

Korzenie poezji gitarowej¹

przełożyła Kaja Wiszniewska-Mazgieł

Prześledzenie genealogii poezji gitarowej to skomplikowane zadanie. Na poziomie tekstu poetyckiego poezja gitarowa zbytnio się nie wyróżnia: jej „typologie metryczne” (szczególnie skłonność do metrum trocheicznego i trójmiarowego oraz do struktur polimetrycznych)² sytuują gatunek w szerokiej tradycji „poezji śpiewanej, w odróżnieniu od poezji mówionej”, lecz w niewielkim stopniu podkreślają bardziej drobiazgowe podobieństwa gatunkowe³. Pod względem muzycznym dominują proste melodie w tonacji molowej – stąd stereotypowe przekonanie, że gatunek opiera się na trzech akordach – ale i tej cechy charakterystycznej nie możemy przypisać pojedynczemu, jednoznacznie poprzednikowi. Na poziomie stylistycznym i tematycznym poezja gitarowa jest gatunkiem tak heterogenicznym, że nawiązania do jej prekursorów i podgatunkowych odgałęzień (na przykład „piosenki turystycznej”) często bywają wyraźniejsze niż nawiązania do gatunku jako całości. Analizę porównawczą komplikuje fakt, że część poprzedników poezji śpiewanej popadła w niełaskę po roku 1917, w związku z czym liczba opracowań naukowych tematu jest ograniczona, a definicje stają się płynne.

W najszerszym rozumieniu poezja gitarowa kontynuowała tradycję prywatnej kultury muzycznej, szeroko rozpowszechnionej w Rosji w XVIII i XIX wieku, która potem, po rewolucyjnej ciszy, zaczęła odradzać się już w latach 30. i gwałtownie rozprzestrzeniać w latach 40. XX wieku⁴. W bardziej dosłownym sensie korzenie poezji gitarowej leżą w innych syntetycznych, synkretycznych gatunkach, które prosperowały w Rosji w XIX oraz XX wieku i które, podobnie jak poezja gitarowa, spełniały zarówno funkcję społeczną,

¹ Autorka książki *Singing the Self*, Rachel S. Platonov, we wstępie wyjaśnia, że posługuje się pojęciem „guitar poetry” sformułowanym przez Geralda Smitha, które nie jest dosłownym tłumaczeniem rosyjskiego zjawiska znanego pod nazwami *avtorskaya pesnya* (piosenka autorska), *bardovskaya pesnya* (piosenka bardowska), bądź *samodeyatel'naya pesnya* (piosenka amatorska), jednak zwięzłe oddaje charakterystykę fenomenu i zawiera w sobie dwa główne elementy gatunku. Dlatego też w polskim przekładzie tekstu „guitar poetry” funkcjonuje jako „poezja gitarowa”. Jest to gatunek muzyczno-liryczny polegający na wykonywaniu piosenek przy akompaniamencie prostych melodii granych na gitarze bądź pianinie (przyp. tłum.)

² Trochej to podwójne (dwusylabowe) metrum, w którym każda jednostka metryczna lub stopa składa się z akcentowanej sylaby, po której występuje sylaba nieakcentowana. Najczęściej występującym potrójnym (trzy sylabowym) metrum jest daktyl (akcent tylko na pierwszą sylabę), amfibrach (akcent tylko na środkową sylabę) oraz anapest (akcent tylko na ostatnią sylabę). W polirytmicznych strukturach używa się więcej niż jednego typu stopy.

³ G.S. Smith, *Metrical Repertoire*, NN 1985, s. 140, 148. Na temat używania szczegółowych kategorii metrycznych w tekstach piosenek i w poezji ogółem zob. również T.P. Hodge, *A Double Garland: Poetry and Art-Song in Early-Nineteenth-Century Russia*, Evanston 2000.

⁴ A. Ogarkova, *Avatorskaya pesnya: Istoriya, soveremennost', buduschceye* [w:] *Gorizonty kul'tury*, Sankt Petersburg 1992, s. 51; N. Rumyantsev, *Muzykal'naya samodeyatel'nost* NN s. 145.

jak i artystyczną. Najślawniejsze z nich to romans klasyczny (*romans*) i romans miejski (*gorodskoy romans*). Nie należy postrzegać poezji gitarowej jako bezpośredniego potomka tych dwóch gatunków ani jako ich hybrydy. Poezja gitarowa czerpała z estetycznych, stylistycznych i tematycznych elementów wyżej wymienionych gatunków, jak również z licznych dodatkowych źródeł, odzwierciedlając i przełamując swoje skomplikowane pochodzenie na nowe i wysoce oryginalne sposoby.

Romans klasyczny miał głęboki wpływ na poezję gitarową – obejmował aspekty tak zróżnicowane jak: terytoria, na których oba gatunki rozwijały się i rozpowszechniały; zakres tekstów poetyckich, które dzięki nim się zachowały; intelektualną i estetyczną atmosferę z nimi związaną oraz wpływy poetyckie i muzyczne. Romans klasyczny napłynął do Rosji z zachodniej Europy w XVIII wieku i do połowy XIX stulecia został ugruntowany w spektrum rosyjskiej piosenki. Mylnie stosowane pojęcie *romans* zdążyło się ustabilizować – termin rozumiano ogólnie jako „formalnie skomponowany (w przeciwieństwie do folklu) utwór muzyczny z rosyjskim tekstem” dla solisty, z akompaniamentem chóru lub instrumentu (pianina lub – rzadziej – gitary)⁵. Zarówno utwory, jak i wykonania romanów klasycznych należały do bogatej kultury tworzenia rodzimej muzyki w arystokratycznych salonach, mieszczkańskich bawialniach czy szlacheckich posiadłościach i „karmiły muzyczne życie narodu”⁶. Muzyczne i muzyczno-literackie salony odegrały szczególną rolę w rozwoju romansu klasycznego. Te prywatne i półprywatne zgromadzenia znalazły swoje odbicie w „moskiewskich kuchniach” i leningradzkich „czwartkach”, które miały kluczowe znaczenie dla rozwoju poezji gitarowej w okresie postalinowskim.

Rozwój romansu klasycznego w pierwszej połowie XIX wieku jest ściśle związany z rozkwitem rosyjskiej poezji romantycznej. Poezję i muzykę w romansach klasycznych rzadko komponowała ta sama osoba, a pod dzieła znanych i mniej znanych poetów podkładano muzykę zarówno kompozytorów-amatorów, jak i doświadczonych mistrzów pokroju Michaiła Glinki⁷. Czerpiąc z dzieł rosyjskich poetów, teksty romantyczne szczególnie rozwinęły się w latach 20. XIX wieku. Choć niektóre wiersze przetwarzałyby bez dodatkowego atutu w postaci podkładu muzycznego – jak było w przypadku wielu romanów napisanych do wierszy Aleksandra Puszkina za życia pisarza i po jego śmierci, które nie przyczyniły się do jego trwającej do dziś popularności – to większość by się nie zachowała. Tak więc, jak twierdzi Thomas Hodge, romans odegrał niezwykle istotną rolę w rozpowszechnieniu i zachowaniu szerokiego przekroju XIX-wiecznej poezji rosyjskiej⁸.

⁵ T.P. Hodge, *Double Garland*, Evanston 2000, s. 15.

⁶ R. Stites, *Domestic Muse*, Evanston 1999, s. 199.

⁷ Rosja posiadała kilka profesjonalnych szkół muzycznych i żadnych większych organizacji koncertowych czy konserwatoriów aż do drugiej połowy XIX wieku. Oczywiście zatem, że wczesne etapy rozwoju romansu zdominowali kompozytorzy niebędący profesjonalistami. Dostatek dzieł bardzo dobrze napisanych pod względem technicznym był możliwy ze względu na edukację muzyczną w warunkach domowych – wśród burżuazji, ale też szlachty. Zob. G.G. Soboleva, *Russkiy romans*, Moskwa 1980, s. 13. Zob. również T.P. Hodge, op. cit. [w:] *Istoriya russkoy muzyki*, T. Vladyshevskaya et al., Moskwa 1999, s. 221.

⁸ T.P. Hodge, op. cit., s. 13–14.

W odniesieniu do poezji XX wieku poezja gitarowa spełniała podobną funkcję, niezależnie od propagowanego często bardowskiego ideału „trójjedności” autora, kompozytora i wykonawcy. Poezja gitarowa była gatunkiem na tyle obszernym, by pomieścić zarówno fantastycznych, jak i przeciętnych pisarzy, a także objąć „gataż kompozytorów”, reprezentowanych przez Victora Berkovsky’ego, Yevgeny’ a Klyachkina, Aleksandra Mirzajana, Siergieja Nikitina i innych, dzięki którym kontynuowano tradycję podkładania „pisanej” poezji do muzyki⁹. Różni bardowie komponowali podkłady muzyczne pod wiersze Pasternaka, Cwietajewy, Brodskiego i innych, które krążyły w obiegu na długo, zanim przyjęto je do druku. Wielu miłośników poezji gitarowej potwierdza, że pierwszy kontakt z „poważną poezją” [высокой поэзией] w ogóle, jak i z konkretnymi nowymi poetami, zawdzięcza właśnie poezji gitarowej¹⁰.

Jednak nitki wpływów rozciągające się od rosyjskiego romantyzmu po romans klasyczny, a zatem i poezję gitarową, obejmują o wiele więcej niż podkłady muzyczne (do wierszy i występów). Równie ważna, o ile nie ważniejsza, była intelektualna i estetyczna atmosfera postępującego romantyzmu rosyjskiego, która szczególnie podkreślała indywidualizm i nowatorstwo oraz odrzucała „normatywną estetykę klasycyzmu”¹¹. Te silne tendencje filozoficzne XIX-wiecznego romantyzmu tworzą kluczowe podłoże dla powrotu romantyzmu z lat 50. i 60. XX wieku, który odegrał integralną rolę w rozwoju poezji gitarowej. W ogólnym sensie szukanie „romantyzmu” we wszystkim stanowiło charakterystyczną cechę okresu postalinowskiego i stało się jedną z głównych kwestii ideologicznych poruszanych przez krytyczną polemikę lat 60. XX wieku¹².

Dokładniej mówiąc, odrzucenie normatywnej estetyki realizmu socjalistycznego i waloryzacja indywidualizmu przez poezję gitarową odbijały się w antynormatywnym (w tym przypadku antyklasycystycznym) i indywidualistycznym ukierunkowaniu XIX-wiecznego romantyzmu. Ciągły optymizm i niezachwiane nastawienie na „cudowną, świetlaną przyszłość”, charakteryzujące sztukę socrealizmu, były kontrowane elegijnymi, melancholijnymi elementami poezji gitarowej, poprzez „umiejętność rozpaczania i bycia smutnym”¹³, a także poprzez głębokie pragnienie bardów, by w sztuce odzwierciedlać prawdziwą rzeczywistość, której doświadczali, a nie replikować nieskazitelną, fikcyjną rzeczywistość oficjalnej kultury sowieckiej. Co więcej, oficjalny dyskurs postalinowski cechowało napięcie między „dyskursem tożsamości indywidualnej” a odnowionym naciskiem na „inicjatywy publiczne i życie społeczne”¹⁴. Podkreślając wagę *lichnost* (zarówno w znaczeniu

⁹ S. Biryukova, *Spasite nashi dushi*, NN, NN, s. 11.

¹⁰ V. Fomenko, *Iosif Brodsky i avtorskaya pesnya* [w:] *Iosif Brodsky i mir: Metafizika, antichnost, sovremnost'*, Sankt Petersburg, 2000, s. 222; I. Sokolova, *Avtorskaya pesnya: Opredeleniya i terminy*, Moskwa 2002, s. 438.

¹¹ T. Vladyshevskaya et al., *Istoriya russkoy muzyki*, Moskwa, 1999, s. 229–230.

¹² A. Ogarkova, op. cit., s. 54–56. W tej polemice niektórzy uczestnicy rozróżniają romantyzm „aktywny” i „pasywny” – jak to ujął David MacFadyen, „perspektywnych ludzi czynu i retrospektywnych marzycieli” (D. MacFadyen, *Songs for Fat People: Affect, Emotion and Celebrity in the Russian Popular Song, 1900–1955* Montreal, 2002, s. 264).

¹³ A. Ogarkova, op. cit., s. 56. Zob. również N.E. Kutyenikova, *Iskusstvo bardov*, Moskwa 1987, s. 80.

¹⁴ P. Jones, *Introduction*, NN, NN, s. 9.

„indywiduum”, jak i „osobowości”) i uwypuklając „podobieństwa między słowem a czynem”¹⁵ jako kluczowy komponent *lichnost*, poezja gitarowa po raz kolejny odstąpiła swoje pokrewieństwo z estetycznymi i etycznymi tendencjami XIX-wiecznego romantyzmu. Definicje poezji gitarowej, które bazują na tym pokrewieństwie (na przykład takie wy tłumaczenie istoty tego gatunku: „[poezja gitarowa] jest wtedy, kiedy musisz żyć tak, jak śpiewasz” [eto kogda i zhit nado tak, kak poyoshi])¹⁶, odzwierciedlają romantyczny nacisk na jedność życia i literatury. Co więcej, Wysocki dobitnie dowiódł tego stwierdzenia swoją żarliwą poetycką deklaracją: „ten, który zakończył swój żywot tragicznie, jest prawdziwym poetą” („Pesnya o poetakh” [1971]; „Pieśń o poetach”), w swoich dynamicznych i pełnych pasji występach na scenie oraz burzliwym życiu prywatnym¹⁷.

Prócz tych rozległych tendencji estetycznych, filozoficznych i etycznych podobieństwa poezji gitarowej do romansu klasycznego można doszukać się również w elementach poetyckich i muzycznych. Zarówno tematycznie, jak i muzycznie romans klasyczny skłaniał się ku tonacji molowej. Poezja gitarowa przejawia podobne skłonności, nie tylko wiernie nawiązując do romantycznej tradycji, lecz także ostro kontrastując z ideałami profesjonalnej piosenki sowieckiej. Mający początek we wczesnych latach 60. krytycyzm panującego „nastroju ponurej melancholii”¹⁸ stał się sztampową cechą oficjalnych zarzutów wobec poezji gitarowej. Miłość i natura to częste motywy zarówno w romansie klasycznym, jak i w poezji gitarowej. Choć tematy te trudno nazwać niespotykanymi, to długi poezji gitarowej wobec romansu klasycznego widać gołym okiem, gdy porówna się podejście obu gatunków do tych właśnie motywów. W romansie klasycznym miłość pojawia się pod wieloma postaciami, najczęściej w negatywnym świetle: jako melancholia (*toska*), nieszczęśliwe romanse, nieodwzajemniona pasja i tragiczne zakończenia; jest przedstawiana jako „chwilowa, krucha ucieczka od osobistego chaosu”¹⁹. Poezja gitarowa również przedstawia miłość na różne sposoby, najczęściej o negatywnym zabarwieniu.

Jeśli poezja gitarowa zawdzięcza zainteresowanie miłością romansowi klasycznemu (i jak omówimy później, romansowi miejskiemu) pod względem różnorodności i tonacji, to możemy wysunąć argument, że częste bardowskie inwokacje do natury zawdzięczają całe swoje istnienie romansowi. W obu gatunkach natura ma niesamowicie symboliczny charakter: w romansach klasycznych ludzie raczej „zwracają się do niej po pociechę”, niż „celebrują jej piękno”²⁰, podczas gdy w poezji gitarowej często prezentuje się ją jako miejsce ucieczki, symbol indywidualnej wolności lub tło dla aktów osobistej odwagi bądź heroizmu. Podobieństwo poezji gitarowej do romansu klasycznego w zakresie podejścia

¹⁵ I. Andreyev, *Nasha avatarskaya*, NN 1991, s. 10.

¹⁶ O. Marinicheva, „Chtob dusi i glaza svetali”, *Komsomol'skaya pravda*, NN 1986, s. 4

¹⁷ V. Korotich, *Slushat' i slyshat' vremya*, „Sovetskaya muzyka”.

¹⁸ D. Kabalevsky, *Muzyka i sovremennost'*, s. 15. Zob. również T. Khennikov *Na puti*, s. 17.

¹⁹ T.P. Hodge, op. cit., s. 74.

²⁰ Ibidem, s. 90.

do natury dodatkowo podkreśla fakt, że motyw natury był praktycznie nieobecny w oficjalnych piosenkach sowieckich okresu postalinowskiego²¹.

Zarówno w romansach klasycznych, jak i w poezji gitarowej smutne motywy w tekstach (*minornost*) były akcentowane tonacją molową w muzycznym akompaniamencie. W melodiach romansu klasycznego wyczuwało się silne wpływy niemieckiej teorii afektów (*Affektenlehre*), która „ustanawiała właściwe znaczenie tonacji molowych i durowych, jak również szybkich i wolnych temp”. Pochwalano „wyrażanie elegijnych nastrojów, żalu i subtelnego smutku”, toteż niemal wszystkie romanse klasyczne pisano w tonacji molowej²². Do tej normy stosowano się również w poezji gitarowej, a w niektórych przypadkach „trzy akordy molowe” stanowiły podłoże całego repertuaru muzycznego niektórych bardów. Tak jak w romansach klasycznych tonacja molowa melodii poezji gitarowej odzwierciedlała (i podparła) tonację molową tekstów i „konfesyjną, poetycko-filozoficzną naturę”, szczególnie „cichą” gałąź poezji gitarowej (reprezentowaną przez Okudźawę, Nowiełłę Matwiejewą i innych)²³.

W swoich bardziej wyolbrzymionych manifestach *minornost* łączy poezję gitarową również z tradycją romansu miejskiego. Podobnie jak w przypadku romansu klasycznego wpływ tego gatunku na poezję gitarową odczuwa się na wielu polach, łącznie ze sposobami kompozycji i rozpowszechniania, dominującymi motywami poetyckimi, a także aspektami wykonania. Romans miejski narodził się na początku XIX wieku, rzekomo wywodząc się z „piosenek codziennych” (*bytovyje pesni*), i rozwijał się na równi z romansem klasycznym, a także wchodził z nim w interakcje. Popularność romansu miejskiego rosła systematycznie przez cały XIX wiek, napędzana rozwojem rosyjskich miast, a jej pełen rozkwit na przełomie XIX i XX wieku zbiegł się z napływem wiejskiej biedoty do obszarów miejskich w okresie gwałtownej rosyjskiej industrializacji. Choć gatunek był silnie związany z „psychologią społeczną miejskich marginesów społecznych”, cieszył się ogromną popularnością wśród wszystkich grup społecznych (od robotników i chłopów po kupców, a nawet kręgi arystokratyczne i inteligencję postępującą)²⁴.

Wyznaczenie precyzyjnych granic romansu miejskiego to trudne zadanie, ponieważ nie został on tak dobrze udokumentowany jak romans klasyczny. Oczerniany już w XIX wieku za bycie „sztuką, która nie uwzniośla gustów społeczności, lecz zniża się do ich poziomu”, romans miejski był praktycznie ignorowany przez sowieckich badaczy, którzy wypowiadali się o nim pejoratywnie (o ile w ogóle): opisywali go jako „błahy, burżujski (*meshchanskiy*) romans”, „pseudofolklorystyczny” (*pseudonarodnyi*), „słaby jakościowo” (*niskoprobyi*) i „karygodny” (*blatnoy*)²⁵. W latach 30. XX wieku określenie „błahy, burżujski romans” stosowano w oficjalnym dyskursie jako uniwersalne określenie

²¹ Jak zauważył muzykolog Arnołd Sokhor w latach 60. XX wieku, „ostatnio wydaje się, jakby [profesjonalni] śpiewacy zapomnieli o [naturze] (A. Sokhor, *Massovaya, bytowaya, estradnaya...*, NN, NN, s. 22).

²² R. Stites, op. cit., s. 199.

²³ T. Cherednichenko, *‘Gromkoye’ i ‘tikhoeye’*, NN, NN, s. 20–21.

²⁴ Ibidem, s. 20.

²⁵ J. Gudoshnikov, *Russkiy gorodskoy romans*, Tambow 1990, s. 5–6.

większości popularnych piosenek miejskich²⁶. W luźnej definicji romans miejski to narracyjna piosenka o zwykłych ludziach, która charakteryzuje się różnorodnością leksykalną, łączeniem elementów folkloru i literatury oraz wyraźnym skupieniem na konkretnych wydarzeniach, wśród których często znajdziemy „gorące namiętności” i „gwałtownie wyrażane emocje”²⁷. Choć można podzielić romans miejski na wiele różnych podtypów (na przykład „romans cygański” [tsynganskiy romans] czy „romans okrutny” [zhestokiy romans]), podziały te nie zostały oficjalnie uzgodnione, w związku z czym zapanowało terminologiczne zamieszanie²⁸. Zepchnięty do podziemia w późnych latach 20. XIX wieku romans miejski pozostał częścią codziennej tradycji ustnej w okresie sowieckim²⁹.

Szczególnie „okrutne” romanse były wciąż popularne w okresie stalinowskim i postalinowskim. Po drugiej wojnie światowej „odpowiadały nastrojom bardziej niż sztucznie wesole »sowieckie« piosenki”, a w połowie lat 50. śpiewano je w kołach naukowych razem z „»dziarskimi« piosenkami biesiadnymi” i „piosenkami lirycznymi z repertuaru wtedy zabronionego [Piotra] Leszczenki”³⁰. Nieustannej popularności takich piosenek w latach 60. dowodzi fakt, że niektórzy uważali poezję gitarową za sposób zwalczania romansów okrutnych i innych nielegalnych gatunków muzycznych. Ogólnie rzecz biorąc, permutacje romansu miejskiego mają znaczenie dla rozwoju poezji gitarowej – krążąc po domach na długo po tym, jak wypędzono je z miejsc publicznych, zachowały się i prezentowały „modele alternatywne” dla oficjalnych sowieckich piosenek³¹. Jednak wpływ romansu miejskiego na poezję gitarową na tym się nie kończy.

Sposoby kompozycji i rozpowszechniania stanowią jedne z najsilniejszych związków poezji gitarowej z tradycją romansu miejskiego. Pierwotnie romans miejski rozwijał się dzięki wysiłkom amatorów (którzy zazwyczaj komponowali zarówno teksty, jak i melodie) i znajdował się na granicy między kreatywnością ustną a pisaną³². Na początku XIX wieku rozpowszechnianie drogą ustną – związane z niskim poziomem piśmienności i nastawieniem drukowanych śpiewników na relatywnie dobrze wykształconą społeczność – oznaczało, że większość romansów miejskich była anonimowa i zmienna, po tym jak utwory „szlifowano” i „redagowano” podczas przekazów ustnych³³.

Z poezją gitarową było podobnie: większą część utworów komponowali autorzy-wokaliści, amatorzy w dziedzinie literatury lub muzyki (bądź obu). Piosenki często

²⁶ Ibidem, s. 27; V.G. Smolitsky i N.V. Mikhailova [w:] *Russkiy zhestokiy romans: Sbornik*, Moskwa, 1993, s. 3.

²⁷ V. Selivanov, *Introduction*, NN, NN, s. 7.

²⁸ J. Gudoshnikov, op. cit., 1990, s. 30, 68–69, 19; I. Nest'yev, *Zvyozdy russkoy estrady (Panina, Vyal'tseva, Plevitskaya): Ocherki o russkikh estradnykh pevitsakh nachala XX veka*, wydanie drugie, Moskwa 1974, s. 24.

²⁹ Ibidem, s. 12. Faktycznie, romans „cygański” i „okrutny” są uważane za synonimy romansu miejskiego ogółem, a nie jego poszczególne podtypy. Zob. np. E.B. Nikanorova i S.A. Prokhvatilova *Russkiy romans*, Sankt Petersburg 1993.

³⁰ Zob. A. Levitan, *Ot kostra*, NN, NN, s. 42; V. Selivanov, „Introduction”, NN, NN, s. 7; S.G. Shulezhkova, *Krylatye vyrazheniya russkogo yazyka, ikh istotchniki i razvitiye*, Moskwa 2001, s. 129.

³¹ V. Selivanov, op. cit., s. 7; A. Levitan, *Ot kostra*, NN, NN, s. 42. Zob. również R. A. Rothstein, „Popular Song in the NEP Era” [w:] *Russia in the Era of NEP: Explorations in Soviet Society and Culture*, red. S. Fitzpatrick, A. Rabinowitch, R. Stites, Bloomington, 1991.

³² G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*, op. cit., s. 86.

³³ J. Gudoshnikov, op. cit., s. 8–9. V.G. Smolitsky, *Russkiy zhestokiy romans*, Moskwa 1993, s. 4.

rozprzestrzeniały się dzięki tradycji oralnej. Co więcej, poezji gitarowej udało się przeskoczyć swoje początki w roli intymnego prywatnego fenomenu i przekształcić się w ruch masowy, ponieważ piosenki były wykorzystywane, wykonywane i przerabiane przez licznych wykonawców-amatorów w całym Związku Radzieckim. Podobnie jak w przypadku romanse miejskiego ten sposób rozpowszechniania ułatwia „folkloryzację” poezji gitarowej. W niektórych przypadkach piosenki wchodziły do popularnego repertuaru jako animowane dzieła, w innych – zyskiwały nowe wersje w wyniku przekazu ustnego. *Pravo na otdykh* (1965, *Prawo do wakacji*) Aleksandra Galicza i *Guby okayannye* (1959, *Przekłęte usta*) Yulija Kima stanowią dwa konkretne przykłady tego fenomenu, „trafiwszy do folkloru” podczas dni świetności poezji gitarowej³⁴.

Choć przekaz ustny miał szczególną wagę dla romanse miejskiego i poezji gitarowej na początku, w późniejszych latach oba gatunki wykorzystywały nowe technologie, które pozwoliły im rozprzestrzeniać się z rosnącą prędkością. W drugiej połowie XIX wieku romanse miejskie pojawiały się w małych, niedrogich książeczkach z piosenkami (*lubochnye sborniki*), które znajdowały coraz większą publikę dzięki rozwijającej się piśmienności w klasach niższych. Wynalezienie gramofonu i powstanie zróżnicowanej estrady w XIX wieku zapewniło romansowi miejskiemu nowe pola eksploatacji³⁵.

Podobnie jak romanse miejski, poezja gitarowa również wykorzystywała nową technologię, gdy zwiększona dostępność przenośnych dyktafonów w latach 60. XX wieku dała początek fenomenowi *magnitizdat* („publikowanie za pomocą dyktafonu”³⁶). Choć utwory poezji gitarowej nie były jedynymi, które krążyły w obiegu przez *magnitizdat*, dzięki domowym nagraniom piosenki bardów mogły rozprzestrzeniać się niekontrolowane i szybko trafiać do szerokiej i zróżnicowanej publiczności. Kilukrotnie kopiowane taśmy przemierzały cały Związek Radziecki „praktycznie z prędkością dźwięku”³⁷. Przenośne dyktafony pomogły rozpowszechnić poezję gitarową i jednocześnie przyczyniły się do szybkiej „prywatyzacji kultury”, do „powstania autonomicznej, indywidualnej sfery artystycznej”, którą trudno było kontrolować³⁸.

Choć romanse miejski i poezja gitarowa rozprzestrzeniały się gwałtownie z pomocą nowych technologii, popularność obu gatunków wzmożł stopień, w jakim ich motywy, nastroje i intonacje były zakorzenione w codziennej rzeczywistości publiki. Dla nowo zurbanizowanej biedoty późnego XIX wieku urok romanse miejskiego leżał w jego

³⁴ V. Selivanov, op. cit., s. 6, 11; J. Gudoshnikov, op. cit., 1990, s. 25, 17, 19.

³⁵ A. Galich, *Aleksandr Galich*, Moroz Records 2001, ścieżka 11.; I. Kim, *Sochineniya*, NN, NN, s. 530. Ostatnio spora piosenek Wysockiego zostało dodanych (jako utwory anonimowe i w różnych wersjach) do kolekcji „urbanistycznego folkloru”, a utwór „Na Materik” Aleksandra Gorodnickiego (1960, „Na kontynent”) został opublikowany w antologii piosenek „kryminalnych” jako anonimowy folklor obozów pracy (L. Kikhney, „K vo-prusu”, NN, NN, s. 82; I. Toporkova [w:] *Blatnye pesni: Tsyplyonak zharenyi*, Moskwa 2005, s. 104).

³⁶ Cyt. za: S. Shulezkova, *Krylatye vyrazheniya*, NN, NN, s. 122; B.A. Savchenko, *Aleksandr Vertinsky*, tom 6, *Novoye v zhizni nauke, teknoche: Seriya „Iskusstvo”*, Moskwa, 1989, s. 19–21.

³⁷ Krótkie podsumowanie materiałów dostępnych przez *magnitizdat* zob. w: G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*, op. cit., s. 95–96; Kovner „Zolotoy vek magnitizdata [część 2]”.

³⁸ Rumyantsev, *Lyubitel'skiy muzykal'nyi teatr*, s. 57. Borys Altmazov wspomina o próbach kontroli przenośnych magnetofonów kasetowych przez lokalną milicję (*Ne tol'ko muzyka k slovam: Memuary pod gitaru*, Moskwa, 2003, s. 300–301). Takie próby nie zastopowały jednak zalewu taśm *magnitizdat*.

odzwierciedlaniu scen i sytuacji, które znali z codziennego życia, a z których większość nawiązywała do związków rodzinnych i romantycznych³⁹. Romanse miejskie przedstawiały pełne spektrum sytuacji romantycznych, od przelotnych romansów po manifestacje głębokich, nieokiełzanych uczuć. Jednak ich ludzkie dramaty były ściśle powiązane z indywidualnymi zmaganiem w kontekście „konkretnych wydarzeń w ekonomicznym i kulturalnym życiu XIX- i XX-wiecznej Rosji”; tak więc osobiste doświadczenia również stawały się bieżącymi kwestiami społecznymi⁴⁰.

W przeciwieństwie do romanu miejskiego poezja gitarowa obejmowała niezwykle obszerny zakres tematów (do tego stopnia, że mówiono o nim „encyklopedyczny”)⁴¹, ale co prawdopodobnie nikogo nie zdziwi, do jej najbardziej popularnych motywów zaliczyć możemy miłość. Przedstawiająca różne związki romantyczne w okolicznościach typowych dla codziennego życia w okresie postalinowskim, tematyczność poezji gitarowej przypominała tematyczność romanu miejskiego i, tak jak w przypadku romanu miejskiego, stanowiła kluczowy czynnik jej popularności. Jeśli zmagania jednostki zajmowały znaczące miejsce w narracjach romanu miejskiego, „szacunek dla ludzkiej indywidualności” w poezji gitarowej podnosi się do miana definiującej filozofii, a sam gatunek opisuje się jako sposób na samoobjawienie lub indywidualne „wyzwolenie”⁴².

Prócz praktycznych, tematycznych i filozoficznych powiązań ostatni punkt kontaktowy między romansem miejskim a poezją gitarową dotyczy cech występów, które wywodziły się głównie z późnej XIX- i wczesnej XX-wiecznej estrady (*estrada*). W latach 1890–1910 romanse miejskie były regularnie wystawiane na scenie przez popularne gwiazdy estrady, takie jak Aleksandr Dawydov (1850–1911), „boska” Varvara Panina (1872–1911), odeska śpiewaczka Isa Kremer (1889?–1956) i Aleksandr Wiertinski (1889–1957)⁴³. Na estradzie sposób wykonania znacznie przewyższał idealny wokal. Na przykład głos Dawydowa „nie był mocny, lecz bogaty w harmonie”, podczas gdy głos Paniny opisywano jako „niemal szorstki, podobny do basu, zupełnie pozbawiony kobiecej barwy”⁴⁴. Jak pisał Isaac Babel, odeskie śpiewaczki, an przykład Isa Kremer, „może i nie mogły pochwalić się świetnym głosem, ale miały w sobie radość, ekspresywną radość, połączoną z pasją, lekkością oraz uroczym i wzruszającym smutnym podejściem do życia”⁴⁵. Wiertinski – utalentowany aktor, wokalista, poeta i kompozytor – miał niezwykle umniejszający

³⁹ J. Gudoshnikov, op. cit., s. 24.

⁴⁰ Ibidem, s. 34–37, 53.

⁴¹ E. A. Tarlysheva, *Avatorskaya pesnya: problema zhanra* [w:] *Problemy slavyanskoy kultury i tsivilizatsii* (Usuriysk: Ministerstvo obshchego i professional'nogo obrazovaniya Rossiyskoy Federatsii; Ussuriyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institut, 1999), s. 82.

⁴² N.V. Novikov, *Avatorskaya pensya*, s. 10; L. Anninsky *Shepot i krik*, s. 11; V. Frumkin, *Pevtsy i vozhdzi*, NN, NN, s. 165. Zob. również L. Anninsky, *Shepot i krik*, s. 8.

⁴³ Dyskusje o wpływie Wiertińskiego na poezję gitarową [w:] A. Kulagin, *Snachala on, a potom my...': Krupnyeh-siye bardy i naslediyе Aleksandra Vertinskogo* [w:] *Golos nadezhdy: Novoye o Bulate Okudzhaye*, Moskwa, 2005; N. Lianskaya, A. N. Wiertinsky i E.A. Tarlysheva *Vertinsky i bardy shestidesyatykh* [w:] *Mir Vysotskogo i materialy III. 2*, Moskwa 1999.

⁴⁴ B. A. Savchenko, *Aleksandr Vertinsky*, NN, NN, s. 16–18.

⁴⁵ I. Babel, *The Complete Works of Isaac Babel*, tłum. P. Constantine, Nowy Jork 2002, s. 76.

stosunek do własnych zdolności. Sam o sobie mówił: „Nie umiałem śpiewać! Byłem raczej skromnym poetą, a tym bardziej naiwnym kompozytorem”⁴⁶. Jednak jego występy były wyjątkowe dzięki „ekspresywnej eurytmii” i „dystygowanej gestykulacji” oraz dzięki spontaniczności i improwizacji, które tworzyły „czarującą atmosferę bliskości”⁴⁷. Współczesny krytyk muzyczny i kompozytor V.G. Karytygin zwięźle podsumował niebywały urok wykonawców estrady, pisząc: „szczególna popularność [obshchedostupnost']” ich sztuki wywodzi się z jej uniwersalnego synkretyzmu... swobodnie łączącego elementy śpiewu i recytacji, eurytmii [plastika] i gestykulacji”⁴⁸.

Podobnie jak estrada z przełomu wieków poezja gitarowa była sztuką synkretyczną, w której łączny efekt całego przedstawienia przewyższał jego części składowe. W poezji gitarowej, tak jak we wczesnej twórczości estradowej, specyficznego głosu nie tylko nie uważano za wadę, lecz nawet postrzegano go jako dodatkową zaletę. Większość bardów, którzy zaczęli pisać i śpiewać piosenki w latach 50. i 60. XX wieku, nie miała muzycznego wykształcenia – większa część z nich śpiewała i grała na gitarze w miarę znośnie, lecz nieprofesjonalnie. Szczególnie w okresie świetności poezji gitarowej śpiew i technika gitarowa bardów często były „szorstkie i nieoszlifowane”, co sami bardowie nie tylko przyznawali, lecz także celowo podkreślali⁴⁹. „Bezpretensjonalne i niewyuczone” głosy oraz „niewyszukana” gra na gitarze w ogromnej mierze przyczyniły się do budowania charakterystycznej dla poezji gitarowej „atmosfery bliskości, intymności i szczerości”⁵⁰.

Rosyjskie tradycje romantyczne i estrada z przełomu wieków przyczyniły się do kształtowania estetyki poezji gitarowej, jej etyki, tematyki i wykonań. Pomimo ogromnego i widocznego wpływu tych rdzennych tradycji rosyjskich na poezję gitarową nie należy zapominać o możliwych wpływach zagranicznych. Tak więc podczas gdy romans miejski przyczynił się do powstania rosyjskiej tradycji śpiewania solo przy akompaniamencie gitary, ten rodzaj występu został spopularyzowany w Związku Radzieckim również dzięki niemieckiej piosence kabaretowej (szczególnie dziełom Bertolta Brechta) i francuskim *chansonniers*, takim jak Georges Brassens i Yves Montand, których piosenki importowano w ramach „otwierania się na bezpośrednie kulturowe relacje z zachodem w okresie odwilży”⁵¹. Jednak choć odnotowano paralele między „gatunkową parodią” piosenek Brechta i utworów Aleksandra Galicza i zaobserwowano stylistyczne podobieństwa

⁴⁶ A. Wierciński, *Dorogoy dlinnoy*, Moskwa, 1991, s. 96.

⁴⁷ B. A. Savchenko, *Aleksander Vertinsky*, op.cit., s. 27; N. Lianskaya, A.N. Vierterinsky, Moskwa, 199, s. 392.

⁴⁸ Sparafrazowane [w:] I. Nest'ev, *Zvyozdy [...]*, Moskwa 1974, s. 14–15.

⁴⁹ S. Stanton Smith, „Modern Russian Underground Song: An Introductory Survey”, *Journal of Russian Studies* 28, NN, 1974. W latach 70. XX wieku profil muzyczny poezji gitarowej zmienił się przez pojawienie się bardów (między innymi Borysa Ałmazowa i Aleksandra Dolskija), którzy byli fachowo wyszkolonymi muzykami. W latach 80. XX wieku znaczna liczba bardów, w tym Aleksandr Rozenbaum, Wiktor Luferow i Siergiej Nikitin, „doskonale znała niuanse gry na gitarze” (B. A. Savchenko, *Avtorskaya pesnya*, NN, NN, s. 45).

⁵⁰ V. Frumkin, „Liberating the Tone”, NN, NN, s. 282.

⁵¹ A. Vishevsky, *Soviet Literary Culture*, Floryda 1993, s. 45; G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*, op. cit., s. 86–87.

między muzyką Okudźawy a francuskimi *chansons*, szczegółowa analiza możliwych wpływów zagranicznych na poezję gitarową nadal nie została przeprowadzona⁵².

Gdy tylko się pojawiła, poezja gitarowa od razu nasiąknęła przedrewolucyjnymi rosyjskimi tradycjami kulturowymi i wpisała się w postalinowskie debaty społeczno-kulturowe i ideologiczne. Ewoluuująca jako część ogólnego wzrostu amatorskiej działalności twórczej poezja gitarowa wywoływała mieszane reakcje w oficjalnych kręgach. Z jednej strony jej spontaniczny rozwój stanowił zadowalający dowód spełniania leninowskiej chęci, by „rozbudzać artystów wśród mas”; a jej popularność wśród młodych ludzi sugerowała, że odpowiednio dostępniona, miała szansę wypełnić lukę po kryzysie profesjonalnej branży muzycznej i stać się potężnym środkiem socjalistycznego *vospitaniye*. Z drugiej strony poezja gitarowa – podobnie jak różne przedrewolucyjne gatunki, z których się wywodziła – wkrótce zaczęła wykazywać niepokojąco indywidualistyczne tendencje, które przejawiały się nie tylko w tekstach, lecz także w niewiarygodnej przystępności i łatwości, z jaką można było produkować, rozpowszechniać i wykorzystywać ją na trudne do kontrolowania sposoby. Jak zauważyli zaniepokojeni krytycy, poezja gitarowa nie rozwijała kolektywnego *vospitaniye*, lecz kreowanie tożsamości i interakcje między podobnie myślącymi jednostkami. Głębsza eksploracja powiązanych kwestii kreowania tożsamości, komunikacji i budowania wspólnoty, które miały miejsce zarówno w poezji gitarowej, jak i poprzez nią, będzie zakorzeniona w teorii marginalności, która stanowi główny temat rozdziału drugiego⁵³.

Summary Guitar poetry

The article explores the notion of guitar poetry and aims at tracing the genealogy of the genre that continued the traditions of music culture widespread in Russia in the eighteenth and nineteenth century, and was later revived in the 1940s. The genre had its roots in the classic romance and the urban romance, although it should not be considered as a simple hybrid of the two. The article goes on to establish similarities and differences between these three genres. It looks at the achievement of the major composers and writers who represented the guitar poetry movement, such as Victor Berkovsky, Aleksandr Mirzayan and Sergey Nikitin (composers), and Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva (writers). The article addresses the themes of guitar poetry and puts a special emphasis on the genre's pessimistic approach towards love.

Key words: Russian poetry, guitar poetry, classic romance, urban romance, minor key

Słowa kluczowe: poezja rosyjska, poezja gitarowa, romans klasyczny, romans miejski, tonacja molowa

⁵² Krótkie omówienie tych relacji. zob.: V. Frumkin, „Ne tol'lo slovo”, NN, NN, s. 18–19, idem, „Liberating the Tone”, NN, NN, s. 287.

⁵³ Autorka odwołuje się do dalszego ciągu swojej pracy. Książka dostępna w języku angielskim.