

## Inspiracje, interakcje i asocjacje: o pewnych powiązaniach twórczości Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielsko- i niemieckojęzycznym poezji, teatru i muzyki pop

Włodzimierz Wysocki działał na niwie literatury (pieśni<sup>1</sup>, wiersze, humoreski, proza), filmu, teatru i muzyki. Bezskutecznie starał się o wydanie swoich wierszy drukiem, był jednak dobrze znany w ZSRR dzięki prywatnie kopiowanym tekstom (*samizdat*) i nagraniom magnetofonowym (*magnitizdat*) swoich utworów, a także dzięki występom w Teatrze na Tagance, autorskim koncertom i rolom filmowym. Jego poezja była obecna w teatrze i filmie, a role teatralne i filmowe były tematem jego wierszy. Wszystkie te dziedziny wzajemnie się przenikały.

W trakcie niejednego zagranicznego teatralnego tournée Taganki organizowano koncerty, aranżowano programy telewizyjne, w których wykonywał swoje pieśni. Radzieckie filmy z jego udziałem nie były szeroko rozpowszechniane za granicą, widz spoza Związku Radzieckiego mógł poznać niewiele spośród prawie trzydziestu jego ekranowych kreacji aktorskich; dzięki filmom zagranicznym – wystąpił między innymi w koprodukcjach radziecko-węgierskich i radziecko-jugosłowiańskich. W amerykańskim filmie *Punkt zwrotny*<sup>2</sup>, mającym aż 11 nominacji do Oscara, emigrant Michaił Barysznikow wykonał piosenkę Wysockiego *Gdybym był bogaty jak król mórz...*<sup>3</sup> (znaną też z wcześniejszego radzieckiego filmu *Gospodarz tajgi*<sup>4</sup>). Jeszcze za jego życia publikowano za granicą przekłady jego piosenek i płyty w autorskim wykonaniu; był na świecie dostrzegany. W Polsce słuchano jego nagrań (głównie prywatnych), przekładano (tłumaczami byli między innymi Ziemowit Fedeci, Agnieszka Osiecka, Józef Waczków, i Andrzej Jarecki, Wojciech Młynarski, Andrzej Mandalian, Wiktor Woroszyński, Bogusław Wróblewski, Jerzy Czech, Michał B. Jagiełło – cztery nazwiska wymienione na początku tej listy związane były ze środowiskiem Studenckiego Teatru Satyryków, dla której to sceny poezja śpiewana piosenka była podstawowym środkiem wyrazu). Powstawały też w kraju parafrazy jego utworów (pisali je na przykład Jacek Kaczmarski i Natan Tenenbaum).

<sup>1</sup> Wysocki wielokrotnie deklarował, że jego pieśni są to w istocie wiersze, prezentowane z akompaniamentem gitary, dlatego nie jest właściwe dzielenie jego poetyckiego dorobku na pieśni i wiersze. W związku z nieistotnością takiego podziału, w stosunku do pieśni używam zamiennie określenia „wiersze”.

<sup>2</sup> *The Turning Point*, reż. H. Ross, scen. A. Laurents, 1977.

<sup>3</sup> W. Wysocki, *Если я богат как царь морской...* <VIII 1967>. Wysocki nie miał zwyczaju datowania swoich utworów; datowania opracowane przez wysockologów podawane są w nawiasach ostrokątnych. Publikowane datowania nie zawsze są spójne i mają różny stopień szczegółowości; bardzo rzadko podawane jest miejsce powstania utworu, chociaż w niektórych przypadkach można prawdopodobne miejsce określić na podstawie danych biograficznych. Na dalszych stronach podaję (przybliżone zwykle) datowania według wydania *Высоцкий*, t. 1–11 (Amfora, Sankt-Petersburg 2012).

<sup>4</sup> *Хозяин тайги*, reż. W. Nazarow, scen. B. Możajew, 1968.

Zwiazkom utworów Włodzimierza Wysockiego z literaturą rosyjską poświęcono w ostatnich latach wiele uwagi. Niektóre z takich literackich asocjacji są łatwo czytelne dla każdego odbiorcy, inne są trudniejsze do dostrzeżenia. Wiele z nich opisano w biografjach, w pracach analizujących twórczość Wysockiego i w przypisach do książkowych wydań jego utworów. Badane również były powiązania z literaturą i sztuką zagraniczną, wydaje się jednak, że w tym obszarze jest jeszcze wiele do zrobienia. Spośród tych łatwiejszych do dostrzeżenia wymienię *Pieśń o wieszczce Kasandrze*<sup>5</sup> (w tym przypadku sam tytuł sugeruje związek z historią i literaturą starożytną Grecji), *pieśń Miłość w epoce Odrodzenia*<sup>6</sup>, opowiadającą o wymyślnym romansie Leonarda da Vinci i portretowanej przezeń Giocondy, a także wiersz *Mój Hamlet*<sup>7</sup>, nawiązujący oczywiście do sztuki Williama Szekspira. W prozie i wierszach Wysockiego pojawiają się licznie nazwiska lub imiona pisarzy, których utwory cenili, tych, w dziełach i wypowiedziach których szukał inspiracji (wśród wymienianych przez poetę autorów byli na przykład pisarze Jean Racine, George Byron, Lewis Carroll, Rudyard Kipling, uczeni Albert Einstein, Niels Bohr, John Cunningham Lilly). Przykład-zagadka to Pierre i Jean – Wysocki określił w ten sposób w jednej z piosenek<sup>8</sup> dwóch przyjaciół, jednak wysockolodzy próbują odszukać i zidentyfikować jedną postać kryjącą się za tymi imionami; zdaniem piszącego te słowa imiona te podał dla uhonorowania dziewiętnastowiecznego francuskiego poety, Francuza, paryżanina, Pierre-Jeana de Bérangera<sup>9</sup>, który mógł być ukrytym literackim idolem Wysockiego. Piszę „ukrytym”, gdyż nie są mi znane wypowiedzi poety na temat de Bérangera; lista książek z biblioteki Wysockiego dzieł de Bérangera nie obejmuje, a jedynym szeroko znanym śladem de Bérangera w działalności Wysockiego jest wykonywanie przezeń pieśni Żebraczka francuskiego poety, w tłumaczeniu Dmitrija Lenskiego.

Podane wcześniej przykłady ilustrują istniejące oczywiste nawiązania utworów Wysockiego do literatury obcej. Jednak często odnalezienie takich inspiracji twórczością innych autorów okazuje się trudnym, wymagającym cierpliwości zadaniem. Często możemy dostrzec jedynie ślady, echa takich powiązań. Spotykamy niekiedy taką sytuację, że podobny jest tylko pierwszy wersy pieśni Wysockiego i pierwszy wers czyjegoś utworu – czy to wystarczy, by doszukiwać się inspiracji?

<sup>5</sup> W. Wysocki, *Песня о вешней Кассандре* <przed 23 IV 1967>.

<sup>6</sup> Idem, *Любовь в эпоху возрождения* <VIII\_IX 1969>.

<sup>7</sup> Idem, *Мой Гамлет* <IV 1972>.

<sup>8</sup> W. Wysocki, *List do przyjaciela albo obrazek z Paryża, (Письмо к другу или зарисовка о Париже)* <III 1975, jesień 1978>. Cytowana piosenka to opowieść w formie listu skierowanego do anonimowego druha mieszkającego w ZSRR. Tytuł piosenki nawiązuje do wydanej w końcu lat sześćdziesiątych (napisanej w 1963 r.), przemyczonej w formie rękopisu na Zachód książki Swietłany Alliujewej, córki Stalina, pt. *Dwadzieścia listów do przyjaciela*. Niejawnym adresatem listów przedstawionych w książce był mentor Wysockiego z lat studenckich, Andriej Siniawski (jego losy opisują na dalszych stronach), emigrant, wykładowca slawistyki na Sorbonie (prawdopodobnie w połowie lat siedemdziesiątych XX w. Wysocki spotkał się w Paryżu z mieszkającym tam wtedy Siniawskim).

<sup>9</sup> Pierre-Jean de Béranger (19 VIII 1780–16 VII 1857), poeta francuski, powszechnie uważany za twórcę gatunku piosenki literackiej.

Przykładem takiego dylematu jest song Bertolta Brechta *Straszna pieśń o Mackiem Majchrze*<sup>10</sup>. Zaczyna się on następującymi słowami:

Und der Haifisch, der hat Zähne  
Und die trägt er im Gesicht  
Und Macheath, der hat ein Messer  
Doch das Messer sieht man nicht.

Rekin zęby ma jak noże  
I nie musi kryć się z tym.  
Mackie noża użyć może,  
Ale kto go widział z nim?<sup>11</sup>  
(tłum: Roman Kołakowski)

Klucz do powiązania tego songu z poezją Wysokiego zawiera się właśnie w pierwszym wersie. Otóż rosyjski bard, na samym początku swojej działalności poetyckiej, pisze pieśń *Twoje oczy są jak nóż*<sup>12</sup>:

„Twoje oczy są jak nóż  
– Kiedy na mnie patrzysz, cóż,  
Zapominam, jak się zwę, i gdzie mój dom.  
No a kiedy zerkasz w bok,  
W samo serce dźga twój wzrok,  
Zgubę niesie mi ta zimna, ostra broń”.

Bohater utworu nie jest więc aż tak okrutny jak Mackie – bezwzględny, seryjny morderca. W zakończeniu bohater wiersza wyciąga brzytwę i goli głowę ukochanej, traktując ją jak kobietę lekkich obyczajów. Pojawiają się pytania. Czy pewne podobieństwo pierwszych wersów to przypadkowa asocjacja? Czy fakt, że metrum obu wierszy jest prawie identyczne (jest drobna różnica w wyborze rymów męskich u Wysokiego, żeńskich u Brechta; melodię Wysocki napisał własną) to również dzieło przypadku? Czy to zbieg okoliczności, że bohaterowie tych pieśni idą złą drogą, obaj nie są jednak przedstawieni jako pospolici przestępcy? Czy pokrewieństwo tematyczne może wynikać z urzeczenia Wysockiego atmosferą sztuki, której akcja toczy się w londyńskim półświatku, na ulicy? Może *Opera*, a ten najważniejszy w niej brechtowski song w szczególności, były inspiracją dla Wysockiego i niejako popchnęły go w kierunku pieśni podwórkowej, ulicznej, obozowej i w efekcie były kamieniem milowym na progu poetyckiej drogi? Przecież w ciągu kilku lat, obejmujących jeszcze nawet początki kariery w Teatrze na Tagance, Wysocki pisał głównie pieśni w formule ulicznej. Zresztą sam Teatr wystawiał wtedy sztuki Brechta i jego duch krążył po scenie.

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, *Die Moritat von Mackie Messer*, muz. Kurt Weill (1928), pieśń z *Opery za trzy grosze*. *Opera za trzy grosze*, 1928, wersja zmieniona (1948) została wydana w ZSRR w 1958, wystawiona była m.in. w 1930 r. w Moskwie i w 1963 r. w Leningradzie.

<sup>11</sup> Nikt nie potwierdził, że widział Mackiego z nożem, gdyż Mackie to zabójca doskonały – zobaczenie go z nożem (w chwili ataku) było równoznaczne utratą życia.

<sup>12</sup> W. Wysocki, *У тебя глаза как нож...* <XI–XII 1961>.

Wspomniana *Straszna pieśń o Mackiem Majchrze* Brechta została, w pięć lat po powstaniu piosenki *Twoje oczy są jak nóż*, sparodiowana przez barda Julija Kima – autor ten muzykę Kurta Weilla z omawianego songu wykorzystał w satyrycznej pieśni *List do hunwejbínów*<sup>15</sup> po to, by powiązać kulturalną rewolucję w ChRL z postacią Stalina, z jego nieprzemijającym kultem:

„Oj nie płucicie, hunwejbini<sup>14</sup>,  
zrozumcie to wreszcie:  
on jest z nami, nasz ukochany,  
nasz nauczyciel, nasz Ojciec.  
Tkwi on i w Chińczykach i w kacapach,  
Jest w wątrobach i w jelitach,  
w jajca nam głęboko zapadł,  
i dyktuje każdy krok.  
Obrugał go Nikita<sup>15</sup>  
– Złego słowa nie da się odwrócić”<sup>16</sup>.

Jak widać, Brecht inspirował nie tylko Wysockiego.

Na dalszych stronach omówię przykłady powiązań z literaturą obcą. Zidentyfikowanie źródeł inspiracji stanowi, w moim przekonaniu, jeden z ważnych elementów analizy prowadzącej do pogłębienia interpretacji obfitującej w wieloznaczności i podteksty twórczości Włodzimierza Wysockiego. W ZSRR łatwiej dostępne były (nie zawsze dokładne<sup>17</sup>) przekłady niż utwory oryginalne. W związku z tym, że i Wysocki miał do oryginałów trudniejszy dostęp niż do przekładów, w analizie będę niekiedy posługiwać się nie tylko oryginałami, lecz także znanymi w ZSRR tłumaczeniami utworów obcojęzycznych na rosyjski.

W utworach Wysockiego spotykamy wiele bliższych i dalszych asocjacji z piosenkami Pierre-Jeana de Bérangera, autora piosenek *Król Yvetot*<sup>18</sup> i *Senator*<sup>19</sup>. Wymieniam te dwa utwory, gdyż to właśnie one, skierowane ostrzem satyry przeciw władzy absolutnej, zwróciły w 1813 roku uwagę Francji i świata na młodego francuskiego poetę.

<sup>15</sup> J. Kim, *Письмо хунвейбинам*, 1966. Tytuł pieśni nawiązuje do wcześniejszego pamfletu W. Wysockiego *List robotników tambowskiej fabryki do przywódców chińskich...*, (Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям) <jesień 1963>.

<sup>14</sup> Hunwejbini (Czerwona Gwardia) – komunistyczna organizacja młodzieżowa działająca w Chinach podczas rewolucji kulturalnej (1966–1968).

<sup>15</sup> Poeta odnosi się tu do Nikity Chruszczowa, który w 1956 r. na XX Zjeździe KPZR wygłosił „tajny” referat, częściowo ujawniający zbrodnie Stalina, jednocześnie wprowadzając do języka rosyjskiego eufemistyczne określenie „kult jednostki”, odnoszące się do stalinowskiej dyktatury.

<sup>16</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>17</sup> D. N. Żatkin udokumentował, w jaki sposób, w czasach istnienia ZSRR, pod wpływem cenzury i z powodów ideologicznych przekłady literackie bywały zniekształcane przez tłumaczy, w szczególności dotyczy to przekładów wierszy Roberta Burnsa (D. N. Żatkin *Бернс советской эпохи / Burns of the soviet era*, II Международная научная конференция „Перевод как средство взаимодействия культур”; Kraków 17–21 XII 2015; Moskwa 2015, str. 150).

<sup>18</sup> P.-J. de Béranger, *Roi d’Yvetot*, 1813.

<sup>19</sup> Idem, *Le Sénateur*, 1813.

De Béranger działał w pierwszej połowie XIX wieku we Francji w dziedzinie poezji śpiewanej – pieśni swoje zwykł pisać do melodii piosenek ludowych i popularnych. Jeśli więc znajdziemy u Wysockiego utwór korespondujący z pieśnią tego twórcy, to przedmiotem analizy może być nie tylko treść, lecz także pośredni wpływ ludowej muzyki francuskiej na budowę wiersza Wysockiego.

Pieśni de Bérangera były drukowane w autorskich tomach. Pierwszy tomik ukazał się w roku 1815 – wcześniej, przez całe dziesięciolecie rozpowszechniane były w formie ustnego przekazu i ręcznie przepisywanych anonimowych tekstów (w drugiej połowie XX wieku w podobny sposób funkcjonował rosyjski *samizdat* i równoległe – *magnitizdat*). Niektóre pieśni de Bérangera nie przypadły rządzącym do gustu i zdarzało się, że francuskie władze niszczyły całe nakłady jego książek. Wiersze tego autora, podobnie jak działo się później z utworami Wysockiego, trafiały do francuskiego (i nie tylko francuskiego) ludu właśnie dlatego, że można je było zaśpiewać (i to na ludową nutę). Książki bowiem znajdowały drogę do elit, a ich zawartość w formie śpiewanej – do szerszych warstw społeczeństwa, w którym stopień analfabetyzmu był jeszcze wtedy znaczny<sup>20</sup>. Zastanawia pokrewieństwo twórczości de Bérangera i Wysockiego – obaj często pisali w pierwszej osobie, a w niektórych utworach Wysockiego spotykamy pewne elementy (zwrotki, pojedyncze wersy, asocjacje, metrum) zbieżne z de-bérangerowskimi odpowiednikami. Jedna z jego satyrycznych pieśni zatytułowana *Mój pogrzeb, czyli okropny sen bardzo śmiatego człowieka*<sup>21</sup> jest w istocie parafrazą utworu de Bérangera *Mój pogrzeb*<sup>22</sup>.

\*\*\*

W nierozpowszechnianym za życia poety wierszu *Oto proces ma swój kres...*<sup>23</sup> można odnaleźć ciekawe nawiązanie do poezji de Bérangera, autora, który z powodu treści swoich piosenek przez kilka miesięcy przebywał w paryskim więzieniu. Z powodu tej odsiadki de Béranger napisał pieśń zatytułowaną *Uciezka muzy albo moja pierwsza wizyta w Pałacu Sprawiedliwości*<sup>24</sup>, zaczynającą się takimi oto słowami:

„Porzuć lirę, moja Muzo,

W strzępy podrzyj wyrok ten”<sup>25</sup>.

Zbieżności między wierszem Wysockiego a utworem francuskiego poety znajdziemy zarówno w ich strukturze, jak i w tematyce. Metrum jest prawie identyczne – różnica

---

<sup>20</sup> Decyzją Napoleona Francja jako pierwsze państwo na świecie praktycznie wprowadziła obowiązek nieodpłatnej nauki dla wszystkich dzieci; z oczywistych powodów skutki tej decyzji w postaci likwidacji analfabetyzmu były rozłożone w czasie. Śladem pionierskiej Francji uczyniły wkrótce to samo Prusy i Austria, natomiast w Rosji podobną reformę wprowadził dopiero sto lat później Piotr Stołypin.

<sup>21</sup> W. Wysocki, *Мои похорона или страшный сон очень смелого человека* <koniec 1971>. Wysocki, zapowiadając wykonanie tego utworu, twierdził niekiedy, że jest on oparty na motywach cygańskich.

<sup>22</sup> P.-J. de Béranger, *Mon enterrement*, 1825.

<sup>23</sup> W. Wysocki, *Вот и кончился процесс...* <14 II 1966>.

<sup>24</sup> P.-J. de Béranger, *La muse en fuite ou ma première visite au Palais de Justice*, 1821; rosyjski przekład Iwana i Aleksandry Tchorzewskich zatytułowany jest *Бегство Музы, или Мой первый визит в суд* (wydany w 1893 r.).

<sup>25</sup> Utwory Wysockiego cytuję (jeśli nie jest zaznaczone inaczej) w tłum. W. Paszkowicza.

polega na tym, że de Béranger dał w połowie rymy żeńskie, podczas gdy Wysocki użył rymów męskich. I jeden, i drugi utwór to gorzka satyra odnosząca się do karania pisarzy za ich twórczość. De Béranger opisał swój własny proces, Wysocki – proces Andrieja Siniawskiego i Julija Daniela. Siniawski był ważną postacią dla Wysockiego – to u niego student Studium Teatralnego zdawał w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku egzaminy z literatury, to Siniawski kupił „sobie” gitarę i magnetofon tylko po to, by zapisywać na taśmie pierwsze piosenki i humoreski odwiedzającego go z grupą kolegów Wysockiego (niektóre z nich tylko dzięki tej inwestycji zachowały się dla potomności<sup>26</sup>). U Wysockiego znajdziemy dwa wyrażenia:

	De Béranger:	W. Wysocki:
1.	Они обвиняли нас	Изругали в пух и прах
2.	Сколько смелости в глупцах	Сколько злобы в bestиях

nawiązujące do treści rosyjskiego przekładu *Uciezki muzy...* dokonanego przez Iwana i Aleksandrę Tchorżewskich<sup>27</sup>.

Utwór Wysockiego nie zawiera refrenu, obecnego u de Bérangera, i jest nieznacznie (o dwie zwrotki) dłuższy. Nawiasem mówiąc, tytuł innego wiersza Wysockiego, *Odwiedzi-ny Muzy czyli Pieśń plagiatora*<sup>28</sup>, wydaje się wynikiem inspiracji tytułem wymienionej tu piosenki de Bérangera. W omawianym utworze Wysockiego jest jeszcze dalszy, całkiem innego rodzaju związek z postacią de Bérangera. W treści pojawia się kwestia dotycząca zsyłki radzieckich zwolenników oszczędzonych Siniawskiego i Daniela (wiersz mówi o pierwszych chwilach po ogłoszeniu wyroku w dniu 14 II 1966 roku):

„Wolnych nar znajdziemy dość  
W łągach w Magadanie”<sup>29</sup>.

Kwestia ta nawiązuje do treści znanego wiersza Puszkina, skierowanego przeciw Francuzom popierającym polskie powstanie listopadowe. A w Komitecie pomocy powstaniu (którego współzałożycielem był sam generał Marie Joseph de la Fayette) ważną rolę grał nie kto inny, tylko de Béranger, zdeklarowany przeciwnik wszelkiej władzy absolutnej<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Niezwykłą historię odzyskania nagrań, zarekwirowanych przez funkcjonariuszy MSW po aresztowaniu Siniawskiego, przedstawiała (w nieco różniących się wariantach) w barwny sposób Maria Rozanowa, żona Siniawskiego, zob. np.: A. Żebrowska, *Maria Rozanowa*, „Wysokie obcasy”, 10 V 2002.

<sup>27</sup> Iwan i Aleksandra Tchorżewscy (pseudonim kolektywny: Iwan-da-Maria). Iwan Tchorżewski senior (1843–1910) był tłumaczem poezji, wiele przekładów stworzył wspólnie z żoną, m.in. pod koniec życia wydali oboje zbiór przekładów de Bérangera liczący czterysta trzy utwory [*Пьер-Жан Беранже. Полное собрание песен Беранже в переводе русских поэтов*. Tyflis 1893]. Polscy przodkowie Iwana Tchorżewskiego (Tchorżewskiego) mieszkali w Wielkim Księstwie Litewskim. Jego syn, tego samego imienia, poszedł w ślady ojca – tak jak on był tłumaczem, działał również na innych polach (m.in. założył w Finlandii Towarzystwo Walki z Bolszewizmem).

<sup>28</sup> W. Wysocki, *Посещение Музы, или Песенка плагиатора* <VII 1969>.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Spośród pisarzy w Komitecie tym udzielali się też na przykład Wiktor Hugo, Alexandre Dumas i Teofil Gautier.

\*\*\*

Do cyklu „alpinistycznych” pieśni Wysockiego, wykonywanych w filmie *Pion*<sup>31</sup>, należy między innymi *Pożegnanie z górami*<sup>32</sup>. W pierwszej strofie czytamy:

„W rwetes miast  
I w rzekę samochodów  
Powracamy  
– Nie ma tam gdzie się podziąć.  
Schodzimy w dół  
Z ujarzmionych szczytów,  
Zostawiając w górach  
Swoje serce”<sup>33</sup>.

Wiersz ten odzwierciedla urzeczenie autora alpinizmem i pięknem górskiego krajo-  
brazu. Inspiracji można dopatrywać się w utworach klasyków wieków XVIII i XIX. Chro-  
nologicznie pierwszym z nich jest Robert Burns<sup>34</sup>. Oto fragment jego pieśni *Me serce jest  
w górach*<sup>35</sup>:

„Me serce jest w górach, nie dla mnie tu świat!  
Me serce jest w górach, za zwierzem mknie w ślad;  
Za dziką zwierzyną, za sarną mój bieg;  
Me serce jest w górach, gdziekolwiek bym legł.

O żegnaj, Północy, ty kraju mych gór,  
Skąd siły i męstwa wywodzi się wtór;  
Gdziekolwiek się udam, gdzie zwrócić się mam,  
Li ciebie ja kocham, li ciebie ja znam”.

(tłum. Jan Kasprowicz)

Burns napisał tę pieśń po powrocie z wędrówki po szkockich górach, pod wrażeniem  
ich piękna. Podobnie Wysocki – tworzył swoje *Pożegnanie...* tuż po pobyciu na Kaukazie,  
gdzie, wśród lodowców i ośnieżonych szczytów, nakręcono większość ujęć do filmu *Pion*.

Źródłem twórczego zamysłu w przypadku *Pożegnania z górami* Wysockiego może też  
być pieśń de Bérangera *Pożegnanie z polami*<sup>36</sup>; w analizie opierać się będą na przekła-  
dzie M.Ł. Michałowa, najpewniej znanym Wysockiemu. Nietrudno zauważyć podobień-  
stwo tytułów<sup>37</sup> i zbliżone metrum (zbliżone też do metrum wspomnianego utworu Burnsa).

<sup>31</sup> *Вертикаль*, reż. Borys Durow i Stanisław Goworuchin, scen. Siergiej Tarasow, Nikołaj Rasziejew, pokaz premierowy 19 VI 1967, dystrybucja od XII 1967. Dystrybucję wstrzymano na pół roku, gdyż wymowa filmu nie pasowała do uroczystych obchodów pięćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej.

<sup>32</sup> W. Wysocki, *Прощание с гораму* <VIII lub XII 1966>.

<sup>33</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>34</sup> Robert Burns (25 I 1759–21 VII 1796), wybitny poeta szkocki.

<sup>35</sup> R. Burns, *My Heart's in the Highlands* 1789.

<sup>36</sup> P.-J. de Béranger, *Pożegnanie z polami* [*Adieux à la campagne*] (listopad 1821); autor przekazał pieśń trybunałowi skazującemu go na więzienie za twórczość (uczynił to w dniu ogłoszenia wyroku).

<sup>37</sup> Również w języku francuskim tytuły brzmią podobnie (*Adieu à la campagne*/*Adieu à la montagne*).

Podmiot liryczny francuskiego wiersza – można go utożsamić z autorem pieśni – żegna się z ukochanymi polami i lasami (podobnie jak podmiot wiersza Wysockiego – z górami):

De Béranger w swoim utworze opisuje swoje uczucie polami i lasami:

„Niebo rozpościera się czyste (...)

Echa leśne, powtarzajcie moje »Żegnaj«.

Jak poblakły las szumi i w głąb swoją wzywa! (...)

To tutaj nawiedzał mnie rój cudnych marzeń,

To tutaj sława chwilami szeptała mi do ucha swoje obietnice”<sup>38</sup>.

Francuski poeta napisał ten autobiograficzny „list pożegnalny” w czasie, w którym został skazany na karę więzienia za treść swoich utworów. Tak więc nie tylko poetycki klimat obu piosenek jest pokrewny. Przecież rok powstania *Pożegnania z górami* (1966) to czas, w którym mogły rodzić się trudne pytania, ściśle związane z tematem piosenki de Bérangera. Pierwsze – o swobodę działalności pisarzy w ZSRR (w związku ze wspomnianym wyżej pokazowym procesem Siniawskiego i Daniela; każdego z nich skazano na karę w przybliżeniu sześciu lat łagru za publikowanie utworów za granicą). Drugie – o zakaz publikowania przez Wysockiego jego utworów. I wreszcie trzecie – o wolność pracy uczonych. To ostatnie ma szczególnie wielką wagę. Wiązało się z wystawieniem w Teatrze na Tagance *Życia Galileusza*<sup>39</sup>. To właśnie tym przedstawieniem Lubimow chciał zwrócić uwagę opinii publicznej na problem wolności słowa i jednocześnie na równie istotne, choć na innej płaszczyźnie, zagadnienie odpowiedzialności uczonych w kontekście ich odkryć. W szczególności chodziło Lubimowowi o moralne aspekty rozwijania broni jądrowej i termojądrowej<sup>40</sup>. Warto tutaj podkreślić, że idee i cele niezwykłego tandemu Wysocki-Lubimow czy Lubimow-Wysocki (trudno orzec, który z nich i kiedy dominował) były, jak na radzieckie warunki, niecodzienne. Cele Wysockiego, aktora Teatru na Tagance, i Jurija Lubimowa, dyrektora artystycznego tej sceny, zbiegały się. U pierwszego wyrażały się słowem „wolność” w pieśniach i wierszach, u drugiego – w doborze repertuaru – w niejednym z wystawianych spektakli przewijały się wątki związane z wolnością jednostki, brakiem zgody na ograniczanie wolności, ze swobodą artystycznej wypowiedzi. Cele wspomnianego wyżej tandemu i innych artystów Taganki stały w jawnej sprzeczności z celami autokratycznych przywódców ZSRR, dla których dobro jednostki, szarego obywatela nie miało żadnego znaczenia, chociaż enigmatycznie obiecywali szczęście i dobrobyt zbiorowości, masom pracującym.

Trzeba tu zaznaczyć, że wyżej opisany motyw „pozostawienie serca w górach” z *Pożegnania z górami* obecny jest nie tylko u Burnsa i Wysockiego – niejedną raz pojawiał się w świecie poezji, w świecie pieśni. Bez trudu znalazłem taką oto prostą ludową pieśń tyrolską (znaną mi w wersji francuskiej):

<sup>38</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>39</sup> B. Brecht, *Жизнь Галилея* (*Leben des Galilei*), reż. J. Lubimow, Teatr na Tagance (premiera 17 V 1966).

<sup>40</sup> J. Lubimow, *«Жизнь Галилея» Б. Брехта*, 1966 [w:] *Рассказы старого трепача*. <https://biography.wikireading.ru/105913> [dostęp 12.05.2018].



„Czas odejść, moi przyjaciele,  
Jak żołnierz – bez łez.  
Lecz kiedy opuszczam nasze góry,  
Zostawiam w nich całe swe serce”<sup>41</sup>.

„Il faut partir, ô ma compagne  
Comme un soldat, et sans pleurer  
Mais en quittant notre montagne  
Mon cœur y reste tout entier”.

Swoje serce pozostawia w górach w *Pożegnaniu z górami* podmiot liryczny Wysockiego. Po latach inny rosyjski bard, Jurij Wizbor<sup>42</sup>, napisze piosenkę *Góry Fankie*<sup>43</sup>, w której w pierwszym wersie powtarza się podobne sformułowanie „serce zostawiłem w Górach Fankich”. Takie sformułowania nie muszą koniecznie być wynikiem inspiracji. Jednak czasem jest ona oczywista, na przykład dawno zauważono, że utwór Burnsa był źródłem natchnienia dla Boba Dylana – mowa o piosence *Góry*<sup>44</sup>, zaczynającej się od słów „Moje serce jest w górach” („Well my heart’s in The Highlands”), w której spotykamy motywy związane ze Szkocją, ojczyzną Burnsa.

\*\*\*

Wysocki interesował się losem zwierząt, a w jednym z utworów stanął w obronie bezpańskich moskiewskich psów. W 1972 roku w radzieckiej prasie zamieszczono obszerny artykuł na temat „bezańskich, a i „pańskich” też, psów w Moskwie. Nadmiar psów – zjawisko groźne. Dziesiątki tysięcy pogrzybionych mieszkańców rocznie, brud na ulicach... W komentarzach do utworu Wysockiego *Jakie czasy, takie ambarasy*<sup>45</sup> zwrócono uwagę, że właśnie wyżej wymieniony artykuł mógł zainspirować poetę do napisania tej pieśni, w której autor staje w obronie czworonożnych przyjaciół człowieka<sup>46</sup> (w innych utworach ujmował się i za dzikimi zwierzętami). W wierszu tym znajdziemy krytykę złego traktowania bezpańskich zwierząt przez społeczeństwo – społeczeństwo, które cały świat przeznacza dla siebie:

„Przecież kaganiec to wspaniała rzecz,

Jeśli nosi go pies!”.

Rosyjski poeta kończy wiersz dramatycznym spostrzeżeniem:

„Nie ma gdzie się podziąć bezdomny pies?

Dla czworonogów miejsca brak?

I to w sytuacji, w której budujemy pełną parą

Z tak niewiarygodnym rozmachem?”<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> [http://fr.lyrics.wikia.com/wiki/Chansons\\_populaires/Adieux\\_%C3%A0\\_la\\_montagne\\_\(Tyrolienne\\_italienne\)](http://fr.lyrics.wikia.com/wiki/Chansons_populaires/Adieux_%C3%A0_la_montagne_(Tyrolienne_italienne)) [dostęp: 12.05.2018].

<sup>42</sup> Jurij Wizbor (1934–1984), poeta, dziennikarz, aktor filmowy, jeden z czołowych przedstawicieli gatunku radzieckiej poezji śpiewanej. W Polsce znany był m.in. z roli Martina Bormanna w serialu *Siedemnaście mgnień wiosny* (*Семнадцать мгновений весны*), scen. Julian Siemionow (według własnej powieści), reż. Tatiana Lioznowa, 1973.

<sup>43</sup> J. Wizbor, *Фанские горы*, 1978.

<sup>44</sup> B. Dylan, *Highlands*, 1997.

<sup>45</sup> W. Wysocki, *Наши помехи – эпохе под стать* <ok. 20 VI 1972>

<sup>46</sup> *Высоцкий – Больно мне за наш СССР*, (Amfora, Sankt-Petersburg 2012), s. 82.

<sup>47</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

Cytowana zwrotka może kojarzyć się nam z utworem de Bérangera *Petycja psów rasowych o zniesienie zakazu ich wstępu do ogrodów Tuileries*<sup>48</sup>, w którym autor domaga się dla czworonogów większych praw, rozszerzenia ich przestrzeni swobody – między innymi prawa do paradowania po ogrodach Tuileries. Pierwsza zwrotka brzmi tak:

„Skoro tyrana już nie ma (...)

Prosimy o wydanie rozporządzenia, by od jutra

Psy z przedmieścia Saint Germain

Mogły bez smyczy paradować po Tuileries”<sup>49</sup>.

Uwaga o tyranie dotyczy upadku (na rok przed powstaniem pieśni) Napoleona Bonaparte’go. Odejście władcy stanowi zabawny pretekst do złożenia petycji. Jak widać, troska o psią dolę, walka o dobre traktowanie czworonogów, łączy obu poetów.

Dodam przy okazji, że obaj poeci często stosowali ważną zasadę, iż pierwszy wers musi być tak skonstruowany, żeby zainteresować, zaintrygować, porwać odbiorcę. Dzieje się tak w przypadku przytoczonych wyżej incypitów pieśni de Bérangera:

„Skoro tyrana już nie ma?”;

„Porzuć lirę, moja Muzo”.

(W tym pierwszym pojawia się walor uniwersalności, ponadczasowości, bo przecież nazwisko tyrana nie zostało określone). U Wysockiego niejedna piosenka ma wiele tytułów, ale rozpoznawana jest po treści pierwszego wersu. Przykładami z twórczości Wysockiego mogą być incypity:

„Wybuchnę, niczym trzysta ton trotylu”

(wspomniany wyżej wiersz *Odwiedziny Muzy czyli Pieśń plagiatora*);

„Kto zakończył życie tragicznie, ten jest prawdziwym poetą”

(wiersz *O fatalnych datach i liczbach*<sup>50</sup>);

„Gdybym był bogaty jak król mórz...”<sup>51</sup>

(wspomniany wyżej wiersz bez tytułu).

\*\*\*

Dialog u Wysockiego obecny jest jako drobny element śpiewanych utworów, a niekiedy nawet jako forma literacka – gdy dany utwór w całości stanowi wymianę zdań. Ten typ pieśni spotkamy na przykład w utworze Szeregowy *Borysow*<sup>52</sup>, gdzie tytułowy szeregowy tłumaczy przed wojennym sądem, dlaczego, stojąc na warcie, zastrzelił swojego kolegę z oddziału; docieklive pytania śledczego i wyjaśnienia zabójcy tworzą mistrzowsko skonstruowany dialog. Przypomnieć warto również zgrabnie napisany *Dialog przed telewizorem*<sup>53</sup>, rozmowę męża z żoną. Nie pierwszy i nie ostatni raz możemy dostrzec

<sup>48</sup> P.-J. de Béranger, *Requête présentée par les chiens de qualité pour obtenir qu'on leur rende l'entrée libre au jardin des Tuileries*, VI 1814. Przekład rosyjski I. i A. Tchorżewskich: *Челобитная породистых собак. О разрешении им свободного входа в туильрийский сад*.

<sup>49</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>50</sup> W. Wysocki, *O фатальных датах и цифрах* <porc. 1971>.

<sup>51</sup> Incypity podaję w tłum. W. Paszkowicza.

<sup>52</sup> W. Wysocki, *Рядовой Борисов* <III 1969>.

<sup>53</sup> Idem, *Диалог у телевизора* <przed III 1973>.

niewątpliwy wpływ pióra de Bérangera na twórczość Wysockiego – w tym przypadku punktem odniesienia będzie pieśń francuskiego poety zatytułowana *Senator*. Dialogi występują w obu pieśniach. W *Senatorze* krótkie dialogi pojawiają się incydentalnie, a u Wysockiego jeden dialog wypełnia cały utwór. *Dialog przed telewizorem* rozpoczyna się od wypowiedzi małżonki:

„– Oj, Wań, nie mogę – ale klowny!  
Jeden drugiemu kopa dał,  
Na gębie szminką upačkany,  
A gada tak, jakby się schlał!”.

„– Ой, Вань, гляди, какие клоуны!  
Рот - хоть завязочки пришей...  
Ой, до чего, Вань, размалеваны,  
И голос - как у алкашей!”.

tłum. Michał B. Jagiełło

A oto fragment *Senatora* w oryginale i w przekładzie rosyjskim:

„Mon épouse fait ma gloire :  
Rose a de si jolis yeux !  
Je lui dois, l’ on peut m’ en croire,  
Un ami bien précieux.  
Le jour où j’ obtins sa foi,  
Un sénateur vint chez moi !  
Quel honneur !  
Quel bonheur !  
Ah ! monsieur le sénateur,  
Je suis votre humble serviteur”.

„Я всей душой к жене привязан;  
Я в люди вышел... Да чего!  
Я дружбой графа ей обязан,  
Легко ли! Графа самого!  
Делами царства управляя,  
Он к нам заходит, как к родным.  
Какое счастье! Честь какая!  
Ведь я червяк в сравненью с ним!  
В сравненье с ним,  
С лицом таким —  
С его сиятельством самим!”.

(tłum. Wasilij Kuroczkin)

Wysocki prawie dokładnie powtarza metrum rosyjskiej wersji *Senatora*, zatytułowanej *Znamienny przyjaciel* (*Знатный приятель*). Jest ono prawie identyczne (a różni się nieco od metrum francuskiego oryginału)! Wysocki niejako wpisał swoją piosenkę w szablony francuskiego wiersza (z pewnością mu znanego, w przekładzie Kuroczkina<sup>54</sup>; sugeruje to zgodność budowy wiersza Wysockiego właśnie z tym przekładem), nieznacznie ingerując w konstrukcję. Treść jest odmienna, jednak śladem inspiracji są charakterystyczne zbieżności. Po pierwsze, tematyka *Senatora* i *Dialogu* to relacje między mężem i żoną: *Senator* to historia akceptowanej przez męża małżeńskiej zdrady, marginalny wątek tego rodzaju pojawia się u Wysockiego, w zwrotce, w której mowa o przyjacielu żony – mąż wspomina o kimś takim, ale istnienie przyjaciela najwyraźniej mu nie przeszkadza

<sup>54</sup> Wasilij Kuroczkin (1831–1875), dziennikarz, poeta, satyryk i tłumacz rosyjski.

(sytuacja podobna do opisanej w wierszu francuskim). Po drugie, widzimy uderzające pokrewieństwo niektórych rymów: w rosyjskiej wersji *Senatora* mamy siedmiokrotne powtórzenie w refrenie rymów (*nim-nim-takim-samim*), u Wysockiego kilkakrotnie mamy podobny układ bardzo zbliżonych rymów (*Zin-magazin-odin-Zin, Zin-szin-benzin-Zin, Zin-odin-arszin-Zin, Zin-magazin-Zin-odin*). Po trzecie, u de Bérangera (i Kuroczkina) występuje kwestia dotycząca wyjścia głównego bohatera z domu:

„[Senator] Przyjedzie wieczorem, siedzi...

– Czy Pan tak cały czas bez ruchu [na świeżym powietrzu]?”<sup>55</sup>.

Bowiem pan senator, „przyjaciół domu”, chcąc przebywać sam na sam z żoną narratora, wysłał go na przejażdżkę, wspaniałomyślnie użyczając mu własnej karety. Natomiast żona bohatera wiersza Wysockiego czyni mężowi wyrzuty, że ten po pracy nie wychodzi z nią z domu na miasto:

„A ty, Iwanie, przyjedziesz do domu,

Podjesz sobie i od razu – na kanapę”<sup>56</sup>.

Oba utwory są wielozwrotkowe (siedem podwójnych zwrotek u de Bérangera, u Wysockiego osiem do dziesięciu, zależnie od wariantu). Na marginesie tych obserwacji zwrócę uwagę na pewną ciekawostkę – pewnie nie każdy polski czytelnik pamięta, że Mickiewicz postużył się melodią *Senatora*, budując VII scenę III części *Dziadów*<sup>57</sup>.

\*\*\*

Po roku od wspomnianego wyżej procesu Siniawskiego i Daniela, procesu, w którym pewną rolę odegrało prawdziwe czy urojone pochodzenie podsądnych, Wysocki pisze wiersz *Srogi zakaz carewiczom wydał papa car...*<sup>58</sup>. W utworze tym ofiarą antysemityzmu, uwidaczniającego się w działaniach cara, pada jako pierwsza rodzina Guriewiczów. Gdy trzy urodzive córki wpadają w oko carewiczom, muszą zginąć na stosie oskarżone o czary. Wiersz przedstawia historię przypominającą nieco fabułę *Skrzypka na dachu*<sup>59</sup>, musicalu opartego na *Dziejach Tewjego Mleczarza*<sup>60</sup> Szolema Alejchema. Akcja *Skrzypka* rozgrywa się w roku 1904 na podległej wtedy Rosji Ukrainie. „Zagrożenia” prowadzą do ucieczki ludności żydowskiej z wioski zwanej Anatewką. Skąd się te zagrożenia wzięły, możemy się domyślać z treści rozmowy Leibesa z rabinem:

<sup>55</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>56</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>57</sup> T. Baranowski, *Motywy mozartowskie w twórczości Adama Mickiewicza [w:] Spotkania z mistrzami fortepianu i pedagogiki fortepianowej II*, red. S. Olędzki, Białystok 2006, s. 7–15.

<sup>58</sup> W. Wysocki, *Запретили все цари всем царевичам...* <VI 1967>.

<sup>59</sup> Angielski musical *Fiddler on the Roof*, utrzymany w chagallowskim nastroju (słowa: Sheldon Harnick, libretto: Joseph Stein, muz. Jerry Bock). Adaptacja noweli Szolema Alejchema *Tewje i jego córki*, opowiadająca o losach żydowskiej rodziny, wyrzuconej przez carskich oficerów ze wsi Anatewka. Premiera 22 IX 1964. Spektakl miał 3242 odsłony w Imperial Theatre w Nowym Jorku. Wersja ekranowa powstała w 1971 r.

<sup>60</sup> Jid. רעד הלבט (Tewje der Milchiker), 1894.

„Leibesz: A czy dla cara jest przeznaczone jakieś błogostawieństwo?

Rabin: Dla cara błogostawieństwo? Naturalnie: »Boże, błogostaw cara i zachowaj go od nas z dala«<sup>61</sup>.

Odpowiednikiem fikcyjnej Anatewki jest w wierszu Wysockiego podolskie miasteczko Żmerynka<sup>62</sup>. Wiersz został napisany w trzy lata po nowojorskiej premierze wspomnianego musicalu. W przedstawieniu tym Tewje wydaje trzy<sup>63</sup> ukochane córki za mąż. Wobec realnego zagrożenia pogromami Tewje musi się z nimi rozstać – jedna wyjeżdża, dzieląc los męża zesłańca, na Syberię, druga do Krakowa, a trzecia z mężem do Ameryki, *nota bene* przez Warszawę. A w wierszu Wysockiego car wysyła, z tego samego powodu, kolejne panny na stos. Szyfman, trzeci z kolei zagrożony, bierze ze swoimi trzema córkami nogi za pas i osiada właśnie w Ameryce:

„Tam trzy córki, siostry trzy, tam trzech krasawic wdzięk,  
I niejeden znów wyczytał w carskich oczach lęk.

...Bye, Żmerynka!

– Pojął Szyfman w mig zasady gry (...)

Z Manhattanu przysłał list nam, on – i córki trzy<sup>64</sup>.

Występujący tu motyw ucieczki do amerykańskiego raju pojawia się i w innych wierszach barda. Warto zauważyć jeszcze, że omawiany utwór mówi o antysemityzmie władców, a nie obywateli. Tutaj poeta fobię przypisuje elitom, jednak w innym, wcześniejszym wierszu, zatytułowanym *Antysemici*<sup>65</sup>, w niepublikowanym wariantcie, naliczył w kraju – być może żartem – dwieście milionów antysemitytów.

Najbardziej znana pieśń ze *Skrzypka na dachu* to *Gdybym był bogaczem...*<sup>66</sup> do słów Sheldona Harnicka<sup>67</sup>. Wysocki w zaledwie dwa miesiące po *Srogim zakazie...* pisze balladę *Gdybym był bogaty jak król mórz...* – temat jest co prawda inny niż w pieśni ze *Skrzypka*, lecz bard zaczyna przecież niemal tymi samymi słowami, co Harnick. Dodam jeszcze, że w piosence Wysockiego jeden z bohaterów nazywa się Rabinowicz – a przecież Rabinowicz to rodowe nazwisko Alejchema. W utworze Wysockiego odkrywamy też ślad twórczości Roberta Burnsa. Jedna z najwcześniejszych pieśni tego ostatniego autora, *John Barleycorn: Ballada*<sup>68</sup>, powstała na kanwie pradawnej ballady ludowej. Oryginał i wybrany rosyjski przekład, zatytułowany *Джон Ячменное Зерно*, zaczynają się następująco:

<sup>61</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>62</sup> Żmerynka, d. Zmierzynka, miasto na Ukrainie, ważny węzeł kolejowy; miejsce urodzenia Jana Brzechwy.

<sup>63</sup> W wersji książkowej córek było więcej.

<sup>64</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>65</sup> W. Wysocki, *Антисемиты* <jesień 1963>.

<sup>66</sup> Sh. Harnick, muz. Jerry Bock, *If I were a rich man...*, 1964.

<sup>67</sup> Sheldon Harnick, ur. 1924 r., amerykański pisarz, autor słów do licznych musicali.

<sup>68</sup> R. Burns, John Barleycorn: A Ballad, 1782. John Barleycorn to uosobienie napojów alkoholowych – angielska i szkocka personifikacja jęczmienia (*barley* – jęczmień, *corn* – ziarno), z którego produkuje się alkoholowe napitki.

„There was three kings into the east,  
Three kings both great and high,  
And they hae sworn a solemn oath  
John Barleycorn should die.

„Трех королей разгневал он,  
И было решено,  
Что навсегда погибнет Джон  
Ячменное Зерно.

They took a plough and plough'd him down,  
Put clods upon his head,  
And they hae sworn a solemn oath  
John Barleycorn was dead”.

Велели выкопать сохой  
Могилу короли,  
Чтоб славный Джон, боец лихой,  
Не вышел из земли”.

(tłum. Samuil Marszak)

Porównując oryginał i liczne przekłady (każdy z nich mógł być znany Wysockiemu), dostrzegamy wspólny motyw magicznej liczby „trzy”. U Burnsa – trzech króli na wschodzie (!) – u Wysockiego co prawda nie trzej, lecz „wszyscy carowie”, za to trzy zagrożone rodziny, trzy córki Guriewiczza, trzy Rabinowicza i trzy Szyfmana. U Burnsa śmierć czeka Johna Barleycorna, u Wysockiego – śmierć grozi każdej z trzech rodzin (Szyfman z córkami zdąży jednak uciec do Ameryki).

\*\*\*

W piosence zespołu The Beatles<sup>69</sup>, zatytułowanej *Ona cię kocha*<sup>70</sup>, występuje zawołanie „yeah, yeah, yeah”. Słowa te stały się jednym z symboli muzyki rock-and-rollowej. Ślad tego zawołania spotykamy u Wysockiego w wierszu *O fatalnych datach i liczbach*<sup>71</sup>:

„W słowie »długoszjeje« [ros.: *dlinnoszjejeje*] na końcu występują trzy »je«:

– Trzeba z poetą się rozprawić – sprawa jasna,  
Więc nożem go... Szczęśliwy będzie, ostrzem przebity,  
Zamordowany za to, że był niebezpieczny”<sup>72</sup>.

„Jejeje” – „niebezpieczna” końcówka słowa *dlinnoszjejeje*, to właśnie trzykrotnie powtórzone angielskie „yeah”. Cytowany fragment wiersza mówi między innymi o dążeniu władz ZSRR do wyłączenia wpływu kultury Zachodu na mieszkańców kraju. Z myślą tą koresponduje znany utwór innego autora: informację, że na radzieckiej wsi nie ma zwyczaju tańczenia twista zawarł Jurij Wizbor we wcześniejszej *Opowieści technologa Pietuchowa o spotkaniu z uczestnikiem Forum...*<sup>73</sup>. Tutaj myśl autora odczytujemy jako dostrzeżenie niepropagowania zachodniej kultury, sformułowanie jest więc znacznie łagodniejsze.

<sup>69</sup> Grupa istniała w latach 1963–1970.

<sup>70</sup> J. Lennon i P. McCartney, *She loves you*, 23 VIII 1963.

<sup>71</sup> W. Wysocki, *O фатальных датах и цифрах* <роз. 1971>.

<sup>72</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>73</sup> J. Wizbor, *Рассказ технолога Петухова о своей встрече с делегатом форума*, 1964. W utworze narrator fałszywie przedstawia się owemu uczestnikowi jako technolog Pietuchow. Inżynier-technolog (tytuł zawodowy) Siergiej Pietuchow (1842–1912) był wybitnym uczonym i inżynierem rosyjskim, zajmował się głównie technologią szkła.

Nie bez przyczyny. Utwór ten pojawił się pod sam koniec rządów Chruszczowa, w okresie nazywanym odwilżą – jest w tej piosence mowa raczej o nieobecności niż tępieniu wpływów kultury zachodniej. A wiersz *O fatalnych datach i liczbach* powstał później, za rządów neostalinisty Breżniewa, w czasie gdy sytuacja twórców była znacznie trudniejsza. Stąd i ostrzejsze sformułowania w wierszu.

Wróćmy jeszcze do Lennona i McCartneya. Być może kolejnym echem ich twórczości są u Wysockiego poniższe wersy w piosence *Skatowdrapka*<sup>74</sup>:

„Potem, przy każdym naszym podejściu (...)

Ubezpieczałaś mnie z rozkoszą,

Alpinistko ty moja gutaperkowa”<sup>75</sup>.

Alpinistka jest giętka, plastyczna, rozciągliwa jak gutaperka, guma czy kauczuk. Piosenka napisana została w pół roku po wydaniu słynnej płyty Beatlesów, zatytułowanej „Rubber Soul”<sup>76</sup>. Longplay ten określany bywa jako punkt zwrotny, zmiana muzycznego stylu zespołu. Tytuł płyty można rozumieć dosłownie („gumowa dusza”), ale w rzeczywistości kryje się w nim odniesienie do kierunku rozwoju muzycznego stylu „soul”<sup>77</sup>. Można domniemywać, że Wysocki słyszał o tej (nieдоступnej w ZSRR) płycie, a także znał jej tytuł. Czy słowo „gutaperka” wśliznęło się do wiersza tak po prostu? Może to nie przypadek, że pojawiło się u Wysockiego w tak krótkim czasie po publikacji angielskiej płyty? Ta hipoteza ma znamiona spekulacji, głównymi argumentami „za” są czasowa korelacja i niezwykłość (moim zdaniem) użycia słowa „gutaperka” w utworze lirycznym. Nawiasem mówiąc, zmiana stylu zespołu The Beatles koreluje czasowo ze zmianą, ze wzbogaceniem stylu Wysockiego. Przecież utwory napisane do filmu *Pion*, w tym *Skatowdrapka* (choć ten ostatecznie na filmową taśmę nie trafił), to cykl alpinistyczny napisany w zupełnie nowym stylu, który zapoczątkował nowy poetycki kierunek artystycznego rozwoju poety.

\*\*\*

Wzajemne oddziaływanie jest w literaturze często spotykane, a odszukiwanie i interpretacja takich powiązań jest zadaniem fascynującym. U Wysockiego ślady niektórych inspiracji, powiązań tak z literaturą rosyjską, jak zagraniczną, są często dobrze zamaskowane. Ich poszukiwanie jest pomocne w zrozumieniu idei, zamysłów i celów autora. Przedstawione wyżej przykłady związków wierszy Wysockiego z utworami obcojęzycznymi (głównie francuskimi, niemieckimi, brytyjskimi i amerykańskimi) pokazują, w jaki sposób poeta umiał twórczo wykorzystać pewne elementy, wyrażenia lub strukturę (metrum) dzieł

<sup>74</sup> W. Wysocki, *Скалолазка* <Kabardyno-Balkaria, VIII 1966>. Pieśń ta, napisana do filmu *Pion* (nie włączona) wydaje się być dalekim echem starszego o osiem lat utworu *Sznureczek* Jurija Wizbora (J. Wizbor, *Веревочка*, 1958), w którym, tak jak potem u Wysockiego, alpinistyczna lina wiąże dwie osoby w nierozzerwalny sposób.

<sup>75</sup> Tłum. W. Paszkowicz.

<sup>76</sup> Płytę wydano 3 XII 1965.

<sup>77</sup> Możliwe źródło tytułu „Rubber Soul”, to jego znaczenie „plastyczny soul” (*plastic soul*), pejoratywne odniesienie do stylu soul uprawianego przez białych muzyków (tak czasem określano muzykę Rolling Stonesów).

autorów zagranicznych do przekazania odbiorcom własnych idei, poglądów, własnego spojrzenia na świat. Związki te mają zróżnicowany charakter. Wierzę, że analizowanie takich relacji daje możliwość szerszego spojrzenia na twórczość poety, a także uzupełnienia wiedzy jej dotyczącej o kontekst literatury światowej.

### **Summary**

#### **Inspirations, interactions and associations: On some links between the works of Vladimir Vysotsky and English-, French- and German-language poetry, theatre and pop music**

The threads binding the poetry of Vladimir Vysotsky with Russian and foreign literature have a diverse character – some convergences, similarities of his works to those of other authors can be identified in the content, the subject, and the metre of the poems. Some of the literary associations are easily detectable for any recipient, others are more difficult to find. The article focuses on the identified links between the works of Vysotsky and those of foreign authors such as Pierre-Jean de Béranger, Robert Burns, and Bertolt Brecht. The convergences observed between Vysotsky's and de Béranger's poems, in the subject, form, and metre, indicate the affinity of the way of thinking and ideals, as well as both poets' love of freedom, despite the 150 year gap between their birth dates. The presented links with literature of the 18th, 19th, and 20th century widen the opportunities for interpreting the works of Vladimir Vysotsky.

**Keywords:** Vladimir Vysotsky, Robert Burns, Pierre-Jean de Béranger, Bertolt Brecht, Sheldon Harnick

**Słowa kluczowe:** Włodzimierz Wysocki, Robert Burns, Pierre-Jean de Béranger, Bertolt Brecht, Sheldon Harnick



Wojciech Paszkowicz

**Inspiracje, interakcje i asocjacje: o pewnych powiązaniach twórczości  
Włodzimierza Wysockiego ze światem francusko-, angielskiej  
niemieckojęzycznym poezji, teatru i muzyki pop**

**Inspirations, interactions and associations:  
On some links between the works of Vladimir Vysotsky and English-,  
French- and German-language poetry, theatre and pop music**

- The Turning Point, reż. H. Ross, scen. A. Laurents, 1977.
- Wysocki W., Высоцкий, t. 1–11, Sankt-Petersburg 2012.
- Хозяин тайги, reż. W. Nazarov, scen. B. Możajew, 1968.
- Brecht B., Die Moritat von Mackie Messer, muz. Kurt Weill (1928).
- Żatkin D.N., Бернс советской эпохи / Burns of the soviet era, II Международная научная конференция „Перевод как средство взаимодействия культур”; Kraków 17–21 XII 2015; Moskwa 2015.
- Żebrowska A., Maria Rozanowa, „Wysokie obcasy”, 10 V 2002.
- Lubimow J., «Жизнь Галилея» Б. Брехта, 1966 [w:] Рассказы старого трепача. <https://biography.wikireading.ru/105913> [dostęp 12.05.2018].
- Baranowski T., Motywy mozartowskie w twórczości Adama Mickiewicza [w:] Spotkania z mistrzami fortepianu i pedagogiki fortepianowej II, red. S. Olędzki, Białystok 2006.