

Aleksandra Urban-Podolan
Uniwersytet Zielonogórski

W kwestii specyfiki gatunkowej piosenki autorskiej Bułata Okudźawy

Zjawisko, jakim jest piosenka autorska¹, uznawane jest dziś za coś w pełni określonego, ale sama definicja, jak i granice gatunku dla krytyków i badaczy literatury pozostają nadal kwestią otwartą, niekiedy nawet sporną. Niniejszy referat stanowi próbę przybliżenia i usystematyzowania kryteriów wyróżniających piosenkę autorską 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 1965–1966², mimo to jednak w ZSRR długo jeszcze nazywano ją *piosenką amatorską, nieoficjalną, młodzieżową, miejską, poetycką, pieśnią bardów, współczesną piosenką ludową* czy wreszcie *poezją śpiewaną*. Wszystkie przytoczone tu określenia, w pewnej mierze uzasadnione, pozostają jednak mało precyzyjne.

Rzeczywiście – początki piosenki autorskiej wiąże się niekiedy ze wzrostem aktywności młodzieży miejskiej w latach tzw. odwilży, kiedy to nieprofesjonalni autorzy usiłowali znaleźć alternatywę radzieckiej pieśni masowej, zappełnić istniejącą „muzyczną próżnię”, wyrazić nastroje panujące wśród młodego pokolenia, czemu sprostać nie potrafili kompozytorzy profesjonalni. Piosenki tworzone przez stu-

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 Вл. Новиков, *Авторская песня как литературный факт*, [w:] *Авторская песня*, Moskwa 2000, s. 6. Należy zauważyć, iż istnieją także inne poglądy w kwestii pojawienia się terminu *piosenka autorska*, przykładowo L. P. Bielenkij twierdzi, że „klasyczna” definicja piosenki autorskiej została wprowadzona do nomenklatury gatunkowej dopiero w połowie lat siedemdziesiątych przez W. Wysockiego (*Возьмемся за руки, друзья! Рассказы об авторской песне*, Авт.-сост. А. П. Бельский, Moskwa 1990, s. 334). Również B. Okudźawa niejednokrotnie wskazuje na Wysockiego jako twórcę terminu *piosenka autorska* dla określenia ich działanośc, przychylając się do określonych przez niego granic gatunku.

dentów lub niedawnych studentów powstawały w akademikach, na obozach i ekspedycjach, przy ogniskach³, dlatego też jako pierwsze pojawiły się określenia: *piosenka turystyczna, studencka, młodzieżowa, amatorska*.

Przybierając formę ideologicznego protestu oraz – za sprawą nieoficjalnego kolportażu⁴ – wymykając się cenzurze, piosenka amatorska w szybkim tempie uzyskiwała nieoficjalny status, wywołując reakcje „odgórne” z usunięciem z legalnego obiegu najbardziej niepożądanych twórców włącznie⁵.

Pośród przywiedzionych wyżej określeń najdłużej i niemal równoprawnie z pojęciem piosenki autorskiej funkcjonował termin *piosenka amatorska*. Kwestię tę rozstrzyga bezspornie pierwszy i najistotniejszy z wyznaczników gatunku, za jaki uznać należy „swoisty współczesny synkretyzm”⁶, 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. Według wielu badaczy właśnie „ta nierozzerwalność, trójjedność – słowa, melodii i wykonania, przynależna jednemu człowiekowi, stanowi główny wyznacznik piosenki autorskiej”⁷, który to zarazem zasadniczo odróżnia ją od piosenki amatorskiej. 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 kompozytorem⁸. Mimo iż wraz z ewolucją gatunku termin „piosenka autorska” próbowano w tym planie rozszerzyć o pieśniarzy wykonujących także cudze utwory poetyckie i kompozycje, uważam, iż dla tego typu działalności najtrafniejsze pozostaje określenie *poezja śpiewana*, uznające kryterium poetyckości, kwestię autorstwa zaś traktujące jako sprawę drugoplanową. Komentuje to również Oku-

³ Zob.: B. A. Савченко, *Авторская песня*, Moskwa 1987, s. 7–8.

⁴ W. Nowikow za przełomowe w tej kwestii uznaje upowszechnienie się nowego nośnika informacji – magnetofonu, uzasadniając: „Внедрившиеся в быт магнитофоны подорвали монополию власти на распространение звучащей информации, которая до тех пор проходила только через радио и телевидение и пластинки под строжайшим цензурно-идеологическим контролем. Как одна из разновидностей неподцензурного «самиздата» сформировался так называемый «магнитиздат». Поющих поэтов стали слушать (и петь) тысячи незнакомых им людей по всей стране” (Вл. Новиков, *op. cit.*, s. 5).

⁵ Zob.: A. Żebrowska, *Portrety z Arbatu*, Rzeszów 1991, s. 82–83.

⁶ 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.

⁷ B. A. Савченко, *op. cit.*, s. 4. We wszystkich przypadkach, gdy nie wskazano nazwiska tłumacza – przekład własny.

⁸ Zob.: Н. Вайнонен, *И массовость, и мастерство*, [w:] Андреев Ю. А., Вайнонен Н. В., *Наша самодельная песня*, Moskwa 1983, s. 7.

dżawa 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 przystający do tego gatunku, do tego ruchu, uważa się za przedstawiciela piosenki autorskiej. [...] I daj Boże wszystkim, którzy się tym zajmują. Ale tamtej piosenki autorskiej dziś już nie ma”⁹.

Zaznaczyć jednak należy, że dla samego Okudżawy 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 wywoływanymi określeniem *amatorski* – z drugiej, co potwierdzają liczne wypowiedzi poety na ten temat.

Jak już zostało zasygnalizowane, za kolejny wyróżnik piosenki autorskiej należy uznać jej poetyckość, priorytet tekstu nad melodią. W tej kwestii zarówno twórcy, jak i krytycy pozostają zgodni. W. Nowikow stwierdza, iż „dominantę piosenki autorskiej stanowi tekst poetycki, któremu podporządkowana jest tak strona muzyczna, jak i maniera wykonania. [...] Również ocena piosenki autorskiej uwarunkowana jest w pierwszej kolejności jakością tekstu poetyckiego”¹⁰. Dlatego też „twórcami piosenki autorskiej są zazwyczaj nie muzycy, lecz poeci”¹¹. Według badacza doskonale ilustruje to twórczość liryczna Okudżawy, 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 jedno i drugie w równej mierze przynależą profesjonalnej poezji. [...] Zdarzały się przypadki, kiedy na wieczorach literackich Okudżawa nie śpiewał, lecz deklamował swoje wiersze, będące zarazem pieśniami i posiadające melodię”¹².

Sam poeta przyjął taką pozycję już na początku drogi twórczej, ustanawiając tym samym hierarchię wartości całego nowo formującego się gatunku. W wywiadzie z 1962 r. Okudżawa stwierdza: „Nie jestem ani kompozytorem, ani śpiewakiem, ani gitarzystą [...], piszę wiersze [...]. To jest dla mnie najważniejsze”¹³. W innych wypowiedziach na ten temat poeta tak opisuje początki swojej działalności: „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 wy-

⁹ Б. Окуджава, „Я никому ничего не навязывал...”, Moskwa 1997, s. 229.

¹⁰ Вл. Новиков, *op. cit.*, s. 8–9.

¹¹ Ю. Булучевский, В. Фомин, *Краткий музыкальный словарь для учащихся*, 1988, [cyt. za:] Вл. Новиков, *op. cit.*, s. 8.

¹² Вл. Новиков, *Булат Окуджава, [w:] Авторская песня...*, s. 39.

¹³ Б. Окуджава, *op. cit.*, s. 29.

myślić melodię [...] i wtedy powstawała pieśń”, „była [...] potrzeba niektóre swoje wiersze nie po prostu czytać, lecz troszeczkę deklamować, a jeszcze lepiej – do muzyki”¹⁴.

Nowy sposób wykonywania własnych utworów poetyckich przez Okudźawę wywołał lawinę negatywnej krytyki przede wszystkim ze strony ówczesnych przedstawicieli świata muzyki; jego niecodziennosc przyjęta została przez decydentów od kultury jako coś niezrozumiałego, a więc – niebezpiecznego. Poeta wspomina: „Kompozytorzy mnie nienawidzili, gitarzyści 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 *Rozkwitaty jabłonie i grusze* nagle wyszedłem i zaśpiewałem swoje smutne, przygnębiające pieśni [...] komuś wydało się to niebezpieczne”¹⁵. 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 swoich wierszy”¹⁶. Słowa poety posłużyły za swoistą gwarancję i – jak potwierdza Okudźawa – sytuacja się uspokoiła.

Przyjmując, iż działalność Okudźawy, jak również pozostałych poetów-pieśniarzy, miała na celu – w wyniku zmiany przyjętego sposobu traktowania odbiorcy – poszukiwanie nowych dróg prezentacji lirycznej, warto zacytować wypowiedź innego słynnego twórcy z kręgu piosenki autorskiej – Julija Kima, który istotę zjawiska komentuje 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 muzyczny i słowny. Oto dlaczego mówię o niepodzielnej całości. Właśnie ona jest naszym środkiem wyrazu”¹⁷.

Ten aspekt gatunku trafnie podsumowuje w jednej z prac L. P. Bielenkij: „W piosence autorskiej taka organiczność nosi także miano naturalności i szczeroci 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 ŚPIEWANE”¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, s. 68, 36.

¹⁵ *Ibid.*, s. 37–43.

¹⁶ *Ibid.*, s. 182.

¹⁷ Cyt. za: *Возьмемся за руки, друзья!*..., s. 12.

¹⁸ *Ibid.*, s. 341.

Wobec powyższego oczywiste się staje, iż w piosence autorskiej obok niepodważalnego prymatu słowa mamy jednak do czynienia z organicznym zespoleniem tekstu, melodii i wykonania, co służyć ma głównie ustanowieniu naturalnego kontaktu z odbiorcą. Wychodząc z tego założenia, nietrudno ustalić kolejne wyznaczniki gatunku, takie jak: znaczenie intonacji autorskiej, osobisty charakter twórczości oraz „kryterium szczerości, otwartości”.

Zagadnieniom intonacji autorskiej poświęcali wiele uwagi zarówno sami twórcy, jak i badacze gatunku¹⁹, jednogłośnie uznając to kryterium za jeden z głównych – obok wymienionych – wyznaczników piosenki autorskiej. Powołując się na słowa niemieckiego reżysera operowego W. Felzensteina, Nikita Wajnonen stwierdza, iż „śpiew [...] to nie jedynie brzmienie głosu, lecz jak gdyby »brzmienie« w pełni całego człowieka”, przy czym dla piosenki autorskiej „efekt ten jest o tyle istotny, iż zasadniczo można ją oceniać tylko na podstawie żywego wykonania, bardzo trudno zaś – według nagrania”²⁰. Pogląd ten podziela Borys 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, zaś jej główne osobliwości to odczuwalna obecność autora i efemeryczność, niepowtarzalność wykonania”²¹. Istotne przy tym, iż w większości wypadków piosenka autorska 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 wypowiada 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 fiaskiem”²². Do takich przypadków należą np. aranżacja utworów Okudźawy przez kompozytora i przyjaciela poety Matwieja Błanterera czy też przyjęta przez słuchaczy bez entuzjazmu płyta z repertuarem Okudźawy w opracowaniu zawodowych kompozytorów i artystów z 1966 r.²³

¹⁹ Wiele uwagi problemowi intonacji i interpretacji autorskiej i ich wpływu na recepcję piosenki autorskiej wśród słuchaczy poświęca m.in. niemiecka badaczka D. Boss (*Das Sowjetrussische Autorenlied. Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudźawa und Vladimir Vysockij*, Monachium 1985).

²⁰ Н. Вайнонен, *op. cit.*, s. 20.

²¹ Б. Савченко, *op. cit.*, s. 5.

²² Б. Окуджава, *op. cit.*, s. 69.

²³ Zob.: Л. А. Шилов, *Из истории звукозаписей Булата Окуджавы*, [w:] „Свой поэтический материк...”, s. 14–25.

Zdając sobie sprawę z całej niedoskonałości swego przygotowania muzyczno-wokalnego, Okudżawa miał jednak pełną świadomość roli, jaką odgrywa w kontakcie wykonawca–słuchacz autorska interpretacja utworów, o czym świadczą jego wypowiedzi podczas wieczorów autorskich: „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 tym brakuje jednego drobiazgu – mojej autorskiej intonacji. To nie jest zwykła piosenka – to wiersze”²⁴.

Zresztą nie kunszt wykonania jest w piosence autorskiej sprawą pierwszoplanową, lecz – jak już wspomniano – przesłanie, treść. Dlatego słusznie zauważa Sawczenko: „przy ocenie głosu wykonawcy za najważniejszą niemal zawsze uważa się jego barwę, tembr. Nie siła i skala głosu, lecz jego oryginalność, piękno, niepodobieństwo do innych są miarą sukcesu (oprócz samej pieśni, oczywiście)”²⁵. W związku z tym krytyk znajduje dla tego zjawiska określenie „śpiew tembralny”, zaś do najbardziej typowych jego przedstawicieli zalicza właśnie Okudżawę, a ponadto Nowełę Matwiejewą i Włodzimierza Wysockiego²⁶.

Z kryterium intonacji autorskiej korelują dwa kolejne – wspomniane już – wyznaczniki gatunku, jak „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 faktu, iż piosenka autorska „ukierunkowana jest nie na przypadkowy krąg ludzi, lecz na konkretnego człowieka, osoby o tych samych poglądach”, przy czym „obowiązkowa obecność autorskiego »ja«, jasno wyrażona osobista pozycja – to rekojmia najkrótszej drogi do serca każdego słuchacza”²⁷. Umiejętność odnalezienia tej drogi jest dla tego gatunku o tyle istotna, iż jej twórcy – zdaniem Bielenkiego – „oprócz typowo estetycznej wypełniali w epoce zastoju funkcję bardziej istotną – ochrony życia duchowego”²⁸. 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

²⁴ Б. Окуджава, *op. cit.*, s. 64, 232.

²⁵ Б. Савченко, *op. cit.*, s. 6.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, s. 5.

²⁸ *Возьмемся за руки, друзья!...*, s. 11.

jest w rzeczywistości”²⁹. A powinien być – według Sawczenki – „przede wszystkim [...] indywidualnością, tj. nie tylko wykonawcą, lecz człowiekiem o głębokim i określonym światopoglądzie, bogatym wewnątrznie, interesującym dla innych ludzi”³⁰.

Do tego grona ludzi i twórców niewątpliwie należy Bułat Okudźawa, o autentyczności jego działalności świadczą zaś słowa samego poety, 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 którymś momencie trzeba umieć się zatrzymać. Kiedy poczułem, że zaczynam tworzyć pod publikę, przestałem się tym zajmować. Przestałem, ponieważ zaczyna się rzemiosło, zaczyna się zwyczajna estrada, która sprzeczna jest z tym gatunkiem”³¹.

Jako ostatnie z podstawowych kryteriów piosenki autorskiej na uwagę zasługuje koegzystencja w ramach gatunku silnych tradycji ludowych i aktualności dziejowej, dzięki czemu piosenkę autorską przyjęto nazywać niekiedy „współczesną formą twórczości ludowej”³².

Określenia piosenki autorskiej jako odmiany współczesnego folkloru nie przyjmuje cytowany już wielokrotnie Borys Sawczenko, twierdząc, iż taki punkt widzenia pojawił się w wyniku pomieszania pojęć, skutkiem czego – o czym już nadmieniono – terminy *piosenka amatorska* i *autorska* traktowane były jako synonimiczne. O ile określenie to może być wykorzystane dla charakterystyki twórczości amatorskiej, o tyle – zdaniem Sawczenki – główne wyróżniki twórczości ludowej, jak anonimowość, ustność i wielowariantowość, przeczą istocie piosenki autorskiej³³. Jednakże, zgadzając się z twierdzeniem, iż rzeczywiście trudno nazwać folklorem *sensu stricto* twórczość autorów formatu Okudźawy, nie można negować obecności widocznych analogii z folklorem w jego poezji. Nie jest słuszna m.in. teza, iż wielowariantowość utworów jest wyłącznie domeną folkloru. Pogląd ten ilustrują przedstawione poniżej wybrane przykłady modyfikacji utworów Bułata Okudźawy zaobserwowane na podstawie porównania tekstów poetyckich i ich wykonania wokalnego³⁴.

²⁹ *Ibid.*, s. 9.

³⁰ Б. Савченко, *op. cit.*, s. 4.

³¹ Б. Окуджава, *op. cit.*, s. 61, 60.

³² A. Żebrowska, *op. cit.*, s. 82.

³³ Zob.: Б. Савченко, *op. cit.*, s. 4–5.

³⁴ Wszystkie utwory poetyckie cytowane są według zbioru В. Окудźawy *Чаяпитие на Арбате*, Moskwa 1998; nagrania* piosenek *Бумажный солдатик*, *** (*Быстро молодость*

Бумажный солдатик

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

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

Быстро молодость проходит, дни
счастливые крадет.
Что назначено судьбою – обязательно
случится:
то ли самое прекрасное в окошко посту-
чится,
то ли самое напрасное в объятия упадет.

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

*Бумажный солдатик**

Do utworu włączona została jako przedostatnia
strofa:

А он судьбу свою кляня,
не тихой жизни жаждал,
и все просил: огня! огня!,
забыв, что он бумажный.

Быстро молодость проходит, дни счастли-
вые крадет.
Что назначено судьбою – обязательно слу-
чится:
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 доб-
роты
и *на* черный день грядущий не копите
милосердь:
пропадет ни за понюшку *ну совсем ни за по-
нюшку* ваше горькое усердь,
лягут *новые* морщины *лягут свежие морщины*
от напрасной суеты.

проходит...) wg: *Butat Okudźawa. Poezja śpiewana* (CD), Polskie Radio S.A., Warszawa 2000; *Примета – Okudźawa. Życzenia dla przyjaciół* (CD), Polskie Nagrania, Warszawa 1991; interpunkcja i zapis graficzny nagrań własny.

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 оши-
 бок –
 только ровная дорога до последнего
 звонка.

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 счастливым.

Примета

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.

Ей не жалко никого,
 ей попасть бы хоть в кого,
 хоть в чужого, хоть в свово...
 Во, и боле ничего.

Во, и боле ничего.
 Во, и боле никого.
 Кроме ворона того:
 стрельнуть некому в него.

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.

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 счастливым.
 (dwie ostatnie strofy wypełniają w piosence
 funkcję refrenu)

Примета

Если ворон в вышине,
 дело, стало быть, к войне.
*А если дать ему кружить,
 значит: всем на фронт идти.*

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.*

Ей не жалко никого,
 ей попасть бы хоть в кого,
 хоть в чужого, хоть в свово...
Лишь бы всех, да одного.
 Во, и боле ничего.

Во, и боле ничего.
 Во, и боле никого.
Во, и боле никого,
 кроме ворона того:
 стрельнуть некому в него.
 (wersy drukowane kursywą stanowią swoistą
 odmianę refrenu)

Należy zauważyć przy tym, iż kategoria przekazu ustnego w tym wypadku nie zanika zupełnie; jej wpływ ulega jedynie zawężeniu. W dobie powszechnego zapisu informacji, zarówno w formie druku, jak i dźwięku, prawdopodobieństwo zniekształceń pierwotnego wariantu tekstu słabnie, ze względu jednak na rozpowszechnianie – jak w przytoczonych wyżej przykładach – wersji utworów zmienionych przez samego autora (celowo bądź nieświadomie, wielokrotnie i różnorodnie³⁵) czynnik ten w dużej mierze pozostaje zasadnym kryterium dla gatunku piosenki autorskiej.

Co się tyczy kryterium anonimowości, Sawczenko sam przyznaje, iż „na początkowym etapie problem autorstwa nie bardzo zajmował twórców”³⁶, komentując przypadki mylnego przypisania autorstwa cudzych piosenek najbardziej znanym przedstawicielom gatunku. Oczywiście takie wypadki stanowiły rzadkość, jednakże nie ominęły i takiego twórcy, jak Okudżawa: „otrzymałem list z miasta Kirowa, w którym pewien robotnik napisał mi, że 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”³⁷ – wspomina twórca.

Ze względu na sferę bytowania (ośrodki miejskie) piosenkę autorską określa się niekiedy także mianem „folkloru inteligencji miejskiej”. W tym przypadku również W. Nowikow wskazuje na pewne nadużycie dotyczące słowa *folklor* w tym sformułowaniu, uzasadniając, iż przez pojęcie folkloru rozumiana jest twórczość kolektywna, której jawnie przeciwstawny jest indywidualny charakter piosenki autorskiej³⁸. 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”³⁹.

Poeta niejednokrotnie wskazywał właśnie twórczość ludową jako swego głównego, jeśli nie jedyne go nauczyciela gatunku. Stąd też nie dziwi fakt, iż na płaszczyźnie poetyki pieśni Okudżawy analogie z folklorem uwidoczniają się w sposób

³⁵ Sam Okudżawa w jednym z wywiadów tłumaczy to w sposób następujący: „Melodia [zmienia się] – 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).

³⁶ Б. Савченко, *op. cit.*, s. 5.

³⁷ Б. Окуджава, „Я никому...”, s. 37.

³⁸ Вл. Новиков, *op. cit.*, s. 9.

³⁹ Б. Окуджава, „Я никому...”, s. 210.

częsty i niekamufLOWany, przejawiając się głównie w nawiązaniach do jego gatunków i stylistyki. Niestety, ze względu na obszerność zagadnienia, które zasługuje na oddzielne, szczegółowe opracowanie, na jakie nie pozwalają ograniczenia objętościowe niniejszego wystąpienia, nie będę szerzej zajmować się tym problemem. Dla unaocznienia wagi tej kwestii powołałam się jednak na konkluzję jednego z badaczy, który stwierdza, iż pieśni te „skłaniają do refleksji nad tradycjami romansu miejskiego, nad czastuszką, kozackimi pieśniami kawalerskimi [...], nad byliną, pieśniami rewolucji i wojny domowej, pieśniami lat trzydziestych”⁴⁰ itd. Podobnie rzecz ma się w odniesieniu do stylistyki tych pieśni – Okudźawa wykorzystuje w swej twórczości lirycznej cały arsenał środków i figur typowych dla poetyki ludowej: stałe epitety, porównania, hiperbole, litoty, alegorie, tautologie, paralelizmy rytmiczne i składniowe, powtórzenia, refreny itd., którym również poświęcić należałoby szczegółową analizę.

Zatrzymam się jednak na innym, równie interesującym aspekcie wpływu folkloru na twórczość poetycką Okudźawy. Autor sięga często także do ludowej symboliki, wierzeń i przysłów, zazwyczaj twórczo transformując ostatnie z wymienionych.

Znawczynie zagadnienia I. A. Sokołowa podkreśla wierność symboliki Okudźawy wyobrażeniom ludowym: obraz jaskółki jako zwiastuna pomyślności, złowieszczy pierwiastek w obrazach kruka i koguta itd.⁴¹

Badaczka dokonuje także stosunkowo szczegółowej analizy wykorzystania przez Okudźawę porzekadeł ludowych bądź ich komponentów na potrzeby własnej poezji – ich modyfikacji, rozszerzenia sensu o nowe treści. Spośród licznych analogii z mądrością ludową na uwagę zasługują takie aforystyczne sformułowania poety, jak: *Всему времечко свое* (Przysł. lud.: „Всему свое время”), *Не везет мне в смерти, повезет в любви* („Не счастлив в игре, так счастлив в любви”), *Пуля дырочку найдет* („Вода дырочку найдет; Смерть причину найдет; Пуля – дура, а виноватого найдет”) *Молва за гробом чище серебра и вслед звучит музыкою прекрасной* („О мертвых ничего или хорошо”; „О покойнике худа не молви”), czy wreszcie zacytowany przez badaczkę w całości swoisty kodeks sformułowany na bazie przysłów:

Не пробуй этот мед: в нем ложка дегтя.
Чего не заработал – не проси.
Не плюй в колодец. Не кичись. До локтя

⁴⁰ Н. Вайнонен, *op. cit.*, s. 18.

⁴¹ Szerzej na ten temat zob.: И. А. Соколова, *Фольклорная традиция в лирике Б. Окудъавы*, [w:] „Свой поэтический материк...”, s. 33–41.

всего вершок – попробуй укуси.
 Час утренний – делам, любви – вечерний,
 раздумьям – осень, бодрости – зима...⁴²

Należy jednak przy tym podkreślić, iż aforystyczność stylu poetyckiego Okudżawy nie ogranicza się jedynie do zapożyczeń bądź parafraz porzekadeł ludowych. Sam poeta jest autorem licznych wyrażen (jak: *Мы за ценой не постоим; И, значит, нам нужна одна победа; Бери шинель, пошли домой; Возьмемся за руки, друзья*), które dziś zyskały już status „skrzydlatych”. Badacz twórczości Okudżawy Roman Czajkowski znajduje w jego poezji około 350 sformułowań, które w autorskiej lub zmodyfikowanych wersjach funkcjonują w szerokim obiegu, z czego 53 zamieszczono w *Słowniku cytatów współczesnych* autorstwa K. W. Duszenko z 1997 roku⁴³. Interesujące, iż tytuł zbioru prac Czajkowskiego *Милости Булата Окуджавы* również stanowi bezpośrednie odwołanie do zbioru wierszy poety z 1993 r. pt. *Милости судьбы*.

W kontekście powyższych wywodów słuszną wydaje się teza Wajnonena, który 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 czasów”⁴⁴. Tezę tę potwierdza wypowiedź Okudżawy, który również określa piosenkę autorską jako „pisaną przez ludzi myślących dla ludzi myślących”⁴⁵.

W kontekście dumy poruszona została także kwestia aktualności dziejowej piosenki autorskiej. Bielenkij stwierdza: „jedną 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 twoga. Będąc osobistymi, pieśni te [...] tworzą wierny obraz określonego okresu życia społecznego, wyraźnie odnotowując jego słabe strony”⁴⁶. Mó-

⁴² *Ibid.*, s. 40.

⁴³ Szerzej na ten temat zob.: P. P. Чайковский, *Слова, вставшие на крыло (Афоризмы Булата Окуджавы)*, [w:] idem, „Милости Булата Окуджавы”: *Работы разных лет*, Magadan 1999.

⁴⁴ Н. Вайнонен, *op. cit.*, 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 przyjmuje określenie *piosenki autorskie*.

⁴⁵ A. Zebrowska, *op. cit.*, s. 105.

⁴⁶ *Возьмемся за руки, друзья!...*, s. 194.

wi o tym i Okudżawa: „Spotykamy się z niedoskonałościami życia, ono nas rani, my krzyczymy. Oto, czym jest twórczość”⁴⁷. Stąd też tak częste u poety reminiscencje związane z bliskimi mu miejscami pobytu, wśród których szczególnie miejsce zajmuje jego „mała ojczyzna” – Arbat, stąd – obrazy wojennej niedoli, własne tragiczne doświadczenia – zarówno frontowe, rodzinne, jak i późniejsze, powodowane losem niepokornego artysty, stąd – 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 poezji Okudżawy – to kolejne zagadnienie zasługujące na szczegółową analizę, która wykracza poza ramy niniejszego referatu. Na zakończenie jednak skromnej analizy związków folkloru i dokumentalizmu w poezji Okudżawy chciałabym zacytować w całości jeden z utworów poety, pokazujących, jak doskonale potrafi 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.

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 сын⁴⁸.

Podsumowując całość powyższych rozważań, należy stwierdzić, iż pomimo szeregu kryteriów, pozwalających określić stosunkowo ścisłe formalne ramy gatunku piosenki autorskiej, w kwestii tej wciąż jeszcze pozostaje wiele punktów spornych. Należy do nich m.in. niemożność zastosowania wobec piosenki autorskiej ani tradycyjnej nomenklatury gatunkowej, ani też klasyfikacji tematycznej, co dowodzi, iż prezentuje ona „system otwarty, zdolny asymilować i transformować na własne potrzeby niemalże wszystkie wcześniejsze i współczesne zdobycze kul-

⁴⁷ Б. Окуджава, „Я никому...”, s. 55.

⁴⁸ Idem, Чаепитие..., s. 108.

tury słowa i pieśni”⁴⁹. Uwidocznia się to szczególnie w twórczości lirycznej Bułata Okudźawy, na co nie bez wpływu pozostaje specyfika samego procesu twórczego poety i ewolucja jego poezji, a przede wszystkim przesunięcia w układzie: wiersz-piosenka.

⁴⁹ Н. Вайнонен, *op. cit.*, s. 18.