни приближается к пристани,
и райская роща все яснее видна.
Чем больше задумываемся, тем ближе мы к истине,
но, чем ближе мы к истине, тем все дальше она.

(ЧнА, 463)

Owa przystań, do której zmierza symboliczny okręt, podobnie jak w innych wierszach traktujących o rzeczach ostatecznych, i tym razem — za sprawą antytetycznej konkluzji końcowej — pozostaje dla podmiotu lirycznego równie nieuchronna, co nieodgadniona.

Często przywoływanym w późnych wierszach autobiograficznych motywem jest topos przejścia. Pojawia się on zazwyczaj w utworach zawierających odniesienie do mitologii antycznej, do obrazów podziemnego przewoźnika dusz Charona oraz mitycznej rzeki zapomnienia Lete, jak w wierszach ****К старости косточки стали болеть...* (****Na starość kości zaczęły boleć...*) czy ****Смилуйся, быстрое время...* (****Zmiłuj się, mknący czasie...*). O ile w pierwszym z nich owa bezpowrotna granica nie została jeszcze przekroczona, o przyszłości można wnioskować jedynie na podstawie przewrotnej gry słów („Лето кончается. Лета уж близко”; ЧнА, 482) i aluzyjnej zapowiedzi spotkania z matką w zakończeniu wiersza („Скоро увижу я маму мою, / стройную, гордую и молодую”; ЧнА, 483), o tyle w drugim z utworów sprawa życia i śmierci zdaje się już przesądzona:

Плакать и каяться поздно.
Тропка на берег крута.
Там неприступно и грозно
райские смотрят врата.

Не пригодилась корона,
тщетною вышла пальба...
И на весле у Харона
замерли жизнь и судьба.

(ЧнА, 474)

W repertuarze środków stylistycznych autobiograficznych wierszy można odnaleźć — obok wymienionych klasycznych figur poezji późnej — także inne, nie mniej interesujące figury kresu życia. Pierwszą z nich, o proveniencji biblijnej, można by nazwać umownie „figurą księgi życia”. Poeta przywołuje ją, przypominając o krótkotrwałości ziemskiego bytowania, jak w incipicie wiersza ****Мгновенна нашей жизни повесть...* (***)*Ulotna jest życia powieść...*, ЧнА, 547), a także dokonując bilansu własnej biografii, jak w utworze zatytułowanym *Памяти Алеся Адамовича* (*Pamięci Alesia Adamowicza*). Sytuacja obrachunkowa ewokowana jest pośmiertnym wspomnieniem poety o rówieśniku, żołnierzu i pisarzu; wprowadzenie figury księgi życia zdaje się więc mieć dodatkowe uzasadnienie:

Вот и дочитана сладкая книжка,
долгие годы в одно сведены,
и замирает обложка, как крышка,
с обозначением точной цены.

(ЧнА, 544)

Na zakończenie przywołajmy czterowiersz o incipicie ****Наша жизнь — это зал ожидания...* (***)*Nasze życie to poczekalnia...*), który dał tytuł jednemu z ostatnich zbiorów poetyckich Okudżawy⁶⁹. Ta poetycka miniatura wnosi do stylistyki poezji pożegnalnej nowy, oryginalny, aczkolwiek pełen fatalizmu motyw życia-poczekalni, równocześnie celnie puentując ca-

⁶⁹ Б. Окуджава, *Зал ожидания*, Нижний Новгород 1996.

łokształt rozważań podmiotu lirycznego o sensie i celu ludzkiej egzystencji:

Наша жизнь — это зал ожидания,
от младенчества и до седины.

Сколько всяких наук выживания,
а исход непременно один.

(ЧвА, 473)

Zakończenie

Złożoność zjawiska, jakim jest rosyjska piosenka autorska, nieograniczonego ramami żadnej z dziedzin sztuki bądź innych form działalności o właściwościach klasyfikujących i systematyzujących, była przyczyną utworzenia określeń w większej lub mniejszej mierze uzasadnionych i w różnym stopniu oddających istotę tego gatunku. Pomimo wielu kryteriów, pozwalających określić stosunkowo ściśle formalne ramy gatunku piosenki autorskiej, w kwestii tej wciąż jeszcze pozostają punkty sporne. Należy do nich m.in. niemożność zastosowania ani tradycyjnej nomenklatury gatunkowej, ani klasyfikacji tematycznej, co dowodzi, iż stanowi ona „system otwarty, zdolny asymilować i transformować na własne potrzeby niemalże wszystkie wcześniejsze i współczesne zdobycze kultury słowa i pieśni”¹. Jak słusznie konkluduje Inna Sokołowa:

[...] piosenka autorska, podobnie jak inne gatunki, ma swoją strukturę wewnętrzną, która określona jest przez jej miejsce i funkcje w procesie pieśniowo-kulturowym, w systemie gatunkowym określonych czasów. Struktura gatunkowa piosenki autorskiej jest otwarta i elastyczna. Pojawiają się w niej nowe, oryginalne gatunki, nieobecne w systemie gatunków tradycyjnych².

Należą do nich m.in. modyfikacje gatunkowe: piosenki-marше, -ballady, -opowiadania, -reportaże, -dumy, -bajki, -poematy, -monologi, -dialogi, -walce, -modlitwy, -elegie, -romanse, -tan-

¹ Н.В. Вайнонен, *И массовость, и мастерство*, [w:] Ю.А. Андреев, Н.В. Вайнонен, *Наша самодеятельная песня*, Moskwa 1983, s. 18.

² И.А. Соколова, *Авторская песня: определения и термины*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. IV, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Moskwa 2000, s. 435.

ga, -fantazje, -listy oraz wspomnienia³. Uwidacznia się to szczególnie w twórczości lirycznej Bułata Okudźawy, na co nie bez wpływu pozostaje specyfika samego procesu twórczego i ewolucja jego poezji, a przede wszystkim przesunięcia w układzie: wiersz–piosenka.

Okudźawa należy do tych twórców, których poezję niełatwo dogłębnie zrozumieć bez odniesień do życiorysu. Pierwiastek autobiograficzny przemawia w jego wierszach tak silnie, iż w zasadzie trudno ustalić granicę pomiędzy podmiotem lirycznym a osobą poety. Uwidocznilo się to przede wszystkim w jego wierszach poświęconych najbliższym krewnym i przeżyciom wojennym, a także odsyłających do bliskich mu miejsc — moskiewskiego Arbatu i ojczyzny przodków — Gruzji.

Geneza wierszy poświęconych rodzicom jest dość skomplikowana. Wychowany w kulcie Stalina poeta długo był przekonany o winie rozstrzelanego w 1937 r. ojca oraz matki skazanej na wieloletnie zesłanie. Pierwszym impulsem do przewartościowań światopoglądowych stała się dla niego dopiero sprawa lekarzy kremłowskich, kolejnymi — XX Zjazd, słynny referat Chruszczowa i rehabilitacja represjonowanych krewnych. Ewolucja zapatrywań poety przyniosła szereg wierszy, w których przywołując obrazy najbliższych, dokonuje on demaskatorsko-oskarżycielskiego aktu wymierzonego przeciwko reżimowi stalinowskiemu.

Z kolei utwory o Gruzji to zazwyczaj reminiscencje konkretnych, znanych poecie zakątków gruzińskiej stolicy oraz byt jej mieszkańców. Nie pomija on także dramatycznych kolei losów pozostałych członków rodziny, którzy podobnie jak rodzice stali się ofiarami represji lat trzydziestych. Wśród wierszy tych odnaleźć można także przykłady liryki pejzażowej oraz teksty

³ Por. u Okudźawy: *Сентиментальный марш, Чудесный вальс, Молитва, Ночной разговор, Дерзость, или Разговор перед боем, Арбатский романс* i in.

poetyckie, odwołujące się do symboliki, obyczajowości i dziedzictwa kulturowego narodu gruzińskiego, utrwalonych w jego tradycyjnych wierzeniach, literaturze i sztuce. Poeta prowadzi w nich swoisty dialog z klasykami literatury gruzińskiej (Rustaweli, Barataszwili), w płaszczyźnie zaś obrazowania obficie czerpie z malarstwa prymitywisty Pirosmianiego. Wpływy te są na tyle silne, iż odnaleźć je można również w wierszach „niegruzińskich”.

Wiersze poświęcone tematyce Arbatu stanowią tę część twórczości autora *Gruzińskiej pieśni*, w której m.in. przez odwołania do motywów „małej ojczyzny” i „małego człowieka” zarysowuje się świadome dążenie poety do kontynuowania klasycznych wątków rosyjskiej literatury. Przejawami dążenia do utrwalania ciągłości tradycji literackiej są także odwołania do epoki Puszkiniowskiej oraz zwrot ku „mitologii Arbatu”. Co istotne, współtworząc ten mit, Okudźawa sam staje się jego nieodłączną częścią — symbolem arbackiej inteligencji, symbolem rosyjskiego inteligenta XX w. Toteż — jak słusznie zauważa Sigurd Schmidt:

Wprowadzone przez niego do literatury słowo „arbactwo” należałoby odnieść przede wszystkim do niego samego. Nawet [...] przeprowadziwszy się na Biezbóżnyj Pieriełok, nazywa on siebie emigrantem z arbackiego podwórka, wraca do swych źródeł i myśli kategoriami zakorzenionej w nim „arbactwa”⁴.

Przy tym owo „arbactwo” w pojęciu Okudźawy wyraża się na dwóch z pozoru dość odległych, a jednak korespondujących ze sobą płaszczyznach: jako część ogólnonarodowego mitu sławiącego historyczno-kulturową ciągłość dziejową Rosji, uoso-

⁴ С.О. Шмидт, *Булат Окуджавы и «арбатство»*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001*, s. 571.

bioną w arbackiej inteligencji, oraz niejako mitu osobistego, podnoszącego również inne niezbywalne wartości, które ukształtowały światopogląd przyszłego pisarza — braterstwo, lojalność i pamięć o poległych przyjaciółach. Dzięki tym utworom autor *Piosenki o Arbacie* utrwalił się w pamięci odbiorców jako „piewca Arbatu”, „arbacki szlachcic” czy „dworzanin z arbackiego podwórka”, któremu przypadł także smutny los „arbackiego emigranta”.

Jednym z dominujących motywów jego poezji jest II wojna światowa. Ewolucja tej tematyki u pisarza, który znalazł się na froncie jako 17-letni ochotnik, przebiegała od romantycznych wyobrażeń o wojnie jako patriotycznym obowiązku i heroicznej śmierci na polu chwały po nasycone smutną refleksją obrazy wojennej tragedii: zniszczeń, okrucieństw i przelewu krwi. Mimo to poeta na wszystkich etapach swojej twórczości pozostaje patriotą, oddanym ojczyźnie i do końca wiernym regułom niepisanego kodeksu, którego swoistymi forpocztami (używając terminologii wojskowej) jawią się sumienie, braterstwo i cześć poległym. Wojna w utworach autora *Marszu sentymentalnego* konkretyzuje się zazwyczaj w zbiorowych obrazach żołnierzy — najczęściej piechoty, przy tym uwagę swą kieruje poeta ku jednostce, ku prostemu żołnierzowi z właściwym każdemu człowiekowi światem uczuć i emocji, spośród których w warunkach frontowych najsilniej przemawiają strach śmierci i wola przetrwania. Unikając scen batalistycznych, zastępuje je obrazami tworzącymi charakterystyczną atmosferę wojny, takimi jak rozłąka, cierpienie matek i żon, spalona trawa, puste okopy czy spowite dymem pole bitwy. W wierszach o tematyce wojennej stosuje poeta pełną gamę intonacyjną — od tragizmu po ironię, niejednokrotnie posługuje się kamuflażem bądź używa kostiumu historycznego. W utworach tych zwraca się również często ku symbolice w jej tradycyjnym ujęciu. Ale m.in. dzięki tym zabiegom właśnie, pisząc o wojnie, w rzeczywistości jest równocześnie piewcą pokoju i miłości, co

trafnie ujmują wersy: „...Сто раз я нажимал курок винтовки, / а вылетали только соловьи”.

W swych utworach pisarz wiele uwagi poświęcał zagadnieniom własnej twórczości zarówno poetyckiej, jak i prozatorskiej. Stąd w poezji tej istotne miejsce zajmują wiersze o charakterze autotematycznym, w których podnosi kwestię twórczego powołania artysty, a także ujawnia pewne tajniki swego warsztatu twórczego.

Utwory Okudźawy w sposób wyraźny sytuują jego poezję w sferze silnego oddziaływania *sacrum* chrześcijańskiego. Wskazują one na gruntowną znajomość *Biblii*, co znalazło wyraz przede wszystkim w nasyceniu poezji autora *Modlitwy* obrazowością biblijną. *Sacrum* chrześcijańskie w postaci frazeologii, reminiscencji i aluzji biblijnych przeniknęło do stylu i języka twórcy, stając się tworzywem wielu jego wierszy. Nasycenie treściami biblijnymi wskazuje na zainteresowanie poety światem wartości najwyższych — sferą *sacrum*, stanowiącą punkt wyjścia rozmyślań o duchowym wymiarze człowieka, a także o jego sprawach ostatecznych. W toku tych rozważań podnosi poeta także problem stykania się i przenikania przestrzeni sakralnej i świeckiej. Odnajdujemy ponadto wiersze, w których z pytaniami o sens życia w duchu chrześcijańskim łączy on elementy kultury antycznej. Nie należy zapominać również o wyrażeniach ze słowem „Bóg”, które uległy tu desakralizacji, stając się elementem konwencji językowej tej poezji.

Poza krajem ojczystym bodaj najliczniejszą publiczność rosyjski bard zyskał w Polsce, dokąd w latach sześćdziesiątych odbył swoją pierwszą podróż zagraniczną. Stąd polskie motywy odnajdujemy w jego twórczości poetyckiej przede wszystkim w tym okresie, później — w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Ukazują one zarówno poczucie duchowej więzi rosyjskiego poety z przedstawicielami polskiej kultury, jak i świadomość bliskości dziejowej obu narodów. Okudźawa prezentuje

się w nich jako znawca problematyki polskiej — jej historii i kultury, ale także polityki. W wierszach poświęconych Polsce podnosi przede wszystkim kwestie natury etyczno-moralnej, obok więc wątków wyzwoleniczych pojawiają się w nich motywy winy i poczucia odpowiedzialności przed polskim narodem. Odwaga głoszenia prawdy o Polsce, wolnomyślna postawa twórcy i jego solidaryzowanie się z polskimi opozycjonistami oraz szczerza sympatia do naszego narodu i podziw dla jego duchowej spuścizny sprawiły, iż kontakt, jaki nawiązał z polskim audytorium, był na tyle silny, bliski i żywy, że swego czasu — już po śmierci poety — Andrzej Mandalian mógł napisać: „...po dziś dzień sprawia wrażenie toczonego się wciąż dialogu”⁵.

W swojej twórczości poetyckiej, mówiąc o rzeczach ważnych i wzniosłych, nigdy nie starał się pretendować do roli nauczyciela czy moralizatora. Za sprawą prostych słów trafił bezpośrednio do serc odbiorców, identyfikując się z nimi w liryce podmiotu zbiorowego oraz zapraszając do dyskusji i wymiany zdań, czemu służyła nie tylko specyfika gatunku piosenki autorskiej, ale także wprowadzenie do poezji stylu potocznego z charakterystycznymi dla Okudźawy zwrotami parentetycznymi. Jednak te właśnie cechy stylu, które stały się niejako fundamentem popularności artysty wśród czytelników i słuchaczy, posłużyły również jako pretekst do ataków oficjalnej radzieckiej krytyki, która zarzucała mu nieudolność warsztatową. Zaprezentowany w niniejszej rozprawie materiał daje jednak świadectwo, iż należał on do poetów poszukujących, i to nie tylko w sferze ideologicznej, ale także w płaszczyźnie stylistyki. Ewolucja światopoglądowa oraz przemiana duchowa, prowadząca od ateizmu poprzez fatalizm i panteizm ku religii chrześcijańskiej, odzwierciedliła się w poezji m.in. w polemice z sobą samym — w licznych autocytaach i odniesieniach do własnej twórczości okresów wcześ-

⁵ A. Mandalian, *Za co kochamy Bulata Okudźawę?*, [w:] B. Okudźawa, *Pieśni, ballady, wiersze. Cmxu u necnu*, Kraków 1999, s. 247.

niejszych, ale także w dostrzegalnej z czasem zmianie tonacji oraz nowych rozwiązaniach w dziedzinie przekształceń semantycznych i w sposobie obrazowania.

Poezja, a w szczególności pieśni Bułata Okudźawy, towarzyszą już czterem pokoleniom czytelników i słuchaczy. Należy jednak obiektywnie przyznać, że zarówno w Rosji, jak i w Polsce, twórczość bardów dawno już wypełniła swoją misję społeczną, a wraz z dokonującymi się w obu krajach przemianami historycznymi ich popularność zaczęła wyraźnie spadać. Mając jednak na względzie to, iż utwory Okudźawy niosą przesłanie o charakterze uniwersalnym, zdecydowanie wykraczające poza ramy doraźnych problemów politycznych i społecznych, warto nadal przybliżać twórczość tego moskiewskiego piewcy pokoju, przyjaźni i miłości — w szczególności pokoleniom najmłodszym.

W ojczyźnie twórcy liczne są inicjatywy zmierzające do tego celu: w Moskwie organizowany jest festiwal pieśni Okudźawy, w Pieriedielkinie działa dom-muzeum pisarza⁶ (który organizuje m.in. cykliczne konferencje poświęcone jego twórczości), a na Arbacie, w pobliżu domu nr 43, wzniesiono jego pomnik. Przypadająca w 2004 r. osiemdziesiąta rocznica urodzin pisarza spowodowała także renesans zainteresowania jego twórczością wśród badaczy, co zaowocowało licznymi w ostatnich latach publikacjami naukowymi. Z tej okazji w rosyjskich księgarniach pojawiło się również wiele materiałów o charakterze wspomnieniowym⁷. Masowe w ostatnim czasie wznowienia⁸ utworów Okudźawy wskazują na to, iż nie odszedł on jeszcze

⁶ Według danych, uzyskanych dzięki uprzejmości pracowników Domu-Muzeum Bułata Okudźawy w Pieriedielkinie, w samym tylko pierwszym półroczu 2007 r. muzeum odwiedziło 2200 zwiedzających.

⁷ Zob.: np. *Встречи в зале ожидания. Воспоминания о Булате*, Moskwa 2004.

⁸ Zob.: Б. Окуджава, *Надежды маленький оркестрик: лирика 50-е-70-е*, Jekaticrinburg 2005; idem, *Замок надежды*, Moskwa 2006; idem, *Арбатский дворик: стихи и песни*, Moskwa 2006; idem, *Лирика. Проза*.

w pełni do — posługując się określeniami Tadeusza Klimowicza — „kategorii martwych klasyków”, nie stał się „kolejną ofiarą czytelniczej amnezji”.

Wszystko to pozwala żywić nadzieję, iż ów „głos rosyjskiego sumienia” długo jeszcze będzie trwać w świadomości potomnych, przypominając o tych niezbywalnych wartościach, które za życia cenil i opiewał poeta.

Jekatierinburg 2003, 2005; idem, *Под управлением любви: лирика. 70-е-90-е*, Jekatierinburg 2006; idem, *Так природа захотела*, Moskwa 2006; idem, *Стихотворения*, Moskwa 2006; idem, *Ах ты, шарик голубой*, Moskwa 2006 i in.

Wykaz najważniejszych skrótów

Skróty w języku rosyjskim

авт.-сост.	— автор-составитель
АМА	— <i>Арбат, мой Арбат</i>
апр.	— апрель
Быт.	— <i>Первая книга Моисеева. Бытие</i>
вып.	— выпуск
греч.	— греческий
Деян.	— <i>Деяния святых апостолов</i>
Евр.	— <i>Послание к Евреям</i>
Екк.	— <i>Книга Екклесиаста, или Проповедника</i>
Ин.	— <i>От Иоанна святое благовествование</i>
Иов.	— <i>Книга Иова</i>
Ис.	— <i>Книга пророка Исаии</i>
Исх.	— <i>Вторая книга Моисеева. Исход</i>
книжн.	— книжное
Лев.	— <i>Третья книга Моисеева. Левит</i>
Лк.	— <i>От Луки святое благовествование</i>
Мв.	— <i>Март великодушный</i>
Мк.	— <i>От Марка святое благовествование</i>
Мф.	— <i>От Матфея святое благовествование</i>
Ос.	— <i>Книга Пророка Осии</i>
Откр.	— <i>Откровение Иоанна Богослова</i>

Skróty w języku polskim

gruz.	— gruziński
Kor.	— <i>List do Koryntian</i>
OWG	— Okudźawa-Wysocki-Galicz
Pbw	— <i>Pieśni, ballady, wiersze</i>
pol.	— polski
posł.	— posłowie
STS	— Studencki Teatr Satyryków
UW	— Uniwersytet Warszawski

Па	— <i>Посвящается вам</i>
ПдкГ	— <i>По дороге к Тинатин</i>
перев.	— перевод
Пт	— <i>Переделкинская тетрадь</i>
С	— <i>Стихотворения</i>
сост.	— составитель
старосл.	— старославянский
турецк.	— турецкий
2 Фес.	— <i>2-е послание к Фессалоникийцам</i>
ц-сл.	— церковно-славянский
ЧнА	— <i>Чаепитие на Арбате</i>

Bibliografia

I. Teksty źródłowe

A. W języku rosyjskim

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета канонические. В русском переводе с параллельными местами, Российское библейское общество, Москва 1994.

Окуджава Б., *Веселый барабанищик*, Москва 1964.

—, *По дороге к Тинатин*, Тбилиси 1964.

—, *Март великодушный*, Москва 1967.

—, *Арбат, мой Арбат. Стихи и песни*, Москва 1976.

—, *Стихотворения*, Москва 1985.

—, *Посвящается вам. Стихи*, Москва 1988.

—, *Капли Датского короля. Киносценарии. Песни для кино*, Москва 1991.

—, *Милости судьбы*, Москва 1993.

—, *Зал ожидания. Стихи*, Нижний Новгород 1996.

—, *Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет*, Москва 1998.

—, *Переделкинская тетрадь*, Переделкино-Мичуринец 1999.

—, *Избранное*, Ростов-на-Дону 2000.

—, *Ваше благородие, госпожа удача. Альбом для друзей*, Москва 2002.

B. W języku polskim

Bajki Ezopowe, przeł. i oprac. M. Golias, Wrocław-Kraków 1961.

Dawna poezja gruzińska, red. i wstęp L. Lewin, wyb. i noty M. Kwilidze, Warszawa 1974.

Okudźawa B., *Poezje wybrane*, wyb. i wstęp J. Sznfelda, Warszawa 1967.

—, *Zamek nadziei. Wiersze i pieśni*, posł. J. Szymak-Reiferowa, Kraków–Wrocław 1984.

—, *Pieśni, ballady, wiersze, Cmucha u nechnu*, wyb., posłowie i red. A. Mandalian, przeł. J. Czech, W. Dąbrowski, A. Drawicz, Z. Reddecki, R.M. Groński, J. Litwiniuk, A. Mandalian, W. Młynarski, J. Waczków, N. Woroszyłska, W. Woroszyłski, Kraków 1999.

Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1987.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Poznań–Warszawa 1991.

Rustaweli Sz., *Rycerz w tygrysięj skórze*, przekł. i posł. J. Zagórski, konsultacja filol. J. Braun, Kraków 1976.

II. Słowniki, encyklopedie, leksykony, antologie

A. W języku polskim

- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, wyd. II, Bielsko-Biała 1999.
- Gązda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Godyń J., *Od Adama i Ewy zaczynać. Mały słownik biblistów języka polskiego*, Kraków-Warszawa 1995.
- Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przekł., oprac., bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław 1996.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. II, Warszawa 1987.
- , *Słownik symboli*, wyd. II, Warszawa 1991.
- Leksykon religioznawczy*, red. M. Nowaczyk i Z. Stachowski, „Przegląd Religioznawczy” 1998, nr 1–2, 3–4.
- Lapiński A., *Historia religii. Słownik terminologiczny*, Warszawa 1995.
- Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1983.
- Markunas A., Uczitiel T., *Leksykon chrześcijaństwa rosyjsko-polski i polsko-rosyjski. Лексикон христианства русско-польский и польско-русский*, Poznań 1999.
- Pisarze świata. Słownik encyklopedyczny*, red. J. Skrunda, Warszawa 1995.
- Przebinda G., Smaga J., *Leksykon. Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000.
- Schmidt J., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Sęk, Katowice 1998.
- Słownik pisarzy rosyjskich*, red. F. Nieuważny, Warszawa 1994.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1987.
- Stypuła R., *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Warszawa 1974.

B. W języku rosyjskim

- Большой энциклопедический словарь. Мифология*, red. Е.М. Мелетинский, Москва 1998.
- Маковский М.М., *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и мира образов*, Москва 1996.
- Русские писатели XX век. Библиографический словарь в двух частях*, red. И.И. Скотов, Москва 1998.
- Треснддер Д., *Словарь символов*, пер. С. Палько, Москва 2001.

III. Monografie

A. W języku polskim

- Demetrio D., *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, Kraków 2000.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.
- Klimowicz T., *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993.
- Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984.
- Malia M., *Sowiecka tragedia. Historia komunistycznego imperium rosyjskiego 1917–1991*, M. Hulaś, E. Wyzner, Warszawa 1998.

- Matuszewski R., *Literatura polska 1939–1991*, Warszawa 1992.
 Poprawa A., *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999.
 Poręba G., Poręba S., *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*, Katowice 1996.
 Smaga J., *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2002.

B. W języku rosyjskim

- Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В., *Наша самодеятельная песня*, Москва 1983.
 Ашнинский Л., *Барды*, Москва 1999.
 Беленький Л.П. (ant.-sost.), *Возьмемся за руки, друзья!: Рассказы об авторской песне*, Москва 1990.
 Десятерик В.И., Дементьев Вал. В. (sost.), *Кавказ в сердце России. На вопросы современности ответы ищем в истории*, Москва 2002.
История России. XX век, red., В.П. Дмитренко, Москва 1999,
 Савченко Б.А., *Авторская песня*, Москва 1987.
 Ходанов М. (свящ.), *Спасите наши души!... О Христианском осмыслении поэзии В. Высоцкого, И. Талькова, Б. Окуджавы и А. Галича*, Москва 2000.
 Шумилов М.И., Шумилов М.М., *История России 1917–2000*, Петрозаводск 2000.

IV. Artykuły

A. W języku polskim

- Barański Z., *Ilja Erenburg w kręgu spraw polskich*, „Przegląd Rusycystyczny” 1993, z. 3–4, s. 37–47.
 Bednarczyk A., *Przeszłość i terażniejszość rosyjskich bardów w Polsce*, [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka i E. Paczoska, Łódź 2001, s. 167–179.
 Chlebda W., *Biblizmy języka rosyjskiego. Koncepcje opisu leksykograficznego*, [w:] *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*, red. R. Łużny, D. Piwowarska, Kraków 1998, s. 15–33.
 Czermińska M., *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 223–235.
 Dąbrowski M., *Autobiografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 35–56.
 Drawicz A., „Panie, uwierz w nas — jesteśmy sami”, *Literatura rosyjska ostatnich lat wobec sacrum*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, Lublin 1997, s. 289–299.
 Fast P., *O dwóch przekładach wiersza Bulata Okudżawy „Wsiu nocz' kriczali pietuchi”*, [w:] *Rusycystyczne studia literaturoznawcze 2*, red. G. Porębina, Katowice 1977, s. 145–153.
 —, *O niektórych gatunkowych wyznacznikach pieśni Bulata Okudżawy*, [w:] *Piosenka radziecka. Wartości ideowe, artystyczne i wychowawcze*, red. W. Wilczyński, Zielona Góra 1982, s. 53–62.
 Jaśkowska-Rybicka R., „Anegdoty autobiograficzne” *Bulata Okudżawy*, „Slavia Orientalis” 2001, t. L, nr 4, s. 559–565.
 Lam A., *Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 164–173.

Lazari A. de, *Tematy do rozważań nad stereotypami*, „Biuletyn Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych” 2001, seria Z, nr 4, s. 31–41.

—, *Wzajemne uprzedzenia Polaków i Rosjan*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Warszawa 2006, s. 5–27.

Sawicki S., *Sacrum w literaturze*, [w:] idem, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.

Szymak-Reiferowa J., *Bulat Okudżawa wczoraj i dziś*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994.

Wójcik T., *Esencja biografii a liryka esencji (świadczenia autobiograficzne w poezji późnej)*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany—formy—znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 183–209.

B. W języku rosyjskim

Абельская Р.Ш., «Под управлением Любви», [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 424–429.

—, *Авторская песня как стихотворная форма. Некоторые особенности строфики и ритмики на примере песенной лирики Б. Окуджавы*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. V, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2001, s. 550–558.

—, *О еврейских мотивах в поэзии Булата Окуджавы*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Москва 2004, s. 163–169.

Абуашвили А., *Два истока (Заметки о лирике и прозе Булата Окуджавы)*, «Вопросы литературы» 1999, № 1, s. 56–68.

Архангельский А., «Все уходящее уходит в будущее». Судьба классических жанров в современной лирике, «Литературное обозрение» 1987, № 2, s. 11–16.

Баженова А., «Ничего взамен любви...». Штрихи к портрету Булата Окуджавы, «Октябрь» 1984, № 9, s. 199–203.

Бахнов Л.В., *В контексте советской действительности*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 31–33.

Бек Т., *Старые жанры на новом витке*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Москва 2004, s. 81–85.

Белая Г.А., *Моцарт в неволе*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 34–38.

—, *Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М. М. Бахтина*, [w:] *Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Москва 2004, s. 62–67.

Бельская Л.Л., *Как «заблудившийся трамвай» превратился в «трамвай-убийцу»*,

«Русская речь» 1998, № 2, с. 20–30.

- , *Ностальгия по весне. Перечитывая раннего Б. Окуджаву*, «Русская речь» 1998, № 3, с. 24–30.
- Беп-Цалок М., *Трубадуры против обскурантов. Заметки о современной советской песенной поэзии*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 311–319.
- Богомолов П.А., *Так ли просты стихи Окуджавы?*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. V, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2001, с. 529–544.
- Богоявленский Б.Д., Митрофанов К.Г., *Авторская песня как исторический источник*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. V, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2001, с. 515–524.
- Бойко С.С., *«Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 269–278.
- , *Ремизовщины в поэзии Булата Окуджавы и проблема пушкинской традиции*, «Вестник Московского университета» 1998, сер. 9, «Филология», № 2, с. 16–24.
- , *О кузнечиках*, «Вопросы литературы» 1998, № 2, с. 343–348.
- , *Доминанта творчества. Опыт монографического описания лирики Булата Окуджавы*, «Филологические науки» 1998, № 3, с. 52–59.
- , *«Лишь букву и мотив...». О концепции творчества Булата Окуджавы*, [w:] *«Свой поэтический материк...». Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы*, Москва 1999, с. 26–31.
- , *За Каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы*, «Вопросы литературы» 1998, № 5, с. 3–31.
- , *Публикации о творчестве Булата Окуджавы*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, с. 88–93.
- , Зайцев В.А., *«Пока в России Пушкин длится...»: Булат Окуджава и поэты-современники*, «Вестник Московского университета» 1999, Сер. 9, «Филология», № 6, с. 7–18.
- Ватанабе Ю., *Восприятие творчества Булата Окуджавы в Японии*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, с. 140.
- Вдовин С.В., *Пальские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Москва 2002, с. 5–24.
- Вирсаладзе Е.Б., *Образы хозяев леса и воды в кавказском фольклоре. Материалы IX Международного конгресса антропологических и этнографических наук (Чикаго, сентябрь 1973), Доклады советской делегации*, Москва 1973, с. 1–15.

- Дубровица И.М., *Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы*, [w:] «Свой поэтический материк...». Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, Москва 1999, с. 8–13.
- Жебровская А., *Творчество Булата Окуджавы в Польше (1960–2000)*, [w:] Булат Окуджава: его круг, его век. Ма — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004, с. 171–176.
- Жуков Б.Б., *Современное состояние авторской песни как отражение изменений в национальном менталитете*, [w:] Мир Высоцкого: Исследования и материалы, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 380–389.
- Зайцев В.А., *Песни грустного солдата. О военной теме в поэзии Булата Окуджавы*, [w:] Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии, Приложение к VI выпуску альманаха Мир Высоцкого: Исследования и материалы, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Москва 2002, с. 25–50.
- , *Булат Окуджава и поэты-современники*, [w:] Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001, с. 66–69.
- , *Художественный мир поэзии Булата Окуджавы*, [w:] «Свой поэтический материк...». Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, Москва 1999, с. 4–7.
- , «Музыка арбтского двора». Поэтический мир Булата Окуджавы, «Русская словесность» 1999, № 1, с. 5–10.
- Клещникова В.Н., «Умереть — тоже надо уметь...». Штрихи к лингвистическому портрету Булата Окуджавы, «Русская речь» 1999, № 2, с. 21–29.
- Клинг О.А., «...Дальняя дорога дана тебе судьбой...». Мифологема пути в лирике Булата Окуджавы, [w:] Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004, с. 97–103.
- Кнабе Г.С., *Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема «мы»*, [w:] Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001, с. 8–15.
- Кораллов М.М., *ГУЛАГ и Булат*, [w:] Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004, с. 46–53.
- Красухин Г.Г., *Лукиши и Окуджавка. Опыт сопоставления*, [w:] Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001, с. 26–28.
- Кулиг В.А., *Окуджавка как фактор влияния. К вопросу о некоторых параллелях творчества И. Бродского и Б. Окуджавы*, [w:] Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино, Москва 2001, с. 50–54.

- Купчик Е.В., *Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. IV, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2000, s. 379–397.
- , *Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. V, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2001, s. 545–549.
- Лазарев Л.И., «*Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...*» (*Булат Окуджава и война*), [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 116–120.
- Лебедева Е., *Традиции и истоки песен Булата Окуджавы*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 77–80.
- Лесневский С.С., *Неповторимый жанр*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 81–83.
- Линская Е.Я., *А.Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: взгляд музыканта*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 390–399.
- Ломинадзе С.В., «*...И из собственной судьбы я выдергивал по шитке*» — грузинская шаша, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 130–139.
- Мальцев Ю., *Менестрели*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 296–310.
- Ничипоров И.Б., *Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Москва 2002, s. 68–80.
- Новиков Вл., *Авторская песня как литературный факт*, [w:] *Авторская песня*, Москва 2000.
- , *Булат Окуджава*, [w:] *ibidem*.
- , *По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы)*, [w:] *ibidem*.
- , *Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 233–240.
- , *Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 23–25.

- , *Об окупджавских в русском языке*, [w:] *Булат Окупджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделькино*, Москва 2004, с. 12–15.
- Отаркова П., *Авторская песня: история, современность, будущее*, [w:] *Горизонты культуры. Сборник научных трудов*, вып. 1, Санкт-Петербург 1992, с. 50–65.
- Паперный З., «*За столом семи морей*» (Булат Окупджавы), [w:] *idem, Единое слово*, Москва 1983, с. 220–243.
- Пруссакова И., *Бард, хроникер, летописец*, «Нева» 1994, № 7, с. 264–273.
- Распутина С.П., *Социальная мотивация советского бардовского движения. Философски-социологический аспект*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 375–379.
- Рассадин С.Б., *Время Окупджавы?*, [w:] *Булат Окупджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделькино*, Москва 2004, с. 185–188.
- Рогинский Б., *Песни не про нас: Булат Окупджавы*, «Звезда» 1998, № 1, с. 222–227.
- Сарнов Б., *Звучащее слово*, [w:] *idem, «Если бы Пушкин жил в наше время...»*, Москва 1998.
- Сафронова А., «*Дождь идет прямо с неба*», «Волга» 1993, № 3, с. 137–140.
- Соколова И.А., *Фольклорная традиция в лирике Б. Окупджавы*, [w:] «*Свой поэтический материк...»*. Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окупджавы, Москва 1999, с. 33–41.
- , «*Цыганские*» мотивы в творчестве трех бардов, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. IV, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2000, с. 398–416.
- , *Авторская песня: определения и термины*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. IV, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 2000, с. 429–449.
- Стрась Е., *Особенности восприятия песен Окупджавы и Высоцкого в Польше*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 360–368.
- Тандилава З.О., *Отражение культуры воды в грузинском фольклоре*, Диссертационный вестник на соиск. уч. степ. доктора филолог. наук, Тбилиси 1995.
- Тарлышева Е.А., *Авторская песня: проблема жанра*, [w:] *Проблемы славянской культуры и цивилизации. Материалы региональной научно-методической конференции, 13 мая 1999 года*, Уссурийск 1999, с. 80–82.
- , *Вертинский и барды шестидесятых*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 400–403.
- Уварова С.В., *Сопоставительная характеристики военной темы в поэзии Высоцкого и Окупджавы*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 279–286.
- Фризман Л.Г., «*Каждый тишет, как он слышит*», [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 1, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, с. 287–295.

- Хаззагерев Г. Г., *Парабола и парадигма в творчестве Высоцкого. Окуджавы, Щербакова*, [w:] *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, вып. III, т. 2, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, Москва 1999, s. 281–287.
- Христофорова С.Б., *О поэтике Булата Окуджавы*, [w:] *Окуджавы. Проблемы поэтики и текстологии*, Приложение к VI выпуску альманаха *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов, ред. И.А. Соколова, Москва 2002, s. 81–97.
- Чайковский Р.Р., *Миссии Булата Окуджавы: Работа разных лет*, Магадан 1999.
- , *Поэзия и проза Булата Окуджавы на языках народов мира*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 98–99.
- Чилалдзе Т.И., *Нико Пиромантишвили*, [w:] *idem, Древнейший язык любви. Литературно-критические очерки, эссе*, Москва 1987, s. 150–155.
- Шилов Л.А., *Из истории звукозаписей Булата Окуджавы*, [w:] «Свой поэтический материк...». *Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы*, Москва 1999, s. 14–25.
- Шимах-Рейфер Я., «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...», [w:] *Булат Окуджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября — 2 декабря 2001 г. Переделкино*, Москва 2004, s. 40–45.
- Шмидт С.О., «Не покупаются, не покупаются доброе имя, талант и любовь!», *К 70-летию Булата Окуджавы*, [w:] *idem, Путь историка. Избранные труды по источниковедению и историографии*, Москва 1997, s. 570–573.
- , *Булат Окуджавы и «арбатство»*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 16–22.

V. Krytyka literacka, publicystyka, wywiady, pamiętniki, wspomnienia, varia

A. W języku polskim

- Brudnicki J.Z., *Śmierć harda i poety*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 26, s. 5.
- Bubnicki R., *Dużo indywidualności*, „Rzeczpospolita” z dn. 10.02.1999.
- Czas nadziei*. Z Bułatem Okudżawą rozmawia Jacek Poprzeczko, „Polityka” 1986, nr 52, s. 8.
- Dworzanin z arbackiego podwórka*. Z Bułatem Okudżawą rozmawia Anna Żebrowska, „Tu i Teraz” 1984, nr 24, s. 11.
- Dzieci wrogów ludu*. Z Wasilijem Aksionowem rozmawiał Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” z dn. 09.10.1999, www.rzeczpospolita.pl.
- Krzemień T., *Zatrzymać się w porę*, [w:] *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1977, s. 154–160.
- Lasota G., *Przygoda z Okudżawą*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 26, s. 5.
- Mandalian A., *Za co kochamy Bułata Okudżawę*, „Rzeczpospolita” z dn. 06.04.1996, www.rzeczpospolita.pl.

Masłoń K., *Nie język winowajca...*, „Rzeczpospolita” z dn. 16.08.1996.

—, *Niepowstrzymana melodia utraty*, „Rzeczpospolita” z dn. 13.03.1999, www.rzeczpospolita.pl.

—, Skuza B., *Dawaj ludziom nadzieję*, „Rzeczpospolita” z dn. 14.06.1997, www.rzeczpospolita.pl.

Olbrychski D., *Blazen do blazna. W odpowiedzi Stommie*, „Polityka” 2001, nr 11.

Popowski S., *Poezja Bułata wróciła na Arhat*, „Rzeczpospolita” z dn. 11.06.2001, www.rzeczpospolita.pl.

Powiedzieli o Solidarności. Bułat Okudżawa, „Tygodnik Solidarność” 1992, nr 24.

Szenfeld I., *Wstęp*, [w:] B. Okudżawa, *Poezje wybrane*, Warszawa 1967, s. 5–9.

Szymak-Reiferowa J., *Posłowie*, [w:] B. Okudżawa, *Zamek nadziei. Wiersze i pieśni*, Kraków–Wrocław 1984, s. 269–279.

Woroszyński W., *Moi Moskale*, „Rzeczpospolita” z dn. 14.06.1997, www.rzeczpospolita.pl.

Wyrzekam się spadkobierców. Z Bułatem Okudżawą rozmawiała Anna Żebrowska, „Literatura” 1988, nr 5, s. 22–24.

Zapłacić Rosję za Rosję. Z Geоргijem Władimowem rozmawiali Grzegorz Przebinda i Janusz Świeży, „Rzeczpospolita” z dn. 24.04.1999, www.rzeczpospolita.pl.

B. W języku rosyjskim

Айзенберг М., *«...и новый плац одену»*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 107–108.

Аннинский Л., *Так чем же все это кончилось? Заметки о буковских финалистах*, «Новый мир» 1995, № 2, s. 218–227.

Ахмадулина Б., *Лицо посвящено Булату*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 108–110.

Баксберг А., *Процание в Париже*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 11.

Белая Г., *Булат Окуджав, время и мы* (Вступительная статья), [w:] Б. Окуджав, *Избранные произведения в двух томах*, Москва 1989, s. 3–24.

Берестов В., *Веселый барабаник*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 103–106.

Былые нельзя воротить и печалиться не о чем.... Разговор на фоне новой книги. Булат Окуджав в беседе с Ириной Ришиной, «Литературная газета» 1992, № 6, s. 3.

Булат становится Иваном, www.pravoslavie.ru.

Ваншенкин К., *Нас осталось мало: мы да наша боль. Из записей о Булате*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 128–131.

Вознесенский А., *Властитель чувств*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 3.

Гизатулин М., *Его университеты*, Москва 2003.

Гладилин А., *Окуджав в Париже. Хроника последних дней*, «Литературная газета» 1997, № 25–27, s. 12.

Демидова А., *«Черный аист московский на черную землю спустился»*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 10.

Евтушенко Е., *«Заходи, у меня есть джонджали...»*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 2–3.

Елигулашвили Э., *...Начинается судьба*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 121–122.

- Ефремов М., *Я пою, как в поход собираюсь король*, «Литературная газета» 1997, № 24, с. 11.
- «*Живы мы покида фронтовая голь...*». Разговор о творчестве Булата Окуджавы накануне 9 мая ведет редактор отдела публикаций Дмитрий Стахов и редактор отдела культуры Борис Миняев, «Огонек» 1996, № 19, с. 74–74.
- Житейские печали. Разговор на фоне стихов*. Булаг Окуджавя в беседе с Ириной Ришиной, «Литературная газета» 1995, № 13, с. 3.
- Жуховицкий Л., *Булат — совершенно уникальная личность*. Выступление в Доме-музее Булата Окуджавы 20 декабря 1998 года, Переделкино 1999.
- Записывая анекдотические истории. Булат Окуджавя — Клубу друзей Булата Окуджавы (Беседу ведет Лев Шилов), [w:] Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве*, Москва 2004, с. 66–76.
- И стихи, и проза...* Беседу вела Ирина Ришина, «Литературная газета» 1982, № 30.
- Казбек-Казиев З. А., *Воспоминание*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, с. 97–100.
- Камбурова Е., *В каждом слове, сказанном и спетом*, «Литературная газета» 1997, № 24, с. 10.
- Кнабе Г. С., *Конец мифа*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, с. 114–117.
- Козаков М., *Снаминутное*, «Литературная газета» 1997, № 24, с. 10.
- Комарова М., *Пока земля еще вертится...*, «Литературная газета» 1997, № 43.
- Королев В., *Вначале была мелодия...*. Два мнения о книге стихов Булата Окуджавы «Арбат, мой Арбат», «Литературная газета» 1977, № 52, с. 4.
- Котляр Э., *Памяти Булата Окуджавы*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, с. 106–107.
- Красухин Г., *То грустен он, то весел он...*, «Вопросы литературы» 1968, № 9, с. 40–55.
- Крылов А. Е. (сост.), *Его песни меняли краски жизни*, «Библиография» 1997, № 5, с. 54–69.
- , Юровский В.Ш. (сост.), *Он говорит на языке сердца... К 70-летию Б. Окуджавы*, «Библиография» 1994, № 6, с. 38–48.
- , Юровский В.Ш., *Булат Шалвович Окуджавя. Библиография*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, с. 146–155.
- Крымова Н., *Свидание с Окуджавой*, «Дружба народов» 1986, № 5, с. 260–264.
- Кулз В., *Без Окуджавы*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, с. 95.
- Купяев Ст., *Инерция аккомпанемента*, «Вопросы литературы» 1968, № 9, с. 30–39.
- Лазарев Л., *«...Три судьи милосердных открывают бессрочный кредит для меня»*, «Литературная газета» 1997, № 24, с. 10.
- Лесневский Ст., *Мелодия и есть поэзия. Два мнения о книге стихов Булата Окуджавы «Арбат, мой Арбат»*, «Литературная газета» 1977, № 52, с. 5.
- Матвеева Н., *«Когда трубач отбой сыграет...». В защиту одной песни*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, с. 117–118.
- Медведев Ф., *И были наши помыслы чисты... Об одной встрече спустя тридцать лет*, «Огонек» 1987, № 9, с. 26–31.
- Меньшутин А., Сияевский А., *За поэтическую активность (Заметки о поэзии молодых)*, «Новый мир» 1961, № 1, с. 224–241.
- Мильтштейн И., *«И с грустью озираю землю эту...»*, «Огонек» 1997, № 25, с. 36–39.

- Мотыль В., *«Пока земля еще вертится...»*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 110-112.
- Мы из школы XX века.* Беседа писателя Булата Окуджавы с литературным критиком Ларисой Михайловой, «Литературное обозрение» 1995, № 5-6, s. 2, 12-17.
- Наблюдая Аихен Стапиновича* (nota biograficzna), www.memorial.krsk.ru.
- Некрасов Вc., *Окуджава*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 133-142.
- Несколько слов любви Булату Окуджаве*, «Авторская песня» 1994, № 2 <специальный>.
- Окуджава Б., *Источник добра, а не ненависти*, «Московские новости» от 8 октября 1989, s. 3.
- , *Все еще опереди*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 11.
- , *«Я никому ничего не навязывал...»*, сост. А. Петраков, Москва 1997.
- Петров П., *Совесть российской культуры*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 133.
- Под управлением любви.* Булат Окуджава в беседе с Ириной Ришиной, «Литературная газета» 1994, № 18-19, s. 3.
- Рассадин Ст., *Конец и начало*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 10.
- , *Архипелаг Булат*, «Литературная газета» 1997, № 30, s. 11.
- Ришина И.И., *Вместо предисловия*, [w:] *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, 19-21 ноября 1999 г. Переделкино*, Москва 2001, s. 5-6.
- Рогинский Б., *Песни не про нас: Булат Окуджава*, «Звезда» 1998, № 1, s. 222-227.
- Смирнов А., *Песенка о печальной радости*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 143-145.
- Старовойтова Г., *«Может, это для друзей строят кабинеты»*, «Литературная газета» 1997, № 24, s. 3.
- Уфлянд В., *Великий ученик жизни*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 120-121.
- Чудакова М., *«Лишь я, таинственный певец...»*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 100-102.
- Чупринин С., *На ясный огонь*, «Новый мир» 1985, № 6, s. 258-262.
- Шварц И., *Заряд любви*, «Старое литературное обозрение» 2001, № 1, s. 112-113.
- Шиллов Л.А., *Феномен Булата Окуджавы*, Москва 1998.

Indeks nazwisk

- Abielska Raisa (Абельская Раиса Шолемовна) 6, 12, 16
Abramowska Janina 235
Abuszwili Aida (Абушвили Аида) 67, 72
Achmadulina Beła (Ахмадулина Изабелла Ахатовна) 3, 10, 133
Adamowicz Aleś (Адамович Алесь; Александр Михайлович) 219, 245
Adow I. (Адов И.) 7, 9
Altszuller Wladimir (Альтшуллер Владимир Борисович, pseud. M. Askin) 33
Anczarow Michail (Анчаров Михаил Леонидович) 3, 35
Andriejew Jurij (Андреев Юрий Андреевич) 33, 247
Anninski Lew (Аннинский Лев Александрович) 7, 12
Antokolski Paweł (Антокольский Павел Григорьевич) 36
Arollinaire Guillaume 6
Arcymowicz Olga (Арцимович Ольга Владимировна) 6, 74, 185, 199
Askin M. zob. Altszuller W.B.
Awierincew Siergiej (Аверинцев Сергей Сергеевич) 12
Bachnow Leonid (Бахнов Леонид Владленович) 121
Bachtin Michail (Бахтин Михаил Михайлович) 12, 42
Badikow Wiktor 18
Balmont Konstantin (Бальмонт Константин Дмитриевич) 85
Balter Borys (Балтер Борис Исаакович) 188
Barański Zbigniew 186
Barataszwili Nikołoz (Бараташвили Николоз) 83, 249
Baratynski Jewgienij (Баратынский Евгений Абрамович) 67
Batory Stefan 198
Bażenowa A. (Баженова А.) 91, 117
Bednarczyk Anna 187
Bek Tatiana (Бек Татьяна Александровна) 214
Ben-Cadok Michael (Бен-Цадок Михаил) 28
Beria Lawrientij (Берия Лаврентий Павлович) 55
Bernacki Marek 148
Berndt K. (Берндт К.) 27
Bielieński Leonid (Бельский Леонид Петрович) 27, 28, 37, 40, 47, 203
Bielska Lilia (Бельская Лилия Леонидовна) 205-207, 211
Biela Galina (Белая Галина Андреевна) 12, 41, 42, 113, 114, 131, 203
Blanter Matwiej (Блантер Матвей Исаакович) 39
Błok Aleksandr (Блок Александр Александрович) 18, 91
Błoński Jan 51
Bogomołow Nikołaj (Богомолов Николай Алексеевич) 12
Bojko Swietłana (Бойко Светлана Сергеевна) 13, 14, 16, 17, 23, 133-136, 154, 208, 209, 220, 225, 226, 231, 232
Braude Zygmunt 113, 151, 171
Braun Jan 85
Brodski Josif (Бродский Иосиф Александрович) 11, 15
Brodzka Alina 235
Budzyńska Celina 195
Bułuczewski Jurij (Булучевский Юрий Степанович) 35
Chanukajewa J. (Ханукаева И.В.) 6
Chazagierow Georgij (Хазагеров Георгий Георгиевич) 14, 201

- Cchowrebow Nugzar (Цховребов Нугзар) 69
 Chlebda Wojciech 150
 Chrištoforowa Swietłana (Христофорова Светлана Борисовна) 11, 20, 21
 Chruszczow Nikita (Хрушев Никита Сергеевич) 57, 248
 Chucyjew Marlen (Хулиев Марлен) 84
 Czajkowski Roman (Чайковский Роман Романович) 11-13, 21, 202
 Czarkwiani Dżansug (Чарквани Джансуг) 74, 75
 Czech Jerzy 61, 70, 103, 126, 146
 Czechow Anton (Чехов Антон Павлович) 91
 Czermińska Małgorzata 51
 Cziładze Otar (Чиладзе Отар) 74
 Cziładze Tamaz (Чиладзе Тамаз) 74, 75
 Czuprynin Siergiej (Чупринин Сергей) 9
 Daniel Julij (Даниэль Юлий Маркович) 6
 D'Anthès George 104
 Dąbrowski Mieczysław 51
 Dąbrowski Witold 71, 98, 100, 103, 107, 112, 116, 122, 129, 180, 188, 192-194, 196, 212
 Demetrio Duccio 50-52
 Demidowa Alła (Демидова Алла Сергеевна) 10
 Dierżawin Gawriił (Державин Гавриил Романович) 67
 Dmitrienko Władimir (Дмитренко Владимир Петрович) 116
 Dolina Weronika (Долина Вероника Аркадьевна) 37
 Drawicz Andrzej 19, 72, 93, 94, 144, 145, 185
 Dubrowina Irina (Дубровина Ирина М.) 32, 138
 Dymszye Aleksandr (Дымшиц Александр Львович) 9
 Eliade Mircea 144
 Erenburg Iłja (Эренбург Илья Григорьевич) 186
 Ezop 136
 Fast Piotr 18, 111
 Fedeci Ziemowit 156, 196, 212
 Fet (właśc. Szenszyp) Afanasij Afanasjewicz (Фет Афанасий Афанасьевич) 67
 Fomin Witalij (Фомин Виталий Сергеевич) 35
 Gabriadze Rewaz (Габриадзе Реваз) 88
 Galicz Aleksandr (Галич Александр Аркадьевич) 3, 14, 15, 26, 30, 31, 35, 37, 49, 126, 189, 255
 Gizatulin Marat (Гизатулин Марат) 4, 55, 88, 119
 Gładilin Anatolij (Гладилин Анатолий Тихонович) 10, 57
 Głazkow Nikołaj (Глазков Николай Иванович) 96
 Głowiński Michał 128
 Godyń Jan 161, 165
 Gogol Nikołaj (Гоголь Николай Васильевич) 91
 Goliaś Marian 136
 Gorodnicki Aleksandr (Городницкий Александр Моисеевич) 3, 15
 Gosk Hanna 51, 235
 Griszyn Wiktor (Гришин Виктор Васильевич) 66
 Herbert Zbigniew 52
 Hercen Aleksandr (Герцен Александр Иванович) 91
 Homer 96
 Hufas Magdalena 54
 Idaszkin Jurij (Идашкин Юрий Владимирович) 9
 Immanuel da Roma (Имманил Римский) 6
 Jackiewicz Mieczysław 18
 Jakubowski M. 192
 Jamanouti Sigemi (Яманоути Сигэми) 62
 Jaškowska-Rybicka Regina 53
 Jaworski Stanisław 51
 Jeligułaszwili Eduard (Елигулашвили Эдуард) 74
 Jewtuszenko Jewgienij (Евтушенко Евгений Александрович) 3, 10, 66, 85, 86
 Jezus Chrystus (Иисус Христос) 77, 159, 160, 165, 166, 170, 181, 183

- Jeżow Nikołaj (Ежов Николай Иванович) 88
- Jeżow Siergiej (Ежов Сергей Иванович) 88
- Jurowski Wiktor (Юровский Виктор Шлёмович) 4, 7
- Kamankina Maria (Каманкина Мария Валентиновна) 27
- Kamburowa Jelena (Камбурова Елена Антоновна) 10, 29
- Kamieńciewa Olga (Каменцева Ольга Давыдовна) 88
- Kamińska Anna 83
- Kariakin Jurij (Карякин Юрий Федорович) 60
- Kazbiek-Kazijew Zuzab (Казбек-Казиев Зураб Александрович) 112
- Kiakszto Natalia (Кякшто Наталия Николаевна) 202
- Kim Julij (Ким Юлий Черсанович) 3, 10, 35, 37, 136
- Klieszczikowa W.N. (Клецикова В.Н.) 110, 129, 209, 210
- Klimowicz Tadeusz 5, 19, 25, 97, 254
- Kling Oleg (Клинг Олег Алексеевич) 203
- Knabe Gieorgij (Кнабе Георгий Степанович) 10, 91, 95, 106
- Kocziedukow Lew (Кочедыков Лев Григорьевич) 159, 164, 172
- Kodzis Bronisław 25
- Kożakowski Leszek 194, 195
- Koralinski Władysław 125, 127, 237, 243
- Korańow Marlen (Кораллов Марлен Михайлович) 12, 98, 114
- Kotnacki Jerzy 190
- Kossuth Leonard (Кошут Леонард) 11
- Krasuchin Giennadij (Красухин Геннадий Григорьевич) 9, 11
- Kryłow Andriej (Крылов Андрей Евгеньевич) 4, 7, 14, 27, 28, 38, 73, 92, 112, 115, 126, 189, 201, 204, 247
- Krymowa N. (Крымова Н.) 9
- Krzemień Teresa 20, 142, 187, 198
- Kulle Wiktor (Куллэ Виктор Альфредович) 11, 102
- Kunajew Stanisław (Куняев Станислав Юрьевич) 9, 21, 200
- Kurczik Jelena (Курчик Елена Викторовна) 14, 126
- Kurilow D. (Курилов Д.И.) 27
- Kuroń Jacek 193, 194
- Kuzniecowa Jelena (Кузнецова Елена Робертовна) 14
- Kwliwidze Michaił (Квливидзе Михаил Георгиевич) 81
- La Fontaine Jean de 136
- Lam Andrzej 52
- Lazari Andrzej de 102, 186
- Lebiediewa Jekaterina (Лебедева Екатерина) 11
- Legeżyńska Anna 235, 236, 239
- Lenin Włodzimierz (Ленин Владимир Ильич, właśc. Ульянов Владимир Ильич) 63
- Lermontow Michaił (Лермонтов Михаил Юрьевич) 13, 242
- Lesniewski Stanisław (Лесневский Станислав Стефанович) 200
- Lewin Leopold 75, 83, 92, 93, 209
- Lipski Jan Józef 190
- Lisoczkin Igor (Лисочкин Игорь Борисович) 7, 9
- Litwiniuk Jerzy 56, 63, 116, 117, 135, 183, 212, 235
- Lubelski Tadeusz 80, 92, 112, 188, 212, 232
- Łazariew Łazar (Лазарев Лазарь Ильич) 10, 11, 65, 66, 128
- Łominadze Sergo (Ломинадзе Серго Виссарионович) 11, 55, 70, 76, 82-84, 89
- Łomonosow Michaił (Ломоносов Михаил Васильевич) 67
- Łużny Ryszard 150
- Małowski Mark (Маковский Марк Михайлович) 180, 222
- Maksimow Władimir (Максимов Владимир Емельянович) 66
- Malcew Jurij (Мальцев Юрий Владимирович) 38, 45
- Malia Martin 54
- Małachowski Aleksander 190

- Maługiną Nina (Малыгина Нина Михайловна) 12
- Mandalian Andrzej 19, 21, 79, 92, 93, 105, 116, 121, 122, 141, 146, 172, 193, 195, 207, 209, 210, 212, 252
- Mandelsztam Osip (Мандельштам Осип Эмильевич) 15, 18
- Markunas Antoni 148, 159, 174
- Matuszewski Ryszard 191, 194, 195
- Matwiejewa Nowella (Матвеева Новелла Николаевна) 3, 10, 32, 33, 37, 40
- Michnik Adam 193, 194
- Mickiewicz Adam 188
- Mielecinski Jelcazar (Мелетинский Елеазар Моисеевич) 81, 222
- Mieńszutin Andriej (Меньшутин Андрей Николаевич) 9
- Milsztejn Iłja (Мильштейн Илья) 149
- Modzelewski Karol 193, 194
- Mojżesz 165, 166, 168
- Montand Yves 92
- Motył Władimir (Мотыль Владимир Яковлевич) 6, 10, 62, 63
- Mozart Wolfgang Amadeusz 113, 130, 131, 139
- Nabokow Władimir (Набоков Владимир Владимирович) 162
- Nalbadian Aszchen (Налбандян Ашхен Степановна) 54, 56, 61-63
- Niczyporow Iłja (Ничипоров Илья Борисович) 14, 73, 92, 93, 103, 204-208, 210, 213
- Niekrasow J. (Некрасов Е.) 32
- Nieuważny Florian 5, 19
- Nodiel M. (Нодель М.) 92
- Nowaczyk Mirosław 144, 221
- Nowikow Władimir (Новиков Владимир Иванович) 8, 12, 27, 30, 34, 35, 45
- Ogarkowa Natalia (Огаркова Наталья Алексеевна) 31
- Ogniew Władimir (Огнев Владимир Федорович) 188
- Ojsewicz Grzegorz 18
- Okudźawa Olga (Окуджаво Ольга Степановна) 83, 87, 88
- Okudźawa Szalwa (Окуджаво Шалва Степанович) 54, 55, 58, 64, 69
- Olbrzych Wiesława 19
- Olbrzychski Daniel 196, 197
- Ordżonikidze Grigorij K. (Орджоникидзе Григорий Константинович), pseud. Sergo 55
- Osiecka Agnieszka 70, 188, 189, 191, 192, 198
- Ostromęcki Bogdan 168
- Otto Rudolf 144
- Paczoska Ewa 187
- Papierny Zinowij (Паперный Зиновий Самойлович) 8, 23, 99, 100, 140
- Parandowski Jan 222, 227
- Pasternak Boris (Пастернак Борис Леонидович) 18, 88, 188
- Paustowski Konstantin (Паустовский Константин Григорьевич) 5
- Pawlus Marta 148
- Piotrowska Irena 141, 205, 212
- Pirosmani Niko (Пиросмани Нико) właśc. Пиросманишвили Николоз 71-73, 76, 82, 89, 249
- Piszczek Zdzisław 222
- Piwowska Danuta 150
- Pollak Seweryn 83
- Pomian Krzysztof 194
- Popowski Sławomir 197-199
- Poprzeczko Jacek 70
- Poręba Stanisław 19
- Porębina Gabriela 18, 19
- Prus Bolesław 187
- Przebinda Grzegorz 188
- Puszkין Aleksandr (Пушкин Александр Сергеевич) 11, 15, 18, 58, 67, 91, 103, 104, 130, 133, 134, 136, 137, 188, 194, 241
- Rakowski Christian (Раковский Христиан Георгиевич) 88
- Rasputina Swietłana (Распутина Светлана Петровна) 29, 31
- Rassadin Stanisław (Рассадин Станислав Борисович) 10, 114

- Razgon Lew (Разгон Лев
Эммануилович) 154, 229
- Riszina Irina (Ришина Ирина
Исааковна) 9, 10
- Rosenblum Olga (Розенблюм Ольга
Михайловна) 16
- Roździestwiński Robert
(Рождественский Роберт
Иванович) 3
- Rożek Lucyna 18, 111
- Rustaweli Szota 67, 84, 85, 249
- Salieri Antonio 131
- Samojłow Dawid (Самойлов
Давид Самуилович) 3, 240
- Sarnow Bieniedikt (Сарнов Бенедикт)
36, 58, 130
- Sawczenko Boris (Савченко Борис
Александрович) 30, 32, 39, 40-42,
44
- Sawicka Jadwiga 187
- Sawicki Stefan 144
- Schmidt Joël 227, 228
- Schmidt Sigurd (Шмидт Сигурд
Оттович) 11, 90, 103, 109, 110, 249
- Serbski Wiktor (Сербский Виктор
Соломонович) 6
- Siemionowa Jekatierina (Семенова
Екатерина Александровна) 66
- Siergiejew Jewgienij (Сергеев
Евгений Анатольевич) 27
- Siniawski Andriej (Синяевский
Андрей Донатович) 9
- Skarłygina Jelena (Скарлыгина
Елена Юрьевна) 64
- Skatow Nikołaј (Скатов
Николай Николаевич) 202
- Skolimowska Anna 50
- Sławiński Janusz 51, 52, 128
- Slucki Boris (Слущкий Борис
Абрамович) 3
- Sokołowa Inna (Соколова Инна
Алексеевна) 13, 14, 27, 31, 32, 35,
37, 38, 46, 48, 73, 92, 115, 189, 204,
247
- Sokrates 87
- Spiżydonowa Maria (Спиридонова
Мария Александровна) 88
- Stachowski Zbigniew 144, 221
- Stalin Józef (Сталин Иосиф
Виссарионович) właśc. Iosif
Dżugaszwili (Иосиф Джугашвили)
3, 29, 55, 61-63, 68, 95, 105, 116
- Stomma Ludwik 197
- Stypuła Ryszard 224, 228, 233, 235
- Suchariów Dmitrij (Сухарин Дмитрий
Антонович) 26, 27, 31, 33
- Szczerbakow Michaił (Щербаков
Михаил Константинович) 14, 201
- Szczerbakowa W.F. (Щербакова В.Ф.)
14, 27, 28, 38, 112, 126, 201, 247
- Szenfeld Ignacy 19, 72, 74, 137, 146,
188, 193, 198
- Szumilow Michaił (Шумилов Михаил
Ильич) 54
- Szumilow Michaił (Шумилов Михаил
Михайлович) 54
- Szwarc Izaak (Шварц Исаак
Иосифович) 10
- Szyłow Lew (Шилов Лев Алексеевич)
7, 28, 39, 81, 93, 96, 100, 141, 215
- Szymak-Reiferowa Jadwiga 12, 18, 19,
100, 102-104, 111, 116, 122, 187,
189, 212, 237
- Ściepuro Marian 25
- Świeży Janusz 188
- Tabidze Galaktion (Табидзе Галактион)
83, 88
- Tabidze Tycjan (Табидзе Тициан) 69, 83
- Tandilawa Zurab (Тандилава Зураб
Османович) 77, 82
- Tutczew Fiodor (Тютчев Федор
Иванович) 67
- Todorowski Piotr (Тодоровский Петр
Ефимович) 6
- Tolstoj Lew (Толстой Лев
Николаевич) 91
- Tresidder Jack (Тресиддер Джек) 125,
127
- Trifonow Jurij (Трифонов Юрий
Валентинович) 64
- Trocki Lew (Троцкий Лев
Давидович) 88
- Trusznowicz J. (Трушнович Я.) 192, 193
- Tuwim Julian 188

- Ucziciel Tamara 148, 159, 174
 Uwarowa Swietlana (Уварова
 Светлана Валерисвна) 14, 111, 112
 Villon François 146, 150, 188
 Waszków Józef 94, 207, 230
 Wajnonen Nikita (Вайнонен
 Никита Васильевич) 33, 38, 39,
 46, 247
 Warużan Daniel (Варужан Даниэл) 6
 Watanabe Juko (Ватанабе Юко) 11
 Wdowin Siergiej (Вдовин Сергей
 Витальевич) 14, 189, 190, 193, 194
 Wertyński Aleksander (Вертинский
 Александр Николаевич) 7
 Wilczyński Włodzimierz 18
 Winokurow Jewgienij (Винокуров
 Евгений Михайлович) 3
 Wirsaladze Jelena (Вирсаладзе Елена
 Багратовна) 77-79
 Wizbor Jurij (Визбор Юрий
 Иосифович) 3
 Władimow Georgij (Владимов
 Георгий Николаевич) 188
 Woroszyński Wiktor 83, 107, 129, 131,
 171, 193-195, 197, 201, 234
 Wozniesiński Andriej (Вознесенский
 Андрей Андреевич) 3, 10
 Wójcik Tomasz 51, 52, 235
 Wysocki Władimir (Высоцкий
 Владимир Семенович) 3, 14, 15,
 26-28, 30, 33, 37, 40, 49, 82, 126,
 172, 173, 189, 198, 201, 255
 Wyzner Elżbieta 54
 Zabołocki Nikołaj (Заболоцкий
 Николай Алексеевич) 67
 Zagórski Jerzy 85
 Zajcew Władisław (Зайцев
 Владислав Алексеевич) 13-15, 20,
 67, 72, 80, 82, 95, 111, 115, 125,
 126, 133
 Zdaniewicz bracia 71
 Zieniewicz Andrzej 51, 235
 Zworykin Władimir (Зворыкин
 Владимир Кузьмич) 162
 Żebrowska Anna 12, 20, 30, 32, 42, 46,
 55, 149, 187, 199
 Żyłcowa L. (Жильцова Л.В.) 159, 164,
 172
 Żuchowicki Leonid (Жуховицкий
 Леонид) 8

Spis treści

Wstęp	3
I. Specyfika gatunkowa piosenki autorskiej	
Bulata Okudźawy	26
II. Główne motywy poezji	50
1. Motywy autobiograficzne	50
1.1. Uwagi wstępne	50
1.2. «Собрался к маме — умерла, к отцу хотел — а он расстрелян...» — obraz rodziców	53
1.3. Gruzińskie dziedzictwo	67
1.4. Miejsce Arbatu w poetyckiej przestrzeni	91
1.5. Motywy wojenne	111
1.6. «Каждый пишет, как он слышит...» — o autotematyzmie poezji	128
2. <i>Sacrum</i>	144
3. Okudźawowskie <i>polonica</i>	185
III. Zagadnienia stylistyki	200
1. Metaforyzacja codzienności	201
2. Personifikacja <i>abstractum</i>	220
3. Figury kresu życia w poezji późnej	235
Zakończenie	247
Wykaz najważniejszych skrótów	255
Bibliografia	257
Indeks nazwisk	269

Na temat poezji Bu-
dość rozpowszechniony pogląd, iż nie poddaje
się ona analizie intelektualnej, że przeskakując
stopnie logiki, poeta oddziałuje bezpośrednio
na emocje odbiorcy. Niemniej, od początku
jego drogi twórczej liczne grono krytyków,
a następnie badaczy literaturoznawców,
filozofów, historyków, muzykologów,
socjologów oraz specjalistów innych
pokrewnych dziedzin naukowych zarówno
w ojczyźnie pisarza, jak i poza jej granicami,
stara się zgłębić fenomen popularności oraz
tajniki warsztatu tego wszechstronnego twórcy.

Próba usystematyzowania stanu badań nad
twórczością Okudźawy (w dostępnej autorce
części materiałów krytycznych i opracowań
naukowych), skoncentruje się przede
wszystkim na publikacjach odnoszących się
Do jednej z form tej twórczości - mianowicie
do poezji, której poświęcone będą rozważania
zawarte w niniejszej publikacji...

Fragment Wstępu

ISBN 978-83-7481-240-5