



Dariusz Gancarz

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
Kraków

**Rosyjska
poezja
rockowa**

	Rosyjska poezja rockowa
--	--

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 624

Dariusz Gancarz

**Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
Kraków**

**Rosyjska
poezja
rockowa**

Recenzent

dr hab. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz, prof. UJ

© Copyright by Dariusz Gancarz & Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2012

redaktor Olga Kitlińska

projekt okładki Maciej Kwiatkowski

autor zdjęcia na okładce Agata Gancarz

ISSN 0239–6025

ISBN 978–83–7271–738–2

Wydawnictwo Naukowe UP

Redakcja/Dział Promocji

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./fax (12) 662–63–83, tel. (12) 662–67–56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa

Zespół Poligraficzny UP, zam. 62/12

Wstęp

Rosyjski rock stanowi obecnie w Rosji fenomen w sensie historycznym, kulturowym, socjologicznym, filozoficznym i literackim. Gatunek ten stał się dla badaczy tematem fascynującym, chociaż niełatwym. Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku była zamknięciem epoki prawdziwego rozwoju rocka. Kilka lat później kultura rockowa stała się przedmiotem zainteresowań naukowych. Jak wiadomo, sprzymierzeńcem badacza jest zawsze odpowiednio długa perspektywa czasowa, dystans, który pozwoli rzetelnie ocenić wpływ danego zjawiska na rzeczywistość. Na przykładzie analiz literaturoznawczych można stwierdzić, iż rola „rockowych” prekursorów była nie do przecenienia. Pierwsze artykuły i prace na temat tekstów rockowych stały się w Rosji bodźcem do powstania szeregu interesujących odniesień. Naturalnie można powiedzieć, iż zagadnienie rosyjskiej poezji rockowej zostało zbadane w stopniu niewystarczającym do wyciągnięcia wniosków ostatecznych. Będzie to prawdą, lecz ponad dziesięcioletni okres badań zaowocował bardzo dobrymi rezultatami.

Wysoka wartość artystyczna słowa rockowego oraz rosnąca liczba publikacji na temat rocka sprawiły, że sztuka ta przyciąga coraz większą uwagę literaturoznawców rosyjskich. Dzieje się tak tym bardziej, iż w ciągu ostatnich czterdziestu lat proza rosyjska zdecydowanie dominowała nad poezją. Wydawnictwa są obecnie coraz bardziej zainteresowane drukowaniem nie tylko materiałów historyczno-kulturowych, lecz również tekstów literackich. Proces ten na większą skalę rozpoczął się pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku¹. Niepodważalne znaczenie mają w tym przypadku antologie. Badacz z Tweru, Jurij Domanski, wspominając pierwsze zbiory z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku (wydana w Moskwie w 1991 roku *Alternatywa: Próba antologii poezji rockowej*/*Альтернатива: Опыт антологии рок-поэзии* oraz wydane w Sankt-Petersburgu w 1992 roku *Słowo rocka*/*Слово рока*) pisze, iż miały one

¹ Ю. Доманский, *Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 6, Тверь 2002, s. 97.

• Wszystkie przypisy, które dotyczą zbiorów *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 1–10, odnoszą się do elektronicznych wersji tych publikacji, które można pobrać ze strony internetowej Katedry Teorii Literatury Uniwersytetu Państwowego w Twerze: <http://www.poetics.nm.ru>

wiele wad, lecz również bezcenną zaletę – uświadamiały istnienie takiej dziedziny kultury, jak rosyjski rock².

Obecnie wśród antologii główną rolę odgrywa wydawana w latach 2004–2007 dziesięciotomowa pozycja *Poeci rosyjskiego rocka* (*Поэты русского рока*). Do ważnego typu publikacji zaliczają się pozycje poświęcone życiu i twórczości danego poety rockowego (lub przedstawiające wyłącznie dorobek poetycki), np. wydane w Moskwie w 2001 roku wiersze i wspomnienia o Wiktorze Coju, zatytułowane *Gwiazda o imieniu Słońce* (*Звезда по имени Солнце*). Niemniej istotne są opracowania traktujące gatunek w aspekcie historyczno-kulturowym, czego przykładem jest pozycja z 1991 roku autorstwa Artioma Troickiego *Rock w Związku: lata 60-te, 70-te, 80-te...* (*Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...*).

Wzrost zainteresowania naukowców rosyjskim rockiem jest zatem wprost proporcjonalny do rozwoju rynku publikacji. Warto jednak podkreślić, iż pierwsza doktorska rozprawa literaturoznawcza została napisana w Rosji na długo przed „rockowym” boomem wydawniczym – Tatiana Łogaczowa obroniła w 1997 roku pracę zatytułowaną *Rosyjska poezja rockowa lat 1970–1990 w kontekście socjokulturowym* (*Русская рок-поэзия 1970-х–1990-х гг. в социокультурном контексте*). XXI wiek zaowocował o wiele obfitszym dorobkiem naukowym, w dużej mierze dzięki działalności Katedry Teorii Literatury Uniwersytetu Państwowego w Twerze, który w 1998 roku zainicjował organizację konferencji i druk artykułów naukowych o rosyjskiej poezji rockowej. Do tej pory ukazało się dwanaście zbiorów (cztery ostatnie wydane wspólnie z Uralskim Państwowym Uniwersytetem Pedagogicznym w Jekaterynburgu) zatytułowanych *Rosyjska poezja rockowa: tekst i kontekst* (*Русская рок-поэзия: текст и контекст*), zawierających analizy i zróżnicowane podejście do tematu. Na wyróżnienie zasługują bez wątpienia badacze „weterani”, którzy publikują swoje przemyślenia w każdym kolejnym zbiorze *Rosyjskiej poezji rockowej*: Jurij Domanski, Stanisław Swiridow, Olga Nikitina. Regularnie pojawiały się także artykuły Jekatieriny Kozickiej, Nadieždy Nieżdanowej, Daniły Dawydowa, Tatjany Iwlewej, Dienisa Stupnikowa, Olega Gorbaczowa, Olgi Markielowej czy Evelyn Radke z Niemiec.

W polskim środowisku rusycystycznym rosyjska poezja rockowa jest mało znana. W twerskich zbiorach naukowych pojawiły się publikacje trójki Polaków (Jakub Sadowski, Jacek Pawlak, Dariusz Gancarz). Na szczególną uwagę zasługuje Jakub Sadowski, którego artykuły cyklicznie pojawiają się w kolejnych wydaniach *Rosyjskiej poezji rockowej*, począwszy od części czwartej do jedenastej (w jedenastej wspólnie z E. Przybył-Sadowską). Ten znawca i miłośnik

² Ю. Доманский, *Русская...*, s. 97.

rosyjskiego rocka jest jednocześnie autorem jednej z analiz zamieszczonych w zbiorze *Bardowie*³.

W książce zostanie zaprezentowane stanowisko traktujące tekst rockowy jako sztukę słowa. Jednym z celów refleksji historyczno-literackiej będzie wykazanie faktu nierozzerwalności myśli z panującą w Związku Radzieckim, a później w Rosji, sytuacją społeczno-polityczną. Poezja rockowa ostatniego niemal czterdziestolecia była doskonałym zwierciadłem kondycji moralnej młodego pokolenia w Rosji. Często krzywym, odwróconym, niekiedy popękanym. Takim, jak czasy, na które przypadł jej rozkwit. Warto poznać ten głos, chociażby dlatego, że stanowi on część prawdy o imperium radzieckim i o współczesnej Rosji.

³ J. Sadowski, *Dżungla, cmentarz, apokalipsa: rosyjska poezja rockowa lat 1985–2000 a obrazy literackie*, [w:] *Bardowie*, Łódź 2001, s. 153–165.

Różnorodność i wielowymiarowość rocka

Próby zdefiniowania

Na pierwszy rzut oka, pojęcie rocka bezsprzecznie kojarzy się ze stylem muzyki. Takim, z którym w zasadzie każdy człowiek, niezależnie od wieku, miał bliższy lub dalszy kontakt. Może nim być zagorzały fan, stały bywalec koncertów, kolekcjoner płyt. Może też być to osoba stojąca w opozycji, uważająca rock za wytwór niskiej i prymitywnej kultury. Są też i tacy, którzy mają do rocka stosunek zupełnie obojętny. Nie zmienia to faktu, iż rock jest obecnie terminem powszechnie znanym.

Próba jednoznacznego zdefiniowania rocka byłaby jednak dużym uproszczeniem. Aby stworzyć podwaliny do analizy zjawiska, należy przytoczyć kilka definicji. Encyklopedia Powszechna podaje następujące wyjaśnienie hasła „rock and roll”:

rock and roll (ang. *to rock*, kołysać i *to roll*, toczyć) – muzyka młodzieżowa lat 50. XX wieku. Amerykański taniec towarzyski, metrum parzyste, tempo szybkie. Rozwinął się z modnego w latach 30. XX w. jitterburga, potem jive’a, urozmaicony akrobatycznymi figurami¹.

Słownik terminów muzyki rozrywkowej uwzględnia zarówno pojęcie „rock and roll”, jak i „rock”:

rock and roll:

1. styl w wokalnie-instrumentalnej muzyce rozrywkowej, powstały na początku lat 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych z połączenia elementów białych

¹ *Encyklopedia Powszechna Larousse*, t. II, Warszawa 2003, s. 1319.

i murzyńskich stylów (m.in. rhythm and bluesa oraz country and western), charakteryzujący się mocno zaznaczonym rytmem i gitarowym akompaniamentem;

2. samodzielny utwór wokally-instrumentalny, utrzymany w tym stylu;

3. wykonywany przy muzyce w tym stylu taniec towarzyski o szybkim tempie, w metrum 4/4, charakteryzujący się swobodnymi, improwizowanymi ruchami;

4. nurt wokally-instrumentalnej muzyki rozrywkowej, obejmujący wszelkie formy oparte na mocnym, dynamicznym rytmie, wykonywane głównie na elektrycznych gitarach i perkusji²;

rock:

1. jeden z podstawowych stylów w wokally-instrumentalnej muzyce rozrywkowej, powstały na początku lat 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych z połączenia elementów białych i murzyńskich stylów (m.in. rhythm and bluesa oraz country and western), charakteryzujący się mocno zaznaczonym rytmem i elektrycznie nagłośnionym instrumentarium;

2. to samo co rock and roll: styl muzyczny, nurt w muzyce lub taniec towarzyski³.

Autor *Słownika muzycznego*, Arthur Jacobs, nie traktuje tych dwóch pojęć całkowicie synonimicznie i wyjaśnia:

rock – rodzaj popularnej muzyki, która wywodząc się z amerykańskich korzeni, rozprzestrzeniła się w całym świecie ok. 1950 roku. Opiera się na partii wokally i towarzyszących jej gitarach (głównie gitarach elektrycznych), popularyzowana przeważnie za pomocą nagrań dźwiękowych. Rock'n'roll stanowi obecnie jeden z rodzajów rocka, różniących się np. odmiennym rytmem i instrumentalizmem. Fuze z innymi gatunkami muzyki popularnej dały początek jazz-rockowi, folk-rockowi itp.⁴.

Rodzi się zatem pytanie, czy terminy „rock and roll” i „rock” można używać zamiennie? Nie ulega wątpliwości, iż pierwsza z nazw była pierwotną. Skąd zatem wziął się „rock”? Odpowiedź można znaleźć w artykule Grzegorza Brzozowicza:

Rozpocząć należy od zdefiniowania samego pojęcia rocka. W powszechnym obiegu nazwa ta pojawiła się w Wielkiej Brytanii pod koniec lat 60., była skróco-

² A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 197.

³ Tamże, s. 196–197.

⁴ A. Jacobs, *Słownik muzyczny*, przeł. H. Martenka, C. Nelkowski, Bydgoszcz 1993, s. 293.

ną formą od „rock and roll”, a powstała, by pod jednym szyldem móc umieścić mnogość muzycznych stylów, które w drugiej połowie lat 60. wyrosły z rock and rolla i rhythm and bluesa, stwarzając fuzje z innymi formami muzycznymi jak soul, jazz, folk czy country. W Stanach Zjednoczonych nazwa rock nie przyjęła się i do tej pory używa się tam pojęcia rock'n'roll na określenie nie tylko muzyki, ale również specyficznej kultury, postawy, etosu czy wręcz stanu ducha⁵.

Wydaje się zatem, iż nie jest błędem wymienne posługiwanie się omawianymi pojęciami. Jednakże, zgodnie z cytowanym fragmentem, rozwój gatunku spowodował, iż w Europie mniej więcej od drugiej połowy lat sześćdziesiątych przyjęło się określenie „muzyka rockowa”, a termin rock'n'roll przywodzi na myśl zjawiska zachodzące do tego okresu bądź w formie artystycznej odpowiadające ich charakterowi. Taki podział wydaje się być także bliższy mentalności polskiego odbiorcy, o czym świadczyć może poniższa wypowiedź osoby zainteresowanej historią rocka:

Nie jest możliwe bezsprzeczne podanie konkretnej daty powstania rocka. Co więcej, nie sposób nawet określić takowego roku. Jak dla mnie, rock w prawdziwym tego słowa znaczeniu narodził się w drugiej połowie lat 60-tych. Oczywiście i wcześniej był rock'n'roll i inne podobne zjawiska, ale dopiero w późnych 60-tych powstałi Pink Floyd, Deep Purple, Led Zeppelin i inni giganci tej gałęzi sztuki [...]⁶.

Także autor książki opisującej dzieje muzyki rockowej, Dariusz Michalski, przedstawia rock jako odrębne zjawisko:

Amerikanin Robert Christgau we wstępie do zbioru swych esejów *Any Old Way You Choose It* dla rock and rolla wyznacza cezurę lat 1955–1964, muzykę późniejszą nazywając rockiem, czyli „całą muzykę pochodzącą początkowo od energii i wpływów The Beatles, ale również od Boba Dylana i tego wszystkiego, co sami chcielibyście widzieć i słyszeć w niej”⁷.

Wielu doświadczonych muzyków już od lat dziewięćdziesiątych ma kłopoty z odpowiedzią na pytanie o gatunkowe określenie rocka:

⁵ G. Brzozowicz, *Początek i koniec rocka*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 248.

⁶ Słowa te należą do Bartłomieja „Eternusa” Bigi, autora opublikowanego na stronie internetowej <http://www.rockmagazyn.pl> w dziale „Artykuły i felietony” tekstu *35 lat rocka – część I – 1968–1972*.

⁷ D. Michalski, *Rock przez cały rok*, Warszawa 1990, s. 202.

Definicja rocka nie jest łatwa. Kiedyś definiowało się go jako muzykę taneczną o korzeniach bluesowych, rhythm'n'bluesowych. W tej chwili te korzenie gdzieś się pogubiły...⁸.

Zdanie lidera zespołu „Voo Voo”, Wojciecha Waglewskiego, potwierdza Jarosław Siemionowicz, gitarzysta grupy „Proletaryat”:

Zanika cały sens typologii, tego szufladkowania, że ten gra tak, a tamten inaczej⁹.

Wypowiedzi te dotyczą przede wszystkim problemu zacierania się czystych granic rocka. Powstający w latach dziewięćdziesiątych melanz rocka ze stylami nowatorskimi oraz coraz częstsza ingerencja techniki komputerowej i nietradycyjnych instrumentów zrodziły pytanie o sens typologii. I chociaż „prawdziwy rock” już zawsze kojarzyć się będzie z końcem lat sześćdziesiątych oraz latami siedemdziesiątymi i osiemdziesiątymi XX wieku, pojęcie to pozostaje wciąż mocno zakorzenione w świadomości środowiska muzycznego. Jeżeli tylko brzmienie któregoś z utworów „kwalifikuje się” do rockowego stylu, piosenka ta najczęściej jest właśnie w ten sposób, nierzadko czysto intuicyjnie, „szufladkowana”. Bywa, że towarzyszy jej konkretny epitet, co nie jest nowością. Dodatkowe określenia zaczęły bowiem partnerować temu gatunkowi muzyki od końca lat sześćdziesiątych, a ich liczba rosła wraz z jego rozwojem np. rock progresywny, industrialny, chrześcijański itp.

W cytowanym fragmencie artykułu Wojciecha Brzozowicza istotne jest podkreślenie faktu, iż rock'n'roll jest także określeniem kultury, postawy i etosu. Z dzisiejszego punktu widzenia można ocenić jak ważną była i pozostaje pozamuzyczna strona rocka. Pominięcie tego wymiaru zjawiska byłoby ignorancją. Biorąc pod uwagę wielokrotnie potwierdzone przez twórców oraz fanów rocka w słowach i czynach zdanie Wiktora Coja, iż „rock to sposób życia”¹⁰, wydaje się to wręcz niemożliwe.

Powyższe definicje i opinie potwierdzają znaną już tezę, iż rock jest w sensie muzycznym i kulturowym zjawiskiem różnorodnym oraz wielowymiarowym. Słusznie więc przedstawia się go w coraz szerszym kontekście. Współcześni badacze odkrywają w rocku niedostrzegane do tej pory odniesienia do filozo-

⁸ Rozmowa Wiesława Królikowskiego z Wojciechem Waglewskim, „Tylko Rock” 1992, nr 7–8, s. 22.

⁹ Wypowiedź Jarosława Siemionowicza, [w:] B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001, s. 89.

¹⁰ Za: Н. Нежданова, *Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70–80 годов*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, Тверь 1998, s. 34.

fii, religii, istoty człowieczeństwa, polityki (choć rock z założenia był apolityczny) czy też chociażby tak spornych i drażliwych zjawisk, jak feminizm lub homoseksualizm. Dominuje bez wątpienia strona socjologiczna, lecz coraz częściej pojawiają się artykuły na temat związków tekstu rockowego z tradycją literacką, czy też relacji między koncertem rockowym a teatrem. Rockowe brzmienie zyskuje również zainteresowanie w oczach muzykologów.

Większość spojrzeń ma charakter nowy, a ich liczba może być dla kręgu zainteresowanych wciąż niezadowolająca. Wojciech Józef Burszta i Marcin Rychlewski uważają, iż nieobecność rocka jako przedmiotu naukowej refleksji jest sytuacją cokolwiek dziwną¹¹. Autorzy wyrażają opinię, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest odmawianie temu zjawisku jakiegokolwiek wartości artystycznej czy kulturotwórczej. Według nich stanowisko takie powstało wskutek negatywnych ocen, jakie muzyce popularnej wystawiali zwolennicy elitaryzmu (np. Theodor Adorno i Allan Bloom), jak też w wyniku zwyczajnej niewiedzy i stereotypów myślowych¹². Dalej badacze proponują własną definicję rocka:

Rock to nie tylko zjawisko estetyczne – oryginalny, wielokodowy język sztuki, w którym zostały wyartykułowane mniej lub bardziej znaczące artystycznie płyty. To również styl życia, sposób ubierania się, a nawet myślenia. A więc rock jest także kulturą. Kulturą, której wpływ na obyczajowość, świadomość społeczną, a także na przemiany polityczne w drugiej połowie XX wieku nietrudno dostrzec. I jako kultura właśnie, różnorodna i wieloaspektowa, rock domaga się poważnej refleksji naukowej¹³.

Podobne stanowisko reprezentuje Wojciech Siwak, który analizuje rock jako zjawisko artystyczne i kulturowe. Uważa on rock za sztukę, która jest wytworem potrzeby komunikowania się nie tylko poprzez słowa i muzykę, ale również przez strój i gesty. Określa także kulturę rockową jako kosmopolityczną i ogólnoswiatową, rozumiejąc przez to, iż w poszczególnych krajach młodzież uczestniczy w tych samych wzorach kultury światowej, modyfikowanych nieznacznie przez warunki lokalne¹⁴. Nie pozostawia wątpliwości fakt, iż rock rozwijał się wszędzie według wzorców amerykańskich i brytyjskich. Za ogólnoswiatowy pewnik trzeba przyjąć również stałe elementy tej kultury, takie jak płyta, koncert, teledysk, określony wygląd czy strój. Mówiąc o wpływie wa-

¹¹ W.J. Burszta, M. Rychlewski, *Odpowiedź na pytanie: po co nam rock*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 5.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 6–7.

¹⁴ Zob. W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 5.

runków lokalnych trzeba jednak pamiętać o krajach, gdzie kryteria polityczne bądź religijne powodowały, iż swobodna wypowiedź artystyczna była cenzurowana, a dostęp zwolenników tego rodzaju twórczości do rockowych płodów ograniczony (np. państwa socjalistyczne).

Bardzo ważną częścią każdej sztuki jest poruszana problematyka. W tym przypadku opinia o „nieznaczej modyfikacji” byłaby rozminięciem się z prawdą. Doskonałym tego przykładem jest rock rosyjski, będący pochodną radzieckich warunków oraz kontynuacją literacko-bardowskiej tradycji. Po okresie rodzimych „Morrisonów” i „Hendrixów” poszedł on swoją drogą i nigdy nie został „obywatelem świata” – nie tylko z powodu „żelaznej kurtyny” czy bariery językowej. Rosyjski rock stworzył własną kulturę, różną od leżących u źródeł wzorców, a w związku z tym nie dla wszystkich zrozumiałą.

Wojciech Siwak pisze również:

W mojej pracy, analizując m.in. twórczość rockową w Polsce, pamiętać muszę, że nie Polska jest miejscem, gdzie tworzyły się poszczególne style rockowe i wzorce rockowej kultury. Wyznaczane są one bowiem głównie przez twórców amerykańskich i brytyjskich. Związane to jest z genezą gatunku, powstałego w wyniku syntezy muzyki negroamerykańskiej z amerykańską i brytyjską muzyką popularną, dopiero później wzbogaconego o elementy innych kultur¹⁵.

Trudno nie zgodzić się z autorem. Warto jednak postawić pytanie, czy również polski rock w burzliwych latach osiemdziesiątych nie stworzył własnego oblicza, dobrze rozumianego tylko w naszym kraju? Mirosław Pęczak i Jerzy Wertenstein-Żuławski nie odmawiają rodzimej muzyce rockowej własnej tożsamości, zaznaczając jednak, iż walka o nią była długa i w zasadzie dopiero po roku 1981 (za początek polskiego rocka przyjmuje się lata 1958–1959) można powiedzieć, że rock „staje się sobą”¹⁶. Wcześniej bowiem „załapywał się na piosenkę ludową, pieśni patriotyczne, mszę katolicką, jazz, folklor, poezję śpiewaną i Bóg wie jeszcze co”¹⁷. Przełomu autorzy dopatrują się w polskim punku:

Tekst punkowy był często prymitywny językowo, rażący często banałem, ale niemal bez wyjątku „sprowadzał rock na ziemię” – mówił o polskiej, bliskiej autorom, obserwowanej przez nich rzeczywistości: „Szósta rano wstań; Może zdą-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław 1991, s. 254.

¹⁷ Tamże.

żysz zjeść. Nic nie myśl, [...] nie czuj nic; spiesz się, spiesz; Szósta rano wstań; Wszystko szare metalowe, ludzkie oczy, ludzkie gesty; Szare twarze papierowe; Noce ciemne niebezpieczne” („Phantom”, Łódź 1980). „Nuda, Nuda, Nuda!” pokrzykiwał „Kryzys” oraz: „Dlaczego wciąż brakuje nam idoli; Wiemy wiele o niedoli; Uciśnionych żon; Trala-la-la; Dlaczego brak nam kapitana Klossa; On wyglądał na herosa; Gdzie jesteś Hans; Nikt nie ma szans”¹⁸.

Podsumowując przytoczone wnioski i wsłuchując się chociażby w słowa *Autobiografii* grupy „Perfect” – „martenowski piec, Luxemburg, chata, szkło, alpagi łyk, Poli Raksy twarz [...]”¹⁹ – odpowiedź na postawione wyżej pytanie wydaje się być twierdząca.

Polski i rosyjski nurt z pewnością wzbogaciły kulturę rockową. Światowi badacze nie koncentrują się jednak na ich naturze, powołując się głównie na muzykę amerykańską i brytyjską. Izolacja państw socjalistycznych i dominacja kultury anglojęzycznej w mediach to istotne tego przyczyny, lecz nie jedyne. W latach dziewięćdziesiątych polskie i rosyjskie zespoły zaczęły pokazywać się na Zachodzie, nie przekonując jednak do siebie tamtejszych odbiorców. Rosyjski rock jest praktycznie nieznan w sąsiedniej Polsce, podobnie jak polski w Rosji. Specyfika środowiskowa, odrzucenie kategorii kosmopolityzmu oraz uniwersalizmu okazały się czynnikami decydującymi.

Mówiąc o rocku, nie można pominąć tematu młodzieży. Nie ulega wątpliwości, iż rock wyraża cechy młodości, takie jak dynamiczność, ekspresywność, emocjonalność czy biologiczność. Stanowił też formę protestu. Publicysta i badacz muzyki Marek Garztecki pisze:

Tymczasem rock and roll – podobnie jak filmy Jamesa Deana – stał się manifestacją buntu młodego pokolenia. Buntu przeciwko autorytetom i normom moralnym drobnomieszczańskiego społeczeństwa, przeciwko temu, co nazywano amerykańskim stylem życia²⁰.

Bunt dotyczył sztucznego i ogólnie narzuconego umieszczania młodego człowieka w, jego zdaniem, nudnym świecie dorosłych. W związku z tym rock zaczął być lekarstwem na samotność i wyobcowanie. W artykule, którego autorem jest opierający się m.in. na pracach Lawrence’a Grossberga Zbyszko Melosik, czytelnik odnajdzie następujące stwierdzenie:

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tekst pochodzi ze strony internetowej <http://www.emuzyka.pl> (rozdział „Teksty”), a jego zgodność z oryginałem potwierdza nagranie audio.

²⁰ M. Garztecki, *Rock od Presleya do Santany*, Kraków 1978, s. 14

Swoista władza rocka polegała więc na nakreślaniu – poprzez muzykę oraz związany z nią styl życia i postawy – takiej przestrzeni afektywnego doświadczenia młodzieży, która byłaby podstawą konstruowania różnicy, to znaczy pokoleniowej tożsamości i alternatywnej mapy codzienności; krótko mówiąc – odmienności od świata dorosłych²¹.

Było to zatem rezultatem dążenia do autentyczności. Spełniało również funkcję terapeutyczną i oczyszczającą. Rock stwarzał możliwość rozładowania i wyzbycia się negatywnych emocji, ale także dawał poczucie wspólnoty, pełniąc tym samym funkcję integracyjną.

Wspomniany wyżej Lawrence Grossberg uważa, iż obecnie rock przegrał swoją misję. Pochłonięty w ostatnich dekadach przez przemysł rozrywkowy wpisał się w dominujący nurt kultury i stracił moc wyzwalania oporu²². Podobny sąd wyraża Beata Hoffman:

Pomimo niewątpliwej atrakcyjności, przestał rock jednak być muzyką protestu. Muzyka rockowa odpowiada wprawdzie potrzebom emocjonalnym młodzieży, ale odbiorcą rocka nie jest już tylko młodzież. Przechodząc od nonkonformizmu do komercjalizacji, od opozycji do akceptacji, od twórczości do produkcji, rock przestał być najbardziej nośnym społecznie przekaznikiem kultury alternatywnej. Kultura rockowa, poprzez włączenie się w szeroki obieg kultury masowej, zatraciła swoją spontaniczność, a sam rock nie jest już alternatywą wobec dominujących wzorów kultury²³.

Nie brak negatywnych opinii na temat rocka i prób pokazania wysokiej skali niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą ten gatunek. Przykładem takiego podejścia może być stanowisko wspomnianego już Allana Blooma. Jak pisze Zbyszko Melosik, Bloom w swojej książce *Umysł zamknięty. O tym jak amerykańskie szkolnictwo zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów* ubolewa, że studenci porzucają dzisiaj muzykę poważną na rzecz rocka. Krytyce została poddana ideologia rocka. Zdaniem Amerykanina muzyka rockowa kosztem miłości odwołuje się do seksualnej żądzy, dostarcza również ekstazy podobnie jak narkotyki, z którymi jest związana. Ta przyjemność może być na tyle intensywna, iż uniemożliwi młodemu człowiekowi odczuwanie

²¹ Z. Melosik, *Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością?*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 22.

²² Tamże, s. 24.

²³ B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001, s. 10.

entuzjazmu w stosunku do codzienności. Uzależnienie od rocka doprowadza zatem do takiego samego rezultatu jak nałóg narkotykowy²⁴.

Ksiądz Andrzej Zwoliński, wychodząc z założenia, że muzyka jest w stanie przejąć ster nad ludzkim zachowaniem, kieruje w stronę rocka sporo zarzutów. Píše, iż „od samego początku muzyka rock'n'roll była lansowana jako szalona, dzika, a ścieżka dźwiękowa filmu *Szkolna dżungla* sprzyjała kojarzeniu jej w świadomości społecznej z przestępczością wśród młodocianych”²⁵.

Za najgorsze zło autor uważa lansowanie idei samobójstwa, sięganie po narkotyki, wyraźne antyklerykalne nastawienie, przejęcie kultu Szatana, wpływanie na podświadomość poprzez m.in. odpowiednio wysoką głośność fali akustycznej, pulsację rytmu, czy też tzw. *backward masking*, czyli ukryty przekaz słowny, słyszalny w momencie puszczenia nagrania od tyłu.

Wielość stylistik oraz tendencji w rocku, jak również zróżnicowanie spojrzeń na to zjawisko nie ułatwiają jego analizy. Dlatego próbując odpowiedzieć na pytanie: „Czym jest rock?”, należy być świadomym, iż żaden z poglądów nie wyczerpie tematu. Warto jednak podjąć ryzyko, gdyż ponad czterdziestoletnia historia rocka zasługuje na stałe miejsce w kręgu dalekich od mitologizacji spojrzeń naukowych.

Czym zatem jest rock? Nie ma wątpliwości, iż stylem muzycznym. W momencie, gdy zaczął zatracać swój pierwotny charakter stał się sztuką. Jako sztuka jest więc formą przekazu myśli i idei. Połączenie muzyki z tekstem i prezentacją artystyczną powoduje, iż jest to sztuka złożona, wielokodowa. Rock jest też sztuką wielopostaciową²⁶, prezentowaną nie tylko w formie płyty czy koncertu, lecz również poprzez radio, film, telewizję, a w sensie opisowo-informacyjnym także prasę.

Rock wyszedł poza muzyczne ramy i stał się kulturą. Kulturą, która zapuściła korzenie w wielu regionach świata, lecz nie wszędzie rozwinęła się zgodnie z amerykańsko-brytyjskim wzorcem. Kulturą, która stała się jedną z głównych podstaw tworzenia tożsamości młodych ludzi w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Nie należy zapominać, że rock stał się produktem na sprzedaż. Postępująca komercjalizacja sprawiła, iż dostał się w wir kultury masowej, tracąc tym samym ducha niezależności. Nie dotyczy to oczywiście wszystkich artystów, ale nie pozostawia wątpliwości teza, iż rock stracił swą alternatywną moc. Zacierają się też jego gatunkowe granice.

²⁴ Zob. Z. Melosik, *Muzyka...*, s. 23–24.

²⁵ A. Zwoliński, *Rock: rytmiczne spętanie ducha*, Kraków 1995, s. 9.

²⁶ Zob. W. Siwak, *Estetyka...*, s. 129.

Rock to styl życia. Słabością bohemy artystycznej są używki, a czarną reklamą przedwczesne zgony. Narkotyki i alkohol nie ominęły środowiska rockowego. „Poszerzanie świadomości” było wielokrotnie główną przyczyną śmierci nie tylko muzyków, ale i ich fanów.

Rock to głos młodego pokolenia. Rock to zwierciadło rzeczywistości. Takich też można śmiało postawić więcej, bowiem każdy z miłośników tego gatunku muzyki odnajdzie dla siebie własną definicję. By jednak rozszerzyć pole postrzegania rocka, warto przyjrzeć się jego strukturze oraz rozwojowi.

Struktura przekazu rockowego. Kod słowno-tekstowy jako wyróżnik rosyjskiego rocka

„Każdy utwór rockowy funkcjonuje w trzech warstwach: dwie zasadnicze to muzyka i tekst, trzecia to sposób ich prezentacji na koncercie, czyli warstwa sceniczna” – pisze Wojciech Siwak²⁷. Inny badacz, Marcin Rychlewski, stawia tezę, iż komunikat rockowy jest semantyczno-stylistycznym związkiem następujących elementów: muzyczno-dźwiękowego, słowno-tekstowego, ikonizno-scenicznego, ikoniczno-okładkowego²⁸. Specjaliści są zgodni, iż istotą rockowego przekazu jest jego złożona, wzajemnie oddziaływująca na siebie i uzupełniająca się postać. Każda z płaszczyzn może być analizowana oddzielnie, jednak podejmując się tego zadania nie należy zapominać o ich współistnieniu. Kompleksowe postrzeganie komunikatu rockowego jest bowiem nieodzowne zarówno ze strukturalnego, jak i z historycznego punktu widzenia. Omawiane kody ewoluowały bowiem i wciąż ewoluują, w zależności od dominującej mody i stylu.

Kod muzyczno-dźwiękowy

Realizowanej przez określoną sekwencję dźwięków i akordów warstwie muzycznej przypisuje się znaczenie prymarne. Podstawą do wysunięcia takiego wniosku jest pogląd, iż oddziaływanie utworu rockowego jest najpierw dźwiękowe, a dopiero potem werbalne:

Ani „rockujące” słowa zaangażowanych piosenek Anny Prucnal, ani stylowo „sfuzowany” aksamit głosu Barbry Streisand (w piosenkach z filmu *A Star Is Born*)

²⁷ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 59.

²⁸ M. Rychlewski, *O wielokodowości rocka*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 65–66.

nie zwiódą intuicji słuchacza. Nie określi ich mianem rockowych w pełnym tego słowa znaczeniu; rockiem nazwie to, co zabrzmiało jak rock – zanim rozpozna sens pierwszych wyskandowanych słów, zanim spojrzy w upiorne ślepie Alice’a Coopera i da się pochłonąć feerii rockowego widowiska²⁹.

Drugim z argumentów jest fakt, iż kod muzyczny może funkcjonować bez oparcia w pozostałych warstwach, które mogą mieć rolę wyłącznie fakultatywną. Inaczej mówiąc, to muzyka jest wyznacznikiem i znakiem rozpoznawczym rocka. Nadaje ona charakter utworowi rockowemu, który przyjmuje formę piosenki, ma budowę stroficzną, zazwyczaj z podziałem na kuplety i refren. Jako podstawę formalną stosuje się 16–32-taktową formę pieśni (AABA), jak też 12-taktową (AA1B) strukturę bluesa. Te formy podstawowe ulegały jednak w rozwoju rocka wielu modyfikacjom³⁰.

Kod muzyczno-dźwiękowy w rosyjskim rocku to element zapożyczony z kultury zachodniej, który utracił na rzecz kodu słowno-tekstowego przypisywane mu znaczenie prymarne. Muzyka w ZSRR nie była wyznacznikiem ani znakiem rozpoznawczym rocka. Styl muzyczny grup rockowych w trakcie rozwoju gatunku ewoluował i przybierał bardzo różnorodne formy, a zatem bez odpowiedzi pozostaje pytanie o granice kodu w rosyjskim wariacie. Wyraźnie wskazuje się na „bardowski” charakter rosyjskiego rocka. Wpływ tradycji i niedobór profesjonalnego sprzętu sprawiły, iż wiele zespołów wybierało akustyczny wariant prezentacji materiału jako podstawowy.

Kod słowno-tekstowy

Tekstowi przypisuje się rolę drugorzędną, wielu jednak nie wyobraża sobie kultury rocka bez warstwy słownej. Oddziałuje ona bowiem silnie na emocje, wywołuje śmiech, łzy, wspomnienia. Teksty rockowe niejednokrotnie wyznaczają granicę pokoleń, stają się „hymnami”. Wynika to z faktu, iż tekst jest najbardziej znaczeniowoczym elementem składowym rocka, co jest rezultatem semantycznego potencjału języka.

Dziś może się wydawać, iż „ambitniejsze” słowo powinno przynależeć m.in. właśnie do gatunku rocka. Nie zawsze jednak tak było. Polski znawca rocka Wiesław Królikowski pisze, iż do połowy lat sześćdziesiątych teksty odgrywały w anglosaskim rocku podobną rolę jak w konwencjonalnej muzyce rozrywkowej – miały być proste i łatwe do zapamiętania, a tematyka dotyczyła

²⁹ G. Piotrowki, *Zrozumieć krzyk. W stronę muzykologii rocka*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 40.

³⁰ Za: W. Siwak, *Estetyka...*, s. 24.

przede wszystkim miłości. Język tekstu rockowego nasycony był potocznymi, często żargonowymi zwrotami. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych wraz z rozkwitem muzycznej sfery wyrazu zaczęto doskonalić warsztat tekstowy, a muzyka nabrała rangi artystycznej³¹.

Wobec powyższego, jedną z najczęściej omawianych kwestii jest zagadnienie literackości tekstów rockowych. Pytanie to pojawia się zawsze, gdy badacz staje przed zadaniem kategoryzacji danego tekstu muzycznego. Zdaniem Wojciecha Siwaka treści rockowe konstruowane są w taki sposób, aby nastąpiła w nich ekspozycja haseł. Badacz zakłada, iż odbiorca analizuje tekst rockowy poprzez pryzmat ukazanych w nim własnych pragnień i oczekiwań. W związku z tym podzielił on polskie rockowe słowo na hasłowe pragnienia, wyróżniając: pragnienie wolności, pragnienie uczucia, pragnienie prawdy, pragnienie akceptacji i uczestnictwa w życiu społecznym oraz pragnienie bezpieczeństwa i stabilizacji społecznej³².

Mirosław Pęczak i Jerzy Wertenstein-Żuławski piszą, iż generalnie trzeba założyć nieliterackość, czy raczej – pozaliterackość tekstów rockowych, nawet wówczas, gdy starają się one być literackie. Nie odmawiają oni jednak obecności w nich elementów literackości, wskazując m.in. na młodopolski rodowód często stosowanych motywów otchłani, nieba, fascynacji magią, czarną barwą³³.

Warto przyjrzeć się rozumieniu pojęcia literackości:

Literackość – kategoria wprowadzona przez rosyjską szkołę formalną na oznaczenie zespołu właściwości swoistych dla literatury jako sztuki słowa, decydujących o jej nieredukowalności do jakichkolwiek innych sposobów posługiwania się językiem w celach poznawczych, ekspresywnych, perswazyjnych. Literackość przekazów słownych stanowić miała w przekonaniu przedstawicieli tej szkoły główny przedmiot refleksji literaturoznawczej. W rozumieniu rozpowszechnionym później literackość to zbiór warunków, jakie w ramach danej świadomości społeczno-literackiej spełnić musi wypowiedź słowna, ażeby być zaliczona do klasy dzieł literatury pięknej. Kryteria i standardy tak pojmowanej literackości są historycznie i socjalnie relatywne. Jednym z podstawowych zadań badania

³¹ W. Królikowski, *Mowa wzmacniaczy, cz.1 – Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn muzyczny/Jazz” 1982, nr 4.

³² W. Siwak, *Estetyka...*, s. 58–77.

³³ M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław 1991, s. 257.

historycznego jest rekonstrukcja norm literackości obowiązujących w różnych okresach ewolucji literatury³⁴.

Tekst rockowy należy zatem traktować jako sztukę słowa. Jest to bowiem konstrukcja językowo sensowna, o określonym sposobie organizowania znaczeń i spełnionym warunku komunikatywności. Teksty rockowe przedstawiają rzeczywistość fikcyjną nierzadko poprzez wysoce sprawny język poetycki. Spełniona zostaje zatem funkcja estetyczna przekazu. Odwołując się do kategorii semantyki, należy przytoczyć definicję literackości zaproponowaną przez Adama Kulawika:

Literackość rozumiem jako zamierzoną przez autora zdolność tekstu do ujawnienia jego podwójnej semantyki: znaczenia dosłowne utworu zostają zawieszono i służą do kodowania znaczeń przenośnych, alegorycznych, symbolicznych, metaforycznych. Literackość jest więc chwytem semantycznym³⁵.

Szukając obecności przesłanek literackich w tekście należy zatem odnaleźć w nim znaczenie dosłowne i przenośne. Taka „podwójna semantyka” nie jest obca utworom rockowym. W tym rozumieniu kategorię literackości spełniał będzie, na przykład, tekst piosenki rosyjskiego zespołu „Nautilus Pompilius” *Przechadzki po wodzie* (*Прогулки по воде*). Andriej spotyka spacerującego po wodzie Chrystusa i prosi go, by ten zdradził mu sekret cudownego zjawiska. Zbawiciel odpowiada:

видишь там на горе
возвышается крест
под ним – десяток солдат
повиси-ка на нем
а когда надоест
возвращайся назад
гулять по воде гулять по воде
гулять по воде со мной^{36*}

³⁴ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002, s. 283.

³⁵ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 16.

³⁶ *Поэты русского рока: И. Кормильцев, В. Бутусов, Д. Умецкий, А. Мозилевский, А. Лебедев, В. Шахрин, Н. Полева, М. Козырев, В. Самойлов, Г. Самойлов*, Санкт-Петербург 2007, s. 29.

* Należy zwrócić uwagę na bardzo często powtarzającą się cechę drukowanych tekstów rosyjskiego rocka – kompletnie ignorowane są zasady interpunkcji, co jednocześnie

Apostoł chce jednak od razu poznać tajemnicę i prosi Chrystusa, by „ukrzyżowanie zostawił na potem”. Jezus nazywa go prawdziwym głupcem³⁷.

Postać Andrieja niesie ze sobą ukryte cechy świata ludzkiego – egoizm i niezdolność do poświęceń. Utwór ten cechuje zatem celowa obecność chwytu semantycznego.

Biorąc pod uwagę powyższe podstawy nie można odmawiać tekstowi rockowemu literackiej organizacji znaczeń, aczkolwiek pod niezwykle istotnym warunkiem. Należy w tym przypadku stosować kategorię literackości w obrębie gatunku, adekwatnie do specyfiki tekstu rockowego. Błędem byłoby bowiem potraktowanie na jednolitych zasadach samodzielnego tekstu poetyckiego i tekstu utworu rockowego, który takiej autonomii nie posiada. Nie jest bowiem pierwotnie „przeznaczony” do analizy literackiej. Owo „przeznaczenie” jest niezwykle istotne. Autor określając swój tekst jako piosenkę rockową, automatycznie „skazuje” utwór na taką, a nie inną klasyfikację. Kwalifikując go jako piosenkę poetycką, nadałby napisanym przez siebie słowom o wiele większą niezależność literacką. Artyści akceptują jednak takie podejście do swoich dzieł, pamiętając o wspomnianych już pozostałych kodach – muzycznym i ikonograficznym.

Nie ulega wątpliwości, iż spora liczba piosenek rockowych nie spełnia kryteriów literackości. Jest to jednak zjawisko naturalne, mające miejsce również w utworach epickich, lirycznych czy dramatycznych.

Z literaturą wiąże rock zjawisko intertekstualności. Może się ona przejawiać na różnych płaszczyznach rockowego komunikatu. Największa i podstawowa grupa nawiązań intertekstualnych dokonuje się w obrębie kodu słowno-tekstowego. Nacechowane są one oczywiście różną intensywnością. Im mniej oczywiste są odniesienia, w tym mocniejszym stopniu odbiorca skazany jest na nie zawsze trafne domysły.

Tomasz Szmajter, badając funkcjonowanie intertekstualności w tekście rockowym, podaje kilka interesujących przykładów odniesień do literatury. Pisze on, iż niejednokrotnie teksty literackie były dla rockowych twórców źródłem natchnienia wypełniającym całą płytę. Między innymi w ten sposób zrealizo-

zaburza porządek stosowania dużych i małych liter. Istnieje pogląd, iż prezentacja graficzna wszystkich utworów rockowych powinna wyglądać w ten sposób, gdyż znaki interpunkcyjne mogą wypaczać sens przekazu. Przyjmuje się, iż odbiorca powinien znać melodię i oryginalne wykonanie utworu przez konkretny zespół i podczas czytania tekstu kierować się tymi wyznacznikami.

³⁷ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 29.

wał swoją koncepcję artystyczną zespół „Camel”, opierając album *Dust And Dreams* (1991) na motywach powieści Johna Steinbecka *Grona gniewu*³⁸.

Autor artykułu przywołuje także album *Beat* (1982) grupy „King Crimson” jako przykład nawiązania nie do jednego dzieła, lecz do całego nurtu literackiego, w tym przypadku do amerykańskiego zjawiska lat pięćdziesiątych – Beat Generation³⁹.

Refleksja, do której zmusza swoimi utworami George Orwell, znalazła ujście również w tematach rockowych. Do znakomitego pisarza sięgnął m.in. David Bowie w piosenkach *1984* czy *Big Brother*. Orwellovskie koncepcje miały odzwierciedlenie także na polskiej scenie. Zespół o nazwie „1984” nagrał utwór *Ferma hodowlana*, w którym śpiewa:

Wszystkie zwierzęta są równe
Ale świnie najrówniejsze⁴⁰.

W polskiej muzyce rockowej znajdziemy również odniesienie do literatury rosyjskiej:

A potem mówi: Dostoyevsky
Raskolnikow, rewolucja,
gilotyna, szafoty krwi⁴¹.

(She loves Dostoyevsky)

Nie bez oddźwięku pozostała polska spuścizna literacka. Zespół „Kult” nagrał utwór *Baranek*, którego autorem słów jest Stanisław Staszewski:

Na głowie kwietny ma wianek
W ręku zielony badylek
A przed nią bieży baranek
A nad nią lata motylek⁴².

³⁸ T. Szmajter, *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura?*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 88.

³⁹ Tamże, s. 89–90.

⁴⁰ Tamże, s. 94.

⁴¹ Cytat pochodzi ze strony internetowej oficjalnego fanklubu zespołu „T.Love” <http://www.t-love.art.pl>, rozdział „Teksty”.

⁴² Cytat pochodzi ze strony internetowej zespołu „Kult” <http://www.kult.art.pl>, rozdział „Dyskografia”, płyta *Tata Kazika*.

Tymczasem w *II Części Dziadów* Guślarz, widząc ducha Dziewczyny, wypowiada następujące słowa :

Na głowie ma kraśny wianek,
W ręku zielony badylek,
A przed nią bieży baranek,
A nad nią leci motylek⁴³.

Na tej samej płycie zespół „Kult” wykorzystał jeszcze jeden tekst literacki – utwór *Wróci wiosna, baronowo* został oryginalnie napisany przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Intertekstualność spełnia w rocku tę samą rolę, co w literaturze pięknej. Ma za cel uruchomienie swoistej gry pomiędzy autorem a odbiorcą. Nadaje również nowy status wcielonym fragmentom, budując nowe treści na fundamentach starych. Wydaje się również, iż w rocku podnosi rangę artystyczną śpiewanych tekstów.

Z pewnością można stwierdzić, iż tekst piosenki rockowej nie jest z założenia utworem literackim, nie posiada bowiem niezbędnej samodzielności. Badacz ma jednak pełne prawo ocenić jego warsztat słowny, stosując kategorie poetyckie w obrębie gatunku. Wydawane w formie książkowej najlepsze dzieła poetów rocka ułatwiają to zadanie i zachęcają młodą krytykę literacką do podjęcia tego rodzaju wyzwania. Literaturoznawstwo bowiem nie po raz pierwszy zwraca się ku dyscyplinom pogranicznym, odnoszącym się zarówno do literatury, jak i innych dziedzin ludzkiej działalności. Można tu przywołać chociażby kino, operę, sztukę oratorską czy obrzędy religijne. Przytoczone przykłady łączy fakt, iż wszystkie spełniają bądź mogą spełniać funkcję estetyczną. Kryją w sobie także tekst rockowy.

Kod słowno-tekstowy to główna oś struktury rosyjskiego utworu rockowego. Znaczący gatunku nie mają wątpliwości co do jego prymarnego znaczenia:

Rdzeniem estetycznym zachodniego rocka, jego głównym instrumentem jest rytm [...], natomiast u nas taką rolę spełnia słowo. Dlatego, że tutaj zawsze ważniejsza, ale i bardziej niebezpieczna, była wypowiedź⁴⁴.

Można z całą pewnością stwierdzić, iż poziom literacki tekstów rosyjskiego rocka jest o wiele wyższy niż na Zachodzie. Wśród zachodnich ikon rocka tylko nielicz-

⁴³ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, Warszawa 1973, s. 31–32.

⁴⁴ А. Троицкий, *Рок...*, s. 7.

* Wszystkie cytowane wypowiedzi w języku rosyjskim, jak również rosyjskie tytuły utworów, zostały przetłumaczone na język polski przez autora niniejszej książki.

ni mogą uważać się za poetów, natomiast do twórczości rosyjskich wykonawców rocka całkowicie pasuje określenie „poezja rockowa”⁴⁵.

Porównywanie i hierarchizacja poziomu artystycznego zachodniej i rosyjskiej muzyki rockowej pozostanie zawsze kwestią sporną i kontrowersyjną. Nie to jest jednak najistotniejsze, bowiem specyfika obydwu zjawisk wymaga ich oddzielnej analizy i tylko taka może doprowadzić do wyciągnięcia słusznych wniosków. Najważniejszą kwestią jest nie tylko przyjęta supremacja kodu słownego, lecz jego wielokrotnie podkreślany wysoki poziom literacki (nie odnosi się to oczywiście do twórczości wszystkich grup rockowych w Rosji – należy przyjąć tezę, iż wartość estetyczna tekstów była tendencją dominującą, natomiast nie stała się kanonem). Warto spróbować w tym miejscu odpowiedzieć na pytanie, co stało się przyczyną koncentracji rosyjskich artystów rockowych na kodzie słowno-tekstowym.

Istotną rolę odgrywa rosyjska tradycja literacka. Wpływ literatury i tradycji bardowskiej na rosyjską poezję rockową jest znaczący. Potwierdza to lider zespołu „ДДТ” Jurij Szewczuk:

Jeśli miałbym szukać źródeł rosyjskiego rock’n’roll’a, to, oczywiście, duże znaczenie przypisuję tutaj klasycznemu rockowi światowego formatu. Przecież wychowaliśmy się na takich grupach jak The Beatles, The Rolling Stones, The Doors, Yes, Led Zeppelin, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Pink Floyd itp. [...] Z drugiej strony wpływ miała rosyjska poezja, rosyjska mowa, rosyjscy poeci, bardowie, minstrelowie, różnie ich nazywają, po prostu śpiewający poezję ludzie z gitarą⁴⁶.

Popularność literatury w Rosji jest duża, a nie należy zapominać, na jaki okres przypadł rozkwit rosyjskiego rocka. Koniec lat siedemdziesiątych i początek osiemdziesiątych XX wieku to czas, kiedy wartościowe dzieła krążyły w drugim obiegu⁴⁷, zaś w realizowanym przez program szkolny spisie lektur próżno było szukać wartości najważniejszych: szczerości, uczciwości, poszanowania słowa. W pewnym sensie twórczość młodych adeptów gatunku zaspokoila ich głód zetknięcia się z prawdziwą poezją, do której dostęp był utrudniony.

Rosyjskie słowo literackie od zawsze było związane z historią tego kraju. W tym przypadku poezja rockowa podążyła za tradycją i nie ominęła współ-

⁴⁵ *Русский рок. Опыт антологии*, Челябинск 2003, s. 6.

⁴⁶ *Интервью Эвелин Радке с Юрием Шевчуком*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 7, Тверь 2003, s. 258.

⁴⁷ Literatura nieoficjalna pojawiła się w ZSRR w drugiej połowie lat 50.

czesnych jej problemów, bolączek i wydarzeń. Z tego powodu słowo musiało zająć centralne miejsce w myśleniu artystów. Rock w ZSRR był sztuką, która „przemówiła”. Ilja Smirnow podkreśla, jak istotny dla muzyków był fakt, aby słowa docierały do publiczności, by były dla niej zrozumiałe i niezagłuszone zbyt natężonymi dźwiękami instrumentów⁴⁸.

Nie było to trudne, bowiem z instrumentami był w ZSRR zawsze problem, co wpływało również na gorsze przygotowanie techniczne rosyjskich muzyków. Powodowało to, iż większą uwagę mogli oni poświęcać warstwie tekstowej.

To jednak nie techniczna słabość skłaniała twórców do „poetyckiego” myślenia. Pierwiastek muzyczny i taneczny przeważał tylko w początkowym etapie rozwoju rocka, w miarę upływu czasu główne miejsce zajęła idea. Zagościła ona nie tylko w poszczególnych utworach, ale stała się elementem całych albumów. Album w rosyjskim rocku przestał być zbiorem przypadkowo dobranych kompozycji, a stał się przemyślaną koncepcją autorską. Ogniwem spajającym poszczególne utwory mógł być tytuł, kompozycja utworu, jedność czasowo-przestrzenna, słowo bądź grupa słów, które powtarzają się w poszczególnych utworach, tworząc między nimi związek i wpływając na ideowo-artystyczny odbiór albumu. Badaczom udało się wykazać, iż owe elementy łączące znajdują swoje zastosowanie w albumach rockowych, a przez to zbliżają je w wielu aspektach do cyklów w liryce. Można stwierdzić, że album rockowy jest muzycznym odpowiednikiem cyklu w poezji⁴⁹. Ponieważ cyklizacja w rosyjskim rocku opiera się głównie na kodzie słowno-tekstowym, to album stał się cyklem lirycznym rosyjskiej poezji rockowej.

Przykładem ideowej koncepcji albumu może być płyta *Gwiazda o imieniu Słońce/Звезда по имени Солнце* (1989) grupy „Кино”. W utworach z tego albumu dominuje rozpad świata przedstawionego w połączeniu z próbami znalezienia przez bohatera lirycznego harmonii. Powtarzające się w piosenkach słowa to: Niebo, Ziemia, Słońce, wojna, sen, noc, okno, walka. Słowa te są motywami przewodnimi, które tworzą kompozycję albumu. Pomagają one stworzyć blok przestrzenno-czasowy. Przestrzeń w albumie opiera się najczęściej na opozycji góra–dół, natomiast kategoria czasu jest bardzo zróżnicowana. Są to poszczególne pory roku, dnia, ale też dwa tysiące lat z tytułowego utworu *Gwiazda o imieniu Słońce*, czyli cały okres nowożytny.

Wzrastające zainteresowanie rosyjską poezją rockową sprawiło, iż zaczęła ona być wydawana w formie książkowej. Pozwoliło jej to aktywnie wkroczyć

⁴⁸ И. Смирнов, *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока*, Москва 1994, s. 27.

⁴⁹ Szczegółowo zagadnienie cyklizacji w rosyjskim rocku analizuje J. Domanski w artykule *Циклизация в русском роке*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 3, Тверь 2000, s. 99.

w świat literatury i nauki. Rosyjski kod słowno-tekstowy uzyskał tym samym samodzielność literacką.

Kod ikoniczno-sceniczny

Na wizerunek sceniczny danej grupy składają się występy koncertowe, lecz śmiało można zaliczyć do tej kategorii również teledysk. Obydwie formy prezentacji spełniają bowiem prymarną funkcję tego kodu – są wizualną kreacją danej grupy. W przypadku teledysku „sceną” staje się zaadaptowane do potrzeb nagrania otoczenie, dobrane w taki sposób, aby podkreślić „charakter” zespołu, a jednocześnie przykuć uwagę jak największej liczby odbiorców. Podobnie rzecz ma się na koncertach. Ich stali bywalcy bez trudu przypiszą poszczególnym muzykom określony styl zachowania podczas występu.

Pojęcie „sceny” automatycznie kojarzy się z teatrem. Tak też rozumie koncert rockowy Wojciech Siwak, opisując go jako strukturę teatralną⁵⁰. Współczesny koncert może odbywać się niemal wszędzie, gdzie zmieści się niezbędna danej grupie aparatura muzyczna. Najbardziej popularne są jednak charakterystyczne dla początkujących grup i mniej popularnych nurtów koncerty w klubach; uznani artyści prezentują się w dużych audytoriach, a prawdziwe gwiazdy tworzą spektakle, nierzadko z towarzyszeniem efektów specjalnych, na dużych stadionach.

Nikt dziś nie ma wątpliwości, iż w przypadku muzyków rockowych artystyczny *image* przyczynia się do sukcesu, sprawia, iż zostają zapamiętani. Wykonawcy zdają sobie z tego doskonale sprawę i stosują najróżniejsze strategie, aby podkreślić swój indywidualizm. Badaczka twórczości polskiej grupy „Republika” pisze:

Analogia pomiędzy sposobem funkcjonowania instytucji teatru a modelem dwudziestowiecznego życia społecznego nie jest pomysłem oryginalnym. Jednak dla twórcy, który wypowiada swą prawdę ze sceny, co więcej – z tego miejsca przystępuje do walki o rząd dusz, świadomość tej analogii rodzi konieczność dokonania wyboru tradycji teatralnej dla własnych widowisk⁵¹.

Wybór stylizacji teatralnej przybiera najróżniejsze formy, o czym szczególnie przekonali swoich odbiorców twórcy sceny heavy-metalowej. Niejednokrotnie próby te przekraczają powszechnie przyjęte granice dobrego smaku. Prym w tej materii wiedzie m.in. artysta o pseudonimie Marylin Manson. Już sam przydomek wzbudza w niektórych mieszane uczucia. Brian Warner

⁵⁰ W. Siwak, *Estetyka rocka...*, s. 80.

⁵¹ I. Kiec, *Republika w teatrze*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 107.

(tak w rzeczywistości nazywa się artysta) przybrał bowiem imię kojarzone z piękną gwiazdą, symbolem seksu – Marylin Monroe, natomiast nazwisko zażyczył od amerykańskiego symbolu zła – przerażającego mordercy Charlesa Mansona. Remigiusz Szczechowicz, autor artykułu poświęconego tej postaci, pisze:

Używanych w trakcie koncertów rekwizytów nie powstydziliby się sam Markiz de Sade, który, nawiasem mówiąc, stanowił również inspirację dla aranżacji różnych pokazów w stylu performance: więzienie kobiet w klatkach, krępowanie kończyn [...] ⁵².

Manson prowadzi również swoiste gry z publiką. W tym samym artykule mieści się przytoczona wypowiedź artysty, komentująca motyw powieszenia nad widownią wypełnionej nieprzyjemnymi niespodziankami oslej skóry:

Na brzegu sceny kładłem kij i ostrzegałem widzów, żeby, broń Boże, nie rozbijali worka. Znając choć trochę ludzką psychikę, mogłem być pewien, że znajdzie się ktoś, kto porwie kij i rozerwie wór, narażając wszystkich na to, co tam się znajdowało – deszcz krowich mózgow, drobiowych wątróbek i świńskich jelit. Ludzie ślizgali się i przewracali w tej masie krwawych ochłapów, rozbijając sobie głowy podczas naszego rzeźnickiego show ⁵³.

Scena muzyczna stwarza artystom możliwość urzeczywistnienia najdziwniejszych projektów. Przebieranie się, maskarady, przekraczanie granic płci, tajemnicze obrzędy – to atrybuty nie tylko Briana Warnera. Przyglądając się problemowi, polska badaczka Izabela Kowalczyk pisze:

Artyści zdają się mówić: jesteśmy tacy, jakich nas stworzyliście, uosabiamy wasze marzenia i lęki, jesteśmy wręcz tacy jak wy – choć trudno wam się do tego przyznać, skrywacie swoje prawdziwe oblicze za mundurem odpowiednio skrojonych garniturów ⁵⁴.

Warto podkreślić spostrzegawczość menadżerów poszczególnych artystów, którzy wielokrotnie udowadniali, iż są w stanie idealnie trafić

⁵² R. Szczechowicz, *Czy rock'n'roll wkurwia?*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 164.

⁵³ Tamże, s. 167–168.

⁵⁴ I. Kowalczyk, *Karmieni własnym lękiem i fantazją – estetyka subwersji i przemocy we współczesnej muzyce rockowej*, [w:] *Między duszą a ciałem*, Warszawa 2003, s. 216.

w oczekiwania i gust odbiorców. Piosenka rockowa to przecież obecnie produkt na sprzedaż, który odpowiednio opakowany i zaprezentowany szybciej znajdzie nabywców.

Sposobem takiej prezentacji jest teledysk. To produkt promocyjny, który łączy sztukę i komercję. Głównym zadaniem jego twórców jest czerpanie z różnego rodzaju kultur, tak, aby stworzyć interesujący dla konsumenta i odpowiadający wizerunkowi danego artysty obraz. Nie należy również zapominać, że teledysk jest kręcony do konkretnego utworu i obrazuje elementy jego treści. Tak dzieje się w przypadku zespołu „T.Love”, gdzie występujące w teledysku do piosenki *Jest super* postacie mają na twarzach uśmiechnięte maski, co oddaje ironię tekstu:

Popatrz na wspaniałe autostrady
Na drogi, na których nie znajdziesz wybojów
Rosną nowe bloki i nie ma wypadków
W czystych szpitalach ludzie umierają rzadko⁵⁵.

Wizualny aspekt twórczości jest istotną składową kultury rockowej, kreuje bowiem medialną postać danego wykonawcy. Na ile będzie ona prawdziwa – to pozostaje w intencji samego artysty. Na przełomie XX i XXI stulecia szeroko komentowana jest estetyka przekraczania wszelkich barier w muzyce rockowej. To jednak nie jedyna droga do sukcesu i wiele grup nie stosuje takich metod. Izolda Kiec pisze, iż w przypadku „teatru” „Republiki” zniesiony został podział na „my” i „oni”. Ubierając się w biało-czarne stroje, posługując się zwrotami z tekstów piosenek zespołu, publika zawsze stawała się współtwórcą spektaklu, a najzagorzalsi fani byli zgodni:

To my jesteśmy republikanie. Czytamy Vonneguta, Orwella, przepisujemy „Folk-wark zwierzęcy” nadawany w odcinkach przez BBC⁵⁶.

Prezentacja sceniczna rocka nie musi zatem odwoływać się wyłącznie do mrocznych stron ludzkiej psychiki. Inna sprawa, iż determinujące czynniki to czas, w którym powstaje utwór oraz styl danego twórcy. Z pewnością jednak płaszczyzna sceniczna musi współgrać z pozostałymi kodami. W przypadku rozbieżności dróg artysta zatraci swą indywidualność.

Na rosyjskiej scenie postęp w sferze prezentacji wizualnej nastąpił po 1985 roku. Artyści zaczęli zwracać baczniejszą uwagę na stroje, charakteryzację, ruch

⁵⁵ Tekst pochodzi z książeczki do płyty grupy „T.Love” *Chłopaki nie płaczą* (1997).

⁵⁶ I. Kiec, *Republika...*, s. 113.

sceniczny⁵⁷. Wtedy też zaczęli myśleć o pierwszych teledyskach i utrwalaniu swoich występów na taśmach wideo. Można zaryzykować stwierdzenie, iż kod ikoniczno-sceniczny rozwijał się spontanicznie wraz z powstawaniem i działalnością coraz to nowych grup – głównie dzięki ich charyzmatycznym liderom, których określony *image* i sposób bycia stanowiły znak rozpoznawczy. Broda, okulary, obnażony tors, a w początkowym etapie twórczości przypominające pidżamę spodnie, to sceniczne atrybuty Jurija Szewczuka. Wadim Samojłow z grupy „Агата Кристи” grał i śpiewał zawsze w pozycji siedzącej, a Konstantin Kinczew z zespołu „Алиса” lubił występować boso. Liderzy świadomie bądź nie posługiwali się określoną maską sceniczną, która bardzo szybko przylegała do wizerunku danej grupy.

Częstym zadaniem maski była prowokacja. Tym zastąpiła m.in. grupa „Аквариум” na festiwalu w Tbilisi w 1980 roku. Zespół zaprezentował się w roli buntowników, wykonując na scenie na tyle szokujące ruchy, że jury demonstacyjnie opuściło salę. Prawdziwe problemy zaczęły się jednak po powrocie do Leningradu, gdzie „Аквариум” straciło miejsce prób, a Boris Griebieniczikow pracę. Niejednokrotnie zmieniający w późniejszym okresie maski lider popularnej grupy twierdził jednak, że to dało mu poczucie prawdziwej wolności⁵⁸.

Nonkonformistyczny styl to również domena grupy „Телевизор”. Zespół dał temu wyraz w 1987 roku, kiedy to lider Michaił Borzykin zaśpiewał prowokujący, mówiący o zakłamaniu władz utwór *Ryba gnije od głowy* (*Рыба гниет с головы*) w masce urzędującej głowy państwa – Michaiła Gorbaczowa.

Maski tworzą określone widowisko teatralne. Z całą pewnością można stwierdzić, iż kluczowe postacie rosyjskiego rocka były tego świadome. Dowodem mogą być poniższe relacje z występów:

Na scenie stali, praktycznie nieruchomo, bohaterowie poematu średniowiecznego o nieszczęśliwej miłości trubadura. Ludzie w czarnych ubraniach – zbyt wytwornych, by nazwać ich wojskowymi, i zbyt surowych dla artystów. Krzyż zakonny połykiwał na piersi komandora – Wiaczesława Butusowa. NAUTILUS na scenie to nie show, lecz architektura, teatr zastygłych form [...]⁵⁹.

„Woodstock” (mowa o festiwalu Podolsk 1987 popularnie nazywanym radzieckim „Woodstockiem”) kończył się występem grupy „ДДТ” – w ciemnościach i strugach ulewnego deszczu. Szewczuk owinął mikrofon

⁵⁷ А. Троицкий, *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...*, Москва 1991, s. 136.

⁵⁸ Тамże, s. 63.

⁵⁹ И. Смирнов, *Время...*, s. 87.

gumą, by nie poraził go prąd, i półnagi krążył pod strumieniami wody, wśród huku pękających lamp, wykrzykując do tłumu:

Co, dźwięku nie ma? Nie ma. Nic nie ma. Ale jest rosyjski rock!⁶⁰

Kod ikoniczno-okładkowy

Warto postawić pytanie, na ile okładka płyty może stanowić jej semantyczno-stylistyczną część, a w jakim stopniu jest zwyczajnym opakowaniem reklamującym towar? Wydaje się, iż w przypadku muzyki rockowej jako priorytetową należy uznać pierwszą z możliwości. Wiąże się to z odrzuceniem przez ten gatunek muzyki funkcji czysto rozrywkowej, z ukierunkowaniem na przekazywanie przez daną płytę konkretnych treści. Jeśli zatem koncert i teledysk są kreacjami wizerunku określonego artysty bądź odpowiadają zawartości semantycznej konkretnych utworów, okładka płyty może stanowić realizację istotnej treściowej cechy całej płyty lub być jej dopełnieniem. Pisząc o zespole „Republika” Izolda Kiec podaje w przypisie przykład książeczki do albumu *Masakra* (1998), gdzie zamieszczone zostało „poruszone” zdjęcie grupy – widać na nim „podwójne” twarze artystów, a jedna z interpretacji zakłada akt odrzucenia masek⁶¹.

Również w rocku zachodnim okładki płyt nierzadko korespondują z wizją muzyczno-słowną. Za przykład posłużyć mogą albumy grup „King Crimson”, „Yes”, czy „The Rolling Stones”, które wykorzystywały m.in. koncepcje Andy’ego Warhola⁶².

Okładkowa koniunktura ma swój początek w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy to zaczęły powstawać coraz bardziej wyszukane artystycznie projekty. Chociaż relacja kodu okładkowego w odniesieniu do pozostałych płaszczyzn wciąż wzbudza wątpliwości, należy jednoznacznie stwierdzić, iż stanowi on ważną część przekazu rockowego. Motyw okładkowy bywa wykorzystywany w scenografii koncertowej, może być elementem teledysku i, co ważne, podkreśla stylistyczną tożsamość danego artysty.

Kod ikoniczno-okładkowy w Rosji zaczął rozwijać się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w Leningradzie. Główną rolę odgrywał tutaj projektant okładek Andriej Usow, który w duecie z Borisem Griebieniczikowem rozwijał horyzonty fantazji twórczej. Początkowo okładki albumów były czarno-białe z dość zrozumiałym motywem przewodnim. Stopniowo jednak stawały się

⁶⁰ Tamże, s. 100.

⁶¹ Tamże, s. 121.

⁶² Np. okładka krążka *Sticky Finger* (1971) zespołu „The Rolling Stones”.

coraz bardziej zagadkowe i wieloznaczne. Przykładem może być oprawa albumu *Radio Afryka* (*Радио Африка* 1983) zespołu „Аквариум”. Na przedniej okładce brakuje nazwy grupy, a ilustracja przedstawia wchodzącego w jasną przestrzeń człowieka, naprzeciw którego widnieją tajemnicze hieroglify. Na tylnej okładce w lesie, pośród drzew, stoi być może ta sama osoba, tym razem z podniesioną ręką.

W Moskwie kultura tworzenia okładek do albumów nie stała się zjawiskiem powszechnym. Jednym z nielicznych wyjątków była grupa „ДК”, systematycznie współpracująca z artystami grafikami. Większość podziemnych albumów zespołów ze stolicy, w tym tak popularnych, jak „Воскресение” czy „Машина времени” ukazywała się bez artystycznej oprawy.

Stosunkowo silną pozycję kultura okładkowa wywalczyła sobie w połowie lat osiemdziesiątych w trzeciej stolicy rosyjskiego rocka – Swierdłowsku (dzisiejszy Jekaterynburg). Stało się to głównie dzięki artyście fotografowi Ildarowi Ziganzynowi, który współpracował w tamtym okresie z czołowymi przedstawicielami swierdłowskiego rocka. Rozwijając swój warsztat, projektant zaczął wprowadzać do zdjęć elementy surrealizmu, co najlepiej odzwierciedlają okładki do albumów grupy „Nautilus Pompilius” z owego czasu.

Produkcja okładek do podziemnych nagrań była jednak w Związku Radzieckim sprawą trudną, przede wszystkim z technicznego punktu widzenia. Z tego powodu zjawisko to nie rozprzestrzeniło się na pozostałe ośrodki rockowe. Niekiedy muzycy sami starali się zadbać o artystyczną oprawę albumów, lecz próby te kończyły się często powstaniem produktu niskiej jakości. Kod ikoniczno-okładkowy w czasach radzieckich odgrywał nieznaczną rolę, miał charakter uzupełniający i był realizowany w miarę możliwości. Warto podkreślić, jak wiele starań musieli włożyć artyści w to, by w ogóle nagrać swoje utwory – w tej sytuacji realizacja kodu okładkowego automatycznie schodziła na dalszy plan.

2

Narodziny i ewolucja rosyjskiego rocka

Etapy rozwoju – Moskwa, Leningrad, Swierdłowski i radziecka prowincja

Rock'n'roll trafił do byłego Związku Radzieckiego pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku z USA i Wielkiej Brytanii. Wprowadzali go w obieg turyści i marynarze, a potem rozpowszechniali młodzi fani gatunku. Zapotrzebowanie na tę muzykę stało się na początku lat sześćdziesiątych duże, gorzej rzecz się miała z płytami. Tych oczywiście brakowało. Fakt ten stał się przyczyną wprowadzenia w życie niezapomnianego do dziś fenomenu – „rocka na kościach”, czyli utworów danego wykonawcy, nagranych na zdjęciach rentgenowskich. Klisze były masowo kupowane przez spekulantów w szpitalach i przychodniach lekarskich, a potem sprzedawane amatorom gatunku, najczęściej za jednego lub półtora rubla. Takie nazwiska jak Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry, czy później zespół „The Beatles” warte były dla młodego Rosjanina z trudem odkładanych pieniędzy.

Pojawienie się rosyjskiego rock'n'rolla było więc rezultatem wykorzystania gotowych form, aczkolwiek bariery językowe, kulturowe i polityczne nie pozwoliły na szybką adaptację tej muzyki w Rosji. Praktycznie przez całe lata sześćdziesiąte pionierzy gatunku wykonywali głównie *covery* amerykańskich i brytyjskich przebojów bądź, co gorsza, własne wersje zachodnich piosenek, które były niczym innym, jak tylko fonetyczną imitacją języka angielskiego. Pojawiało się coraz więcej rodzimych „Morrisonów” i „Hendrixów”, nie rozumiejących niekiedy nie tylko sensu, ale i pojedynczych słów prezentowanego utworu. Co ciekawe, nie było to traktowane jako dyskomfort. Energia, entuzjazm, namiastka niezależności, wesoła atmosfera – te rzeczy były najważniejsze dla pierwszych odbiorców muzyki rockowej w ZSRR. Język rosyjski był

przez wielu uważany za niepasujący do tego gatunku muzyki. Istniał pogląd, że połączenie rosyjskich słów z muzyką rockową jest niewykonalne. Są one rzekomo zbyt długie w porównaniu z angielskimi i nie odpowiadają tym samym charakterystycznemu dla rocka rytmowi. Jeden z historyków rosyjskiego rocka pisze nawet:

Język rosyjski uważano za rodzaj atrybutu konformizmu, za znak przynależności do „wrogiego”, nierockowego systemu wartości¹.

Faktem jest, że publiczność, słysząc rosyjskie słowa, „nagradzała” niekiedy wykonawców solidną porcją gwizdów. Przełom zaczął następować w latach 1970–1975. Pierwsze próby tworzenia w języku ojczystym nie były zbyt ambitne. Słowa były całkowicie podporządkowane muzyce. Nieporadne wierszyki o szczęśliwej (bądź nie) miłości, brzydkiej pogodzie, konserwatywnych rodzicach czy tańcach do upadłego nie pozostawiały wątpliwości, iż tekst odgrywa rolę podrzędną. Pierwszą całkowicie rosyjskojęzyczną grupą był zespół „Кочевники”, który zapisał się w annałach tym, iż w 1969 roku wystąpił na festiwalu w Leningradzie z programem zawierającym utwory napisane wyłącznie przez swoich członków². Ważną rolę w formowaniu tradycji śpiewania w języku ojczystym odegrała debiutująca jesienią 1970 roku grupa „Санкт-Петербург”. Chociaż teksty tych artystów z perspektywy czasu wydają się dość naiwne, to właśnie głównie dzięki nim od połowy lat siedemdziesiątych język rosyjski zaczyna zadomawiać się na podziemnej scenie.

Kultura rockowa w Związku Radzieckim przeszła zatem w ciągu piętnastu lat ewolucję: od zapożyczenia gotowych zachodnich form, poprzez ich adaptację do rosyjskiej rzeczywistości, połączenie z rosyjską tradycją muzyczną, aż do stworzenia własnej estetyki.

Obecnie można wyróżnić trzy główne nurty, które uformowały kształt muzyki rockowej w Rosji: moskiewski, leningradzki i swierdłowski. Za ojców i czołowych reprezentantów pierwszego nurtu uważa się Andrieja Makariewicza z grupy „Машина времени” oraz Konstantina Nikolskiego i Aleksieja Romanowa z zespołu „Воскресение”. Moskiewski kierunek związany jest z kontynuacją tradycji bardów, czego dowodem jest twórczość wyżej wymienionych postaci. W ich liryce można odnaleźć wiele cech wspólnych z twórczością takich postaci, jak Bułat Okudźawa czy Jurij Wizbor. Są to m.in.: język literacki, natura często powielanego głównego bohatera (rozmyślający, rozczar-

¹ А. Троицкий, *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...*, Москва 1991, s. 31.

² Zob. А. Бурлака, *Рок-энциклопедия: Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге 1965–2005*, т. 2, Санкт-Петербург 2007, s. 99.

rowany inteligent) i moralno-etyczna problematyka (Makariewiczowi niejednokrotnie zarzuca się natarczywe moralizatorstwo). Istotnym aspektem jest również aranżacja muzyczna, przybierająca głównie balladowo-romansowy charakter, chociaż już z dodatkiem perkusji i instrumentów elektronicznych. Symbolem nowoczesności były też osoby artystów. Makariewicz, Nikolskij i Romanow byli już przedstawicielami młodego pokolenia, rozwijającego się w innych kontekstach kulturowych. Niemniej podkreślali oni nie dającą się przecenić rolę bardów w ich życiu twórczym, niejednokrotnie dając temu wyraz w swoich wypowiedziach bądź poetyckich tekstach (np. dedykowane Okudźzawie *Wody naszej rzeki/Воды нашей реки* czy *Pamięci W. Wysockiego/Памяти В. Высоцкого* Andrieja Makariewicza).

Kierunek leningradzki również ma swoich dwóch głównych przedstawicieli. Są to Michaił „Mike” Naumienko z grupy „Зоопарк” i lider zespołu „Аквариум” Boris Griebieniczikow. Kierunek ten uważany jest za bardziej różnorodny w porównaniu ze szkołą moskiewską. W odróżnieniu od moskiewskiej dominacji języka literackiego, teksty poetów z Newy nasycone są żargonem, językiem środowiskowym kręgu, z którego pochodzili artyści i dla którego tworzyli. W związku z tym zmienia się też rodzaj bohatera – to najczęściej młody, związany z rock’n’rollową subkulturą człowiek, a jego życie, sposób spędzania czasu, ulubione miejsca czy ukochana dziewczyna stają się głównymi tematami utworów.

Nie oznacza to jednak, iż leningradzkie zespoły odwróciły się od literackiej spuścizny. Specjaliści podkreślają, że tak jak artyści ze stolicy czerpali inspirację z tradycji bardowskiej, tak grupy z Leningradu zwracały się ku poezji Srebrnego Wieku, przede wszystkim ku twórczości Aleksandra Błoka, Aleksandra Wertyńskiego czy „Oberiu”³. Oczywiście dużym błędem byłoby stwierdzenie, iż twórczość bardów nie odegrała żadnej roli w formowaniu się szkoły leningradzkiej. Bezspornym pozostaje fakt, że ich dorobek miał ogromny wpływ na rosyjskie słowo rockowe. Nie można w żadnym przypadku powiedzieć, iż wplatanie przez Naumienkę i Griebieniczikowa żargonu i wulgaryzmów do swoich tekstów jest odwrotem od tradycji poetów z gitarą, jeśli wziąć pod uwagę „błatnyje” pieśni Wysockiego.

Leningradzki etap był kolejnym stadium w ewolucji rosyjskiego rocka. Narodziła się subkultura, opierająca się nie tylko na muzyce, lecz również na określonym stylu życia, własnych zasadach, wspólnych spotkaniach i imprezach w określonych miejscach. Właśnie miejsce, a ściślej rzecz biorąc miasto, odegrało chyba nie mniejszą rolę niż natura tekstów grup z Leningradu. Moskwa

³ Zob. И. Кормилцев, О. Сурова, *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, Тверь 1998, s. 12.

od zawsze była i pozostaje zlepkiem wszelkiego rodzaju stylów kulturowych, ponieważ nie od dziś wiadomo, że jeśli ktoś marzy o tym, by zaistnieć, pierwsze kroki kieruje do rosyjskiej stolicy. Tam jednak poszczególne zjawiska rozmywiają się i giną w tłumie. Inaczej rzecz ma się z Petersburgiem, który nie bez przyczyny określany jest jako miasto „z charakterem”. Specyficzny klimat Leningradu początku lat osiemdziesiątych sprzyjał powstaniu muzycznego *undergroundu*, a częste wędrowki bohaterów rockowych piosenek idealnie komponują się z newskimi zaułkami. Dzięki powstałemu tutaj klubowi rockowemu i półlegalnemu studiu „AnTrop” młoda muzyczna generacja ze Związku Radzieckiego uzyskała możliwość kontaktu i twórczości. To z tych ścian wyszły nie tylko „Аквариум” i „Зоопарк”, lecz również inne popularne grupy: „Кино”, „Алиса”, „Россияне”.

Przybliżając historię rosyjskiego rocka, znawcy gatunku jako główne traktują przede wszystkim opisane wyżej kierunki: moskiewski i leningradzki. Nie ulega jednak wątpliwości, że ówczesny Swierdłowski można nazwać trzecią stolicą rocka w Rosji. Na tle pozostałych „prowincjonalnych” miast „rockowych” Związku Radzieckiego dzisiejszy Jekaterynburg wyróżnia się nie tylko ilością zespołów powstałych w tym ośrodku, lecz również ich dokonaniem twórczymi. Ze Swierdłowska pochodzą takie legendy rosyjskiego rocka, jak „Nautilus Pompilius”, „Чайф”, „Агата Кристи”, „Настя”, „Урфин Джюс”, „Апрельский марш”. Twórczość wspomnianych zespołów jest bardzo różna, szeroki jest także ich zakres tematyczny. Bezsprzecznie istnieją podstawy, aby wyodrębnić swierdłowski rock jako trzeci nurt. Uralskie miasto było prężnie rozwijającym się centrum rockowym. Wbrew pogładowi, że miasta peryferyjne budowały swą kulturę rockową wyłącznie na naśladownictwie moskiewskich i petersburskich artystów, swierdłowskie grupy prezentują się bardzo oryginalnie. Dużą w tym zasługą Aleksandra Pantykina. Bez cienia przesady można stwierdzić, iż jest to główny twórca potęgi uralskiego rocka. Entuzjazm, zaangażowanie i profesjonalizm lidera zespołu „Урфин Джюс” doprowadziły do wyłonienia wielu muzycznych talentów. Nie należy zapominać również o ogromnym wkładzie Ilji Kormilcewa – poety, autora wielu znakomitych tekstów dla grup z Uralu.

Kierunek swierdłowski charakteryzuje się przede wszystkim wysokim poziomem krytyki socjalnej. W odróżnieniu od Moskwy czy Leningradu, nie tworzy zamkniętego środowiska. Głos twórców z prowincji jest „głosem narodu”. Ich przeciwnikiem jest ubogie prawdziwe życie w radzieckiej strefie przemysłowej. Mrok proletariackiej codzienności wyłania prawdziwy obraz Związku Radzieckiego okresu zastoju breżniewowskiego.

Do połowy lat osiemdziesiątych subkultura rockowa objęła inne radzieckie miasta peryferyjne, jak chociażby Archangielsk, Nowosybirsk, Omsk, Ufa. W kraju zaczęły powstawać kolejne kluby rockowe. Dzięki temu na muzycznej

scenie zaistnieli artyści i zespoły mające niebagatelny wpływ na kształtowanie się rockowego nurtu poetyckiego: Aleksander Baszłacow, „ДДТ”, „Калинов мост”, „Гражданская оборона”. Dwa ostatnie zespoły to przedstawiciele kierunku syberyjskiego. Syberyjscy muzycy ubarwili historię rosyjskiego rocka kolorytem swojego regionu. Charakterystyczny folklor wsi syberyjskiej i swoiste „poczwienniczestwo” stały się motywem przewodnim wielu utworów. To, co dla artystów z centrum Rosji było egzotyką, dla twórców z Syberii było codziennością. W twórczości Dmitrija Riewiakina („Калинов мост”) oprócz tradycyjnych ludowych motywów rosyjskich pojawiały się wątki kozackie, tatarskie, baszkirskie czy też wierzenia pogańskie.

Kiedy w prasie pojawiały się coraz częstsze negatywne wzmianki o podziemnej scenie muzycznej, a sprawą baczniej zainteresowały się władze i milicja, nie było wątpliwości, że subkultura została w pełni ukształtowana:

W życiu każdej subkultury następuje moment, kiedy albo więdnie z powodu braku „świeżej krwi”, albo przekształca się w nowy, bardziej otwarty model kulturowy⁴.

W ten sposób badacze zaznaczyli pojawienie się nowego etapu w rozwoju rosyjskiej muzyki rockowej – kontrkultury, datowanej na lata 1986–1991. Za jeden z przełomowych momentów można uważać festiwal w Podolsku z 1987 roku, nazywany niekiedy „radzieckim Woodstockiem”. Jego wyróżnikiem, oprócz masowości i reprezentatywności, była silniejsza i pewniejsza pozycja – okres „głasności” sprawił, że nie udało się go już zabronić (choć, jak wspomina jeden ze znawców rosyjskiego rocka, były takie próby⁵). Wyjście z podziemia nadało również lawinową prędkość procesowi rozprzestrzeniania się nagrań w postaci płyt winylowych bądź kaset magnetofonowych. Swoją rolę odegrały media, rozwodząc się na temat buntowniczych, opozycyjnych w stosunku do reżimu nieformalnych grup młodzieżowych. Trzeba przyznać, iż wiele informacji było przesadzonych i niesprawdzonych. Powstał jednak „mit”, który nie pozostał bez oddźwięku. W tym okresie rodzi się dużo zaangażowanych utworów, a wyjście „kwartirników” na stadiony bez wątpienia wzmacnia skalę tego zjawiska. Oczywiście w okresie subkultury rodziły się teksty zaangażowane społeczno-politycznie. Subkultura cechowała się głównie emocjonalnym wydźwiękiem utworów – z pewnością nie była ona „zbrojnym” wystąpieniem przeciw reżimowi, lecz raczej ucieczką w zapomnienie.

⁴ И. Кормильцев, О. Сурова, *Рок-поэзия...*, s. 21.

⁵ Zob. И. Смирнов, *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока*, Москва 1994, s. 96.

Pojawienie się wyraźnie zaznaczonej opozycji „my” i „oni” zaowocowało nowymi kategoriami estetycznymi. Do utworów przenikają elementy groteski, parodii, satyry. Innym atrybutem są zauważalne odcienie rewolucyjnej poezji początku XX wieku, czy też ślady utrzymanych w tym duchu pieśni z początku lat dwudziestych. Walczyć już jednak nie było z kim – system stawał się z każdym dniem coraz bardziej jałowy.

Rock we współczesnej Rosji

Pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku rosyjski rock przestał być częścią kontrkultury. W rezultacie historycznych dla ZSRR przemian, twórcy opuścili podziemie i zetknęli się z otwartą oficjalną przestrzenią. Paradoksalnie jednak wolność okazała się dla rocka jako zjawiska ideowego czynnikiem destrukcyjnym. Okres zaawansowanej „pieriestrojki” to czas, w którym, według niektórych znawców gatunku, nastąpiła śmierć rocka w Rosji⁶. U źródeł tej opinii leżą przyczyny związane nie tylko z politycznymi przemianami w Imperium, lecz również specyficzny charakter rocka jako pojęcia, które nie może ograniczać się wyłącznie do gatunku muzycznego.

Rock był nierozdzielnie związany z radzieckim systemem. „Pieriestrojka” i wolność słowa uderzyły w sens jego istnienia. Będąc wyrazicielem nadziei społecznych i formą socjalnego protestu, rock stracił aktualność i buntowniczy charakter. Lider grupy „Несчастный случай”, Aleksiej Kortniew, wyjaśniając upadek jakości tekstów rockowych w latach przemian, wspomina:

Ale to wzięło się stąd, że jeżeli na początku lat 90. próbowaliśmy uchwycić jakikolwiek problem społeczny, wywoływało to śmiech, nazywane było koniunkturą, krytycy wycierali sobie nami nie powiem co. Moja kapela Nieszczęśliwy Służacz kilka razy następowwała na te same grabie – siłą inercji uprawialiśmy publicystycznego rocka, śpiewaliśmy ostre piosenki, robiliśmy aktualne spektakle. I dostaliśmy za to od krytyki na jednym festiwalu nagrodę za najbardziej koniunkturalny spektakl⁷.

⁶ Na tej koncepcji opiera swoją wersję historii rosyjskiego rocka Ilja Smirnow w opracowaniu *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока* (Moskwa 1994). Podobny wydźwięk ma rozdział IX książki Michaiła Orłowa *Свердловский рок: Памятник мифу* (Екатеринбург 2000).

⁷ *Wielki powrót rocka* (wywiad A. Archangielskiego z A. Kortniewem), „Forum” 2004, nr 48, s. 49.

Sytuacja była oczywista – rock w dawnej formie nie miał miejsca bytu. Aby dalej istnieć, musiał się zmienić. Stając się częścią przemysłu muzyczno-rozrywkowego, kultura rockowa musiała ulec prawom komercji. Z tego powodu twórczość wielu grup została skierowana na drogę muzyki popularnej. Wiadomym było, że środki masowego przekazu nastawione są na zyski finansowe, a były podziemny rock stanowił w nowych czasach muzykę niszową. W konsekwencji zagubiła się tożsamość pojęcia rock. Etykietkę „grupa rockowa” przyklejano wielu zespołom, bez najmniejszych przesłanek gatunkowych bądź ideowych. Z drugiego frontu zaatakowała przybyła wraz ze zmianą stroju muzyka dance, odbierając dotychczasowym idolom sporą część zwolenników.

Nowe czasy zadały również inne ciężkie ciosy rosyjskiemu rockowi. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to seria zagadkowych zgonów artystów. W 1988 roku ginie Aleksander Baszłacow, skacząc z okna ósmego piętra w Leningradzie. Dwa lata później w wypadku samochodowym śmierć ponosi Wiktor Coj, lider kultowego zespołu „Кино”. Rok 1991 zbiera kolejne żniwo – w tajemniczych okolicznościach umiera Michaił Naumienko, a samobójstwo popełnia Jana Diagilewa. Utrata perspektyw wśród legendarnych muzyków doprowadza do rozpadu wielu grup bądź też czasowego zawieszenia działalności.

Fakty te zdają się potwierdzać opinie zwolenników śmierci rosyjskiego rocka. Czy jednak wszystko jest do końca oczywiste? Głębia problemu nie pozwala na udzielenie jednoznacznej odpowiedzi. Nie ma wątpliwości, iż rock jako gatunek muzyczny wciąż w Rosji funkcjonuje. Powstają nowe zespoły, organizowane są festiwale. Rosyjski rock jest jednak głównie rozumiany jako określona idea lat 1970–1990. Warto zaryzykować stwierdzenie, że końcowa data wyznacza tylko (bardzo umownie) zakończenie pewnego etapu w dziejach gatunku. Dowodem na to są artyści, żywe legendy, bez których wszelkie rozważania byłyby niemożliwe. Na rynku muzycznym wciąż działają takie zespoły, jak „ДДТ”, „Аквариум”, „Пикник”. Nagrywają nowe płyty, koncertują. Wymienieni twórcy nie tylko przetrwali trudny okres, lecz doskonale poradzili sobie z nowymi warunkami. Znaleźli swoje miejsce w szeroko pojętej rosyjskiej kulturze, nie tracąc określonej reputacji i rzeszy fanów. Godnym podkreślenia jest fakt, że cały czas mogli pozwolić sobie na pisanie o współczesnych bolączkach i palących problemach. Utwory pozostałych na scenie autorów starszego pokolenia wciąż są nasycone poetycką głębią.

Śmierć rosyjskiego rocka nie jest zatem określeniem do końca prawdziwym i wyczerpującym. Należy raczej mówić o żywej historii gatunku. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych nastąpił wydawniczy boom – nośniki CD z utworami legend rocka zaczęły masowo zalewać rosyjski rynek i wciąż dobrze

się sprzedają. Liderzy grup nadal są obecni, nie tylko w muzyce, ale również w innych dziedzinach sztuki (kino, literatura, malarstwo), gdzie wypowiadają się na tematy istotne społecznie. Są rozpoznawalni i odkrywani przez pokolenie, które w szczytowym okresie ich twórczości miało kilka lat.

Legendarni twórcy, popularnie nazywani „dinozaurami” bądź „weteranami”, stanowią jednak mniejszość we współczesnym świecie rosyjskiej muzyki rockowej. Na drugą połowę lat dziewięćdziesiątych przypada organizacja nowej formacji rocka, reprezentowanej przez takie grupy, jak: „Мумий Тролль”, „Би-2”, „Земфира”, „Король и шут”, „Tequilajazzz”. Wykonawcy ci zdobyli dużą popularność w środowisku młodzieżowym, publiczność masowo uczestniczy w ich występach. Twerski badacz rocka, Jurij Domanski, pisze, że do końca lat dziewięćdziesiątych powstał w Rosji kierunek, który można nazwać pop-rockiem bądź rockiem komercyjnym⁸.

Z drugiej strony w tym samym czasie pojawia się grupa twórców, którą można nazwać nowym *undergroundem*. Olga Ariefiewa, Siergiej Kaługin czy grupa „Зимовье зверей” po części wracają do subkulturowych korzeni gatunku. Utwory wymienionych artystów nie są częstymi gośćmi audycji radiowych, a na ich koncerty przybywa wierna, lecz niezbyt liczna publiczność. Przyczyną tego jest prawdopodobnie określony repertuar i styl wykonawców. Niełatwo w rozumieniu teksty trafiają wyłącznie do przygotowanych słuchaczy, a pozbawione estradowego „show” akustyczne koncerty (taką formę nierzadko wybierają wykonawcy) nie są w stanie osiągnąć sukcesu komercyjnego.

Należy wspomnieć o cyklicznie organizowanych festiwalach. Po rozpadzie ZSRR to właśnie ten sposób prezentacji twórczości rockowej zyskał sobie popularność. Festiwal jako duży koncert z udziałem większej liczby wykonawców przyciąga rzesze fanów. Najbardziej znane są festiwale „Maxidrom”, „Крылья” i projekt rockowej radiostacji „Наше радио” festiwal „Нашествие”. Pojawiają się również nowe idee. W czerwcu 2007 roku odbył się pierwszy festiwal pod znajomo brzmiącym miłośnikom literatury rosyjskiej tytułem „Герой нашего времени”. Intencją przedsięwzięcia jest pomoc młodemu debiutującemu zespołom, a kierownikiem projektu jest Wadim Samojułow z cenionego zespołu „Агата Кристи”.

Rosyjski rock wciąż zatem żyje. Rozpoczynając drogę od zapożyczenia, poprzez adaptację i pierwsze próby stworzenia własnej estetyki, przechodząc przez etapy „sub-”, a następnie kontrkultury, wpisał się ostatecznie w oblicze byłego Imperium. Stał się po prostu częścią kultury – głównie tej masowej i komercyjnej, lecz nie należy zapominać, że istnieją twórcy podtrzymujący niszo-

⁸ Zob. Ю. Доманский, *Русская рок-поэзия: проблемы бытования, описания и изучения*, [w:] *Потаенная литература: Исследования и материалы*, Выпуск 5, Москва 2006, s. 113.

wy status rocka. Aleksiej Kortniew twierdzi, że rock zaczyna znów reagować na otaczającą rzeczywistość, gdyż jest w niej coraz więcej fałszu:

Przez lata 90. już zdążyliśmy się przyzwyczaić, że władza mówi prawdę, a dziennikarze uczciwie pokazują, jak jest, i uczciwie to komentują. A teraz włączam telewizor i czuję się, jak gdybym wrócił do lat 80., kiedy społeczeństwo znajdowało się pod wieczną hipnozą⁹.

Powrót rocka do podziemia wydaje się jednak niemożliwy. Kluczową rolę odgrywa związek kultury rockowej z warunkami socjalnymi. Doskonałym tego przykładem jest sąsiadująca z Rosją Białoruś, której totalitarny ustrój sprawia, iż białoruscy muzycy rockowi mogą jawnie prezentować swoją twórczość wyłącznie poza granicami swego kraju, głównie w Polsce, na cyklicznie organizowanym festiwalu „Basowiszczu”. Na szczęście podobny scenariusz rosyjskim muzykom raczej nie grozi.

Rosyjski rock w kontekście społeczno-politycznym i kulturowym

Tradycja rockowa posiada swoje stałe atrybuty. Są to: poczucie wspólnoty, wolności, wyrażanie buntu, walka z fałszem, poszukiwanie prawdy. Ten system wartości jest uzupełniany i wspomagany przez podstawowe kategorie, jak wiara, nadzieja, miłość, dobro. Obserwując łamanie owego kodeksu w otaczającym świecie, artyści rockowi wyrażają protest, kreują swój światopogląd. Należy pamiętać, iż twórczość rockowa jest również poszukiwaniem tożsamości przez młodych ludzi jako grupy społecznej. Odbyna się to najczęściej właśnie przez opozycję wobec uznanej za negatywną rzeczywistości. Tym samym rock daje możliwość czynnego zmanifestowania własnej osoby i własnego zdania.

To przede wszystkim niezależny charakter twórczości wydaje się być wspólnym mianownikiem artystów i fanów rocka na całym świecie. Naturalne jest jednak, iż każdy rodzaj sztuki wpisuje się w charakter obszaru, na którym występuje. Do nadrzędnych wartości wspólnych dochodzą charakterystyczne właściwości środowiska, w którym dany gatunek się rozwija. Tak stało się z rosyjskim rockiem, przy czym wpływ cech środowiskowych (w tym przypadku główną rolę odgrywa kontekst społeczno-polityczny w ZSRR) okazał się na tyle mocny, iż rosyjski rock stał się odrębnym ogniwem w światowej historii gatunku. Rodził się on bowiem w skrajnie odmiennych warunkach, niż powszechnie uznawany za model kultury rockowej tzw. rock zachodni.

⁹ *Wielki powrót...*, s. 49.

Na Zachodzie rock był wyrażeniem buntowniczego stosunku młodego pokolenia do świata ich rodziców. Uderzał przede wszystkim w ogólnie narzucany kodeks moralny. Burżuazyjny, mieszczański tryb życia, opierający się na zbiorze określonych zasad, nie odpowiadał młodym ludziom. Ich zdaniem ograniczał wolność, pozbawiał życie szaleństwa i radości. Poszukując nowych ideałów, młodzież odnalazła się w muzyce. Pełen swobody, niezależności i niczym nieskrępowany gatunek, stworzył uciekinierom azyl. Z biegiem czasu świadomość buntowników rosła, pojawiały się nowe wrogie pojęcia: wojna, rasizm, *establishment*. Zachodni rock znalazł się w konflikcie przede wszystkim z religią i konserwatystami. Hasła głoszone przez muzyków, m.in. idee wolnej miłości czy, w późniejszym czasie, teksty wyrażające zwątpienie w dogmaty Kościoła (twórczość zespołów metalowych) nie mogły znaleźć akceptacji wspomnianych środowisk.

To oczywiście bardzo uproszczony zarys ideologicznego kształtowania się rocka na Zachodzie. Ma on za zadanie posłużyć jedynie do porównania z obrazem powstałego na wschodzie Europy rosyjskiego rocka.

Rosyjski rock również można nazwać wolnościowym, lecz w zupełnie innym kontekście. W związku z panującym w ZSRR reżimem totalitarnym, rozwijająca się w podziemiu kultura muzyczna dawała młodym ludziom namiastkę wolności jednostki, poczucia własnego indywidualizmu. To nie religia ani środowiska konserwatywne dusiły radziecką młodzież, lecz siła największa – oficjalna, potężna jeszcze w okresie kształtowania się gatunku – władza. Konsekwencją tego było powstanie zjawiska na Zachodzie nieznanego, a mianowicie walki oficjalnych organów z kulturą rockową. Ustroje polityczne dwóch największych ośrodków rocka, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych, nie stanowiły dla rocka siły destrukcyjnej. Postawy tamtejszych muzyków mogły być co najwyżej narażone na krytykę, czy nawet potępienie, lecz państwowe struktury nie organizowały przeciw nim zorganizowanych wystąpień. W Związku Radzieckim rzecz miała się inaczej.

„Rosja to kraj o nieprzewidywalnej przeszłości” – to popularne powiedzenie znajduje zastosowanie również do historii rosyjskiego rocka. Lata obecne to okres, w którym pojawia się w Rosji spora liczba publikacji na temat historii i rozwoju gatunku. Wzrasta tym samym zainteresowanie naukowo-badawcze ową tematyką. Pozytywny charakter tego zjawiska niesie ze sobą duże niebezpieczeństwo – mitologizację faktów. Podatnym ku temu tematem są prześladowania rosyjskiego rocka. Co do ich istnienia nie może być wątpliwości. Warto postarać się obiektywnie ocenić ich rodzaj i skalę.

Rock od samego początku nie był przyjazny oficjalnej ideologii. Nie mógł, ponieważ był zjawiskiem obcym, reprezentantem kultury zachodniej. Radziecka muzyka rozrywkowa nosiła wtedy jednolity masowy charakter i była

zamknięta na zjawiska z zewnątrz. Świadczy o tym chociażby terminologia – zespoły muzyczne określano po prostu skrótem ВИА (вокально-инструментальный ансамбль), unikając w ten sposób jakiegokolwiek komplikacji gatunkowej i nazewnicznej. Mimo wszystko, do 1980 roku muzyka rockowa nie wywoływała ostrych reakcji władz. Oficjalny ich stosunek do tego rodzaju twórczości był obojętny – nie było ani zakazu, ani poparcia. Wydaje się, iż partia rządząca traktowała rock jako ulotną modę. Tezę tę potwierdzają słowa jednej z legend rosyjskiego rocka, Jurija Szewczuka:

Wybieraliśmy utwory Rolling Stones lub Beatles i partyjni bossowie myśleli, że to pieśni o wyzwoleniu klasy robotniczej w Londynie (*śmiech*). Oni nic nie rozumieli. Nie znali przecież języka angielskiego. Rock'n'roll jako forma specjalnych problemów nie doświadczał. Kłopoty zaczęły się, gdy pojawiły się słowa¹⁰.

Problemy pojawiły się w latach osiemdziesiątych, kiedy to język rosyjski dominował już na scenie muzycznej, a zespoły prezentowały zupełnie odmienne od oficjalnych poglądy. Ataki na rock zaczęły się już w 1982 roku, ale za szczytowy okres można przyjąć lata 1983–1985. To właśnie w 1983 roku przyszedł sekretarz generalny Konstantin Czernienko wygłosił referat zatytułowany *Aktualne zagadnienia ideologicznej i masowo-politycznej pracy partii*. Wyraził w nim zaniepokojenie sytuacją radzieckiej estrady. Jego zdaniem, w ZSRR pojawiły się zespoły, które prezentują program wątpliwej jakości, wyrządzając ideowe i estetyczne szkody. Nie było wątpliwości, jaką twórczość miał na myśli. To nie był łatwy czas dla muzyków rockowych, niektórzy z nich musieli zetknąć się z sowieckim wymiarem sprawiedliwości. Aresztowano m.in. Aleksieja Romanowa z grupy „Воскресение”, problemy z prawem stały się również udziałem zespołów „Браво” czy „Трубный зов”. W Ufie prześladowano Jurija Szewczuka, a zespół „Машина времени” nie mógł w tym okresie przez sześć lat występować w Moskwie. Do pracy wzięło się również Ministerstwo Kultury i jego lokalne komórki. Efektem tego był powstały jesienią 1984 roku spis zakazanych zespołów, obejmujący ponad siedemdziesiąt zachodnich grup i około czterdziestu radzieckich¹¹. Miejski wydział kultury w Swierdłowsku posunął się nawet do tego, iż w listopadzie 1984 roku ogłosił rozwiązanie zespołu „Урфин Джюс”¹².

¹⁰ *Интервью Михаэля Шидера с Юрием Шевчуком, [w:] Русская рок-поэзия: текст и контекст 4, Тверь 2000, s. 235.*

¹¹ *Za: A. Кушнир, 100 магнитоальбомов советского рока, Москва 2003, s. 41.*

¹² *Za: М. Орлов, Свердловский рок: Памятник мифу, Екатеринбург 2000, s. 26.*

Regionalne aparaty partyjne skupiały swą uwagę również na koncertach rockowych. Powszechnym zjawiskiem było przerywanie występów poprzez wyłączanie prądu. Rozprowadzanie biletów groziło aresztem za spekulację. Na koncertach, oprócz milicjantów i funkcjonariuszy KGB, pojawiały się podejrzane grupy „komsomolskiej” młodzieży. Za wszelkie zakłócenia porządku odpowiadali jednak wyłącznie fani rocka.

Poważny wkład w kampanię przeciwko rockowi miała budująca negatywną propagandę prasa. Seria napastliwych artykułów przedstawiała kulturę rockową w jak najgorszym świetle. Dziennikarze uderzali również w sprawnie działający system rozpowszechniania nagrań. Oto datowany na 1983 rok fragment z gazety „Комсомолец Казани”:

Wydawałoby się, że politycznie świadomemu młodemu człowiekowi, tym bardziej studentowi wyższej uczelni, komsomolcowi, posiadającemu klasowe podejście do oceny otaczających zjawisk, nietrudno dostrzec, dokąd prowadzi naszą młodzież rozpowszechnianie podobnych nagrań. Propagują one okrucieństwo, rozwiązłość moralną, trywialność i demoralizująco wpływają na młodych ludzi, zaszczipiając w nich apolityczność i społeczną pasywność. Niestety jednak, istnieją wśród młodzieży pojedyncze przypadki, nawet wśród komsomolców, dla których kolekcjonowanie i rozpowszechnianie podobnych nagrań stało się swojego rodzaju hobby¹³.

Sporo niejasności jest wokół oficjalnie powstałych klubów rockowych. Rzecz dotyczy w szczególności ośrodków powstałych w stolicach rosyjskiego rocka: w 1981 roku w Leningradzie powstaje „Рок-клуб”, pięć lat później „Рок-клуб” w Swierdłowsku i „Рок-лаборатория” w Moskwie. Historycy rosyjskiego rocka upatrują w ich stworzeniu celowych działań KGB¹⁴. Zabieg ten miał umożliwić Łubiance kontrolę, cenzurę oraz selekcję twórczości rockowej. Skupienie muzyków w jednym miejscu znacznie ułatwiało to zadanie. Boris Griebieniczikow, lider zespołu „Аквариум”, również nie ma wątpliwości co do drugiego dna tej sprawy:

Wszystko jest bardzo proste. Ktoś z trzymających władzę, prawdopodobnie komitet partii komunistycznej miasta Petersburga, zdecydował, iż wygodniej jest trzymać wszystkich zakłócających spokój w jednym miejscu, ponieważ w ten sposób łatwiej ich można kontrolować¹⁵.

¹³ А. Кушнир, *100...*, s. 39.

¹⁴ Нр. А. Дидуров, *Четверть века в роке*, Москва 2005, s. 274–275.

¹⁵ А. Чернин, *Наша музыка: Первая полная история русского рока, рассказанная им самим*, Санкт-Петербург 2006, s. 78–79.

W 1985 roku Sekretarzem Generalnym KC KPZR zostaje Michaił Gorbaczow. To pierwszy zwiastun lepszych czasów dla rosyjskiego rocka, jednak nie nastąpiły one nagle. „Pieriestrojka” nie była bowiem jednorazowym wydarzeniem, lecz rozpoczynającym się procesem z nieznanym wtedy końcem. W 1985 roku wciąż funkcjonowały spisy zakazanych grup, teksty podlegały cenzurze, a za rozpowszechnianie albumów można było trafić do aresztu. Doświadczeni w bojach urzędnicy do spraw kultury wciąż zajmowali swoje stanowiska i nie wykazywali inicjatywy aby ułatwić muzykom życie. Każdy kawałek wolności artyści musieli wywalczyć samodzielnie. Istniały jednak przesłanki wskazujące na to, iż sytuacja zmierza wyraźnie ku poprawie. Nowe władze zaczęły zwracać uwagę na młodzież, mówiono o tym, by poznać jej zainteresowania i potrzeby. Sporą rolę mogła odegrać szeroko rozwinięta kampania antyalkoholowa – w zamian młodym ludziom trzeba było zaproponować coś innego, a rock był jedną z alternatyw. Zmienił się ton prasy i okazało się, że to nie muzyka rockowa jest sprawcą wszystkich nieszczęść. Znaczenia nabrały także takie pojęcia, jak dochód i opłacalność, w czym rock również mógł mieć swój udział.

Wczesny okres nowej epoki w dziejach Związku Radzieckiego był zatem dla rocka nieco chaotyczny. Granice tego, co dopuszczalne można było sprawdzić tylko jednym sposobem: po prostu próbować realizować zamierzone cele. Dzięki takiemu postępowaniu artyści wiele wywalczyli. W 1987 roku szeroka publiczność wiedziała już oficjalnie o istnieniu w ZSRR kultury rockowej. Rock powoli opuszczał podziemie. W 1988 roku najpopularniejsze zespoły oficjalnie nagrywały płyty w państwowej wytwórni fonograficznej „Мелодия” (do tej pory kojarzonej wyłącznie z radziecką, oficjalnie zaaprobowaną muzyką), zaczynały kręcić teledyski i organizować duże trasy koncertowe. Rozpoczął się złoty, chociaż bardzo krótki okres w historii rosyjskiej muzyki rockowej.

Rosyjski rock przetrwał falę naporu aparatu partyjnego. Należy jednak pamiętać, iż życie młodych artystów było pełne przygód, a konflikty z prawem nie zawsze musiały mieć podtekst ideologiczny. Głównym zadaniem urzędników i organów było maksymalne utrudnianie rozwoju tego gatunku muzyki na terenie ZSRR. Jak zauważa jeden ze znawców rocka, najbardziej niebezpieczni byli Ci, którzy formalnie akceptowali istnienie rocka, a w praktyce próbowali stworzyć warunki, w których ta muzyka nie mogła istnieć¹⁶.

Podziemna struktura nagrywania i rozpowszechniania albumów to kolejna konsekwencja socjalno-politycznych warunków bytowych. W latach siedemdziesiątych pionierzy rosyjskiego rocka nie mieli możliwości przyzwoitego utrwalenia swojej twórczości. O oficjalnym wydaniu płyty nie mogło być

¹⁶ Zob. И. Смирнов, *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока*, Москва 1994, s. 103.

mowy. Nie było gdzie i na czym nagrywać utworów. Istniejące wtedy w ZSRR urzędnicy nagrywające gwarantowały fatalną jakość, a taśma magnetofonowa była towarem deficytowym. W dodatku początkującym muzykom brakowało elementarnej wiedzy technicznej, dotyczącej nagrywania albumów.

Rozkwit kultury magnetofonowej w Związku Radzieckim przypadł na lata osiemdziesiąte. Pod koniec lat siedemdziesiątych pojawiła się w sprzedaży nowa technologia: doskonalsze magnetofony stereo i lepsza jakościowo taśma. Miało to znaczny wpływ na rozwój podziemnego rocka. W Moskwie przełom nastąpił w 1977 roku dzięki członkowi grupy „Високосное лето” Aleksandrowi Kutikowowi. Z zapalem studiował on zagraniczne pozycje na temat techniki zapisu dźwięku, a gdy zaczął pracować w jednym z instytutów teatralnych, wykorzystywał w wolnym czasie znajdujące się tam pomieszczenie dźwiękoszczelne, wyposażone w dosyć profesjonalny sprzęt nagrywający. Kutikow nagrywał nie tylko utwory własnej grupy, lecz także umożliwił nagrywanie „ojcom” moskiewskiego rocka: zespołom „Машина времени” i „Воскресение”.

Gdy prekursor podziemnych nagrań opuścił swoje miejsce pracy, muzycy rockowi ze stolicy jeszcze przez niemal dziesięć lat musieli radzić sobie sami. Albumy były nagrywane w mieszkaniach, piwnicach, pracowniach artystycznych, domach kultury.

Podobną rolę odegrał w swierdłowskim rocku pod koniec lat siedemdziesiątych student uralskiej politechniki Aleksandr Gnojewych. Wykorzystując pieniądze z komsomolskiej organizacji zakupił dwa magnetofony, mikrofony, słuchawki, taśmę i pulpit. Przy pomocy tego sprzętu nagrywał znane grupy ze Swierdłowska: „Nautilus Pompilius” czy „Сонанс”.

Największy wkład w historię podziemnych nagrań ma jednak Leningrad. Stało się tak za sprawą legendarnego Andrieja Tropillo. To człowiek, który w latach osiemdziesiątych nagrał niemal cały petersburski rock. Absolwent wydziału fizyki Uniwersytetu w Leningradzie, pod koniec lat siedemdziesiątych zaczął realizować swoje pasje związane z muzyką rockową. Pracując na uczelni próbował zdobywać państwowe pieniądze i wykorzystywał je na rozwój rosyjskiego rocka. Tropillo starał się już wtedy nagrywać albumy, brakowało mu jednak odpowiedniego pomieszczenia. W 1979 roku znalazł dodatkową posesję w Domu Młodego Technika. Tutaj zorganizował prawdziwe studio nagrań. Wieczorami i w dni wolne od pracy, kiedy nie było kierownictwa, wrzała praca. W ciągu ponad sześciu lat udało się w tym miejscu utrwalić swoją twórczość takim grupom, jak: „Аквариум”, „Зоопарк”, „Кино”, „Мифы”, „Алиса”, „Телевизор”, „Ноль”, „Облачный край” i innym. Andriej Tropillo zaczął także wpajać muzykom znaczenie słowa „album” – stawał przed nimi warunek, by ci nie tylko nagrywali u niego swoje utwory, lecz tworzyli przemyślane, z odpowiednio dobranymi utworami albumy fonograficzne.

Niewiarygodna ilość czasu, który Tropillo i muzycy spędzali w nieoficjalnym studiu, stała się przyczyną problemów. Dyrekcja Domu otrzymywała coraz więcej anonimów informujących o podziemnej działalności ich pracownika. W 1986 roku Tropillo został zwolniony z pracy i działalność studia została zakończona. To była ogromna strata dla rosyjskiej muzyki rockowej, lecz Tropillo pomógł jej przetrwać najtrudniejsze lata. Znalazł też swojego następcę – przez jakiś czas główną rolę odgrywało w Leningradzie mieszkaniowe studio Aleksieja Wiszni. Nagrywał on twórczość takich zespołów, jak: „Кино”, „Мифы”, „АВИА”, „Объект насмешек” i innych.

Lata 1981–1982 to początek aktywnego rozpowszechniania podziemnych albumów. Zjawisko to zostało popularnie nazwane „magnitizdatom”, ze względu na podobieństwo do nielegalnego wydawania literatury zakazanej – samizdatu. Na tym etapie nie funkcjonował żaden określony system popularyzowania muzyki rockowej. Taśmy były roznoszone lub rozsyłane przez samych muzyków bądź ich przyjaciół. Proces ten był chaotyczny i mało efektywny, nosił jednak swoisty romantyczny charakter, który bardzo cenili sobie twórcy z podziemnego świata. Stopniowo w akcję rozpowszechniania muzyki rockowej angażowało się coraz więcej osób – przede wszystkim byli to miłośnicy gatunku, ale również kolekcjonerzy nagrań, a także spekulanci. W kopiowanie nagrań włączało się coraz więcej chętnych, szczególnie tych, którzy mieli dostęp do odpowiedniego wyposażenia technicznego. „Magnitizdat” z każdym rokiem rozkwitał, powstała prawdziwa podziemna kultura magnetofonowa.

Pod koniec lat osiemdziesiątych rock wychodzi „z piwnic na stadiony”. Opa-da „żelazna kurtyna” i rosyjskie zespoły mogą w pełnym tego słowa znaczeniu zetknąć się z zachodnią kulturą rockową. Wcześniej nie było to łatwe. Koncerty zachodnich gwiazd w Związku Radzieckim były wyjątkową rzadkością. W 1984 roku w Imperium pojawiły się pierwsze radzieckie magnetowidy i dopiero wtedy wielu fanów zobaczyło na ekranie swoich ulubieńców z Zachodu. Nowe czasy dały także możliwość wyjazdów rosyjskim muzykom. Podniosło to z pewnością ich profesjonalizm – kontakt z europejskimi i amerykańskimi studiami nagrań, specjalistami i muzykami był realizacją marzeń wielu twórców.

Obecny status rocka zachodniego i rosyjskiego jest podobny. Sztuka ta na Zachodzie również przestała być przekąźnikiem kultury alternatywnej i wpisała się trwale w kulturę popularną. Dominujące trendy sprawiły, że rock związał się z innymi dziedzinami – modą, filmem, reklamą. Na Wschodzie zjawisko to ma szerszą paletę przyczyn. Zatrącenie nonkonformistycznego charakteru zachodniej kultury rockowej wiązało się z wyczerpaniem idei buntowniczych i postępującą komercjalizacją. Na kształt rocka w Rosji ogromny wpływ miała sytuacja polityczna i dopiero jej zmiana uwarunkowała dalsze losy rosyjskiego rocka.

3

Rosyjski rock a tradycja literacka

Literatura w rosyjskim świecie kultury i sztuki zajmowała zawsze bardzo mocną pozycję. Dorobek wybitnych rosyjskich twórców wkroczył również w świat poezji rockowej. Poeci rockowi niejednokrotnie odnoszą się w swoich tekstach do znanych dzieł literackich bądź ich autorów. Intertekstualność to jeden z niezwykle popularnych tematów, którym obecnie zajmują się literaturoznawcy. Interpretacja cytatów, wszelkiego rodzaju odniesień, swoistej gry często prowadzonej z odbiorcą poprzez wykorzystanie znanych motywów literackich, to bardzo aktualny problem naukowego podejścia do rosyjskiej poezji rockowej.

Spektrum powiązań z rosyjską tradycją literacką jest bardzo szerokie i obejmuje zakres od folkloru po inspiracje współczesne. Elementy folklorystyczne wykorzystywał w swojej twórczości Aleksander Baszłaczw. W cytowanym poniżej fragmencie utworu *Licho* (*Лихо*) tradycja ludowa znajduje swoje odzwierciedlenie nie tylko w tytułowym motywie, lecz również w czastuszkowej stylizacji strof:

Если б не терпели – по сей день бы пели!
А сидели тихо – разбудили Лихо.
Вьюга продувает белые палаты.
Головой кивает хвост из-под заплаты¹.

W mitologii wschodniosłowiańskiej Licho jest personifikowanym duchem zła, nieszczęścia, smutku. Najczęściej występuje w postaci jednookiej chudej kobiety lub jednookiego olbrzyma. Spotkanie z Lichem jest dla człowieka

¹ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук, Александр Башлачёв, Александр Чернецкий, Сергей Рыженко, Андрей Машинин, Санкт-Петербург 2004, s. 183.*

niebezpieczne, bowiem po nim zaczynają go prześladować różnego rodzaju nieszczęścia. Jednak według wielu ludowych legend i bajek, człowiek sam jest winien tego, że Licho przywiązało się do niego. Takie stanowisko przedstawia Aleksander Baszłaczuw, ukazując w pierwszych słowach utworu winę występującego w liczbie mnogiej zbiorowego podmiotu lirycznego, pod którym można rozumieć społeczeństwo rosyjskie okresu stalinowskiego. Świadczyć o tym może następująca strofa:

Босиком гуляли по алмазной жиле.
Многих постреляли, прочих сторожили.
Траурные ленты. Бархатные шторы.
Брань, аплодисменты да сталинные шпоры².

Stylizacją folklorystyczną wyróżnia się także kolejny utwór Baszłaczuwa, zatytułowany *Wanieszka (Ванюша)*:

Как ходил Ванюша бережком вдоль синей речки
Как водил Ванюша солнышко на золотой уздечке³

Tytuł i forma kojarzą się z charakterystyczną dla rosyjskich bajek ludowych postacią Iwana-Duraka. Ten jednak, choć uważany za głupca i nieudacznika, osiągał najwyższe cele i z pomocą tajemniczych sił wychodził cało z każdej opresji. Bohater Baszłaczuwa w pozbawionym wartości duchowych świecie hulanki zostaje pobity na śmierć.

Pełna nawiązań do tradycji literackiej jest również poezja Jurija Szewczuka. Lider zespołu „ДДТ” jest autorem utworu zatytułowanego *Ojczyzna (Родина)*, gdzie podejmuje temat powrotu do kraju, w którym wszystkie wartości zostały wypaczone, a państwo przyjmuje postać potwora:

Родина.
Еду я на родину,
Пусть кричат – «уродина»,
А она нам нравится,
Спящая красавица⁴

To jednak nie ma znaczenia dla podmiotu lirycznego, dla którego *Ojczyzna* jest najwyższą wartością, a prześladowujące ją nieszczęścia są wynikiem zła, które

² Tamże.

³ Tamże, s. 219.

⁴ Tamże, s. 71.

tkwi w naturze ludzkiej. Michaił Lermontow napisał w 1841 roku utwór o takim samym tytule, w którym także wyróżnia się oddanie podmiotu lirycznego Ojczyźnie:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой⁵.

Jest to jednak obraz Ojczyzny nie tej oficjalnej, lecz ludowej, gdzie „stepów chłodnych milczenie”, „lasów bezbrzeżnych kołysanie” i „drżące ognie smutnych wsi”. Własne, oparte na ludowości i przyrodzie pojmowanie kraju, było chwilowym zapomnieniem dla Lermontowa, który przeciwstawiał taką koncepcję prawosławnej i samowładczej Rosji.

Inny utwór grupy „ДДТ” *То wszystko* (*Это всё*) koresponduje z uznawanym za pożegnalny utworem Siergieja Jesienina. Poeta napisał w 1925 roku:

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей, –
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей⁶.

Podmiot liryczny nie pozostawia złudzeń, iż odejście jest ostateczne, jednak kładzie nacisk na konieczność pogodzenia się z tym faktem, wyrażając w pierwszej strofie nadzieję na spotkanie. Życie jawi mu się jako trudny do zaakceptowania przymus.

То wszystko mówi również o pożegnaniu. Tu odejście jest nieuchronne, decydują o tym siły wyższe. Życie natomiast przedstawione jest jako niełatwa, przepełniona smutkiem droga:

Две мечты да печали стакан
Мы, воскреснув, допили до дна.
Я не знаю, зачем тебе дан.
Правит мною дорога-луна.
И не плачь, если можешь, прости.
Жизнь – не сахар, а смерть нам – не чай.
Мне свою дорогу нести.
До свидания, друг, и прощай⁷.

⁵ М. Лермонтов, *Избранное*, Москва 2000, s. 198.

⁶ С. Есенин, *Я по-прежнему такой же нежный*, Москва 2000, s. 270.

⁷ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 102.

Jednym z tematów poruszanych przez Aleksandra Baszłaczo­wa był los arty­sty. Taki motyw możemy spotkać chociażby w utworze *Wylewamy swoje chore nasienie...* (*Мы льем свое больное семя...*). Autor przedstawia niewesoły obraz świata, w którym próżno szukać dających nadzieję wartości. Miłość porównywana jest do rzeźączki, gdyż obie wymagają leczenia, zawodzi nawet próba samobójstwa – zamiast krwi na parkiet leje się piwo. Przygnębiający wydźwięk tekstu potęgowany jest przez powtarzającą się strofę:

Мы льем свое больное семя
На лезвие того ножа,
Которым нас срезает время,
Когда снимает урожай⁸.

Autorski tekst wzbogacony został cytata­mi nawiązującymi do znanych utworów Michaiła Lermontowa i Aleksandra Błoka. Zostały one celowo i pokazowo wplecione w dość niewybredny opis rzeczywistości, stosownie do tego, jak prezentuje świat autor. Baszłaczo­w pisze:

Погиб поэт – невольник чести,
Сварился в собственном соку⁹.

Wyróżniony kursywą wers, to cytat z napisanego pod wpływem śmierci Puszkina utworu *Śmierć Poety* (*Смерть Поэта*), który przyniósł Lermontowowi rozgłos, lecz jednocześnie stał się źródłem problemów. Te słowa to jedyne podobieństwo, które łączy obydwie wiersze, Lermontow pisze bowiem:

Погиб поэт! – невольник чести –
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!¹⁰

Jak widać, opiewające Puszkina i piętnujące jego niepotrzebną śmierć słowa wyraźnie kontrastują z cierpkim podsumowaniem losu artysty u Baszłaczo­wa.

Inny fragment wyraźnie przypomina motywy z utworu *Nieznamka* (*Незнакомка*) Aleksandra Błoka:

⁸ Cytat pochodzi z poświęconej życiu i twórczości Aleksandra Baszłaczo­wa strony internetowej <http://www.bashlachev.org>, rozdział „Творчество”.

⁹ Tamże.

¹⁰ М. Лермонтов, *Избранное*, Москва 2000, s. 146.

И каждый вечер в ресторанах
Мы все встречаемся и пьем.
И ищем истину в стаканах,
И этой истиной блуем¹¹.

U wybitnego przedstawiciela epoki symbolizmu znajdujemy natomiast:

И каждый вечер, друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен¹².

Podobny zestaw słów oznacza u obydwu twórców zupełnie coś innego. Błok, dążąc do zgłębienia wyższego świata idei, poszukiwał go starając się przekraczać granice pospolitego codziennego bytu. Jedną z dróg ku temu był alkohol. W utworze *Nieznajoma* trywialna rzeczywistość zmienia się pod wpływem wina w niezwykły sen, w którym pojawiają się zaczarowane brzegi i tajemnicza kobieta. U Baszłaczoła natomiast poszukiwania prawdy w alkoholu kończą się kolejnym rozczarowaniem. Symbolistyczny motyw został w tym przypadku celowo zwulgaryzowany.

Obiektem zainteresowań twórczych poetów rockowych były również klasyczne utwory prozatorskie. W tym miejscu ponownie należy wymienić nazwisko Aleksandra Baszłaczoła. Jego *Sala nr 6 (Палата № 6)* odsyła do znanego utworu Antona Czechowa pod tym samym tytułem. Czechow wystąpił przeciw przemocy nad jednostką i obojętności na ludzkie cierpienia. Podobne idee kierowały poetą rockowym. Przedstawia on konsekwencje życia w państwie totalitarnym:

Хотелось полететь – приходится ползти.
Старался доползти – застрял на полпути.
Ворочаюсь в грязи. А если встать, пойти?
За это мне грозит от года до пяти.

Хотелось закричать – приказано молчать.
Попробовал ворчать – но могут настучать.
Хотелось озвереть, кусаться и рычать.
Пытался умереть – успели откачать¹³.

¹¹ <http://www.bashlachev.org>, rozdział „Творчество”.

¹² А. Блок, *Незнакомка*, Москва 2005, s. 167.

¹³ <http://www.bashlachev.org>, rozdział „Творчество”.

Ostatnie słowa utworu bezpośrednio nawiązują do sali nr 6, w której znajdowali się u Czechowa uznani za psychicznie chorych. Przywołują one na myśl również destrukcyjną siłę totalitaryzmu. W Związku Radzieckim szpitale psychiatryczne były elementem wykorzystywanym przeciw jednostce ludzkiej:

Могли и не успеть. Спасибо главврачу
За то, что ничего теперь хотеть я не хочу.
Психически здоров. Отвык и пить, и есть.
Спасибо. Башлачев. Палата номер шесть¹⁴.

Inny, budzący skojarzenia tytuł w rosyjskiej poezji rockowej, to *Biesy* (*Бесы*) zespołu „Nautilus Pompilius”. Związek z dziełem Fiodora Dostojewskiego daje się zauważyć również w treści utworu. Biesy wymagają bezwzględного posłuszeństwa, niczym przebiegli działacze przedstawione przez autora *Zbrodni i kary* ruchu rewolucyjnego:

бесы зовут наружу в стужу уйти с пургой
туда где мертва вода туда где дурманит газ¹⁵

Przywołanie znanego w świecie literatury motywu zawładnięcia człowiekiem przez złą siłę, wzbogacone jest o specyficzną postawę podmiotu lirycznego, który odrzuca podporządkowanie się tej sile, lecz również nie uznaje żadnej boskości i władzy nad sobą:

бесы просят служить но я не служу никому
даже тебе даже себе даже тому чья власть
и если Он еще жив то я не служу и Ему
я украл ровно столько огня чтобы больше его не красть¹⁶

Prometejską naturę bohatera cechuje całkowita ufność we własne siły:

пока я жив пока я жив они не войдут сюда
они не войдут сюда...¹⁷

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu „Nautilus Pompilius” <http://www.nautilus.ru>, rozdział „Песни”, album *Cudza ziemia* (*Чужая земля*, 1993).

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

Z twórczością Fiodora Dostojewskiego związane jest także *Powiatowe miasto N.* (*Уездный город N.*) Michaiła Naumienki. Sam tytuł nosi charakter literacki, typowy dla twórczości pisarzy XIX i początku XX wieku. Do przedstawionego przez Gogola miasteczka przyjeżdża tytułowy bohater sztuki *Rewizor* (*Ревизор*). W powiatowym mieście N. rozpoczyna się akcja powieści *12 krzesel* (*12 стульев*) Ilfa i Pietrowa. Autorzy, umieszczając akcję właśnie w małym mieście o nieznanym nazwie, traktowali je jako reprezentatywną część Rosji. Powiatowe miasta były w literaturze rosyjskiej siedliskiem negatywnych cech, układów, kombinacji, wypaczonych stosunków międzyludzkich. Pisarze wyśmiewali i piętnowali w ten sposób największe bolączki Rosji.

Miasto z utworu Michaiła Naumienki stanowi przykład gry literackiej z odbiorcami. Naumienko porównuje je w pierwszej strofie do domu wariatów, gdzie każdy bohater gra obcą sobie rolę. A postaci jest wiele, przy czym każda z nich reprezentuje świat kultury lub historii. Jest Lady Makbet, która podczas pijackiej bójki tnie kindżalem Freuda, pojawia się Romeo, który po odprowadzeniu Julii udaje się do domu publicznego, występuje też prowadzący dom gier Papież, u którego Iwan-Durak stawia dwadzieścia tysięcy na kolor czerwony. Wśród bohaterów można także odnaleźć Rodiona Raskolnikowa, którego obraz Naumienko również wypaczył:

Родион Романыч стоит на углу,
Напоминая собой Нотр-Дам.
Он точит топоры, он правит бритву,
Он охоч до престарелых дам.
Он с интересом наблюдает за дракой –
Это наш молодежный герой
Опять затеял битву с дураками,
Но бьётся он сам с собой¹⁸.

Raskolnikow daleki jest tutaj od wysokich idei wzniesienia się ponad tłum, obce są mu też jakiegokolwiek męki sumienia. Na pierwszy plan wysunięto bójki, a wątek starszych kobiet został przeniesiony na płaszczyznę erotyczną.

Poczet rosyjskich bohaterów literackich zamyka bohaterka powieści Lwa Tołstoja – Anna Karenina. Jej motyw stanowi dopełnienie obrazu powiatowego miasta N.:

¹⁸ Cytat pochodzi ze strony internetowej, poświęconej życiu i twórczości Michaiła Naumienki <http://www.mikenaumenko.ru>, rozdział „Тексты и аккорды”.

Анна Каренина просит всех покинуть перрон
И не устраивать сцен –
Все равно поезда никогда не уходят
Из уездного города N.¹⁹

Michaił Naumienko nie oszczędził również samego autora *Anny Kareniny*. W utworze poety Tołstoj wykopał dół, z którego nie zamierza wychodzić, a w dodatku obraża stamtąd wszystkich, używając nieprzyzwoitych słów. Podobnie rzecz ma się z Władimirem Majakowskim. Naumienko bezwzględnie wykorzystał związane z poetą atrybuty, pisząc, że autor *Obłoku w spodniach*, odziany w żółtą koszulę, wiezie na rynek miasta piętnaście worków marchwi.

Bezpośrednie odniesienie do uznanych nazwisk świata literatury rosyjskiej to domena nie tylko tego utworu. Spośród autorów stosujących tę metodę na pierwszy plan wysuwa się Jurij Szewczuk. Częstym bohaterem jego poezji jest Aleksander Puszkina. W utworze *Pomnik (Puszkina)/Памятник (Пушкину)* autor przedstawia poetę jako marmurowy zabytek we współczesnym świecie:

О чем грустите Вы на пьедестале,
Когда так весело вокруг.
У Ваших ног цветы мы растаскали,
Ах, извините, это для подруг...²⁰

Dopóki jednak żyje słowo poetyckie, istnieje szansa, że Puszkina będzie czymś więcej niż tylko zabytkiem kultury:

А на скамейке рядом молодой
Лохматый тип цитирует куплеты
О том, что куклы так похожи на людей
Тут я подумал: „Может быть, и Вы
Похожи на живого человека”²¹.

Puszkina wymieniony został także w utworze *Sobota (Суббота)*. Poeta ponownie pełni tutaj rolę symbolu kultury – obumarłej wraz ze śmiercią państwa. Szewczuk przedstawia czarną wizję kraju, gdzie wszystko zostało utracone i sprzedane. Poniższe słowa stanowią dopełnienie tego obrazu:

¹⁹ Там же.

²⁰ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 27.

²¹ Там же.

Пушкин рисует гроб всплывшей культуры²².

Utwór *Ostatniej jesieni* (*В последнюю осень*) poświęcony jest Puszkiniowi i wszystkim artystom, którzy zbyt wcześnie odchodzą z tego świata. Szewczuk daje do zrozumienia, iż poetom towarzyszą przeczucia o zbliżającym się końcu:

Ах, Александр Сергеевич, милый,
Ну что же вы нам ничего не сказали
О том, как держали, искали, любили.
О том, что в последнюю осень вы знали²³.

Związek poezji rockowej z tradycją bardowską znalazł swoje odzwierciedlenie również w sferze powiązań i odniesień międzytekstowych. Obiektem zainteresowania stał się m.in. dorobek twórczy Władimira Wysockiego. Konstantin Kinczew z grupy „Алиса”, pisząc tekst *Zmierzch* (*Сумерки*), wstąpił w dialog ze znanym utworem Wysockiego *Купола* (*Купола*). Jego autor śpiewał:

В синем небе колокольнями проколотом, –
Медный колокол, медный колокол, –
То ль возрадовался, то ль осерчал...
Купола в России кроют чистым золотом, –
Чтобы чаще Господь замечал²⁴.

W cytowanej pieśni odbiorca odnajdzie ideę odrodzenia Rosji. Opiekę boską i dobrobyt wróżą przynoszące nadzieję mitologiczne ptaki. Kinczew natomiast odrzuca wszelkie iluzje. Zamiast bajkowych ptaków pojawiają się kruki, a przytoczony powyżej motyw zostaje zwulgaryzowany:

Но только в комнатах воздух приторный,
То ли молимся, то ли блюем.
Купола в России кроют корытами,
Чтобы реже вспоминалось о Нем²⁵.

²² Тамże, s. 63.

²³ Тамże, s. 76.

²⁴ В. Высоцкий, *Сочинения в двух томах*, Екатеринбург 1997, т. 1, s. 410.

²⁵ *Русский рок. Опыт антологии*, Челябинск 2003, s. 80.

Blask i czystość kopuł z utworu Wysockiego zostały zastąpione nieczystymi korytami, dalekimi od boskich idei. Inną wymowę ma kolejny ważny motyw obydwu pieśni: wątek duchowy. U Wysockiego istnieje nadzieja na uratowanie „wyniszczonej” duszy, bowiem utwór kończy się następującymi słowami:

Душу, стертую перекатами, –
Если до крови лоскут истончал, –
Залатаю я золотыми заплатами, –
Чтобы чаще Господь замечал!²⁶

Lider grupy „Алиса” nie widzi szans na ocalenie. Na początku zaznacza, iż „душу мою мутную вылакали почти до дна”²⁷, w dalszej części utworu dodając, że „все плевали в нее”²⁸.

Aleksander Baszłaczow jest autorem *Słyszac Wysockiego* (*Слыша Высокoго*). Składający się z trzech części utwór nasycony jest motywami, aluzjami, związkami wyrazowymi, pochodzącymi z różnych pieśni barda i aktora. Uważny czytelnik znajdzie odniesienia m.in. do piosenek wojennych, bajkowych, do granej przez Wysockiego w teatrze roli Hamleta i związanego z tym wiersza *Mój Hamlet* (*Мой Гамлет*). W tym gąszczu skojarzeń Baszłaczowa można również znaleźć parafrazę fragmentu popularnej pieśni Wysockiego *Okręty* (*Корабли*):

Возвращаются все – кроме лучших друзей,
Кроме самых любимых и преданных женщин.
Возвращаются все – кроме тех, кто нужней, –
Я не верю судьбе, а себе – ещё меньше²⁹.

Romantyczną ideę Wysockiego Baszłaczow odniósł do motywu przewrotności i zdradliwości losu, pisząc:

Возвращаются все. И друзья и враги
Через самых любимых и преданных женщин.
Возвращаются все. И идут на круги.
И опять же не верят судьбе. Кто больше, кто меньше³⁰.

²⁶ В. Высоцкий, *Сочинения...*, т. 1, s. 410.

²⁷ *Русский рок. Опыт...*, s. 79.

²⁸ Там же.

²⁹ В. Высоцкий, *Сочинения...*, т. 1, s.124.

³⁰ <http://www.bashlachev.org>, rozdział „Творчество”.

Badanie odniesień intertekstualnych to obecnie jeden z najbardziej aktualnych i produktywnych sposobów interpretacji tekstów rosyjskiego rocka. Pozwala on na bliższe określenie miejsca poezji rockowej w świecie literatury rosyjskiej. Bez wątplenia można powiedzieć, że poezja rockowa stała się prawowitą spadkobierczynią tradycji rosyjskiego słowa poetyckiego. Dialog, który prowadzą współcześni autorzy tekstów z poprzednikami, świadczy o dużej świadomości literackiej tych pierwszych. Cytaty, aluzje czy parafrazy wpływają nie tylko na poziom artystyczny utworów, lecz stanowią również ogniwo łączące współczesne pokolenie poetów z uznanymi klasykami.

Wyróżniającą się cechą obecności „obcego słowa” w poezji rockowej jest zaniżenie wartości, a niekiedy całkowite wypaczenie proponowanych przez autorów pierwotnych idei. Wydaje się, że tłumaczenie tego zjawiska może przyjmować dwojaki charakter. Pierwsza z tez zakłada próbę udowodnienia nieaktualności i niesprawdzalności klasycznych ideałów w dzisiejszym świecie. Druga wynika z obecnej we współczesnej literaturze rosyjskiej tendencji (nazywanej postmodernistyczną) do gry z odbiorcą i konwencjami, które są celowo przez autorów rozbijane, ośmieszane, wulgaryzowane.

Niezależnie od przesłanek, które kierowały poetami rockowymi, fakt, iż umiejętnie odnosili się do współczesnych problemów jednocześnie nawiązując do tradycji literackiej, zapewnia im prawo do wpisania się w historię literatury rosyjskiej.

4

Słowo rockowe a kontekst społeczno-polityczny

„Видно, суждено моей земле страдать”¹
– obraz Ojczyzny w rosyjskiej poezji rockowej

Poszukiwania w rosyjskiej poezji rockowej dwóch lub trzech dominujących problemów są skazane na niepowodzenie. Bogactwo tekstów i zawartych w nich motywów oraz indywidualne podejście każdego z artystów do swojej twórczości powodują, iż potencjalny badacz zmuszony jest do określenia własnego zakresu tematycznego.

Wartościowanie podjętych przez poetów rockowych zagadnień byłoby postępowaniem niegodnym wobec samych artystów. Każdy z utworów jest bowiem owocem ich pracy, zainteresowań, poglądów, uczuć. Literaturoznawca staje zatem przed zadaniem wybrania określonego kryterium, które posłuży mu do analizy. Jednym z nich wydaje się być kulturowy status rocka w Związku Radzieckim. Była to sztuka podziemna, która poruszała m.in. problemy społeczno-polityczne. W niniejszym rozdziale przedstawiony zostanie łańcuch tematyczny państwo–pokolenie–śmierć. Generacja „zero” to dzieci ZSRR, posiadające własne zdanie i wyrażające je. To ludzie zupełnie inni niż typ zwany „homo sovieticus”, dalecy niestety także od wizerunku zadowolonego obywatela, chociaż kochający swój kraj. Przedwczesna śmierć to często smutny koniec ich losu. Wprawdzie nadużyciem byłoby uznanie panującego w Związku Radzieckim systemu za jedyną przyczynę tragicznego losu niektórych poetów rockowych, lecz brak perspektyw i życie w zakłamanym państwie negatywnie

¹ Д. Ревякин, *Вымыты дождем*, [w:] *Поэты русского рока: Егор Летов, Дмитрий Ревякин, Янка Дягилева, Константин Рябинов, Вадим Кузьмин, Николай Куницевич*, Санкт-Петербург 2005, s. 157.

wpływały na postrzeganie rzeczywistości przez artystów. Pograżeni w świecie używek, cierpiący na depresję, decydowali się na krok ostateczny lub umierali w tajemniczych okolicznościach.

Poeci rockowi odzwierciedlali czas, na który przypadła ich młodość. To bardzo ważny głos, który można uznać za wskaźnik kondycji moralnej pokolenia Rosjan lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.

Kultura rockowa w Rosji narodziła się i przeżywała swój rozkwit w czasach, kiedy państwo to było częścią socjalistycznego imperium radzieckiego. Rock stał się swego rodzaju azylem dla młodego pokolenia, które nie wierzyło w fałszywe ideały narzucane przez kolejne kierownictwa partii komunistycznej. Lider kultowej rosyjskiej grupy rockowej twierdzi nawet, że „rock’n’roll lat 70. i 80. pomógł zburzyć ogromny system”². Teza ta może się wydać niewtajemniczonym co najmniej dyskusyjna. Rock rozwinął się bowiem w ZSRR jako zapożyczona z Zachodu spontaniczna kultura młodzieżowa, a jego reprezentanci nie wyznaczyli sobie nadrzędnego celu, jakim byłaby walka z systemem. Postawy samych muzyków były mniej lub bardziej rewolucyjne, a ogólnie rock, podobnie jak inne dziedziny sztuki, mógł odezwać się mocniejszym głosem w okresie „pieriestrojki” i „głasności”. Trudno jednak nie zgodzić się z człowiekiem, który mówiąc o rosyjskim rocku mówi w dużym stopniu o tym, co sam przeżył i czego doświadczył. Dzieje państwa radzieckiego, a później rosyjskiego i historia omawianego gatunku muzyki są bowiem wzajemnie powiązane. Nieprzypadkowo rock był kulturą *undergroundu* – reprezentował bowiem zupełnie inne wartości niż sztuka oficjalna.

Rozważania na temat twórczości rosyjskich poetów rockowych byłyby zatem niekompletne, gdyby pominąć poruszany wielokrotnie temat Ojczyzny. Motyw ten nie mógł nie znaleźć odzwierciedlenia w ich poezji – tym bardziej, że na temat Rosji nie można milczeć, gdyż, jak pisze Ryszard Kapuściński:

Historia w tym kraju jest żywym wulkanem, ciągle burzy się i trwa i nie widać, żeby chciała się uspokoić, żeby chciała odetchnąć³.

Kolejnym istotnym czynnikiem, który skłania filozofów, pisarzy i podróżników do refleksji nad Rosją, jest wielokrotnie przypisywana jej zagadkowość,

² *Интервью Михаэля Шидера с Юрием Шевчуком*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст 4*, Тверь 2000, s. 235.

³ R. Kapuściński, *Imperium*, Warszawa 2003, s. 307.

niepojętość, niepoznawalność. Autor *Imperium* przytacza przykłady takiego abstrakcyjnego podejścia:

Są pisarze, którzy nadają pojęciu „Rosja” sens mistyczny, wymiar tajemniczego, niezgłębionego sacrum. Poeta Fiodor Tiutczew pisze, że „Rosji nie można pojąć rozumem [...] w Rosję można tylko wierzyć”. Dostojewski uważa, że Rosja jest dla Europy czymś zagadkowym i niepojętym: „Dla Europy Rosja to jedna z zagadek Sfinksa. Zachód prędzej wynajdzie perpetuum mobile lub eliksir życia, niż zgłębi istotę rosyjskości, ducha Rosji, jej charakter i nastawienie”⁴.

Warto się zatem przyjrzeć, jak na tym tle przedstawiali Ojczyznę poeci rosyjskiego rocka. Jest to tym bardziej interesujące, że okres, w którym tworzyli i tworzą, dał im możliwość wyrażenia myśli na temat dwóch krajów – Związku Radzieckiego, a od 1991 roku Federacji Rosyjskiej. Celem zachowania logiki i porządku rozważań, analizowany materiał został dobrany odpowiednio do wyżej wymienionych okresów historycznych.

Obraz ZSRR

Okres panowania Leonida Breżniewa w Związku Radzieckim, na który przypada dzieciństwo i młodość sporej części artystów rosyjskiej sceny rockowej, nie bez powodu nazywany jest „epoką застою”. Umocnienie centralizmu i hegemonii partii pociągnęło za sobą stagnację w gospodarce i rozwoju państwa, a rozbudowany aparat propagandy miał za zadanie zahipnotyzowanie społeczeństwa. Pomimo rygorystycznej cenzury i działań opartych na administracyjnym regulowaniu wszelkiej koncepcji artystycznej, część pisarzy podjęła walkę o ukazanie prawdy o przeszłości i teraźniejszości. Przede wszystkim pojawił się człowiek, który obalił mit fenomenu określanego jako „homo sovieticus” – Aleksander Sołżenicyn. Wraz z Andriejem Sacharowem odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się ruchu dysydenckiego. Inwigilowany i szantażowany nie utracił ducha i nie stał się niewolnikiem systemu. Jego *Archipelag GULag* (*Архипелаг ГУЛАг*) doszczętnie obnażył wszystkie aspekty komunistycznego terroru i stworzył oczy wielu gościom z Zachodu, dotychczas skutecznie ogłupianym przez radziecką machinę. W ślad za nim poszli inni pisarze, śmiało stawiając demaskatorskie diagnozy rzeczywistości i tworząc dzieła całkowicie

⁴ R. Kapuściński, *Imperium...*, s. 308.

obce estetyce socrealistycznej (Wariam Szałamow, Wasilij Aksionow, Władimir Wojnowicz, Czingiz Ajtmatow i inni)⁵.

Wyzwanie podjęli również poeci rockowi, reagując na otaczającą rzeczywistość. Krytyczne spojrzenie uwypukliło szereg społeczno-politycznych zaburzeń poważnie zainfekowanego państwa radzieckiego. Twórcy obnażyli podstawowe negatywne aspekty życia w państwie totalitarnym – monopol oficjalnej ideologii, terror, indoktrynację, ciągle zakłamanie, powszechny system kontroli, uniformizację życia społecznego, brak wolności słowa.

Grupa „Телевизор” była w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku wyrazicielem antytotalitarnych nastrojów wśród młodej generacji leningradzkich muzyków. Bohater utworu *Piosenka polityczna (Политическая песня)* widzi mknący orszak królewski, który składa się z „siwowłosego bojownika walczącego z rock’n’rollem i breżniewowskich pacholków”⁶. Przerażony „uspokaja” Stalina:

Я чувствую страх где-то внутри,
Я открываю рот, и я слышу свой крик...
Раздавит.
Эта машина нас всех раздавит.
Эй, Сталин!
Спи спокойно, Сталин,
Нет никаких гарантий –
Зверь все еще жив.
Нам надо спешить...⁷

Niszczące działanie maszyny radzieckiej to rezultat panowania „idei starej jak świat – surowego jednopartyjnego raju”⁸. Jelena Nikitina zauważa, że lider i autor tekstów grupy „Телевизор” Michaił Borzykin jedyną ucieczkę od systemu totalitarnego widzi we śnie, przytaczając słowa utworu *Wewnątrz (Внутри)* z albumu o wymownie brzmiącym tytule *Ojczyzna iluzji (Отечество иллюзий, 1987)*:

⁵ Wkrótce okres gorbaczowowskiej „pieriestrojki” pozwolił nie tylko na odważniejsze wypowiedanie własnego zdania, lecz również na przywracanie do obiegu utworów skazanych przez cenzurę na zapomnienie.

⁶ *Поэты русского рока: Анатолий Крупнов, Андрей Князев, Илья Черт, Михаил Борзыкин, Василий В. Васинь, Алексей Горшенев*, Санкт-Петербург 2004, s. 263.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 264.

Можно сломать мое тело,
Можно посадить его в бочку,
Можно захлопнуть крышкой
И отдать слепой волне.
Можно заставить плакать,
Можно заставить говорить,
Можно заставить делать,
Но я останусь собой во сне!⁹

Jana Diagilewa żyła niespełna dwadzieścia pięć lat (w tym wieku popełniła samobójstwo). Jej skromny dorobek poetycki zdobył jednak uznanie u konserwatorów rosyjskiego rocka. W jej twórczości czytelnik odnajduje wyraźne piętno życia w państwie komunistycznym. Młodzieńczy poryw skłania bohaterkę do spaceru wraz z towarzyszącym partnerem po torach tramwajowych. Wszystko po to, by uwolnić się z „klatki”. W drodze powrotnej istnieje jednak niebezpieczeństwo spotkania „niebieskich czapek”, a wtedy:

Если встретят, ты молчи, что мы гуляли по трамвайным рельсам
Это первый признак преступления или шизофрении
А с портрета будет улыбаться нам Железный Феликс
Это будет очень долго, это будет очень справедливым
Наказанием за то, что мы гуляли по трамвайным рельсам,
[...]
Нас убьют за то, что мы с тобой гуляли по трамвайным
рельсам...¹⁰

(*Po torach tramwajowych/По трамвайным рельсам*)

Życie w państwie, gdzie milicja i służby specjalne stanowią prawą rękę sprawującego władzę reżimu nie jest łatwe, o czym boleśnie przekonała się ogromna część obywateli Związku Radzieckiego, którzy w różnych okresach komunizmu trafiali do łagrów bądź więzień. Można zaryzykować przypuszczenie, iż pisząc utwór w roku 1988 poetka nieprzypadkowo użyła słowa „schizofrenia”. Wtedy właśnie ostatnie szpitale psychiatryczne zostały wyjęte spod kontroli Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, a sprawa wykorzystywania w ZSRR psychiatrii do celów represyjnych była już głośna. Niewygodni dla władz obywatele „zapadali” na najbardziej popularną chorobę psychiczną – „schizofrenię bezobjawową” i umieszczani byli w zakładach psychiatrycznych.

⁹ Е. Никитина, *Мотив барокко „Жизнь есть сон” в русской рок-поэзии*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 4, Тверь 2000, s. 162.

¹⁰ *Поэты русского рока: Егор Летов...*, s. 291.

Konsekwencje wszelkich odstępstw od narzuconej przez reżim normy mogły być nieprzewidywalne w skutkach. Niewinny spacer po torach jest zatem bardzo ryzykowny. Dla bohaterów utworu karą będzie widok oblicza człowieka, który stał się symbolem „czerwonego” terroru w latach 1917–1926, pierwszego szefa Czeki – Feliksa Dzierżyńskiego. Ostatnie wersy wróżą jednak o wiele okrutniejsze rozwiązanie. W rozumieniu przenośnym stanowią odzwierciedlenie niejednokrotnie stosowanych w radzieckim systemie prawnym surowych kar, całkowicie nieadekwatnych do popełnionego czynu.

Echa totalitarnych metod przymusu fizycznego i psychicznego brzmią w kolejnym utworze Diaglewej. Wiersz przyjmuje formę cierpkiego apelu, którego adresatem są władze państwa. Występujący w imieniu społeczeństwa podmiot liryczny „proponuje” aparatowi partyjnemu różne sposoby wyeliminowania nieprzychylnych jednostek:

Раздерите нам рот до ушей
Замотав красной тряпкой глаза
Отрубив, что прижато к груди
Не забыв уничтожить следы
Расселите нас в жёлтых домах
Дайте ордер – крутые статьи
Чтоб сходить не смогли в Мавзолей
И на выборах голос подать
Чтоб ускорить истории шаг
Чтобы взять к коммунизму разбер
Порешите нас твердой рукой¹¹.

(„Wykończcie nas twardą ręką...”/

„Порешите нас твердой рукой...”)

Fundamentem relacji państwo–obywatel w systemie totalitarnym jest strach. Ten doskonały instrument presji ideologicznej był w ZSRR organizowany w sposób celowy i świadomy. Grupa „Чайф” w utworze *Nie jest źle (Не беда)* śpiewa:

Скажи мне, малышка, что ты отводишь глаза.
Я же вижу, малышка, что ты хочешь мне что-то сказать.
Я знаю – заткнуть наши глотки им не составит труда,
Но, дай Бог, начнут не сегодня...¹²

¹¹ Tamże, s. 355.

¹² Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu „Чайф” <http://www.chaif.ru>, rozdział „Дискография”, album *Nie jest źle (Не беда)*, 1989).

Żyjący w ciągłym lęku bohaterowie utworu nie mają żadnych szans w konfrontacji z zagrażającym im światem. Budząca przerażenie rzeczywistość osacza ich:

Я знаю, малышка, ты не любишь смотреть по утрам из окна.
Ты боишься там увидеть то, что делают везде и всегда¹³.

Jedynym pocieszeniem jest nadzieja, że „zaczną nie dziś”, więc na razie „nie jest źle”. Dlatego podmiot liryczny apeluje w ostatniej zwrotce do bohaterki, aby nie odwracała wzroku i, póki to jeszcze możliwe, nie bała się mówić. Pomimo tej postawy jest on świadomy faktu, że ich los jest już przegrany. Uderzające w wierszu jest bowiem uczucie strachu przed tym, że prędzej czy później „oni złączą”. Przyszłość rysuje się zatem w ciemnych kolorach:

Я прошу, малышка, ради детей – не надо мокрых глаз.
Им и так не сладко, им придётся жить после нас¹⁴.

Do największych wydarzeń w prozie rosyjskiej XX wieku należy prorocza wizja życia społecznego w państwie totalitarnym, ukazana przez Jewgienija Zamiatina w książce *Мы (Мы)*. W rosyjskiej poezji rockowej obraz zuniformizowanego społeczeństwa przedstawiła w swoim utworze *Skuci jednym łańcuchem (Скованные одной цепью)* grupa „Nautilus Pompilius”. Zbiorowość nie toleruje żadnych indywidualnych odstępstw, stawiając kontrolę i nieufność ponad wartości i uczucia. Bohater „bierze czyjąś rękę, ale czuje łokieć”, „szuka oczu, a czuje spojrzenie”. Dlatego, jak ironicznie zauważa, stara się dotrzymać kroku „skutym jednym łańcuchem” nawet podczas całowania. Ów system nie może tolerować mogącej zburzyć jego idealność wolności słowa, dlatego tutaj „jedne słowa są dla kuchni, drugie dla ulicy”. Wszelkie przejawy swobodnego działania są skazane na przegraną:

здесь можно играть про себя на трубе
но как не играй все играешь отбой
и если есть те кто приходит к тебе
найдутся и те кто придет за тобой¹⁵

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Русский рок. Опыт антологии*, Челябинск 2003, s. 219.

W przedstawianych przez rosyjskich poetów rockowych obrazach ZSRR wyraźnie dostrzegalna jest tendencja do utraty wiary w sloganowe hasła. Wieszczeni przez propagandę komunistyczną ideał wzorcowego państwa socjalistycznego, legł w gruzach w zderzeniu z rzeczywistością. Głos poetów rockowych obnażał obłudę, fałsz, wypaczenie, sprowadzanie ludzi do roli marionetek. Doskonałym przykładem jest utwór grupy „Аквариум” *Поезд в огне* (*Pociąg w ognie*). Pułkownik Wasin przyjeżdża na front, aby zabrać żołnierzy do domu i otworzyć im oczy na manipulację, której zostali poddani:

Мы ведем войну уже семьдесят лет,
Нас учили, что жизнь – это бой,
Но по новым данным разведки,
Мы воевали сами с собой¹⁶.

Doprowadziło to kraj i społeczeństwo do katastrofalnego stanu, z którego trzeba się wydostać:

А крутом горят факелы –
Это сбор всех погибших частей;
И люди, стрелявшие в наших отцов,
Строят планы на наших детей.
Нас рожали под звуки маршей,
Нас пугали тюрьмой.
Но хватит ползать на брюхе:
Мы уже возвратились домой.
Этот поезд в огне,
И нам не на что больше жать.
Этот поезд в огне,
И нам некуда больше бежать.
Эта земля была нашей,
Пока мы не увязли в борьбе.
Она умрет, если будет ничьей.
Пора вернуть эту землю себе¹⁷.

Ratunkiem ma być „powrót do domu”, czyli odnowienie więzi z korzeniami własnej kultury. Wielki pożar to symbol katastrofy, ale również znak oczysz-

¹⁶ Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu <http://www.aquarium.ru>, rozdział „Альбомы”, album *Равнопос* (*Равноденствие*, 1987).

¹⁷ Tamże.

czenia, gdyż, jak sądzi autor Boris Gribienszczikow, „nie ma już dokąd uciekać”. Sytuację mogą odwrócić tylko radykalne zmiany – zniszczenie starego systemu i rehabilitacja tradycyjnych wartości.

Zmanipulowany i oszukany został również bohater utworu *Walc Gribojedowa* (*Грибоедовский вальс*), napisanego i wykonywanego przez Aleksandra Baszłaczoza. Stiepan Gribojedow, pracownik radzieckiego sowchozu „Pobieda”, był człowiekiem zwyczajnym, gdyż „świetnie pracował i przeważnie był pijany”¹⁸. Pewnego razu do wioski przyjechał sławny hipnotyzer. Podéjrzewując oszustwo, woziwoda Stiepan postanowił sprawdzić maga. Został jednak zahipnotyzowany i zobaczył siebie w roli triumfującego pod Austerlitz Napoleona Bonaparte. Czar jednak szybko prysł i Stiepan ocknął się na „zaplutej scenie klubu rejonowego”, widząc nad sobą szczerzącego zęby hipnotyzera. Przewrotny seans iluzjonisty okazał się zbyt okrutny dla Gribojedowa i doprowadził do tragicznego finału:

Спохватились о нем только в среду.

Дверь сломали и в хату вошли.

А на них водовоз Грибоедов,

Улыбаясь, глядел из петли.

Он смотрел голубыми глазами.

Треуголка упала из рук.

И на нем был залитый слезами

Императорский серый сюртук¹⁹.

Owe hipnotyzerskie zdolności posiadał radziecki reżim komunistyczny, przekonujący jednostki o ich ogromnie ważnej roli społecznej, politycznej bądź historycznej, podczas gdy państwo nigdy nie liczyło się z pojedynczym obywatelem. Ludzi wykorzystywano wtedy, gdy było to konieczne do umocnienia statusu państwa bądź „udowodnienia” słuszności polityki obranej przez władzę. Bolesnym tego dowodem jest okres II wojny światowej, kiedy to zwycięstwa Armii Czerwonej okupione zostały ogromną i niejednokrotnie możliwą do uniknięcia liczbą zabitych. Kluczem do sukcesu była bowiem dla rosyjskich dowódców nie tyle taktyka, co znaczna przewaga liczebna wojsk. Karano żołnierzy, którzy dostali się do niewoli, traktując ich jak dezertów. Nie wolno było również wycofywać się z pola walki, nawet jeśli sytuacja była krytyczna:

¹⁸ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук, Александр Башлачев, Александр Чернецкий, Сергей Рыженко, Андрей Машинин*, Санкт-Петербург 2004, s. 208.

¹⁹ Tamże.

W celu odwrócenia niekorzystnej sytuacji na froncie stworzono system zachęt i drakońskich kar, oddziały zaporowe i karne. Usytuowane z tyłu formacje otwierały ogień do uciekających przed wrogiem własnych żołnierzy. Działo też specjalne pogotowie frontowe – SMIERSZ (Smierć szpionom! – Śmierć szpiegom!), dokonujące egzekucji przez publiczne powieszenie lub rozstrzelanie „wrogów”, oficerów lub żołnierzy nieprzejawiających dostatecznego ducha bojowego bądź też krytycznych wobec rozkazów²⁰.

Po dziś dzień trwają jednak w Rosji przypominające rewie uroczystości, podczas których ilością przypinanych kombatantom medali próbuje przekonać się ich o tym, jak ważni byli i są dla Ojczyzny. Do tego zjawiska nawiązuje lider grupy „ДДТ” Jurij Szewczuk w utworze z 1989 roku *Zwiadowca (Пластун)*:

Мне страна ворковала о сыновьей любви,
Вытирая платочком сухие глаза,
Сморкаясь в кровавое вымя зари,
Поминая героические имена,
Прикрепляя медаль на дырявую грудь,
Намечая ударный трудовой путь,
В райкомовском рае подливая чаек:
„Все хорошо! Все нормалек!”²¹

Tymczasem nic nie jest w porządku. Obraz kraju tylko pogarsza nastrój bohatera, który nazywa siebie „wściekłym psem”, pełzającym po „słupach jednakowych wodzów” i rozgarniającym „łajno ich idei”. W końcu zwraca się on do rządzących:

Похороните Федьку в Кремлевской Стене,
Дайте ему то, что не дали мне,
Замуруйте правду вместе с ним²²

W rosyjskiej poezji rockowej swój oddźwięk znalazły także masowe zbrodnie okresu komunizmu. Po śmierci Lenina terror stał się elementem stałym i planowym. Umożliwił to rozbudowany i podległy wodzowi aparat bezpieczeństwa, którego synonimem stało się od 1934 roku NKWD (w 1954 roku rolę tę przejął KGB). Stalin nie wyobrażał sobie istnienia konkurencyjnych ośrodków

²⁰ J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2002, s. 142.

²¹ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 69.

²² Tamże.

politycznych, dlatego czystki, zmiany nazw, przetasowania kadrowe i reorganizacje stały się głównym elementem jego strategii. Z nadzwyczajną szybkością likwidowano wymyślane przez służby bezpieczeństwa grupy sabotażowe, siatki spiskowców, centra terrorystyczne i ośrodki szpiegowskie. Ruszyła fala aresztowań, a niewinni oskarżeni do wszystkiego się przyznawali. Zresztą już samo aresztowanie oznaczało winę, albowiem w ZSRR nikt niewinny nie mógł być prześladowany. Zatrzymany musiał więc sam udowodnić swoje przestępstwo, inaczej dodatkowo obwiniano go o „sabotowanie śledztwa”. Po śmierci Stalina represje osłabły, lecz wciąż były elementem polityki państwa radzieckiego. Temat prześladowań podejmuje Jegor Letow i jego grupa „Гражданская оборона”:

Предательского дядю повели на расстрел.
Хорошенькую тетю потащили в подвал.
В товарные вагоны загружали народ.
Уверенные папы продолжали учить:
Так закалялась сталь²³.

(*Tak hartowała się stal/Tak закалялась сталь*)

Tytuł i refren utworu to nawiązanie do sztandarowej powieści realizmu socjalistycznego, swoistego wzorca edukacyjnego dla radzieckiej młodzieży, utworu Nikołaja Ostrowskiego *Jak hartowała się stal* (*Как закалялась сталь*). Letow podkreśla, do jakich skutków doprowadziła ślepa i bezkrytyczna wiara w propagowane idee partyjne. Wydrapane na porzuconym ciele rozstrzelanego słowa „Tak hartowała się stal” to przypomnienie brutalnej prawdy o mitycznym ustroju idealnym.

Prześladowczą działalność radzieckiego reżimu totalitarnego „Гражданская оборона” podsumowuje w utworze *Kołybanka* (*Колыбельная*):

Положили немало жизней
В жертву важным экспериментам,
Строя каторги и каналы
Все во славу святым заветам.

Затоптали сырую землю
Ради каменных постаментов.
По указе своих всевышних
Уничтожили пол-Европы²⁴.

²³ *Поэты русского рока: Егор Летов...*, s. 65.

²⁴ Tamże, s. 74.

Okres stalinowski wykreował w ZSRR nowe zjawisko o potężnej sile – „uwielbienie wodza”. Stalin był uznawany za wcielenie partyjnej nieomyślności, a jego kult potęgowały wszechobecne gipsowe bądź malowane wizerunki. Żaden z następnych przywódców państwa radzieckiego nigdy nie stał się obiektem tak gigantycznej czci, a mit o „boskości” Józefa Wissarionowicza upadł dopiero na historycznym XX Zjeździe KPZR w 1956 roku. Tradycja kultu była jednak wciąż kontynuowana, aczkolwiek z większym uogólnieniem. Przedmiotem szczególnego uwielbienia miała być po prostu partia²⁵, chociaż ogromny szacunek należał się również jej jednostkom. Ich portrety pojawiały się i znikaly w zależności od rozwoju wydarzeń. Kult władzy stał się istotnym czynnikiem formowania nowego typu człowieka – uzależnionego od systemu komunistycznego „homo sovieticus”. Zgodnie z polityką partii celem nadrzędnym były interesy państwa, a obywatel powinien się być temu kompletnie podporządkować, będąc jedną z wielu milionów cząstek wielkiej całości. Niszczono więc prywatność człowieka, wszystko, co mogło zapewnić mu jakąkolwiek autonomię:

Przyjaźń, miłość, wiara w Boga – to byli konkurenci partii, których należało kontrolować. Co czytać, mówić, co i jak myśleć, do kogo się modlić, gdzie podróżować, nawet z kim się żenić – te problemy nie mogły być kwestiami prywatnymi. Ingerowały w nie nie tylko „organy”, lecz partia, organizacje młodzieżowe, szkoła, kolektywy pracownicze²⁶.

Problem pozbawienia człowieka prawa do prywatności, wyboru i niezależności podjęli rosyjscy poeci rockowi. Przykładem jest utwór Jany Diagilewej:

Как жить – на собрании подкажут
Что пить – почитай в Указе
Что есть – в „Полезных советах”
[...]
Где жить – разузнай в исполкоме
На что – разве это важно?
Что петь, тебе скажут в горкоме
Борцом будь за мир отважным²⁷.
(„Jak żyć...”/„Как жить...”)

²⁵ Zjawisko to osiągnęło apogeum pod koniec lat siedemdziesiątych. Poważnie chory Leonid Breżniew nie nadawał się już do sprawowania roli przywódczej. Generalny sekretarz partii nie mógł być jednak w ZSRR osobą słabą, niedołązną. Propagowano więc fałszywy wizerunek aktywnego wodza, który wciąż dba o rozwój kraju, otrzymuje nagrody, publikuje swoje przemyślenia.

²⁶ J. Smaga, *Rosja...*, s. 105.

²⁷ *Поэты русского рока: Егор Летов...*, s. 356.

Tekst poetki to ironiczny elementarz przykładowego radzieckiego obywatela. Szyderstwo autorki jest jednak rezultatem gorzkiej prawdy o rzeczywistości, którą kształtowała partia rządząca. To ona wyznaczała jedyną i prawidłową drogę obywatelom. Tytułowy bohater utworu grupy „ДДТ”, wąż Pietrow, urodził się by pełzać. Tymczasem otrzymał niepodlegający dyskusji rozkaz – od jutra ma latać:

Есть установка: всем летать, всем быть орлами.

А тот, кто ползает еще, – тот, гад, не с нами.

Летать, наверно, я люблю, не подходите – заклюю,

Начальник все мне объяснил: я – птица, Ваня²⁸.

(*Wąż Pietrow/Змей Петров*)

Pietrow skoczył więc, lecz nie zaczął fruwać, ukrył się natomiast przed światem pomiędzy obłokami.

Zespół „ДДТ” przedstawia również peryferie radzieckie. Obraz ten tworzy grupa pijanych rezerwistów, kierownik klubu, któremu z rozpacz i smutku rozum odmówił posłuszeństwa, czy też przejeżdżający traktor, który trąca prosięta. Życie prowincji to także kontakt z Centrum, które jest informowane o tym, że wszystko jest w porządku, że wysłano już trzysta wagonów baraniny, a program rozwoju pokonuje z sukcesem kolejne szczeble²⁹. Tym razem lokalne kierownictwo ma jednak problem, bowiem:

Пришёл нам приказ: „Посадить ананас!”³⁰

(*Peryferie/Периферия*)

Słowa te przywołują na myśl czasy, gdy władzę sprawował Nikita Chruszczow. Zgodnie z naczelnym wówczas hasłem „Dogonić i przegonić Amerykę!”, I Sekretarz postanowił obsadzić kukurydzą niemal cały Związek Radziecki. Podobnie jak w *Peryferiach* propaganda przyjmowała coraz bardziej egzotyczne formy, a prawdziwe problemy mieszkańców pozostawały nierozwiązane.

Narzucana przez władzę i zmieniana zależnie od okoliczności „prawda jedyna” w połączeniu z burzliwymi okresami historycznymi prowadziła do całkowitej utraty orientacji przez obywateli. Nawiązuje do tego Aleksandr Czerniecki w *Kruku* (*Ворон*):

²⁸ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 65.

²⁹ Zob. tamże, s. 31.

³⁰ Tamże.

Мой дед был „врагом народа”
Отец – офицером внутренних дел
Ну а я – уцелел, хоть и долго болел
Но мать меня просит,
Чтоб я песен не пел.

Я ее, конечно, не виню
Но что еще осталось мне –
Только вены на руках
А в ее родных глазах –
Безысходность, боль и страх
Так и не поняв,
Как надо было жить, и кто же враг³¹

Ustalany i modyfikowany przez partię etos odciska piętno na psychice kolejnych pokoleń obywateli, a prawdziwe wartości tracą na znaczeniu. To „śmiertelne życie” przebiega w rytm rozkazów i jest obserwowane przez milicyjne celowniki. Jurij Szewczuk taki świat nazywa „natrętnym”:

Живу в назойливом мире,
Красивых, правильных слов.
Здесь каждый, хоть не платили,
Давать советы готов:
Куда идти, где крутиться,
Про что, кому, и как петь.
На ваши сытые лица
Мне надоело смотреть³².
*(Жыję w natrętnym świecie/
Живу в назойливом мире)*

Wszechobecność odgórných wytycznych jest tak głęboko zakorzeniona w świadomości, iż bohaterowi „nie śnią [...] się nawet jego wolne sny”³³. To oświadczenie oznacza zupełną klęskę człowieka jako jednostki, gdyż utracił on niezniszczalną, wydawałoby się, zdolność do posiadania własnych ukrytych myśli i marzeń.

³¹ Tamże, s. 233.

³² Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu <http://www.ddt.ru>, rozdział „Мир ДДТ”, podrozdział „Дискография”, płyta *Kompromis* (Компромисс, 1983).

³³ Tamże.

Istotną część dziejów państwa radzieckiego stanowi wojna w Afganistanie. Zapoczątkowana w 1979 roku interwencja przeciw mudżahedinom objęła okres dziewięciu lat i kosztowała życie oraz zdrowie miliony Afgańczyków i tysiące żołnierzy radzieckich. Wielu weteranów wróciło z tej wojny okaleczonych bądź wyniszczonych przez szerzące się wśród wojskowych plagi alkoholizmu czy narkomanii. „Demon przeszłości” nie pozwolił zapomnieć o sobie również poetom rockowym. Pesymistyczna *Piosenka poworoczna (Новогодняя песня)* Dmitrija Ozierskiego zaczyna się od słów:

Дети в сугробах шумно играют в Афганистан.
Я через двор не пойду³⁴.

Początek piosenki to ponura zapowiedź kolejnego roku, który nie przyniesie żadnych pozytywnych zmian, gdyż, jak pisze poeta: „już pół wieku zamieć, zamieć i oczekiwanie upragnionej wiosny”³⁵. Motyw dzieci bawiących się w „Afganistan” stanowi potwierdzenie czarnej wizji przyszłości. Obraz Ojczyzny działa na bohatera tak destrukcyjnie, iż daje on do zrozumienia, że zamierza odejść z tego świata.

Afganistan wspomina również grupa „Комитет охраны тепла” w utworze *Kołyśanka (Колыбельная)*:

Спит бутылка, спит стакан,
Спит уставший ветеран,
Не забыл он про Афган –
Под подушкой наган³⁶.

Wynika z tego, iż Rosja jest piękna tylko nocą, gdy panuje ciemność i wszystko śpi. Snem ogarnięte są wtedy więzienia, książki, automaty, nie widać żadnych dziur. „Śpi” również alkoholizm – jedna z największych bolączek byłego ZSRR i obecnej Rosji. Przeżycia z Afganistanu nie pozwalają jednak zapomnieć o sobie nawet po zapadnięciu zmroku – zmęczony weteran nie pozbył się wojennego przyzwyczajenia i wciąż trzyma pod poduszką broń.

Upadek kultury, wartości, praw człowieka, to upadek państwa. Taki też wizerunek swojej Ojczyzny w okresie radzieckim przedstawiali poeci rockowi.

³⁴ *Поэты русского рока: Олег Гаркуша, Дмитрий Озерский, Кирилл Комаров, Константин Арбенин, Андрей Кагадеев, Николай Гусев, Александр Красовицкий, Владимир Леви, Сергей Чиграков*, Санкт-Петербург 2005, s. 63.

³⁵ Tamże.

³⁶ *Русский рок. Опыт...*, s. 189.

Wyróżnia się na tym tle twórczość zespołu „ДДТ”. „Rosjo, o piękności, jesteś mroczniejsza niż dżuma”³⁷ śpiewa Jurij Szewczuk w piosence z 1987 roku *Post-inteligent* (Постинтеллигент). W utworze *Sobota* (Суббота) poeta przedstawił pogrzeb kraju:

Траурный митинг сегодня назначили
Мы по усопшей стране, господа.
Все песни – распроданы, смыслы – утрачены.
Где вы, герои войны и труда?³⁸

Wyjściem z sytuacji mogłoby być stworzenie od podstaw nowego państwa:

Надо бы, надо родить бабу новую,
Светлу, понятну, идейно толковую³⁹

Wydaje się to jednak niemożliwe, gdyż przeszkadzają w tym „grzeszne hemoroidy dziedziczne”.

W podobnej stylistyce utrzymany jest inny utwór „ДДТ” zatytułowany *Duża kobieta* (Большая женщина). Tu również autor ucieka się do naturalistycznego języka i uwypukla elementy fizjologiczne. Zabieg ten ma na celu dosadne przedstawienie nurtującego poetę problemu, jak też intensywne oddziaływanie na wyobraźnię odbiorcy. Należy pamiętać, że utwór przeznaczony jest do śpiewania, gdzie określona intonacja wykonawcy i nacisk na poszczególne słowa tekstu potęgują ich znaczenie. „Duża kobieta” to metafora kraju, którego rozmiary zajmują jedną szóstą część świata. Kobieta leży na plaży, jest senna i nie reaguje, chociaż czuje, jak z jednej strony „delikatnie drapie uszy Zachód”, a z drugiej „mocno przypala pięty Wschód”. Bohater chce ją objąć i posiadać. Wyznając jej miłość woła: „Wstawaj kolosie!”⁴⁰. Apel może nie odnieść jednak skutku, bowiem:

Большая женщина на плахе косметических решений
Очередной хирург, подав наркоз, наводит красоту.
Большая женщина, ты снова голодна, но где то семя,
Которым мы тебя набили, чтоб увеличить полноту?⁴¹

³⁷ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 58.

³⁸ Tamże, s. 63.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 64.

⁴¹ Tamże.

Brak pomysłu, możliwości i któryś z kolei chirurg nie niosą ze sobą dużych nadziei na powodzenie zabiegu.

Poszukiwania sposobu na zmianę sytuacji to również temat innego utworu Szewczuka – *Zatrzymałem czas* (*Я остановил время*). Bohaterowi udaje się wstrzymać czas. Dzięki temu zatrzymały się pociski na kaukaskim niebie, a w innym miejscu nie zdążyli wyłączyć gazu. Rozpoczyna on wędrówkę po kraju i naprawia go – zmienia posępny wyraz twarzy mieszkańców, pomaga żebrakom, drukuje pieniądze, napełnia kadzielnice. Na końcu stawia sobie jednak pytanie:

Только стоит ли мне оживлять эти чудо-фигуры,
Я боюсь, что возьмут власть опять их дурные натуры...⁴²

Nowe, lepsze oblicze kraju jest zatem niemożliwe bez odpowiednich wykonawców. Zła wola ludzka prawdopodobnie znów wszystko zniszczy i przywróci stary porządek. Niemoc i bezradność podkreśla także Dmitrij Riewiakina w utworze *Umyte deszczem* (*Вымыты дождем*):

Видно, суждено моей земле страдать,
И что с нею будет –
Можно лишь гадать⁴³.

Nie może być inaczej w kraju, w którym, jak pisze poeta, zwykło się „wyrywać języki śmiałkom” i „przyczepiać ordery wielkim łajdakom”⁴⁴.

Twórczość rosyjskich poetów rockowych obejmująca okres od końca lat siedemdziesiątych do początku dziewięćdziesiątych przedstawia bardzo mroczny obraz Ojczyzny. Obnażone zostały wszystkie główne słabości tamtego czasu. Goryczy dodaje fakt, że poszukiwania sposobu na zmianę sytuacji nie przynosiły rezultatu. Nawet tak cudowne rozwiązanie, jakim wydawać by się mogło zatrzymanie czasu, okazało się nieefektywne w starciu z zakorzenionym w świadomości systemem totalitarnym. Pozostawało zatem tylko wtórowanie słowom utworu lidera grupy „Чайф” Władimira Szachrina:

⁴² <http://www.ddt.ru>, rozdział „Мир ДДТ”, podrozdział „Дискография”, płyta *Czarny pies Petersburg* (*Черный пес Петербург*, 1993).

⁴³ *Поэты русского рока: Егор Летов...*, s. 158.

⁴⁴ Tamże.

Я вижу все – завяжи мне глаза,
Закрой не ладонью, а черной повязкой⁴⁵.

Po upadku. Obraz nowej Rosji

I follow the Moskva
Down to Gorky Park
Listening to the wind of change
An August summer night
Soldiers passing by
Listening to the wind of change⁴⁶.

Wiatr przemian (Wind of Change) to jeden z najpopularniejszych utworów niemieckiej grupy „Scorpions”, zainspirowany ich wizytą w Moskwie w 1989 roku. Był to okres przemian ustrojowych w krajach socjalistycznych i optymistyczna treść utworu zakładała takie również w ZSRR. Niebezpiecznie, bowiem od czasów „pieriestrojki” system komunistyczny stawał się coraz bardziej jałowy, aż w końcu uległ samozniszczeniu. W grudniu 1991 roku trójkolorowa flaga Federacji Rosyjskiej zastąpiła symbole komunizmu. Nowa Rosja miała być nadzieją dla obywateli na lepsze życie, na długo oczekiwaną wolność:

The wind of change blows straight
Into the face of time
Like a stormwind that will ring
The freedom bell for peace of mind
Let your balalaika sing
What my guitar wants to say⁴⁷.

Lata dziewięćdziesiąte to również okres przemian w rosyjskim rocku. Koniec lat osiemdziesiątych i początek nowego dziesięciolecia zadają temu gatunkowi muzyki ciężkie ciosy. Seria zagadkowych śmierci i samobójstw (Ba-

⁴⁵ *Русский рок. Опыт...*, s. 266.

⁴⁶ *Idę brzegiem Moskwy/W stronę Parku Gorkiego/Wsłuchuję się w wiatr przemian/W letnią sierpniową noc/Przechodzący żołnierze/Wsłuchują się w wiatr przemian* (tłum. W. Mann). Tekst oryginału oraz przekład znajdują się w: W. Mann, *Monday Manniak*, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”), 2 maja 2005, s. 16.

⁴⁷ *Wiatr przemian dmie prosto/W twarz czasu/Jak wicher, który uderzy/W dzwon wolności dla pokoju ducha/Niech twoja bałałajka wyspiewa/To, co chce powiedzieć moja gitara* (tłum. W. Mann). Tamże.

szlaczow, Coj, Diagiliewa, Naumienko), depresja oraz utrata perspektyw wśród legendarnych muzyków, doprowadzają do rozpadu wielu grup, bądź też czasowego zawieszenia ich działalności. Z drugiego frontu atakuje przybyła wraz ze zmianą ustroju muzyka dance i pop. Niedopuszczalne wcześniej nieograniczone korzystanie z beztroskiej rozrywki trafiło na podatny grunt i szybko przyjęło się w społeczeństwie rosyjskim. W ten sposób ukształtował się daleki od zaangażowania obraz kultury masowej.

Owe zmiany nie oznaczały jednak śmierci rosyjskiego rocka, a jedynie jego zejście na plan dalszy. Motyw Ojczyzny nie był już jednak tak często poruszany jak w poprzednim okresie, przestał bowiem być jednym z najbardziej palących tematów. Wpływ na to miał także fakt, iż nowe zespoły rockowe skupiały się bardziej na doskonaleniu i eksperymentowaniu w warstwie muzycznej, mniej uwagi poświęcając poetyckiemu rozwojowi tekstów. Część utworów lat dziewięćdziesiątych była mimo wszystko poświęcona Rosji. To bardzo ważne głosy w historii poezji rosyjskiej – jedne z pierwszych, które zareagowały na nowe wydarzenia zachodzące w ojczyźnie poetów.

Nieudany pucz z sierpnia 1991 roku oznaczał koniec rządów Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego i rozpoczynał nowy rozdział w historii krajów wchodzących w skład ZSRR. Można przypuszczać, że właśnie do tych wydarzeń nawiązuje Jurij Szewczuk w utworze *Nowe oblężenie* (*Новые блокадники*). Piosenka pochodzi z koncertowego albumu *Czarny pies Petersburg* (*Черный пес Петербурга*) nagranych w 1992 roku. Lider grupy „ДДТ” ubolewa przede wszystkim nad tym, iż kolejny raz wydarzenia wojenne niszczą takie wartości, jak miłość i wolność:

Но, увы, почернели чужие слова,
О любви и свободе, как гнилая трава⁴⁸.

Walka przynosi ból, krzyk i łzy. Poeta dzieli się także inną refleksją na temat wolności w swoim kraju, pisząc, iż została ona „przepisana przez lekarzy po kropelce, a wypito ją jednym tchem”⁴⁹. W czasie sierpniowych wydarzeń moskiewski Biały Dom stał się centrum oporu wobec Państwowego Komitetu Stanu Nadzwyczajnego (ros. ГКЧП). Budynek otoczony został barykadami bronionymi przez zwolenników prezydenta Borysa Jelcyna. Siedzibę parlamentu rosyjskiego wspomina Szewczuk:

⁴⁸ <http://www.ddt.ru>, rozdział „Мир ДДТ”, podrozdział „Дискография”, płyta *Czarny pies Petersburg* (*Черный пес Петербурга*, 1992).

⁴⁹ Tamże.

Белый Дом, белый дым, белый лед, суета,
Храмом стать не сумел, архитектура не та.
Мы глотаем надежду с толченым стеклом,
Мы лепили любовь – вышла баба с веслом⁵⁰.

Nadzieja połykana ze szkłem rani przełyk. Początek szans na wolność i normalność jest zatem bolesny i nie rokuje pozytywnie na przyszłość.

Utwór *Prawda na prawdę* (*Правда на правду*) opisuje noc niepokoїв społecznych, wydawałoby się bliżej nieokreślonych wydarzeń rewolucyjnych. Czas i przestrzeń mają charakter uniwersalny, rzeczywistość realna miesza się z abstrakcją. Bohaterami autor uczynił odwiecznych przeciwników – Dobro i Zło. Występują też inne postacie alegoryczne jak Los, czy też niewiedząca po czyjej stanać stronie Sprawiedliwość. Jedna z koncepcji mówi jednak, że utwór zawiera aluzje do krwawych wydarzeń moskiewskich z października 1993 roku⁵¹.

Stałym elementem życia społeczeństwa w Związku Radzieckim były niestanne wędrówki, migracje, zesłania, poszukiwania pracy i chleba. Wynikające z tego przemieszania etniczne, jak również deprecjacja ze strony reżimu jakiegokolwiek autonomii kulturowej krajów wchodzących w skład wielkiego organizmu ZSRR, doprowadziły do stworzenia człowieka wykorzenionego ze swojej kultury, o zagubionej tożsamości narodowej. Państwem, z którym mógł się on w takiej sytuacji utożsamiać, był tylko sztuczny twór – ZSRR. Dramat takich obywateli nastąpił po rozpadzie Imperium. Problem ten podejmuje grupa „ДДТ”:

Что вернет нам надежда,
Что спасет красота
Ты вчера был хозяин империи
А теперь сирота.
Эй-ээй-ээй-ээй,
Рожденный в СССР⁵²

(Urodzony w ZSRR/Рожденный в СССР)

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Zob. O. Маркелова, *Тема Родины в поэзии Ю. Шевчука*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 3, Тверь 2000, s. 19.

⁵² <http://www.ddt.ru>, rozdział „Мир ДДТ”, podrozdział „Дискография”, płyta *Urodzony w ZSRR* (*Рожденный в СССР*, 1997).

Brzemie „sieroty po Imperium” ciąży obecnie na wielu obywatelach byłego Związku Radzieckiego.

Nowe czasy przyniosły nowe problemy. Tym razem do upadku kultury i prawdziwych wartości w Rosji przyczynia się plastikowy świat reklamy i królujących powszechnie mediów. Media stanowią zagrożenie, które do tej pory pochodziło przede wszystkim ze strony władzy:

Я в лесу вчера видел русскую идею
Шла с веревкой на шею между спиленных сосен
Здесь рекламная пауза... Рай!!!⁵³
Оттянуть, оттараканить, положить на зуб
Что душа упала – на том свете пьет чай
Что на теле осталась – помада от губ⁵³
(Wywiad/Интервью)

Reklama niczym władza radziecka proponuje stworzenie na ziemi swojego raj:

Счастье светлое всем, да высокая ограда
Едут в гору кресты, все из шоколада⁵⁴
(Wywiad/Интервью)

Kryzys dotyczy także kojarzonej do tej pory z autentycznością i niekomercyjnością muzyki rockowej:

Рекламирует рок президентов да водку⁵⁵
(Wywiad/Интервью)

Świat pełen jest wypaczonych pojęć i zdeprecjonowanych wartości:

Не грози чертям церковью, рядом с ней живут
[...]
Даже звезды не те, не в небе, как надо
Звезды носят прокладки, пьют шампунь, хит-парады⁵⁶
(Wywiad/Интервью)

⁵³ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 120

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же, s. 121.

Mimo wszystko jest nadzieja na zmiany. Bohater obiecuje, że Rosjanie „przeżyją złe zimy”, staną się „piękniejsi i delikatniejsi”⁵⁷. Na razie należy pozbyć się śniegu z pościeli, którą rozścieliły śnieżyce i zamiecie. Dopiero wtedy można będzie spróbować uczynić z ziemi prawdziwy sen.

Jednym z ujemnych skutków otwarcia Rosji na Europę był ogromny napływ do rodzimego języka anglicyzmów, które zaczęły wypierać słownictwo rosyjskie. Popularne pojedyncze terminy angielskie powodują zubożenie języka rosyjskiego, szczególnie u młodzieży. Problem „skażonej mowy” można dostrzec w utworze powstałej w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku rosyjskiej grupy „Сплин”:

Мой поезд едет в Стамбул – это COOL.

Но денег нет на обед – это BAD.

Кто мне покажет стриптиз – тому KISS.

А кто покажет кулак – тому FUCK⁵⁸.

(Słownik angielsko-rosyjski (Tak więc, lamo)/

Англо-русский словарь (Давай, лама))

Rozpoczęty za czasów prezydentury Borysa Jelcyna konflikt rosyjsko-czecheński stał się przyczyną krwawych odwetów gotowych na wszystko terrorystów z Kaukazu. XXI wiek czarnymi literami zapisał w kalendarzu historii rosyjskiej m.in. datę 1 września 2004 roku, gdy uzbrojeni terroryści opanowali szkołę w miejscowości Biesłan, w sąsiadującej z Czeczenią Osetii Północnej. Do tego wydarzenia nawiązuje utwór grupy „Алиса” z 6 września 2004 roku:

Кровью захлебнулись сводки новостей,

Как зверье глумится да скалит пасть.

Именем Аллаха убивать детей –

Может только полная мразь.

Звери они – не люди!⁵⁹

(Bestie/Зверу)

Mocnych słów używa autor piosenki Konstantin Kinczew również w zakończeniu utworu, pisząc, że „bestię leczy tylko odstrzał”. Jednocześnie poeta

⁵⁷ Тамże.

⁵⁸ *Русский рок. Опыт...*, s. 346.

⁵⁹ Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu „Алиса” <http://www.alisa.ru>, rozdział „Дискография”, płyta *Одсщепиениес (Изгой, 2005)*.

wyraża nadzieję, że takie wydarzenia być może w końcu zjednoczą żyjący do tej pory dość obojętnie naród rosyjski⁶⁰.

Przejmujący obraz nowej Ojczyzny prezentuje w poezji lat dziewięćdziesiątych XX wieku Jurij Szewczuk. Bohater utworu *Niebo na ziemi* (*Небо на земле*) przedstawia opis kraju poprzez zachowania społeczne. To miejsce, gdzie żyją „nieogolone umysły”, które:

Тянут песнь, как деды жили, сами мрачно, да по дну⁶¹.

Mieszkańcy tylko przypominają ludzi. Wszędzie panuje ciemność, rozdrażnienie i irytacja. Kraj ów jest miejscem pozbawionym jakiegokolwiek opieki boskiej, siły Dobra poniosły zresztą klęskę:

Всех святых распяли черти,
Бог, наверно, выходной⁶².

Całość przypomina wielką pułapkę, z której nie ma ratunku. Dlatego jedynym rozwiązaniem jest ucieczka w odwieczne środki zapomnienia – sen i alkohol. W pijackim śnie bohater widzi zupełnie inne czasy, świat bez głupoty i wojen, piękne kobiety i tęgie umysły. Zawarte w utworze słowa „karmią Zegary na Wieży Spasskiej”⁶³ sugerują, że świat przedstawiony przez poetę to Rosja.

Skojarzenia z nową Rosją budzi także utwór *W ten, w ten...* (*В это, в это...*) z 1992 roku:

Здесь нет других движений, кроме криминальных,
Не спасает от смерти святая вода,
Нам разрешили встать, да некуда идти,
Ведь никто пока не знает, зачем и куда⁶⁴.

Przedstawiony przez Szewczuka świat przypomina zamknięty krąg, w którym wydarzenia mają wyłącznie zgubny charakter. Nie może być inaczej, jeśli w kolejnej zwrotce odbiorca dowiaduje się, że ziemia tutaj utkana jest z problemów, niebo z bójek, a nadchodząca przyszłość to „bujda o jutrzejszym dniu”⁶⁵.

⁶⁰ Zob. tamże.

⁶¹ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 115.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 88.

⁶⁵ Tamże.

Skażeni poprzednimi doświadczeniami „my” i „oni”, pod którą to opozycją rozumieć można społeczeństwo i władzę, nie są gotowi na zmiany:

Мы так привыкли к дерьму, что призыв к чистоте,
Не продует вам уши, не промоет нам глаз⁶⁶.

Wszystko to sprawia, iż nienarodzony jeszcze czas już „pachnie przekleństwem”. „Kiedy nie ma dokąd pełznąć, jest gdzie uciekać”⁶⁷ – konkluduje w końcowej części utworu bohater. Nie zamierza on jednak skorzystać z tej możliwości:

Но мне там нечем жить и мне незачем лгать,
У меня здесь мать и я верю в Христа.

И здесь лежит мой брат, и наблюдаю я,
Как вырастают березы у него на груди.
И пусть гниют враги, пусть предают друзья,
Я продолжаю жить, я продолжаю идти...⁶⁸

Zastanawiające i niejednoznaczne są ostatnie słowa utworu: „W ten wielki czas”⁶⁹. W tekście dwukrotnie pojawia się niedopowiedziana fraza „W ten, w ten...”, taki też jest tytuł piosenki. Dopiero na końcu autor wypowiada ostateczną myśl, która podsumowuje całą treść. Pesymistyczny wydźwięk i brak nadziei na lepsze jutro zdominowały cały utwór, lecz ostatnie zdanie sugeruje, iż bohater ma świadomość, że znajduje się w centrum historycznych zmian. Epitet „wielki” może kryć w sobie iskrę nadziei, taki charakter mają również poprzedzające ostatnią frazę słowa: „Ja dalej żyję, ja dalej idę...”. Trudny do analizy jest także sposób wykonania utworu. Jurij Szewczuk śpiewa w sposób dynamiczny i dość agresywny, ale nic raczej nie wskazuje na to, aby autor uciekał się w końcowych słowach do ironii.

Z przedstawionego materiału wynika, że poetycki obraz nowej, wolnej Rosji przesiąknięty jest niepokojem, smutkiem, złymi przecuciami. Rosyjscy poeci rockowi mają świadomość bądź przewidują, że dana krajowi wolność zostanie źle wykorzystana. Podkreślają ciągły przelew krwi, goryczą napawa ich upadek kultury i autorytetów. Zdecydowanie odrzucają pozorowany świat reklamy

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, s. 89.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

i mediów, protestują przeciw masowemu charakterowi takich dziedzin jak literatura czy muzyka. Przyszłość jest dla nich wielką niewiadomą, w którą patrzą z mieszanymi uczuciami, głównie z lękiem. Są świadomi tego, że wszyscy obywatele byłego ZSRR otrzymali obowiązkowy spadek – brzemień po Imperium.

Miłość do Ojczyzny

Туда, – где смертей и болезней
Лихая прошла колея, –
Исчезни в пространстве, исчезни,
Россия, Россия моя!⁷⁰

Przejmujący obraz Związku Radzieckiego oraz niepokojące perspektywy nowej Rosji określają jednoznacznie negatywny stosunek rosyjskich poetów rockowych do wydarzeń zachodzących w kraju (choć nie do samej Ojczyzny). Andriej Biełyj w cytowanym utworze *Rozpacz* (*Отчаянье*) pokazał tragiczny obraz Rosji, gdzie panują nędza, zniszczenie, głód i nałogi. Choroby i brak perspektyw wyniszczają bierny naród rosyjski. Nie mogąc dłużej patrzeć na tę hańbę, bohater wolałby, aby jego kraj przepadł w ogromnej przestrzeni. To efekt końcowego stadium rozpacz, krzyk bólu, bowiem kocha on Ojczyznę, czego dowodzą ostatnie słowa „Rosjo, moja Rosjo”. Poeci rockowi kontynuują obecne już zatem w literaturze rosyjskiej połączenie negacji z miłością. Może się to wydawać niezrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę chociażby opisywane przez nich krzywdy, jakich doznali obywatele za czasów ZSRR. Miłość do własnego kraju jest jednak w poezji rockowej motywem powtarzającym się. Poszukuje się różnych wyjaśnień dla tego zjawiska. Wspominając Włodzimierza Wysockiego, Daniel Olbrychski pisze:

Bo można zatęsknić do tego, czego się w sobie lub we własnym kraju nienawidzi. Niektórzy twórcy bez takiej stymulacji giną. Może jest to walka z odradzającymi się raz po raz hydrami, a może z wiatrakami. Ale musi trwać⁷¹.

Bodziec twórczy to nie jedyna przyczyna. Należy pamiętać, że miłość często jest uczuciem pozarozumowym, opartym głównie na żywiole i intuicji. Przedstawione w poezji rockowej uczucie do kraju nie wynikało bowiem z logicznych przesłanek i bynajmniej nie było odwzajemnione.

⁷⁰ A. Белый, *Сочинения. Том 1*, Москва 1990, s. 90.

⁷¹ D. Olbrychski, *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim*, Warszawa 1990, s. 24.

Związek Radziecki pozostawił głęboki ślad w psychice bohatera utworu Fiordora Czistiakowa *Ulica Lenina* (Улица Ленина). Chora świadomość jest rezultatem wychowania w Związku Radzieckim. Symbolem ZSRR jest ulica Lenina, gdzie urodził się, dorastał i mieszka bohater. Z tego powodu nie uśmiecha się, opowiada ponure żarty i ma okropną, posępną minę. Przyznaje jednak, że:

Как ненавижу, так и люблю свою Родину,
И удивляться здесь, право, товарищи нечему.
Такая она уж слепая, глухая уродина,
Ну а любить-то мне больше и нечего⁷².

Potworna Ojczyzna uznawana jest za jedyne możliwe do funkcjonowania miejsce. Bohatera łączy z nią miłość niemal synowska, gdyż zarówno rodziców, jak i ziemi rodzinnej się nie wybiera. Konotacja pojęć „ojczyzna” i „matka” jest bardzo często spotykana w kulturze rosyjskiej (матушка Россия).

Wadim Stiepancow, rozmyślając w jednym ze swoich utworów nad historią Imperium, także podkreśla miłość do swojego kraju:

Я люблю тебя, Империя,
Царство грязи и насилия⁷³.

Można w tym przypadku zaobserwować odwrócenie tradycyjnego schematu: kocha się zwykle to, co dobre i piękne, tymczasem Rosja ponownie przyjmuje upiorną i nieczystą postać.

Jurij Szewczuk w surowy sposób piętnuje wady swego kraju, ale temat miłości do Ojczyzny zajmuje ważne miejsce w jego twórczości. Na tym tle wyróżniają się dwa utwory: *Zapaliłem w cerkwiach wszystkie świece* (Я зажег в церквях все свечи) i *Ojczyzna* (Родина).

Pierwszy z nich to jedna z piękniejszych i bardziej cenionych piosenek grupy „ДДТ”. Słowa tytułu otwierają kompozycję i zwiastują jej zakończenie. Środkową część stanowi opis Rosji, która m.in.:

Целовала белым снегом
И огнем ласкать пыталась.
Отняла любовь земную,
Подарив тоску и веру⁷⁴

⁷² *Поэты русского рока: Виктор Цой, Михаил Науменко, Андрей Панов, Евгений Федоров, Федор Чистяков, Михаил Башаков*, Санкт-Петербург 2004, s. 317.

⁷³ *Поэты русского рока: Игорь Сукачев, Сергей Шнуров, Вадим Степанцов, Александр Иванов, Дмитрий Спиринов, Александр Лаэртский, Алексей Никонов*, „Бригадный подряд”, Санкт-Петербург 2005, s. 283.

⁷⁴ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 86.

Niszczące działania kraju uzupełnia obraz biedy, goryczy, niepokoju. Pomimo to podkreślone zostało ogromne przywiązanie do Rosji:

Я зажег в церквях все свечи,
Но одну – одну оставил,
Чтобы друг в осенний вечер,
Да по мне ее поставил,
Чтобы дальняя дорога
Мне короче показалась,
Чтоб душа, вздремнув немного,
Вновь в Россию собиралась⁷⁵.

Świece stawiane są w intencji osób zmarłych, a bohater utworu mówi o powrocie swej duszy, po przebyciu najdalszej z dróg i po krótkiej drzemce. Nie ma wątpliwości, iż jego życzeniem jest powrót do Rosji po śmierci. Nie wyobraża on sobie innego rozwiązania, Rosja jest jedynym miejscem, gdzie czuje się dobrze, co podkreśla zamiana słów „Rosja” na „dom” w końcowej części piosenki. W tym celu bohater odpuścił nawet popom wszystkie grzechy, by Ci pomodlili się za niego. „Wszystko dla Ciebie, moja Rosjo” – to ostatnie i znaczące słowa utworu.

W *Ojczyźnie* Szewczuk także podejmuje temat powrotu. Główny bohater powraca do kraju, chociaż można uważać, że popełnia błąd. Ojczyzna bowiem znów przyjmuje postać potwora. Sytuację oddaje rosyjska gra słów: „Родина – Уродина” („Ojczyzna – Potwór”).

Родина.
Еду я на родину,
Пусть кричат – „уродина”,
А она нам нравится,
Спящая красавица,
К сволочи доверчива⁷⁶

W tekście obecne są podstawowe wartości, takie jak miłość, prawda i wiara, lecz występują one w wynaturzonej formie. Miłość jest szara, prawdę mają w oczach „państwowe ladacznice”, a wiarę w rękach „emerytowani kaci”. Nie ma to jednak aż tak istotnego znaczenia, bowiem bohaterowi i tak podoba się jego Ojczyzna, która może się w każdej chwili przebudzić i zmienić swoje oblicze.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 71.

Poczucie więzi ze swoim krajem występuje także w innych utworach rockowych. Wskazują na to czasem pojedyncze słowa, na przykład zaimek „moja” czy przymiotnik „nieszczęsna”, jak w tekście Igora Sukaczowa:

И снова внемлю, как под снегом умирает
Великая Несчастливая Страна⁷⁷.

*(Jak tylko spadnie na miasto łagodny.../
Лишь только упадет на город нежный...)*

Określenia te są dowodem współczucia, poczucia jedności. Krytyka Ojczyzny nie stoi w sprzeczności z miłością do niej. Mówi o tym Jurij Szewczuk:

Jeśli stanowią część kultury, to mam prawo reagować, na to co się dzieje. To naprawdę nie jest mało. Mam prawo określić epicentrum zła i dobra, uściślić rów, do którego nasze państwo obecnie wpadło, jego granice. Ale najważniejsze, by nie stracić przy tym miłości do swego kraju. Jest takie ciekawe powiedzenie, moje ulubione: „Najokrutniejsza prawda powiedziana bez miłości, jest niczym, nie przyniesie rezultatu”⁷⁸.

Rosyjscy poeci rockowi postanowili zareagować na to, co dzieje się w ich kraju. Ich pierwszy młody głos musiał zetknąć się z bezwzględną niekiedy rzeczywistością radziecką. Kolejny, już bardziej refleksyjny, ustosunkowywał się do zachodzących zmian. Obydwa głosy cechuje krytycyzm, nastrój zwątpienia, smutku i obawy. Wszystko to miało jednak na celu dążenie do polepszenia sytuacji, aby „wiatr przemian” zagościł w ukochanej przez poetów Ojczyźnie.

„Здравствуй, последний герой”⁷⁹, czyli stracone pokolenie

Ucieczka przed radziecką rzeczywistością w kierunku twórczości nie zmieniła statusu socjalnego młodych muzyków. Ten natomiast był często nie do pozazdroszczenia. Urodzony w 1953 roku lider grupy „Аквариум” Boris Griebieniczikow napisał utwór, w którym nazywa generację swoich rówie-

⁷⁷ *Поэты русского рока: Игорь Сукачев...*, s. 95.

⁷⁸ *Интервью Михаэля Шидера...*, s. 234.

⁷⁹ В. Цой, *Последний герой*, [w:] *Поэты русского рока: Виктор Цой, Михаил Науменко, Андрей Панов, Евгений Федоров, Федор Чистяков, Михаил Башаков*, Санкт-Петербург 2004, s. 46.

śników „pokoleniem stróżów i dozorców”⁸⁰. Profesje te były szczególnie popularne wśród poetów rockowych. Jako stróż pracował przez pewien okres sam Griebieniszczikow, zawód ten wykonywał także popularny Michaił Naumienko. Nonkonformistycznie nastawiona młodzież, która dorastała w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, miała w ZSRR bardzo ograniczone możliwości rozwoju. Nawet Ci, którym udało się zdobyć wykształcenie, nie mieli przed sobą ciekawych perspektyw. Anton Czernin, prezentując zespół „Nautilus Pompilius”, pisze:

Na chleb dla siebie i rodzin zarabiali zupełnie inaczej. Wiktor „Pifa” Komarow pracował w instytucji pod nazwą Gławsnab, Dmitrij Umieckij w Uraltiepłoeniergoprojekcie, a Wiaczesław Butusow – w Uralgiprotransie.

Podobnych instytucji ze złożonymi, podobnymi do wyszukanych obelżywych słów nazwami, było wtedy niemało. Młodzi specjaliści z wyższym wykształceniem i najniższą zapłatą zabijali w tych przypominających szarazki biurach swój czas i siebie samych⁸¹.

Poniżej autor przytacza słowa poety, tłumacza, autora tekstów dla grupy „Nautilus Pompilius”, Ilji Kormilcewa, który opisując swoje pokolenie, mówi:

Uczucie bezsensowności życia – ono wielu zniszczyło⁸².

Młodzi ludzie niejednokrotnie sami odrzucali wszelkie próby pięcia się po drabinie społecznej, ograniczając swój kontakt z oficjalną rzeczywistością do „odsiedzianych” godzin w mało zobowiązującej pracy. Żyli gdzieś obok, realizując się w całkowicie inny sposób. Prawdopodobnie w żadnym innym kraju nie było tylu stróżów i dozorców, którzy poświęcali się muzyce, pisali poezję. To naturalnie był tylko substytut normalnej egzystencji, lecz w epoce stagnacji szansę na godne życie miało niewielu. Czasy Breżniewa charakteryzowały się dramatycznym spadkiem dochodu narodowego, produkcji przemysłowej, rosnącą inflacją, podwyżkami cen, gigantyczną „szarą strefą” gospodarki oraz rozkwitem korupcji i nadużyć. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to również okres gwałcenia praw człowieka w ZSRR. Skandaliczne procesy dysyden-

⁸⁰ Utwór *Pokolenie dozorców* (Поколение дворников), znajdujący się na oficjalnej stronie internetowej zespołu <http://www.aquarium.ru>, rozdział „Альбомы”, album *Равнопоис* (Равноденствие, 1987).

⁸¹ А. Чернин, *Наша музыка: Первая полная история русского рока, рассказанная им самим*, Санкт-Петербург 2006, s. 322.

⁸² Тамże, s. 323.

tów, nasilenie represji w postaci przymusowej hospitalizacji „niewygodnych” obywateli w szpitalach psychiatrycznych, nagonka na pisarzy i artystów, były oznakami powrotu do metod stalinowskich. W rezultacie obywatele Związku Radzieckiego coraz częściej prosili o azyl za granicą. Partia postanowiła więc ograniczać kontakty z Zachodem, również w sferze kultury. Do miana groteski urastają ostatnie lata panowania Breżniewa. Zaawansowany wiek członków najwyższych władz w tamtym okresie przyczynił się do popularyzacji pojęcia „gerontokracji”⁸³, czyli władzy starców. Kult sekretarza generalnego przekroczył jednak granice dobrego smaku. Coraz bardziej niedołączny, kolekcjonował pod koniec lat siedemdziesiątych wciąż nowe stanowiska i odznaczenia, a jego schorowana postać dominowała na ekranach telewizyjnych. To bezsprzecznie zasługa otoczenia przywódcy, które tworzyło fałszywy obraz jego stanu zdrowia. Breżniewa i jego świtę wspomina Michaił Borzykin z zespołu „Телевизор”:

А справа на всех парах
Мчится вся королевская рать:
Седовласый борец против рок-н-ролла, за ним
Брежневские прихвостни⁸⁴.

(Piosenka polityczna/Политическая песня)

Piętnaście miesięcy władzy Andropowa było trudnym okresem dla członków rockowego podziemia, ze względu na „policyjny” charakter rządów byłego szefa KGB. Skierowane przeciwko „pasożytom” łapanki w sklepach, kinach, teatrach miały na celu surowe karanie tych, którym udowodniono nieobecność w pracy. Wzmocniona uwaga milicji i zaostrzone kontrole stawiały w sytuacji niekomfortowej wyróżniających się wyglądem i sposobem bycia muzyków rockowych. Łatwiej też było otrzymać wyrok za antyradziecką agitację i propagandę.

Wybór śmiertelnie chorego Czernienki na następcę zmarłego w 1984 roku Andropowa tylko pogłębił gospodarczą i polityczną zapaść kraju. Na domiar złego populacja ZSRR znajdowała się w stanie biologicznej degradacji. Rosnąca śmiertelność, plaga chorób, jak również fatalne skutki alkoholizmu, doprowadzały do wyniszczenia społeczeństwa – dane ujawnione w 1989 roku mówią, iż na 285 milionów obywateli aż 70–80 milionów stanowiły osoby cierpiące na

⁸³ J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2002, s. 231–233.

⁸⁴ *Поэты русского рока: Анатолий Крупинов, Андрей Князев, Илья Черт, Михаил Борзыкин, Василий В. Васинь, Алексей Горшенев*, Санкт-Петербург 2004, s. 263.

poważne fizyczne lub psychiczne dolegliwości, natomiast liczba ludzi z problemem alkoholowym osiągnęła 60 milionów⁸⁵.

Wchodzące w takich warunkach w dorosłe życie pokolenie „zero” miało świadomość przynależności do przegranej generacji. „Pieriestrojka” była dla nich okresem wielkiej niewiadomej, lecz dała im też możliwość swobodnego przelewania na papier ciężących w umysłach niewesołych wniosków. Wyłonił się z nich dość jednolity obraz pokolenia. Jego analizę należy rozpocząć od postaci Wiktora Coja.

Zmarły tragicznie w 1990 roku lider grupy „Кино” stał się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych idolem młodzieży. Szczerść i prostota jego utworów trafiały doskonale do odbiorców. Aleksiej Didurow twierdzi, że Coj śpiewał wyłącznie o sobie, a jego piosenki można nazwać muzycznym dziennikiem⁸⁶. Okazało się jednak, iż jego subiektywne odczucia w pełni odpowiadają nastrojom innych rówieśników, a przyszłość pokazała, że utożsamia się z nim kolejne pokolenie – Coj stał się bowiem po śmierci prawdziwą legendą rosyjskiego świata rockowego. To on stworzył w utworze *Mój nastrój* (*Мое настроение*) obraz pokolenia „zero”, którego przedstawicielami poczuło się wielu młodych ludzi:

Поколение икс, поколение ноль,
Мы странны, нас узнать можно с первого взгляда.
Мы забыли про боль – перекатная голь.
Я не знаю, кому из нас здесь еще что-нибудь надо⁸⁷.

Pokolenie „X” może natomiast kojarzyć się ze znaną książką kanadyjskiego pisarza Douglasa Couplanda, opatrzoną takim właśnie tytułem. Wiktor Coj nie mógł czytać tej pozycji, gdyż zginął na rok przed jej oficjalnym wydaniem. Wątpliwe też, aby Coupland spotkał się kiedykolwiek z utworem rosyjskiego wokalisty. Obaj autorzy przedstawili obraz pokolenia swoich rówieśników, gdzie symbol „X” ma oznaczać wyjście poza nawias społeczeństwa, przy czym dodana przez Coja cyfra „zero” automatycznie klasyfikuje jego generację w kategorii przegranych.

Coupland przedstawił obraz cywilizacji amerykańskiej końca lat osiemdziesiątych. Jego bohaterowie uciekają od świata materializmu, konformizmu, reklamy i kariery. Żyją według własnych zasad obok pokolenia swoich rodziców i walczących o jak najwyższe miejsce w hierarchii społecznej młodych

⁸⁵ Zob. J. Smaga, *Rosja...*, s. 268.

⁸⁶ Zob. А. Дидуrow, *Четверть века в роке*, Москва 2005, s. 83.

⁸⁷ *Поэты русского рока: Виктор Цой...*, s. 29.

ludzi, zwanych popularnie „yuppie”. Motyw ucieczki łączy obydwie utwory, z tym, że odwrót zaprezentowany przez Wiktora Coja automatycznie wiąże się z radziecką rzeczywistością.

Bohater piosenki *Mój nastrój*, to żyjący w środowisku miejskim buntownik:

Я на запотевшем стекле трамвая
Пальцем рисую плохие слова⁸⁸.

Jego nieodłącznym atrybutem jest samotność:

Мое настроение зависит от количества выпитого пива.
Я никому не нужен и никто не нужен мне⁸⁹.

Niezależność bohatera nie jest w stanie wygrać z doskwierającym mu poczuciem odosobnienia. Przyznaje on bowiem, moknąc w strugach deszczu, że „gotów jest wstąpić w gości do dowolnego z najbliższych domów”⁹⁰. Nikt go jednak nie zaprasza, chociaż odczuwając nadchodzącą wiosnę, mówi:

Все не так уж плохо, если ты улыбнешься,
И мы вместе посмотрим на мир
Сквозь стакан сушняка⁹¹.

Po raz kolejny przedstawiciel pokolenia „zero” dochodzi do wniosku, iż nieodzownym warunkiem poprawy samopoczucia jest alkohol, co tylko podkreśla utratę jakichkolwiek innych perspektyw.

Przeżrana generacja jeszcze przed urodzeniem została napiętnowana. Przeszłość pozostawia bowiem bardzo wyraźne ślady:

В нас еще до рождения наделали дыр,
И где тот портной, что сможет их залатать⁹².
(*Хсеты таńczyć/Мы хотим танцевать*)

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże, s. 75.

Przyszłość zatem nie rysuje się w różowych barwach. Bohater piosenki *Mrowisko* (*Муравейник*) żyje w rzeczywistości, w której nie znalazł dla siebie schronienia. Nie lubi być oszukiwany, ale męczy go prawda. W związku z tym nie widzi nadziei:

Наше будущее – туман,
В нашем прошлом – то ад, то рай,
Наши деньги не лезут в карман,
Вот и утро – вставай⁹³!

Postacie Coja to samotnicy. Z konieczności, nie z wyboru, chociaż podkreślają swój indywidualizm. Tęsknią jednak za kontaktem z drugą osobą. Są w zdecydowanej opozycji do świata, nie znajdują w nim swojego miejsca. Cechuje ich bezradność. Doskonałym potwierdzeniem przedstawionego wyżej wizerunku jest utwór *Ostatni bohater* (*Последний герой*):

Ночь коротка, цель далека,
Ночью так хочется пить,
Ты выходишь на кухню,
Но вода здесь горька,
Ты не можешь здесь спать,
Ты не можешь здесь жить.

Доброе утро, последний герой!
Доброе утро тебе, и таким, как ты,
Доброе утро, последний герой!
Здравствуй последний герой⁹⁴!

Piosenka ta zyskała wśród miłośników zespołu „Кино” rangę hymnu, wielu młodych ludzi poczuło się „ostatnimi bohaterami”, bez perspektyw i możliwości dokonania wyboru. Niemożność decydowania o własnym losie była zresztą niejednokrotnie podkreślana:

Почему я молчу,
Почему не кричу? Молчу.
Электричка везет меня
Туда, куда я не хочу⁹⁵.

(*Пociąg elektryczny/Электричка*)

⁹³ Там же, s. 104.

⁹⁴ Там же, s. 46.

⁹⁵ Там же, s. 20.

Odebranie wolności przekreśla możliwość osiągnięcia celu, do którego bohaterowie dążyli. Czekają ich drogi, których nie wybierali lub też stanowi ona niewiadomą:

Зачем я еду, я ведь так хотел остаться с тобой.
Я тот, кто сел в какой-то транспорт посмотреть,
куда он привезет меня⁹⁶.

(7 rano/7 утра)

Wiktor Coj odwoływał się w swojej poezji do elementów życia codziennego, które go otaczały. Stąd szczególne zamięślenie do środków transportu. Trolejbus przedstawiony w utworze o tym samym tytule został pokazany jako metafora państwa radzieckiego. Nadzieja miesza się w tym przypadku z niepewnością, a bohater odczuwa wyraźny dyskomfort:

Место мое слева, и я должен там сесть,
Не пойму, почему мне так холодно здесь,
Я не знаком с соседом, но мы вместе уж год.
И мы тонем, хотя каждый знает, где брод.
И каждый с надеждой глядит в потолок
Троллейбуса, который идет на восток⁹⁷.

(Trolejbus/Tроллейбус)

Postaciom Coja towarzyszą nastroje pesymistyczne. Przekonanie o nieuchronności złego losu to rezultat smutnej rzeczywistości i braku wiary w lepsze jutro:

Завтра кто-то утром в постели
Поймет, что болен неизлечимо,
Кто-то, выйдя из дома, попадет под машину.
Завтра где-то в одной из больниц
Дрогнет рука молодого хирурга,
Кто-то в лесу нарвется на мину.

Следи за собой, будь осторожен!
Следи за собой⁹⁸!

(Uważaj na siebie/Следи за собой)

⁹⁶ Tamże, s. 13.

⁹⁷ Tamże, s. 30.

⁹⁸ Tamże, s. 106.

Powtarzający się refren nosi formę ostrzeżenia, uświadamiającego odbiorcy, iż kolejnym zagrożonym może być właśnie on, fatum czyha bowiem na każdym kroku. Przekonanie o tym nie opuszcza bohatera utworu *Drzewo (Дерево)*:

Я знаю: мое дерево
Не переживет и недели,
Я знаю: мое дерево
В этом городе обречено⁹⁹

„Ostatni bohater” nie znajduje również szczęścia w miłości. Wartość, która jest w stanie przyćmić wszelkie niepowodzenia, w poezji Coja ponosi klęskę. Jego bohaterowie nie realizują się w miłości z różnych powodów. Przyczyną może być obojętność podmiotu lirycznego, jego szorstkość i brak wiary w uczucie do drugiej osoby – jak w utworze *Odejź (Уходи)*:

Уходи, но оставь мне свой номер.
Я, может быть, позвоню.
А вообще я не знаю, зачем
Мне нужны эти цифры.
Я уже даже не помню,
Как там тебя зовут¹⁰⁰.

Z podobną sytuacją odbiorca spotka się w piosence *Filmy (Фильмы)*. Schowany za ciemnymi okularami bohater, wracając z towarzyszącą mu partnerką z kina, ma świadomość faktu, iż związek z tą osobą pozbawiony jest przyszłości. Czarne szkła chronią całe jego wnętrze, do którego dostęp jest zamknięty:

Ты хочешь, чтобы
Я остался навсегда с тобой,
Ты хочешь, чтобы ты пела, а я тебя слушал,
Оставь меня в покое, оставь меня в покое,
Оставь меня в покое,
Не тронь мою душу¹⁰¹.

Postacie Coja są romantykami. To samotni, nieszczęśliwi indywidualiści, których los jest przesądzony. W utworach nie zabrakło również stałego towa-

⁹⁹ Там же, s. 25.

¹⁰⁰ Там же, s. 56.

¹⁰¹ Там же, s. 67.

rzysza perypetii bohaterów romantycznych – zjawisk przyrody. Wśród nich szczególną pozycję zajmuje deszcz. Można stwierdzić, że razem z „ostatnim bohaterem” tworzą nierozłączną parę. Deszcz może stanąć na drodze i pokrzyżować wszystkie plany, jak w utworze *Chcę być z Tobą* (*Хочу быть с тобой*):

Я хотел идти дальше, но я сбит с ног дождем¹⁰².

Opady są również źródłem rodzącego się niepokoju:

Опять бьет дрожь,
На небе диск полной луны,
Опять идет дождь,
Опять я вижу странные сны¹⁰³.
(*Twój numer/Твой номер*)

Deszcz przedstawiony jest także jako nieodłączny atrybut indywidualisty, który przyjął odrębną od innych postawę. Opozycyjne nastawienie wiąże się tradycyjnie z utratą dostępu do podstawowych dóbr materialnych i wyjściem poza nawias odgórnie przyjętych norm społecznych:

Они говорят: им нельзя рисковать,
Потому что у них есть дом, в доме горит свет.
И я не знаю точно, кто из нас прав,
Меня ждет на улице дождь, их ждет дома обед¹⁰⁴.
(*Zamknij za mną drzwi, odchodzę/
Закрой за мной дверь, я ухожу*)

Coj stworzył bardzo charakterystycznego bohatera – pozbawionego szans *outsidera*, który moknąc samotnie na ulicy, bądź patrząc na świat przez niczego nieukrywające okno, zdaje odbiorcom relację ze swojego smutnego życia. Zamknięty w sobie mówi niewiele, lecz nie musi być wielosłowny. Pojedyncze zdania, które przekazuje, są aż nadto zrozumiałe. Co ciekawe, w twórczości tragicznie zmarłego poety bezpośrednio zarzuty w stosunku do systemu radzieckiego są śladowe. Nie było potrzeby ich formułowania, bowiem stworzony przez Coja bohater przyjmuje postawę oskarżycielską. Niemożność normalnego życia zmusiła go do wyjścia poza nawias. Tylko taka postawa pozwala mu żyć w zgodzie z własnym sumieniem.

¹⁰² Tamże, s. 41.

¹⁰³ Tamże, s. 68.

¹⁰⁴ Tamże, s. 77.

Lider grupy „Кино” to ikona żyjącego w latach osiemdziesiątych młodego pokolenia Rosjan. Warto jednak przyjrzeć się temu, jak przedstawiali współczesną sobie generację pozostali twórcy podziemnej sceny rockowej.

Okazuje się, że motyw przegranego pokolenia powtarza się w twórczości innych artystów. Brak wiary, nadziei i perspektyw na przyszłość to cecha poezji kolejnej przedwcześnie zmarłej postaci rosyjskiego rocka – Jany Diagilewej. Za przykład może posłużyć napisany w 1988 roku utwór *Wpadam w szat (Я стерженю)*:

Здесь не кончается война, не начинается весна,
Не продолжается детство
Некуда деваться –
Нам остались только сны и разговоры¹⁰⁵

Przyczyna nieszczęść to ukrywający się pod przysłówkiem „tutaj” Związek Radziecki. Wspomniana w utworze czapka milicyjna, która doprowadza bohaterkę do furii, jest symbolem całkowitego przejścia kontroli nad młodym pokoleniem przez państwo.

Problemu tego dotyka Michaił Borzykin z zespołu „Телевизор”, śpiewając:

За нами следят начиная с детского сада
Добрые тети, добрые дяди.
По больным местам, в упор, не глядя
Нас бьют послушным стадом,
Живем как надо, поем что надо¹⁰⁶

(*Wyjść spod kontroli/Выйти из-под контроля*)

Refren to apel o to, aby odrzucić kajdany zniewolenia i śpiewać o tym, co się widzi. Pokolenie Diagilewej i Borzykina jest skazane na porażkę już od dzieciństwa. Przejęcie kontroli nad życiem obywatela może się dla młodego człowieka skończyć dwojako – całkowitym posłuszeństwem, bądź buntem, który wiąże się z przyjęciem pozycji *outsidera* i życiem przypominającym egzystencję bohatera utworów Wiktora Coja.

W utworze *Jutro (Завтра)* Borzykin podkreśla jednak brak jakichkolwiek perspektyw:

¹⁰⁵ *Поэты русского рока: Егор Летов, Дмитрий Ревякин, Янка Дягилева, Константин Рябинов, Вадим Кузьмин, Николай Кунцевич*, Санкт-Петербург 2005, s. 274.

¹⁰⁶ *Русский рок. Опыт антологии*, Челябинск 2003, s. 252.

Каждый день наступает завтра
На горло душе моей...¹⁰⁷

W końcowej części utworu bohater dochodzi do wniosku, że świat w którym żyje nigdy nie będzie inny, w związku z czym traci sens posiadanie potomstwa¹⁰⁸.

Motyw *outsidera* nie jest wyłącznie domeną poezji Wiktora Coja. Taki typ człowieka prezentuje również Armen Grigorjan z zespołu „Крематорий”:

Ты будешь жить там, я буду жить здесь,
Ты будешь строить семейный храм, а я буду пить вино.
Я умру от цирроза, ты откроешь окно,
Но едва ли ты вспомнишь меня, когда повалит
дым из трубы¹⁰⁹.

(*Outsider/Aymcaйдеp*)

Życiowe nieprzystosowanie bohatera jest jednocześnie przyczyną jego klęski w miłości. W utworach Grigorjana nie ma miejsca dla romantycznego i wzniosłego uczucia. Relacje postaci oparte są na potrzebie kontaktu mężczyzny z kobietą, lecz noszą one najczęściej charakter surowy, wulgarny, niekiedy brutalny. Przyczyną tak negatywnego obrazu jest przede wszystkim piętno, którym naznaczeni są bohaterowie danego utworu. Przykładem może być *Rozpustna Elza* (*Безобразная Эльза*). W tym przypadku przegrana przeszłość i brak wiary w przyszłość są powodem dekadencjonalnej atmosfery spotkania dwojga ludzi:

Безобразная Эльза – королева флирта,
С банкой чистого спирта я спешу к тебе.
Нам за тридцать уже, и все, что было,
Не смыть ни водкой, ни мылом с наших душ,

Ведь мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть.
Мы живем для того, чтобы завтра сдохнуть...¹¹⁰

¹⁰⁷ *Поэты русского рока: Анатолий Крупинов...*, s. 230.

¹⁰⁸ Zob. tamże.

¹⁰⁹ *Поэты русского рока: Петр Мамонов, Константин Никольский, Александр Ф. Скляр, Алексей Романов, Армен Григорян, Найк Борзов*, Санкт-Петербург 2004, s. 270.

¹¹⁰ Tamże, s. 287.

Bardzo wyrazisty wizerunek przedstawiciela młodego pokolenia prezentuje poezja Michaiła Naumienki. Świat jego postaci to nieustanne imprezy alkoholowe, chroniczny brak pieniędzy i jakichkolwiek szans na poprawę losu. Bohater utworu *Podmiejski blues* (*Пригородный блюз*) przyznaje, że powodem takiego stylu bycia jest strach przed prawdziwym życiem:

Двадцать лет – как бред,
Двадцать лет – один ответ,
Хочется курить, но не осталось папирос...
Я боюсь жить – наверно, я трус.
Денег нет, зато есть пригородный блюз¹¹¹!

Bohater, który przegrał życie, to jeden z ważniejszych motywów twórczości grupy „Зоопарк”, której liderem był Naumienko. Utwór *21 dubel* (*21-й дубль*) zaczyna się od słów:

Ты проснулся днем, ты не знаешь зачем.
Шум за окном – вестник перемен.
Ты говоришь сам себе: „Мой мальчик, как дела?”
Ты берешь стакан воды с грязного стола.

Я думал, что ты коронованный принц,
Я думал, ты знаешь все,
Но взгляни на себя – ты раскис с утра,
Тебе нужно побриться и сделать кое-что еще¹¹².

Autor przedstawia bohatera, który nie poradził sobie w życiu. Nie ma on też przed sobą żadnych perspektyw:

Я думал, ты стайер. Ты бежал вперед,
Но ты сбился с темпа, и второе дыхание уже не придет.
В зеркале процессия – идут не спеша.
Спроси: „Кого хоронят?” – ответят: „Тебя!”¹¹³

Próby oderwania się od smutnego losu mogą przynieść jedynie krótkotrwały efekt. Wyjścia idealnego jednak nie ma. Jak twierdzi podmiot liryczny

¹¹¹ *Поэты русского рока: Виктор Цой...*, s. 130.

¹¹² Tamże, s. 158.

¹¹³ Tamże.

utworu, skargi do Boga są bezcelowe, a pijaństwo tylko przedłuży ciągnącą się farsę.

Można zauważyć, iż przedstawiciele świata rosyjskiej poezji rockowej próbowali stworzyć portret zbiorowy swojego pokolenia. Bardzo charakterystyczny na tym tle jest utwór lidera zespołu „Алиса” Konstantina Kinczewa *Moje pokolenie* (*Мое поколение*):

Мое поколение молчит по углам,
Мое поколение не смеет петь,
Мое поколение чувствует боль,
Но снова ставит себя под плеть¹¹⁴.

Kinczew nie jest odosobniony w surowej ocenie swoich rówieśników. Wtóruje mu Konstantin Nikolski, który w przygnębiającej piosence *Sam jestem z tych* (*Я сам из тех*) przedstawia bohatera jako człowieka, który zupełnie wycofał się z walki o cokolwiek. Stracił wszelką wiarę, żyje jedynie przeszłością i ma nadzieję na to, że być może ktoś usłyszy jego pieśń:

Я сам из тех,
Кто спрятался за дверь.
Кто мог идти,
Но дальше не идет.

Кто мог сказать,
Но только молча ждет,
Кто духом пал
И ни во что не верит¹¹⁵.

Obraz straconego pokolenia przedstawia również Jurij Szewczuk w datowanym na 1984 rok tekście *Dostałem tę rolę* (*Я получил эту роль*). Bohater utworu należy do grupy nie akceptującej rzeczywistości, w której przyszło jej żyć:

А пока мы сидим и страдаем, скулим у захлопнутых врат,
Нас колотит судьба чем попало, да в глаз или в бровь¹¹⁶.

¹¹⁴ *Русский рок. Опыт...*, s. 78.

¹¹⁵ *Поэты русского рока: Петр Мамонов...*, s. 287.

¹¹⁶ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук, Александр Башлачев, Александр Чернецкий, Сергей Рыженко, Андрей Машинин*, Санкт-Петербург 2004, s. 34.

Świat znajduje się w rękach ludzi sprytniejszych, pozbawionych jakichkolwiek rozterek, bezwzględnych. Walka z nimi jest trudna, nie pomagają nawet ojcowskie rady, które nie rozwiązują problemów współczesnego świata:

Вопрошаем отцов, но не легче от стройных речей.
Не собрать и частичный ответ из подержанных фраз.
Их тяжелая юность прошла вдалеке от вещей,
Тех, которые так переполнили доверху нас¹¹⁷.

Zostaje tylko krzyk rozpaczy i niemocy:

И когда нам так хочется громко и долго кричать,
Вся огромная наша родня умоляет молчать.
И частенько, не веря уже в одряхлевших богов,
Сыновья пропивают награды примерных отцов¹¹⁸.

W utworze *Zaspiewaj mi piosenkę o miłości* (*Спой мне песню про любовь*), napisanym przez Władimira Szachrina z zespołu „Чайф”, pojawia się motyw ludzi należących do dwóch różnych pokoleń. Obraz obydwu jest przygnębiający:

Так спой мне песню о друзьях,
О тех, с кем бегал во дворе –
Те, что постарше – в лагерях,
Те, что помладше – на игле¹¹⁹.

Katastroficzny obraz straconej generacji skłania do postawienia następującego pytania: czy nie było w twórczości rosyjskich poetów rockowych żadnej nadziei? Czy nie zawierała ona haseł wzywających do buntu, walki? Przepełnione goryczą pokolenie zachowało jednak w sobie załazek wiary w lepsze czasy. Przykładem może być utwór Aleksandra Baszłaczowa, zatytułowany *Czas dzwoneczków* (*Время колокольчиков*). Tytuł ma znaczenie symboliczne, mówiące o tym, iż nadszedł czas nowej generacji. Jej droga nie była łatwa:

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej grupy „Чайф” <http://www.chaif.ru>, rozdział „Дискография”, album *Świat realny* (*Реальный мир*, 1996).

Долго шли зноем и морозами.
Все снесли и остались вольными.
Жрали снег с кашею березовой.
И росли вровень с колокольнями¹²⁰.

Młode pokolenie przetrwało jednak najtrudniejszy okres. Stojące po drugiej stronie „dzwony”, do których należał wcześniej świat, zostały rozbite. Nadzedł zatem czas ich następców:

Что ж теперь ходим круг да около
На своем поле, как подпольщики?
Если нам не отлили колокол,
Значит здесь время колокольчиков¹²¹.

Oczekiwanie na ten moment było długie, lecz warte poświęceń. Tym bardziej, iż symboliczna oczyszczająca siła deszczu pozwala żywić nadzieję:

Долго ждем. Все ходили грязные.
От того сделались похожие,
А под дождем оказались разные.
Большинство – честные, хорошии¹²².

Istotne znaczenie symboliczne niesie ze sobą muzyka. Jej nowa, silna fala oznacza nadejście zupełnie innego czasu, w tyle pozostawiając wspomnienia z przeszłości:

И пусть разбит батюшка Царь-колокол, –
Мы пришли. Мы пришли гитарами.
Ведь бит-бит, блюз и рок-н-ролл
Околдовали нас первыми ударами¹²³.

Hasła oczekiwania na lepszy czas pojawiły się w minimalnej ilości nawet w mrocznej poezji Wiktora Cója. Jednym z popularniejszych utworów zespołu „Кино” jest piosenka *Хочу zmian (Перемен)*, której powtarzający się trzykrotnie refren brzmi następująco:

¹²⁰ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 181.

¹²¹ Tamże.

¹²² Tamże, s. 182.

¹²³ Tamże.

Перемен! – требуют наши сердца.
Перемен! – требуют наши глаза.
В нашем смехе, и в наших слезах,
И в пульсации вен: „Перемен!
Мы ждем перемен!”¹²⁴

Zmian oczekują serca i oczy, gdyż otaczający bohaterów świat sprawia im wiele bólu. Wszelkie ewolucje nie zachodzą jednak samoistnie – do tego potrzebna jest aktywność i siła wewnętrzna zbiorowego podmiotu lirycznego. W tym miejscu Coj stawia duży znak zapytania. Zgrany, lecz zamknięty krąg może nie podołać wyzwaniu:

Мы не можем похвастаться мудростью глаз
И умелыми жестами рук,
Нам не нужно все это, чтобы друг друга понять.
Сигареты в руках, чай на столе –
Так замыкается круг,
И вдруг нам становится страшно что-то менять¹²⁵.

Okres rozwoju rosyjskiego rocka to specyficzna era w dziejach Związku Radzieckiego. Z jednej strony był to czas rozważań nad pełną zakłamania przeszłością, z drugiej ponownego stopniowego pogrążania się w świecie iluzji i застою. Między innymi z tego powodu popularni bardowie rosyjscy, jak Булат Okudźawa czy Władimir Wysocki, tak często dotykali bardzo bolesnych ran moralno-społecznej świadomości. Rosyjska poezja rockowa, kolejne po tradycji bardowskiej silne ogniwo kulturowe, nie mogła pominąć tego problemu. Bardzo często zadawane przez twórców rockowych pytania: „Kim jestem?”, „Jak wygląda moje życie?” niosą w domyśle jeszcze drugą część, zawężającą krąg odniesienia. Należy bowiem rozumieć je następująco: „Kim jestem i jak wygląda moje życie w ZSRR?”. Poeci rockowi widzą przyczynę swego losu w epoce i procesie historycznym, któremu podlega ich kraj. Fatalny bieg historii doprowadził do tego, iż artyści na pierwszy plan wysunęli brak wiary w rzeczywistość i przyszłość. Pesymizm ten jest uzasadniony, jeśli wziąć pod uwagę realia, w których żyło wtedy rosyjskie społeczeństwo. Wszechobecna propaganda starała się zakodować w umysłach obywateli obraz doskonałego świata, w którym przyszło im żyć. Nie należy się zatem dziwić, iż idealizm mógł

¹²⁴ *Поэты русского рока: Виктор Цой...*, s. 112.

¹²⁵ Tamże.

drażnić młodych muzyków, a najlepszą odskocznią było dla nich przelanie na papier własnych bolączek.

To właśnie wyżej wymieniony fakt wydaje się najistotniejszy. Przejmujący wizerunek pokolenia w rosyjskiej poezji rockowej, w połączeniu z nielicznymi hasłami nadziei i konieczności przemian, same w sobie stanowią wielki akt dezaprobaty. Artyści, którzy uznali, że ich najlepszą bronią będą słowo i muzyka, w ten właśnie sposób zaprotestowali przeciw otaczającej ich rzeczywistości.

Dziewięć lat po śmierci lidera grupy „Кино”, Wiktor Pielewin pisze książkę, w której prezentuje nowe pokolenie, „P” – układającą sobie życie w nowej Rosji „generację Pepsi-Coli”. W powieści znajdują się motywy obecne już u Douglasa Couplanda – pieniądze, kariera, świat reklamy. Pielewin przedstawił los następnego pokolenia, które uczestnicząc w wyścigu po sławę i pieniądze, bierze udział w wielkiej manipulacji, w obliczu której prawda, wolność czy demokracja okazują się fikcją. Światem rządzą bowiem pieniądze i reklama, a rzeczywistość miesza się ze światem wirtualnym. Jest to klęska podstawowych wartości ludzkich, a zarazem upadek moralności młodego pokolenia „P”.

Porównując przedstawione w poezji rockowej stracone pokolenie z obrazem współczesnej generacji „P” nietrudno zauważyć, jak wielka metamorfoza dokonana się w literackich obserwacjach rosyjskiej rzeczywistości. Prowadzi ona jednak do niewesołych wniosków. Pokolenie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, pozbawione normalności, świadomie wybrało emigrację wewnętrzną. Paradoksalnym nieszczęściem generacji lat dziewięćdziesiątych była nagła zmiana ustroju – wychowani i wykształceni w socjalizmie młodzi ludzie nagle musieli „zmierzyć się” z przypiętym wolności. Złapani w pułapkę walki o sukces w nowym świecie, zaczęli mniej lub bardziej świadomie niszczyć podstawowe wartości ludzkie.

„А без музыки и на миру смерть не красна”¹²⁶

„Кто кончил жизнь трагически тот – истинный поэт”¹²⁷ – śpiewał w jednym ze swoich utworów Władimir Wysocki. Śmierć stanowiła w jego poezji bardzo ważny motyw. Śmierć tragiczna, przedwczesna, na którą szczególnie narażeni są wybrańcy Boga – poeci. W utworze rosyjskiego barda Chrystus również do nich należał, dlatego musiał umrzeć. Sam Wysocki także podzielił ten los, odchodząc w wieku czterdziestu dwóch lat.

¹²⁶ В. Цой, *Пачка сигарет*, [w:] В. Цой, *Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания*, Москва 2001, s. 347.

¹²⁷ В. Высоцкий, *Я не люблю*, Москва 2000, s. 242.

Prześladujący myśli poetów motyw śmierci, który niekiedy błyskawicznie znajdował odzwierciedlenie w ich życiu osobistym, nie jest w literaturze rosyjskiej zjawiskiem nowym. Wystarczy przypomnieć życie chociażby takich postaci, jak Michaił Lermontow, Aleksander Błok, Siergiej Jesienin, Władimir Majakowski, Marina Cwietajewa, Władimir Wysocki. Wśród wymienionych mocną pozycję zajmują ci, którzy podjęli decyzję o samobójstwie. Co ciekawe, przyszli samobójcy często krytykowali taki sposób pożegnania się z życiem. Po śmierci Jesienina Majakowski poświęca mu jeden ze swoich utworów, pisząc:

В этой жизни
помереть
не трудно,
Сделать жизнь,
значительно трудней¹²⁸.
(*Siergiejowi Jesieninowi/Sergeю Есенину*)

Powyższy fragment jest parafrazą słów pożegnalnego utworu riazańskiego poety:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей¹²⁹.
(„*Do widzenia, mój przyjacielu, do widzenia...*”/
„*До свиданья, друг мой, до свиданья...*”)

Zagadnieniu śmierci można przypisać szczególne miejsce w poszukiwaniach twórczych pisarzy i poetów epoki Romantyzmu i Srebrnego Wieku. W okresie Romantyzmu groźba śmierci nieustannie towarzyszyła skazanemu na porażkę indywidualiście. Należy przy tym dodać, iż myśl o życiu jest w tym przypadku ściśle powiązana ze śmiercią. Romantyczna natura bohatera rodzi w nim często tęsknotę za śmiercią. Dla Srebrnego Wieku charakterystyczna była penetracja najbardziej mrocznych i tajemniczych sfer ludzkiej psychiki i natury. Z tego powodu śmierć stała się jednym z uprzywilejowanych tematów. W demonicznym, mistycznym, często strasznym i pogrążonym w chaosie świecie poezji modernistycznej, nie mogła ona nie odgrywać kluczowej roli. Śmierć była jednym z efektów rozpadu, lecz należy w tym miejscu podkreślić również fascynację dekadenceńskich poetów tym zjawiskiem, które przestało być

¹²⁸ В. Маяковский, *Стихотворения. Поэмы*, Москва 1963, s. 240.

¹²⁹ С. Есенин, *Я по-прежнему такой же нежный: Стихотворения, поэмы*, Москва 2000, s. 270.

niepokojącą tajemnicą, a stało się możliwością uwolnienia od koszmaru życia realnego. Tajemnica śmierci często traciła swój przerażający wymiar, nabierając cech niecierpliwego oczekiwania na coś niezwykłego. Przedwcześnie zmarli autorzy otrzymują „drugie” życie literackie, gdyż śmierć wpływa na mitologizację ich biografii. Nagłe i tragiczne odejście zawsze zwraca uwagę, twórczość danej postaci zyskuje nowych miłośników, a życie obrasta niezliczoną liczbą legend.

Krąg tragicznie zmarłych poetów występuje również w rosyjskiej poezji rockowej. Poczynając od lat osiemdziesiątych XX wieku szereg znanych artystów rosyjskiej sceny rockowej w różnych okolicznościach przedwcześnie odeszło z tego świata. Co nie bez znaczenia, śmierć stanowiła istotny motyw ich poezji. Połączone zostały w ten sposób życie i twórczość, co znakomicie oddaje rosyjskie słowo „жизнетворчество”. Należy także zwrócić uwagę na słowo „рок”, które w języku rosyjskim oznacza nie tylko gatunek muzyki, lecz również zły los, fatum. Fakt ten czyni problem jeszcze bardziej interesującym.

Aleksander Baszłacow 17 lutego 1988 roku wyskoczył z okna mieszkania w Petersburgu. Zakończył tym samym swoje krótkie, niespełna dwudziesto-ośmioletnie życie. W latach osiemdziesiątych XX wieku był jedną z wyróżniających się postaci rosyjskiej sceny rockowej. Nie należy jednak ukrywać, iż prawdziwą popularność zdobył właśnie po owym tragicznym akcie, do którego doprowadził poetę kryzys psychiczny. Grigorij Czchartiszwili¹³⁰ w książce *Pisarz i samobójstwo (Писатель и самоубийство)* pisze:

Pisarz różni się od zwykłego człowieka tym, iż wskutek swojego ekshibicjonistycznego zawodu wystawia duszę na widok publiczny, znamy jego wnętrze¹³¹.

Dalej autor stawia tezę, iż czytelnik zwykle nie ma problemu z ustaleniem przyczyn samobójstwa dokonanego przez pisarza lub poetę, gdyż ten wskazał je bezpośrednio (w pamiętniku, wierszu pożegnalnym) lub pośrednio, poprzez swoją twórczość, a nawet życie¹³². W przypadku Baszłacowa zewnętrzne objawy były widoczne. Tak przynajmniej twierdzi autor książki o rosyjskim rocku Aleksiej Didurow, wspominając ostatnie spotkanie z poetą w swoim mieszkaniu:

¹³⁰ To prawdziwe imię i nazwisko popularnego obecnie w Rosji autora kryminałów, piszącego pod pseudonimem Boris Akunin.

¹³¹ Г. Чхартишвили, *Писатель и самоубийство*, Москва 1999, s. 11.

¹³² Zob. Tamże.

Mało się uśmiechał, a jeśli już się uśmiechał, to bardzo nienaturalnie, nie tak promiennie, jak podczas pierwszego przyjazdu. Był to jakiś sztuczny, martwy, przyklejony uśmiech, do tego ciężki i niemrawy wzrok, pociemniałe od czerwoności oczy, poparzone bezsennością¹³³.

Znany dziennikarz muzyczny Andriej Burlaka pisze natomiast w encyklopedii rockowej, iż Baszłaczuw musiał wcześniej podjąć dramatyczną decyzję o samobójstwie, bowiem początek feralnego 1988 roku był dla niego dość udany¹³⁴.

W koncepcji Grigorija Czchartiszwilego interesujące wydaje się pytanie, czy w poezji Aleksandra Baszłaczuwa można znaleźć przesłanki wróżące tragiczny koniec życia poety?

Celem zgłębienia tego problemu należałoby przeanalizować twórczość poety pod kątem obecności motywów tanatologicznych, sposobu ich przedstawienia oraz siły przekazu. Kierując się powyższymi wskazówkami warto zacytować fragmenty utworu *Odsunąć się od śmigła!* (*Все от винта!*):

Я знаю зачем иду по земле,
Мне будет легко улетать¹³⁵.

W przytoczonych słowach śmierć traci swój straszny i tragiczny wymiar. Bohater, prognozując swoje odejście, jest przekonany, iż nie oznacza ono końca wszystkiego. Nietrudno opuścić ziemski padół, gdy ma się świadomość istnienia życia wiecznego. Śmierć własna oznacza dla niego odlot, wzniesienie się ku niebu, a więc zarazem życie wieczne, życie inne. W kontekście biografii Baszłaczuwa motyw lotu może być zastanawiający, biorąc pod uwagę fakt, iż poeta wyskoczył z okna¹³⁶. Interesująco brzmią kolejne słowa utworu:

Без трёх минут – бал восковых фигур.
Без четверти – смерть¹³⁷.

¹³³ Zob. A. Дидуrow, *Четверть века в роке*, Москва 2005, s. 121.

¹³⁴ A. Бурлака, *Рок-энциклопедия: Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге 1965–2005*, т. 1, Санкт-Петербург 2007, s. 135.

¹³⁵ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук, Александр Башлачев, Александр Чернецкий, Сергей Рыженко, Андрей Машинин*, Санкт-Петербург 2004, s. 196.

¹³⁶ Warto podkreślić, iż motyw lotu występuje również w innych utworach Aleksandra Baszłaczuwa, np. *Kiedy jesteśmy razem* (*Когда мы вместе*) czy *Petersburskie wesele* (*Петербургская свадьба*).

¹³⁷ *Поэты русского рока: Юрий Шевчук...*, s. 196.

Przemijalność sprawia, że czas może być liczony wyłącznie w minutach. Trzy minuty to jednak bardzo mało. Bohater ponownie przewiduje wynik zbliżającego się finału. Martwe figury woskowe tylko przypominają żywych. To niczym stan zawieszenia, oczekiwania, ostatni bal pożegnalny. Śmierć dokona swego dzieła za kwadrans.

W utworze *Zapytaj, gwiazdo* (*Спроси, звезда*) można zaobserwować odwrotny stosunek do śmierci, gdzie ujawnia się obawa pożegnania z życiem:

Но я боюсь сна из тех, что на все времена.
Звезда! Я люблю колокольный звон...
С земли по воде сквозь огонь в небеса звон...¹³⁸

Tym razem śmierć przybiera postać wiecznego snu. Baszłaczwow zestawił w tym fragmencie szereg pojęć kluczowych. Obawa przed odejściem rodzi pytania i wiarę w czuwającą nad człowiekiem gwiazdę. Warto zwrócić uwagę na sekwencję słów: ziemia–woda–ogień–niebo. Żywioły wody i ognia symbolizują oczyszczenie, lecz przed dotarciem do nieba czeka przeprawa przez ogień, co jednoznacznie kojarzy się z cierpieniem.

W kontekście biografii Baszłaczwowa jako oddzielną kategorię śmierci należałoby potraktować samobójstwo. Najczęściej spotykanym sposobem odebrania sobie życia nie jest jednak skok z okna, lecz powieszenie. Powiesił się oszukany przez hipnotyzera woziwoda Stiepan Gribojedow:

А на них водовоз Грибоедов,
Улыбаясь, глядел из петли¹³⁹.

Całkowicie zagubiony jest bohater utworu *Pociąg* (*Поезд*). W początkowych słowach piosenki zwolennicy teorii o obecności w twórczości Baszłaczwowa za powieździ tragicznego wydarzenia znaleźliby z pewnością jej potwierdzenie:

И нет ничего, чтобы просто уснуть,
И нет никого, кто способен нажать на курок¹⁴⁰.

Świat przygniata bohatera, a żadna z dróg nie wydaje się prawidłowa. W dodatku w jego życiu pojawia się miłość, która, niestety, niesie bohaterowi cierpienie. „Jadąc po polu minowym” miłości, zauważając podobieństwo słowa

¹³⁸ Tamże, s. 198.

¹³⁹ Tamże, s. 208.

¹⁴⁰ Tamże, s. 211.

„miłość” do słowa „kłamstwo”, bohater jednocześnie nie może uwolnić się od dręczącego go uczucia. Ciemna strona pięknego z założenia stanu powoduje napływ myśli samobójczych:

Нарушены правила в нашей игре.
И я повис на телефонном шнуре.
Смотрите, сегодня петля на плечах палача¹⁴¹.

Można zaryzykować stwierdzenie, iż Baszłaczoza prześladowało słowo „pętla”. Niewątpliwie wzmaga ono siłę odbioru i podkreśla okrucieństwo takiego sposobu zakończenia życia. Wiszący i uśmiechający się bohater utworu *Walc Gribojedowa* (*Грибоедовский вальс*) porusza wyobraźnię nie tylko wrażliwego odbiorcy. Motyw pętli pojawia się także w innych utworach:

Я рубил бы всех сук, на которых повешен.
Но чем больше срублю, тем сильнее затяну петлю¹⁴².
(*Gdy jesteśmy we dwoje/Kогда мы вдвоем*)

На клинках клялись. Пели до петли¹⁴³.
(*Wieczny posterunek/Wечный пост*)

We wszystkich przypadkach samobójstwo jest koniecznością, jedynym sposobem zerwania z niesprawiedliwym i złym światem. Cierpienie zajmuje centralne miejsce w poezji Baszłaczoza jako nieodłączny atrybut rzeczywistości. Nosi charakter egzystencjalny, jest przypisane do losu człowieka, niczym niewyjaśnione. Dlatego odbiorca często ma wrażenie, iż sens życia zawarty jest dopiero w śmierci, która może stanowić jedyną prawdę w świecie iluzji:

Не держись, моя жизнь,
Смертью после измеришь¹⁴⁴.
(*Gdy jesteśmy we dwoje/Kогда мы вдвоем*)

Do grupy tanatologicznych motywów należałoby zaliczyć również obraz poety. Baszłaczoza, kontynuując rosyjską tradycję literacką, przedstawia poetę

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² Tamże, s. 217.

¹⁴³ Tamże, s. 204.

¹⁴⁴ Tamże, s. 217.

jako wybrańca Boga i niewolnika szalonego natchnienia, lecz zarazem jako postać tragiczną:

Пойми – ты простишь,
Если ветреной ночью я снова сорвусь с ума,
Побегу по бумаге я¹⁴⁵.
(*Gdy jesteśmy we dwoje/Kогда мы вдвоем*)

Dalej poeta pisze:

Я проклят собой.
Осиновым клином – в живое.
Живое, живое восстало в груди,
Все в царапинах и бубенцах¹⁴⁶.

W ten sposób cierpienie zostało utożsamione z twórczością poetycką. Odzwierciedleniem tej tezy jest cały utwór zatytułowany *Na życie poetów* (*На жизнь поэтов*). Baszłaczuw, jak wielu jego poprzedników, dotknął tajemniczy fatalnego losu poetów, przedwcześnie przeznaczonych śmierci:

Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта.
И за семерых отмеряет. И режет, – эх, раз, еще раз!¹⁴⁷

Ból egzystencjalny jest nieodłącznym towarzyszem życia twórcy. Stopniowo go wyniszcza, poeta się „wykrwawia”:

Поэты в миру после строк ставят знак кровотечения¹⁴⁸.

Śmierć można jednocześnie traktować jako finał tekstu, tworzonego przez całe życie. Poeta odchodzi, lecz nie umierają jego słowa.

Biorąc pod uwagę te argumenty, łatwo można powiązać utwór *Na życie poetów* z biografią samego autora. Motywy „śmiertelne” stanowią odzwierciedlenie koncepcji twórczej Baszłaczuwa, w której, jak można się przekonać, pożegnanie z życiem doczesnym zajmuje jedną z ważniejszych pozycji. Pamiętając o tezie Grigorija Czchartiszwilgo trudno mimo wszystko odpowiedzieć na

¹⁴⁵ Tamże, s. 216.

¹⁴⁶ Tamże, s. 217.

¹⁴⁷ Tamże, s. 214.

¹⁴⁸ Tamże.

pytanie, czy można zaryzykować stwierdzenie, iż Aleksander Baszłaczow ukrył w swym dorobku przesłanki o przyszłym samobójstwie. Nie pozostawił on oficjalnego utworu pożegnalnego, a należy pamiętać, iż temat śmierci fascynował wielu twórców, niekoniecznie tych, którzy mieli zamiar przedwcześnie opuścić ziemski padół. Śmierć jest jednym ze sposobów kreacji artystycznej, to motyw, który natychmiast zwraca uwagę odbiorców, wzbudza zainteresowanie, rodzi szereg pytań. Nie ulega jednak wątpliwości, iż Aleksander Baszłaczow pozostanie w środowisku rosyjskiej poezji rockowej postacią legendarną, tragiczną ofiarą własnej wrażliwości i nieprzystosowania do otaczającej rzeczywistości.

W podobny sposób można analizować spuściznę poetycką Jany Diagilewej. Ciało niespełna dwudziestopięcioletniej artystki znaleziono 9 maja 1991 roku w jednym z dopływów rzeki Ob. Urodzona w Nowosybirsku poetka wyszła na spacer do lasu i już nie wróciła:

Ekspertyza medyczna stwierdziła samobójstwo, taką wersję głosiły również ludowe pogłoski: tragizm piosenek Janki i postawiona przez nią samą „diagnoza braku radości” – anhedonii – nie pozwalały na inną interpretację. Chociaż, w rzeczywistości, wszystko wcale nie było takie jednoznaczne...¹⁴⁹

Tajemnicza śmierć Diagilewej została natychmiast połączona z charakterem jej twórczości. Trzeba przyznać, iż poetka mogła mieć powody ku temu, by pożegnać się z życiem. Wspomina się o jej napadach depresji związanych z problemami rodzinnymi i osobistymi¹⁵⁰. Do dziś wiele wątpliwości pozostawia rola zmarłego w lutym 2008 roku lidera grupy „Гражданская оборона” Jegora Letowa. Spotkanie z nim było dla Diagilewej przełomowym momentem w życiu. Letow był jej mentorem, nauczycielem, jednocześnie zajmując kluczową pozycję w relacjach prywatnych. Niejasności budzi jednak jego rzekomy władczy stosunek do młodej piosenkarki. Letow miał wymagać pełnego podporządkowania zarówno w sprawach artystycznych, jak i osobistych. To kłóciło się ze światopoglądem niezależnej i marzącej o własnym zespole Jany Diagilewej.

Co ciekawe, na drodze twórczej poetki pojawił się także Aleksander Baszłaczow:

¹⁴⁹ *Поэты русского рока: Егор Летов, Дмитрий Ревякин, Янка Дягилева, Константин Рябинов, Вадим Кузьмин, Николай Кунцевич*, Санкт-Петербург 2005, s. 270.

¹⁵⁰ Tamże.

Ogromny wpływ na kształtowanie się Diagilewej jako autora miał Aleksander Baszłacow, który przyjechał z koncertami do Nowosybirska. Zaczęła wtedy „na poważnie” pisać wiersze, a potem i piosenki, prezentując się jako oryginalna i wrażliwa poetka¹⁵¹.

Tym samym powraca temat poezji Jany Diagilewej. Należy wyjaśnić, skąd wziął się w cytowanym wcześniej fragmencie tajemniczo brzmiący termin „anhedonia”. To tytuł napisanego w 1989 roku utworu, a samo pojęcie oznacza zaburzenie psychiczne, polegające na utracie zdolności do spontanicznego odczuwania pozytywnych uczuć: radości, zadowolenia, przyjemności, optymizmu¹⁵². Śmierć zostaje wpisana w tym utworze w strukturę obrazu Ojczyzny, nasyconego bólem, smutkiem, zbrodnią:

Ангедония – диагноз отсутствия радости
Антивоенная армия, антипожарный огонь
Сатанеющий третьеклассник во взрослой пилотке со звездочкой
Повесил щенка – подрастает надежный солдат¹⁵³.

Anhedonia to w tym przypadku możliwość trzeźwej oceny świata, gdzie okrucieństwo jest dziedziczne i wpisane w tradycję. W takiej sytuacji pojęcie to traci swoje pierwotne znaczenie zaburzenia psychicznego, stając się symbolem jedynej możliwej postawy. W realnym świecie wyłącznie ślepiec może czerpać radość z życia:

А слепой у окна сочиняет небесный мотив
Счастливым слепой учит птичку под скрипочку петь¹⁵⁴

Pozostały zestaw obrazów dobranych przez autorkę nie jest już tak łagodny. Motywy krwi, błota, smutku, wilgotnego „Biełomora”, dziurawych walonek, bólu, zapomnienia, zemsty, pyłu prawosławnego, słupów solnych czy wspomnianej śmierci uwypuklają degradację prezentowanej rzeczywistości. Nie bez przyczyny Diagilewa umieszcza jeszcze na końcu słowo „anhedonia”, wyznaczając dalszy bieg losu swojego pokolenia.

¹⁵¹ Tamże, s. 269.

¹⁵² *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, T. 1 A–C, Warszawa 1998, s. 169.

¹⁵³ *Поэты русского рока: Егор Летов...*, s. 299.

¹⁵⁴ Tamże.

Motyw śmierci powtarza się w twórczości poetki jeszcze wielokrotnie. Diagilewa stworzyła bohatera osaczonego przez życie, próbującego wyrwać się z niewoli rzeczywistości, poruszającego się w gąszczu zła i obcości:

Смерть, сияние, страх,
Чужой дом
Все по правилам, все по местам
Боевая ничья до поры
Остановит часы и слова
Отпустите меня¹⁵⁵
(Обсу дом/Чужой дом)

Śmierć w poezji Diagilewej pełni m.in. rolę wyzwolenia, ucieczki od koszmaru dnia codziennego. W tekście *Тло фонетичне lub słowo o słowach* (Фонетический фон или слово про слова) autorka stawia pytanie:

Как выйти из кольца, из окружения
Как выйти из пылающего дома¹⁵⁶

Odpowiedź można znaleźć w tym samym utworze:

Животворящей смертью по суете постылых ситуаций¹⁵⁷

Oksymoron „życiodajna śmierć” wskazuje na to, iż artystka zamienia rolami obydwa pojęcia. Życie przynosi śmierć, a śmierć daje życie. Ten całkowicie odwrócony obraz rzeczywistości spełnia podobną rolę jak wspomniany wcześniej motyw anhedonii. Pojęcia tracą swój pierwotny sens, nabierając zupełnie przeciwstawnych znaczeń, gdyż w zaburzonym świecie normalność skazana jest na porażkę. Zmiany na lepsze nie są możliwe, gdyż, jak pisze autorka:

Ждем с небес перемен – видим петли взамен¹⁵⁸
(„Czekamy na zmiany z niebios...”/
„Ждем с небес перемен...”)

¹⁵⁵ Тамże, s. 298.

¹⁵⁶ Тамże, s. 336.

¹⁵⁷ Тамże.

¹⁵⁸ Тамże, s. 317.

Nadzieja na pomoc siły wyższej może być zrealizowana dopiero po ostatecznym przekroczeniu linii śmierci. Warto podkreślić, iż poetka w innych utworach również wskazywała na niemoc boską w sprawach doczesnych:

Порой умирают боги – и права нет больше верить
[...]

Теперь больше верят погонам и ампулам с героином
Терновый венец завянет, всяк будет себе хозяин¹⁵⁹

„Czasem umierają bogowie i nie ma sensu dłużej wierzyć...”/
„Порой умирают боги – и права нет больше верить...”

W starciu ze światem wypaczonych idei moc boska jest bez szans. Gdy umierają bogowie nie ma ani piekła, ani raju, zatem ludzkość daje upust swym negatywnym instyktom. Diagilewa widzi zło zakorzenione w świecie ludzkim, zło o ogromnej sile, której tylko śmierć jest w stanie sprostać. Siła zbawcza śmierci kryje się w samym fakcie uwolnienia się od mrocznego życia doczesnego, bowiem poetka nie wskazuje na nowy, lepszy byt, który czeka człowieka po pożegnaniu ze światem żywych.

Podobnie jak w przypadku Baszłaczoza, tragiczny los autorki skłania ku temu, by osobno potraktować w pozostawionej przez nią twórczości kategorii samobójstwa. Pozbawione sensu istnienie skłania do rozmyślań nad targnięciem się na własne życie:

По шершавому бетону на коленях вниз
Разлететься, разогнаться – высота, карниз¹⁶⁰

Szorstki, chropowaty beton, po którym bohaterka czołga się na kolanach, może być metaforą nasyczonego cierpieniem, monotonnego i pozbawionego perspektyw życia. Stąd stanowiąca kontrast myśl o tym, by się rozpędzić, wznieść ponad przyziemną rzeczywistość. Podjęcie takich kroków oznacza jednak rychle pożegnanie się z życiem, bowiem użyte w tym kontekście motywy wysokości, wzniesienia i gzymsu przepowiadają śmiertelny upadek.

Przecucie śmierci dominuje w *Krainie piekła (Ад-край)*:

Будет ночь – закричу, отвернусь, укачусь,
Разобьюсь все равно до утра¹⁶¹

¹⁵⁹ Tamże, s. 301.

¹⁶⁰ Tamże, s. 331.

¹⁶¹ Tamże, s. 318.

Po raz kolejny pojawia się wątek lotu i upadku. Autorka przedstawia obraz postaci, która próbuje uwolnić się z ograniczających więzów rzeczywistości:

Тяжело здесь лежать, были бы силы уйти
Или вниз, или с краю чуть-чуть отойти
Хоть на метр – присесть – посидеть – покурить
Может, дух испустить, может, перевести...¹⁶²

Bohaterka znajduje się na krawędzi życia i śmierci, na skraju wytrzymałości psychicznej. Niemożność wydostania się z tej pułapki rodzi myśli o skoku, lecz przedłużający się stan zawieszenia powoduje również wzrost zubożenia wobec środków zaradczych. Pozostaje jej marzenie o uwolnieniu się w jakikolwiek sposób. Jednym z nich jest przypominająca o sobie śmierć.

Okazuje się jednak, iż śmierć we współczesnym świecie nie musi oznaczać całkowitej wolności. Realia, od których ucieka bohaterka poezji Diagilewej, będą obecne nawet w chwili ostatecznej:

Коммерчески успешно принародно подыхать
О камни разбивать фотогеничное лицо
Просить по-человечески заглядывать в глаза
Добрым прохожим

О, продана смерть моя¹⁶³

(*Sprzedane/Продано*)

Badacze biografii poetki i miłośnicy legend mogliby zacząć się zastanawiać, czy zawarta tu idea nie skłoniła Diagilewej do wybrania innego sposobu pożegnania się z życiem. Wieczorna samotna wycieczka do lasu, zakończona jest skokiem do wody. Rzeka porywa ciało, zatapia je w swej otchłani, nie wystawiając na widok publiczny. Pamiętając o istniejących wątpliwościach co do tego, jak wyglądały ostatnie godziny życia młodej artystki, warto zastanowić się nad powielanymi w jej tekstach obrazami głębokiej wody oraz zanurzenia. Przy uważnej lekturze dorobku poetki odbiorca często napotka wspomniane motywy wplecione w treść utworów.

Z 1990 roku pochodzi *Nadejdzie woda (Придет вода)*:

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ Tamże, s. 352.

Не сохнет сено в моей рыжей башке
Не дохнет тело в моем драном мешке
Не сохнет сено в моей рыжей башке
Не вспыхнет поле на другом берегу
Придет вода
Придет вода
Я буду спать
Придет вода¹⁶⁴

Połączenie motywów akwaticznych z zagadnieniem śmierci potęgowane jest brakiem nadziei i oczekiwaniem na rozwiązanie ostateczne, którym będzie nadejście wody. Myśli bohaterki „nie wysychają”, wszechobecna wilgoć jest zapowiedzią wielkiej wody, która zastanie ją w innym stanie świadomości. Będzie to zarazem finał, ale być może i początek, dlatego bohaterka pogrąży się w spokojny sen. Diagilewa nie precyzuje, jak może wyglądać nowa droga, lecz oczyszczająca i życiodajna rola wody może sugerować, że taka istnieje. Według teorii Talesa z Miletu wszystko powstało z wody i składa się z wody¹⁶⁵. Natura stworzyła jednak paradoks polegający na tym, iż wszystko co niesie życie, może stać się również przyczyną śmierci. Tak rozumiany problem doskonale odpowiada światopoglądowi artystycznemu Diagilewej.

W 1987 roku poetka napisała utwór, którego ostatnie słowa brzmią:

Очень просто в море тонет остров
Очень верно, если безответно
Очень в точку, если в одиночку¹⁶⁶
*(„Только десzcz kosmiczny nas pocieszy...”/
„Только дождь вселенский нас утешит...”)*

Niewinna forma prostych rymów wewnętrznych wzmocniona dodatkowo przez anaforę „bardzo” może w sobie kryć tragiczną treść. W kontekście losu artystki cytowane słowa wyglądają jak plan działania, być może dlatego przybrały formę niegroźnej „rymowanki”. Rozpatrując jednak tekst w czysto artystycznym aspekcie, należy zauważyć, iż tym razem autorka użyła wprost słowa

¹⁶⁴ Tamże, s. 290.

¹⁶⁵ S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przeł. C. Cieśliński, P. Dziliński, M. Szczubiałka, J. Woleński, Warszawa 1997, s. 395.

¹⁶⁶ *Поэты русского рока: Егор Летов...*, s. 325.

„tonie”, które w zestawieniu z pojęciami samotności i pełnego podporządkowania się losowi nabiera charakteru ostatecznego.

Morze kojarzy się z głębią, co również było podkreślane przez poetkę:

Наутро я уйду в другие смыслы
Глубоким будет глупый таз с водой¹⁶⁷
(„Tło fonetyczne lub słowo o słowach”/
”Фонетический фон или слово про слова”)

Problem akwacyjny w poezji Jany Diagilewej jest intrygujący. Pamiętając o jej tragicznym losie, trudno analizować wspomniany motyw bez odniesienia do biografii. Można postawić pytanie, czy cytowany fragment odzwierciedla kierunek myśli autorki ku decyzji o samobójstwie? Jednocześnie należy zachować rezerwę, pamiętając o błędzie utożsamiania „ja” lirycznego z biografią autora. Podobne rozterki towarzyszyć będą kolejnemu fragmentowi:

Хлопаю в ладоши под водой¹⁶⁸
(„Jasne takie paskudztwo...”/„Светлая такая дрянь...”)

W zamieszczonych w zbiorcu *Poeci rosyjskiego rocka (Поэты русского рока)* tekstach Diagilewej motyw wody pojawia się od 1987 do 1990 roku. Nie należy jednak o czymkolwiek wyrokować, nie znając dokładnie szczegółów ani życia osobistego autorki, ani ostatnich godzin przed jej śmiercią. Wspomnień o poetce jest niewiele, warto też zauważyć, iż postać ta doskonale wpisuje się w rozpowszechnioną ostatnio tendencję do mitologizacji biografii.

Oficjalnie Jana Diagilewa nie zostawiła utworu pożegnalnego. Teza Grigorija Czchartiszwilego, zakładająca obecność przesłanek o samobójstwie w twórczości literatów, w przypadku omawianych poetów rockowych niewątpliwie porusza wyobraźnię i otwiera wiele dróg badawczych, jednak biografie artystów są na tyle skomplikowane, iż zawsze pozostawiają cień wątpliwości.

Wśród prezentowanych postaci nie może zabraknąć przedstawiciela pokolenia „zero” Wiktora Coja, który zakończył życie w wieku dwudziestu ośmiu lat, ginąc w wypadku samochodowym. Wydawałoby się zatem, iż jego los różni się od dwójki poprzednio omawianych autorów. Tymczasem postawa artystyczna Coja sprawiła, iż stał się on chyba najbardziej legendarną postacią rosyjskiego rocka, a jego życie osobiste otacza gęsta sieć mitów. Osoba Wiktora Coja i jego twórczość uczyniły go wybrańcem swojej generacji. Te dwa aspekty

¹⁶⁷ Tamże, s. 336.

¹⁶⁸ Tamże, s. 341.

są w jego przypadku nierozłączne. Coj był całkowicie utożsamiany z bohaterem lirycznym, którego stworzył. Poetę odbierano jako stojącego w opozycji do świata romantyka, szczerego i prawdziwego, lecz znajdującego się w nieustannym niebezpieczeństwie z powodu prześladowanego bohaterów romantycznych fatum. Wpływ na taką percepcję miał z pewnością sam artysta, a dokładnie wykreowany przez niego *image*. Ubrany na czarno, tajemniczy, zamknięty w sobie lider grupy „Кино” wzbudzał zainteresowanie, a jego styl idealnie pasował do przesłania zawartego w jego piosenkach. Oto jak wspomina Wiktora Coja współpracujący z grupą „Кино” muzyk, Aleksander Titow:

Podczas kontaktów z Witką, wciąż przekonywałem się, jak tajemnicza jest jego natura¹⁶⁹.

Nie bez znaczenia pozostawał wygląd zewnętrzny poety – Coj miał urodę azjatycką, przypominającą koreańską. Fakt ten sam w sobie czyni tę postać jeszcze bardziej zagadkową. Wszystko to spowodowało, iż liczne grono fanów artysty nie wierzyło (i zapewne spora ich część do dziś nie wierzy) w nieszczęśliwy wypadek samochodowy. Rozpowszechniano wersje o samobójstwie bądź zabójstwie poety¹⁷⁰, a sama katastrofa do dziś budzi wiele kontrowersji:

Śmierć Coja jest bardzo dziwna i przepełniona niezrozumiałymi faktami: wypadek samochodowy był tak niedorzeczny, że aż trudno w to uwierzyć. Na pustynnej lotewskiej szosie Coj, prowadząc Moskwicza-2141, nie opanował samochodu i przy prędkości około 130 km/h uderzył w rejsowy autobus. Oficjalne wnioski z ekspertyzy mówią o tym, że Coj był trzeźwy i prawdopodobnie zasnął za kierownicą, wracając nad ranem z ryb. Tym nie mniej ojciec Wiktora wyrażał wątpliwości co do tej hipotezy: od początku trasy do miejsca katastrofy było maksymalnie 15 minut jazdy, więc w ciągu tego czasu trudno rozpędzić się do 130 km/h i zasnąć za kierownicą. Po tragedii znaleźli się entuzjaści, którzy prowadzili własne śledztwa i twierdzili, iż wiele ustaleń wersji oficjalnej wydaje im się podejrzanym i nieprawdopodobnym¹⁷¹.

¹⁶⁹ В. Цой, *Звезда...*, s. 125.

¹⁷⁰ Ю. Доманский, „Тексты смерти” *русского рока*, Тверь 2000, s. 51–53.

¹⁷¹ Cytowany fragment został zamieszczony na stronie internetowej Rosyjskiej Agencji Informacji Międzynarodowej RIA „Novosti” <http://www.rian.ru> i pochodzi z artykułu zatytułowanego: *16 лет без „Кино”: это была „новая музыка для нового поколения”*, 15.08.2006.

Doskonałym przykładem percepcji postaci Coja może być utwór rosyjskiego poety i piosenkarza Igora Talkowa, zatytułowany *Pamięci Wiktora Coja* (*Памяти Виктора Цоя*), w którym autor zalicza zmarłego tragicznie artystę do wybrańców:

Поэты не рождаются случайно,
Они летят на землю с высоты,
Их жизнь окружена глубокой тайной,
Хотя они открыты и просты¹⁷².

Przedstawiony w utworze sposób postrzegania Coja utrwalił się po jego śmierci wśród wielu miłośników zespołu. Nie brakowało głosów, iż idol pokolenia przewidział swój los – wiedział, że czeka go przedwczesna śmierć. Warto wspomnieć, iż Igor Talkow został w 1991 roku (rok po śmierci lidera „Кино”) zastrzelony, a ostatnie słowa *Pamięci Wiktora Coja* brzmią:

А может быть, сегодня или завтра
Уйду и я таинственным гонцом
Туда, куда ушел, ушел от нас внезапно
Поэт и композитор Виктор Цой¹⁷³.

Ta informacja zdawałaby się potwierdzać fatum ciężące nad Cojem. Warto przytoczyć jeszcze słowa reżysera Raszyda Nugmanowa, wspominającego swój sen, który przyśnił mu się nad ranem w dniu śmierci poety:

Wychodzę na ulicę i czekam na niego. Podjeżdża samochód. Wiktor siedzi z tyłu, na lewo od kierowcy. Podchodzę do auta od jego strony, on otwiera drzwi i wychyla się do połowy. Siedzący w samochodzie mają jakieś ciemne twarze, nie rozpoznałem ich. A Coj mówi ze smutkiem:

– Okazało się, że podpisałem kontrakt i już nie mogę się wycofać. Nie chcę grać w tym filmie, ale jestem zmuszony. Trudno, wkrótce się spotkamy – po tym, jak to skończę¹⁷⁴.

Nugmanow jest przekonany, iż była to wizja prorocza i pisze, że nawiedzają go myśli o tym, że mógł wtedy próbować zapobiec tragedii¹⁷⁵.

¹⁷² Cytat pochodzi z wersji audio utworu, umieszczonego na płycie *Лучшие песни*.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ В. Цой, *Звезда...*, s. 163.

¹⁷⁵ Tamże, s. 164.

To kolejna historia, która niewątpliwie sprzyja mitologizacji jej głównego bohatera. Aura tajemniczości i niewyjaśnionych faktów sugeruje, iż warto w tym przypadku skierować uwagę również w stronę twórczości poety i, podobnie jak w przypadku Baszłaczoowa oraz Diagilewej, poddać analizie motyw śmierci.

W poezji Coja problem śmierci jest ściśle powiązany z zagadnieniem fatum. Fakt ten idealnie komponuje się ze wspomnianym już romantycznym charakterem bohatera, jak i wykreowanym przez artystę wizerunkiem własnym. Najlepiej ideę tę odzwierciedla piosenka *Uważaj na siebie (Следи за собой)*:

Завтра кто-то утром в постели
Поймет, что болен неизлечимо.
Кто-то, выйдя из дома, попадет под машину¹⁷⁶.

Twórczość tragicznie zmarłego artysty nie pozostawia wątpliwości: światem rządzi fatum. Nieuchronny los przetnie linię życia w wyznaczonym momencie i nie istnieje siła, która byłaby w stanie zmienić taki stan rzeczy. Należy tym samym podkreślić specyficzny rodzaj wydzźwięku, jaki autor nadaje swoim utworom. Po raz kolejny można się przekonać, jak istotne w twórczości rockowej jest połączenie wszystkich kodów¹⁷⁷. Coj śpiewa o sprawach ostatecznych, przedstawia pesymistyczny obraz świata, jego bohater znajduje się w stanie nieustannego zagrożenia, lecz śpiewa o tym nadzwyczaj spokojnie, bez cienia dramatyzmu i emocji w głosie. Doskonale oddaje to utwór *Legenda (Легенда)*, gdzie wykonawca powoli, praktycznie recytując, wyśpiewuje kolejne słowa przy cichym akompaniamencie muzyki:

Среди связок в горле комом теснится крик.
Но настала пора и тут уж кричи не кричи¹⁷⁸.

Słuchacz odnosi wrażenie, jak gdyby Coj podążał tropem cytowanego początku piosenki. Przed fatum nie ma ucieczki, głos zastyga w gardle, lecz krzyk niczego by nie zmienił. Charakterystyczne wykonanie tekstu w połączeniu z wizerunkiem ubranego na czarno tajemniczego romantyka sprawiają wra-

¹⁷⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷⁷ Badacze rosyjskiego rocka zwracają uwagę na tzw. „wariantowość” utworów. Zdarza się, iż muzycy interpretują dany tekst na scenie na kilka sposobów, zmieniając nawet w tym celu niektóre słowa. W przypadku Wiktora Coja i grupy „Кино” możemy mówić o stałym charakterze prezentacji dorobku artystycznego.

¹⁷⁸ В. Цой, *Звезда...*, s. 365.

żenie, iż artysta jest przekonany o słuszności myśli, które go nawiedzają i całkowicie pogodzony z losem. Prezentację sceniczną utworów zespołu „Кино” można w skrócie określić mianem „stwierdzenia smutnego faktu”, w odróżnieniu np. od Aleksandra Baszłaczo, który bardzo emocjonalnie odnosił się do swojej poezji, wręcz wykrzykiwał poszczególne frazy na scenie.

Sugestia sceniczna podpowiada odbiorcy sposób rozumienia utworów lidera „Кино” i odsyła go po raz kolejny do świata epoki romantyzmu. To tam bohater był w pełni świadomy nieuchronności swojego losu, zdawał sobie sprawę z faktu, iż umrze młodo, każde zjawisko przyrody traktował jako prorocze, a prawdy szukał w gwiazdach. Do gwiazd niejednokrotnie zwraca się postać z utworów Coja, stawia też pytania kukułce:

Песен еще не написанных, сколько,
Скажи кукушка,
Пропой?
В городе мне жить или на выселках?
Камнем лежать
Или гореть звездой,
Звездой?¹⁷⁹

(*Kukułka/Kukuшка*)

Kukułka – ptak wieszcz, w mitologii greckiej jeden z atrybutów bogini Hery, jest obecny w wielu wierzeniach i przesądach. Bohater zadaje jej więc pytania ostateczne. Należy dostrzec, iż rozpatruje on w tym przypadku życie i śmierć jako alternatywę. Warto jednak ponownie przytoczyć słowa *Legandy*, aby przekonać się, iż życie nie jest zupełnie przeciwstawne śmierci:

А жизнь – только слово.
Есть лишь любовь, и есть смерть.
Эй, а кто будет петь, если все будут спать?
Смерть стоит того, чтобы жить.
А любовь стоит того, чтобы ждать¹⁸⁰.

W tym rozumieniu śmierć zostaje wpisana w kontekst życia i, oprócz miłości, stanowi jego esencję. Warto czekać na miłość, a śmierć warta jest tego, aby żyć. Koniec życia ludzkiego potraktowany jest jako sprawa naturalna, a nawet więcej – nadaje on sens istnieniu. Po raz kolejny należy podkreślić podejście

¹⁷⁹ Tamże, s. 361.

¹⁸⁰ Tamże, s. 365.

autora, wysuwającego na pierwszy plan dwa pojęcia, na których opierała się tradycja romantyczna.

Atrybutem bohatera romantycznego był krótki żywot, pełen rozterek, cierpień, tajemniczych wydarzeń. Śmierć w młodym wieku to także zagadnienie dominujące w poezji Coja. Ilustruje to chociażby fragment utworu *Gwiazda o imieniu Słońce* (*Звезда по имени Солнце*):

И мы знаем, что так было всегда:
Что судьбою больше любим,

Кто живет по законам другим
И кому умирать молодым¹⁸¹.

Młodość nie zna granic ani zakazów. Młodzieńczy poryw prowadzi człowieka do gwiazd, lecz Słońce odgrywa w tym przypadku podobną rolę jak w micie o Ikarze:

И упасть опаленным звездой
По имени Солнце¹⁸².

Na pierwszym planie znajdują się katastrofa, upadek, śmierć. Coj widzi czyhające niebezpieczeństwo również w zjawiskach przyrody, które zdają się być namaszczone złowieszczym fatum. Jako zły omen potraktowany został w utworze *Smutek* (*Печаль*) księżyc:

И сегодня луна каплей крови красна¹⁸³.

Należy wspomnieć, że księżyc bywał już niejednokrotnie powodem perypetii i cierpień bohaterów literackich. Motyw księżycy wykorzystał w powieści *Mistrz i Małgorzata* (*Мастер и Маргарита*) Michaił Bułhakow. Podczas pełni odbył się bal u Szatana, a prokurator Poncjusz Piłat cierpiał w tym okresie na bezsenność. W pozostałym czasie spał, lecz śnił mu się tylko jeden sen: droga księżycowa, na której chciałby spotkać Jezusę Ha-Nocri. Księżyc zajmował szczególną pozycję w tradycji romantycznej, kojarząc się z magią, duchami, czarami, obłędem, ale również niebezpieczeństwem i śmiercią, którą widziano w jego fazach. W utworze grupy „Кино” zła wróżba księżycowa stanowi od-

¹⁸¹ Tamże, s. 340.

¹⁸² Tamże, s. 341.

¹⁸³ Tamże, s. 370.

powieź na pytanie o przyczynę tytułowego smutku w pozornie szczęśliwym, lecz biegnącym bez opamiętania naprzód życiu miejskim, gdzie przygnębienie to główny stan duszy bohatera:

И вроде жив и здоров
И вроде жить – не тужить.
Так откуда взялась печаль?¹⁸⁴

Pesymistyczne nastroje wywołuje również zima. To pora roku, której w twórczości poety przypisana jest rola śmiertcionośna. Zima jest zabójcą ciepła, przyrody i jednocześnie wpędza w depresję:

Я смотрю в окно на грустный бал зимы:
Деревья без листьев, долгая ночь.
[...]
Первый снег красив, но он несущий смерть¹⁸⁵.

(*Zima/Zима*)

W twórczości Coja bohater funkcjonuje zgodnie z harmonogramem czasu i pór roku. Dzień, słońce, lato dodają mu sił. Jesień, deszcz i noc stają się źródłem melancholii, myśli o samotności i złych znaków. Zimą najchętniej ukryłyby się przed światem. O ile jednak w przyrodzie panuje równowaga, to w tekstach „Кино” przeważa jej mroczna strona. Bywa tak, że bohater wspomina życiodajne zjawiska wyłącznie w kontekście tęsknoty za nimi.

Koncepcja śmierci jest ideą przewodnią w twórczości przedstawionych poetów rockowych. U Baszłaczowa i Diagilewej śmierć stwarza szansę uwolnienia się od koszmaru życia doczesnego. Co charakterystyczne, drogą ku wolności jest sam fakt śmierci, bowiem żadne z nich nie przedstawia wizji świata pozagrobowego. U Jany Diagilewej śmierć determinowana jest mroczną, przygniatającą rzeczywistością, w której niejednokrotnie odnaleźć można negatywne atrybuty życia w państwie radzieckim. Podobne ślady zostawia poezja Aleksandra Baszłaczowa, chociaż jego świat opiera się głównie na emocjach, nieszczęściu osobistym, bólu istnienia, fatalnym przeznaczeniu poety jako wybrańca śmierci.

Na tym tle nieco inaczej prezentuje się Wiktor Coj. Rzeczywistość przedstawiona przez lidera „Кино” jest również mroczna, a kondycja psychiczna jego bohaterów – fatalna. Mimo to nie traktuje on śmierci jak wyzwolenia, za

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Tamże, s. 119.

to oczekuje jej jako przyszła ofiara nieuniknionego fatum, które jest wpisane w egzystencję bohatera romantycznego. Z tego powodu odbiorca nie znajdzie u Coja motywów samobójstwa (powtarzających się u Baszłaczoza i Diagilewej), a finał życia w jego twórczości związany jest z nieszczęśliwym wypadkiem, katastrofą, wojną.

Motyw śmierci wpisał się w całokształt percepcji omawianych artystów i trudno wyobrazić sobie jakikolwiek inny pryzmat. Trójka tragicznie zmarłych poetów stała się bohaterami legend i mitów, a w ich poezji zaczęto szukać zapowiedzi dramatu, odpowiedzi na pytania o przyczynę, łącząc w ten sposób wątek osobisty i wizerunek artystyczny autorów. Pamiętając o idei autora pozycji *Pisarz i samobójstwo*, trudno uznać takie podejście za błędne. Aleksander Baszłaczoza wyraźnie eksponował w swojej poezji motyw samobójstwa, Jana Diagilewa wplatała w swoje utwory wizję głębokiej wody, a czyhające na bohatera twórczości Wiktora Coja fatum dosięgło w niespodziewany i tajemniczy sposób samego autora. Można zaryzykować stwierdzenie, iż to ciekawy zbieg okoliczności, jak na niezbyt przecież szerokie grono rosyjskich poetów rockowych. Jednocześnie należy pamiętać słowa Jurija Łotmana, który pisał:

Przed wszystkim zbiór dokumentów zawsze zawiera braki i daje nam spojrzenie z pozycji odbiorcy zewnętrznego (nawet jeśli mamy do czynienia z, wydawałoby się, dokumentem idealnym – dziennikiem; naiwna wiara w autentyczność zawartych tam informacji i interpretacji okazuje się najczęściej iluzoryczną)¹⁸⁶.

W środowisku rosyjskich poetów rockowych nagła i przedwczesna śmierć wciąż jest obecna:

27 sierpnia 1991 roku zmarł od urazu odniesionego w wyniku niewyjaśnionego upadku ze schodów lider grupy „Зоопарк” Michaił Naumienko. Miał trzydzieści sześć lat.

4 lutego 2007 roku w Londynie zatrzymało się serce autora znakomitych tekstów grupy „Наутилус Помпилиус” Ilji Kormilcewa. Miał czterdzieści siedem lat.

19 lutego 2008 roku we śnie przestał oddychać czterdziestotrzyletni założyciel zespołu „Гражданская оборона” Jegor Letow.

¹⁸⁶ Ю. Лотман, *Биография – живое лицо*, „Новый мир”, № 2/1985 г., s. 229.

5

Poetyka upadku

Poszukiwanie tożsamości w poezji Edmunda Szklarskiego

Wartość artystyczna tekstów Edmunda Szklarskiego, Ilji Kormilcewa czy Borisa Griebienyszczikowa nie podlega wątpliwości. Jednak bohaterami tego rozdziału mogli być równie dobrze inni uznani poeci rockowi (np. Jurij Szewczuk, Andriej Makariewicz, Dmitrij Riewiakina, Armen Grigorian), gdyż ich dorobek i ranga dokonań w pełni na to zasługują. Decyzja, aby przedstawić w niniejszej pracy analizę twórczości tych, a nie innych poetów rockowych była bardzo trudna.

Indywidualizm artystów, zróżnicowanie tematyczne, specyficzna droga twórcza każdego z nich nie ułatwiały wyboru. Szklarski, Kormilcew oraz Griebienyszczikow stanowią dobry przykład nietuzinkowych autorów – to niezależni, bardzo charakterystyczni, działający w różnych zespołach twórcy, w których poezji widoczne są raczej różnice niż podobieństwa. Jednak wnikliwa analiza ich dorobku wskaże na jedną, bardzo ważną cechę wspólną: przedstawiona przez poetów rzeczywistość chyli się ku upadkowi.

Poszukujący tożsamości, znajdujący się we władzy sił nieczystych, rozdwojeni bohaterowie Szklarskiego nie znajdują dla siebie miejsca w otaczającym ich świecie. Kiczowate i fałszywe radzieckie realia są tylko tłem dla najistotniejszego problemu przedstawionego przez Kormilcewa – degeneracji natury ludzkiej. Bogactwo dobieranych przez Griebienyszczikowa motywów również odsłania negatywny obraz rzeczywistości – jest ona niejednokrotnie alogiczna, pozbawiona zasad, chaotyczna, niebezpieczna.

Tak więc twórczość trójki indywidualistów ujawniła jeden wspólny horyzont myślowy. Można zaryzykować stwierdzenie, iż poetyka upadku to wyróżnik całego rosyjskiego rocka, gdyż cecha ta zauważalna jest również u innych

artystów: Jurija Szewczuka, Jany Diagilewej, Aleksandra Baszłaczoza, Wiktora Coja czy Michaiła Borzykina. Bez wątpienia taki sposób postrzegania świata miał związek z otaczającą autorów rzeczywistością. Každy z nich realizował jednak koncepcję upadku na innych płaszczyznach tematycznych. Na tym tle bardzo interesująco prezentuje się twórczość bohaterów tego rozdziału.

Autor repertuaru grupy „Пикник” i zarazem jej lider Edmund Szklarski (ur. 1955) zaczął pasjonować się muzyką w latach dziecięcych, ucząc się gry na gitarze i na fortepianie. Wydawało się, iż będzie rozwijał swoje zdolności w szkołach muzycznych, ale to spotkanie z rock'n'rollem zdecydowało o jego drodze życiowej. Przełomowym w karierze był rok 1981, kiedy to Szklarski, po kilku latach poszukiwań artystycznych, został członkiem odnowionego zespołu „Пикник”. Bardzo szybko okazało się, iż grupa stała się dla niego idealnym poligonem twórczym, gdzie do dziś realizuje swoje idee poetyckie i muzyczne. Kiedy ze starego składu zespołu jeden po drugim zaczęli odchodzić główni założyciele, Edmund Szklarski stał się jego jedynym liderem i opiekunem. W dziesięciotomowym zbiorze *Poeci rosyjskiego rocka (Поэты русского рока)* wydrukowano trzydzieści dziewięć tekstów artysty, co stanowi niewielką część jego dorobku. W 2012 roku grupa wydała bowiem już dwudziestą płytę, a autorem większości znajdujących się w albumach utworów jest właśnie Szklarski. Warto dodać, iż poeta nie tylko pisze teksty, lecz obdarzony talentem plastycznym ilustruje większość okładek płytowych. Ma on zatem niepodważalny wpływ na wszystkie kody złożonego utworu muzycznego, decydując tym samym o ostatecznym wizerunku grupy. Fakt ten potwierdza jeden z założycieli zespołu Jewgienij Wołoszczuk:

Znam Szklarskiego od 1975 roku. Dyskusja z nim na temat twórczości jest pozabawiona sensu. To buddysta, cichy i spokojny. Jeśli się z tobą nie zgadza, to przemilczy, by później po kryjomu zrobić po swojemu¹.

Edmund Szklarski to jedna z wyróżniających się, silnych i niepospolicie myślących postaci rosyjskiej sceny rockowej. Prowadzona przez niego grupa jest w Rosji popularna, lecz wydaje się, iż zawsze pozostawała w cieniu prawdziwych sław rocka, jak „ДДТ” czy „Кино”. Przyczyn może być wiele, m.in. niestabilna, pełna trudnych momentów i zmian historia grupy „Пикник”. Zespół był w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku szczególnie narażony

¹ А. Кушнир, *100 магнитоальбомов советского рока*, Москва 2003, s. 112.

na krytykę ze strony prasy komsomolskiej, z różnych powodów nie byli mu także przychylni niektórzy członkowie rosyjskiego podziemia rockowego. W rezultacie muzycy niejednokrotnie koncertowali wraz z mało znanymi grupami filharmonicznymi, gdzie czasem udawało im się przemyścić jeden lub dwa własne utwory. Z perspektywy czasu można jednak odnieść wrażenie, że Edmund Szklarski wyznaczył swojej grupie dokładnie przemyślaną ścieżkę, która w tamtym okresie stawała się źródłem kłopotów.

Czasy radzieckie minęły, a „Пикник” cieszy się dobrą kondycją. Spuścizna poetycka Edmunda Szklarskiego systematycznie rośnie, lecz trzeba przyznać, iż jego twórczość nie wywoływała do tej pory specjalnego zainteresowania u zajmujących się rosyjską poezją rockową literaturoznawców. Dopiero w wydanym w 2008 roku dziesiątym już zbiorze *Rosyjska poezja rockowa: tekst i kontekst* (*Русская рок поэзия: текст и контекст*) można odnaleźć trzy pierwsze artykuły poświęcone zespołowi „Пикник”. Tymczasem Szklarski jest autorem bardzo interesujących tekstów, inspirowanych m.in. zagadnieniem tożsamości. Tajemnicza i lakoniczna momentami liryka zasługuje niewątpliwie na szczególną uwagę, ponieważ twórczość poety ma znaczący wpływ na wysoką rangę artystyczną rosyjskiej poezji rockowej.

Pytanie o tożsamość stawiane jest od początku dziejów ludzkich i wciąż nie traci swej aktualności. Nie jest ono wyłącznie domeną filozofów – w obecnej nacechowanej ekspansją cywilizacyjną i technologiczną rzeczywistości zadaje je sobie wiele osób, próbujących znaleźć klucz do rozwiązania zagadki własnego „ja”. Co więcej, ma ono bardzo szeroki zakres, bowiem każde twierdzenie charakteryzujące człowieka może stanowić częściową odpowiedź.

Słownik Języka Polskiego definiuje to szerokie pojęcie bardzo zwięźle:

Tożsamość – bycie tym samym; identyczność².

Nawet tak oszczędne wyjaśnienie skłoni do zadumy, m.in. nad kwestią, co tak naprawdę oznacza „bycie tym samym”. Trudno jest przecież jednoznacznie określić, co czyni daną osobę taką samą w różnych momentach. *Słownik filozoficzny* odwołuje się do rozważań znanych myślicieli:

Problemy tożsamości osobowej w czasach współczesnych przedstawił po raz pierwszy Locke [...]. Rozwiązanie Locke’a tkwiło w jedności świadomości, zwłaszcza w pamiętaniu tego, co się wcześniej zrobiło. Rozwiązanie to było krytykowane bądź jako koliste, skoro warunkiem koniecznym pamiętania czegoś przez osobę jest jej tożsamość, bądź za to, że nie było zgodne ze zwykłą praktyką

² *Słownik Języka Polskiego*, T. III, R–Ż, Warszawa 1981, s. 519.

życia codziennego, skoro ludziom zdarza się zapomnieć to, co zrobili. Jedność naszego „ja” nie zdołała przetrwać dokładnego badania Hume’a, który w swej teorii głosił, że jedność ta polegała na pewnego rodzaju fikcji (podobnej do fikcji jedności narodu lub klubu, których istnienie nie jest kwestią „wszystko albo nic”), ale przyznawał, że ta część filozofii była jedną z niewielu, z których sam nie był zadowolony³.

Jak widać, temat rodzi sporo wątpliwości nawet wśród uznanych humanistów. Wskazówką do rozwiązania problemu mogłaby się stać orientacja człowieka we własnej przestrzeni moralnej, wiedza o tym, co jest dobre, a co złe. Jednakże nawet wieczne pojęcia dobra i zła są niekiedy traktowane bardzo subiektywnie, bywają wręcz wypaczane. W dodatku historia ludzkości pokazuje przypadki, gdzie ta sama postać może pozostawać pod wpływem kilku osobowości i trudno w takim przypadku jednoznacznie określić jej tożsamość. Odrębnym, lecz bardzo interesującym przypadkiem są powodujące zaburzenia osobowości choroby psychiczne. Indywidualnie można potraktować również wiek człowieka, jego pozycję społeczną czy okres, w którym żyje. Jedność bytu człowieka, doświadczenia, postępowania i myślenia rodzi zatem wiele korespondujących z jego złożoną naturą wątpliwości.

Ślady wszystkich tych pytań odbiorca odnajdzie w twórczości Edmunda Szklarskiego. Poeta stawia swojego bohatera wobec problemu identyfikacji tożsamości, powielając otwarcie lub w podtekście pytanie „Kim jestem?”:

Я не знаю, кто я, где я,
Что за силы правят миром⁴
(*Inkwizитор/Инквизитор*)

Niniejsze słowa stanowią reakcję (a dokładniej rzecz ujmując – wolę reakcji, gdyż zrezygnowany bohater liryczny mówi: „Если бы были еще силы/ Я бы сказал ему”⁵) na wizytę Wielkiego Inkwizytora. Postać ta automatycznie nasuwa na myśl *Legendę* opowiedzianą Aloszy przez jego brata Iwana Karamazowa. W pierwszych słowach utworu Szklarski rzeczywiście podejmuje temat braku wolności:

³ S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przeł. C. Cieśliński, P. Dziliński, M. Szczubiałka, J. Woleński, Warszawa 1997, s. 407–408.

⁴ *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков, Анатолий Гуницкий, Андрей Романов, Максим Леонидов, Эдмунд Шклярский, Александр Васильев*, Санкт-Петербург 2005, s. 290.

⁵ Tamże.

Нет и нет, мне не до смеха,
Нет окна и дверь размыта,
Ведь пытать меня приехал
Сам Великий Инквизитор⁶.
(*Inkwizytor/Инквизитор*)

Bohater pozbawiony jest drogi ucieczki, jakiegokolwiek wyboru. W *Legendzie* Fiodor Dostojewski pokazał m.in. bierne społeczeństwo, które kosztem wolnej woli podąży za księżętami kościoła. W tym kontekście warto dostrzec uległą postawę bohatera utworu grupy „Пикник”, który nie znajduje w sobie siłę, by podjąć walkę z niechcianym gościem.

Należy także uwzględnić historyczne znaczenie terminu „inkwizycja”. Okrucieństwo tej powołanej w XIII wieku przez papieżstwo instytucji sprawiło, iż pojęcie inkwizycji zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim kojarzy się nieodzwrotnie z torturami, mękami, cierpieniem. To właśnie ten motyw wysuwa na pierwszy plan autor utworu. Inkwizytor przyjechał nękać bohatera, wyznając zasadę, że we wszystkim znajdzie podwójne dno.

Bohater Szklarskiego bywa zagubiony. W starciu z Inkwizytorem i średnio-wiecznymi zjawami w czarnych kapturach pozostaje bezwolnym obserwatorem. Nie może odnaleźć swej tożsamości także w utworze *Polecieć by za góry, lasy* (*Побежать бы за леса-горы*):

Заблудились в чужом городе
И дрожит душа на холоде⁷

Wszystkie ścieżki są znane, ale nie ma tej jedynej, prowadzącej do szczęścia. Tymczasowym rozwiązaniem jest upodobnienie się do reszty, do tłumu, lecz ten sposób odstrasza bohatera – marzy on o dalekiej ucieczce, zdając sobie jednak sprawę z tego, iż przyjdzie mu długo szukać swego miejsca w świecie:

Видно с ветром качаться – вот что выпало мне⁸

Cytat ten stanowi idealny wstęp do analizy istoty zagadnienia tożsamości w twórczości Edmunda Szklarskiego. Poeta bowiem, próbując zbadać relacje swego bohatera z otaczającym go światem, wciela jego duszę w różne postaci. Uzasadniony w tym przypadku wydaje się pogląd, iż artysta stosuje spe-

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 276.

⁸ Tamże.

cyficzny rodzaj liryki roli. Dominującą jej cechą jest bezpośredniość, bowiem w przeważającej części tekstów „tożsamościowych” podmiot liryczny występuje w pierwszej osobie liczby pojedynczej, wyrażając wprost swoje myśli i uczucia. Taka forma wypowiedzi nie jest obca tradycji rosyjskiej poezji śpiewanej – była szeroko stosowana m.in. przez Władimira Wysockiego. Stworzone przez barda „ja” liryczne reprezentowało dzieci, postacie z bajki, ludzi najróżniejszych zawodów, a nawet przedmioty (wystarczy przypomnieć chociażby *Pieśń mikrofonu/Песня микрофона*). W przypadku Wysockiego ważną rolę odegrało jego zacięcie aktorskie – również w poezji próbował nadać bohaterowi charakterystyczny sposób bycia i pojmowania świata.

Swoisty charakter poezji Szklarskiego polega natomiast na połączeniu liryki osobistej i liryki maski. Poeta, wcielając swojego bohatera w konkretną postać, zachowuje jednocześnie odrębność jego duszy, albowiem to ona poszukuje swego miejsca:

Не придуман еще мой мир
Оттого голова легка
Нет звезды еще в небе и
Нет закона пока...⁹

(*Mówi i pokazuje/Govorit u pokazывает*)

Okazuje się, iż stan nieokreśloności nie musi być przyczyną cierpień, wręcz przeciwnie, uwalnia od wszelkich problemów. Z takim postrzeganiem świata odbiorca spotka się kilkakrotnie. Warto podkreślić, iż Szklarski rozszerza swój poetycki sposób podejścia do rzeczywistości na pozostałe kody utworu rockowego. Autorskie okładki płyt w pełni korespondują z treścią utworów zespołu „Пикник”, czego przykładem może być płyta *Ciemnogród i jazz (Мракобесие и джаз, 2007)*. Postać na okładce została przedstawiona przy pomocy demonicznych atrybutów – charakterystycznej maski oraz diabelskiej łapy. Brak określonej tożsamości został odzwierciedlony na twarzy kobiety¹⁰ – połowa jej oblicza jest zakryta czarną maską. W prawym dolnym rogu widoczny jest symbol grupy „Пикник”. Ten tajemniczy znak, przypominający człowieka, składa się z dwóch podobnych do siebie części, lecz odwróconych, co również można interpretować w kontekście tożsamości.

⁹ Tamże, s. 274.

¹⁰ Płeć postaci również może być przykładem swego rodzaju zagubienia, bowiem bohater Szklarskiego jest, jak się wydaje, rodzaju męskiego, chociaż trzeba pamiętać, iż kobietę identyfikuje się z takimi cechami jak niebezpieczeństwo, niestałość i skłonność do kontaktów ze światem magii, czarów, życiem pozagrobowym.



Istotną rolę odgrywa również *image* zespołu. Członkowie grupy, ubrani na czarno, w charakterystycznych cylindrach i ciemnych okularach, odpowiadają powszechnemu wizerunkowi wampira. Dodatkowo Szklarskiemu towarzyszy zawieszony na szyi symbol zespołu. Wizerunek oraz styl grupy sprawiają, iż łączy się ją z subkulturą gotycką. Ruch ten charakteryzuje zainteresowanie wampiryzmem, okultyzmem, śmiercią, a zewnętrznie rozpoznawalny jest właśnie przez wszechobecną czerń w ubiorze. W rosyjskich mediach internetowych można jednak znaleźć informacje, iż Edmund Szklarski nie potwierdza związków zespołu z gotami, chociaż wielu członków tej subkultury jest fanami grupy „Пикник”.

Mroczne siły stanowią istotną część poezji Edmunda Szklarskiego. Mogą pojawić się wraz ze zmierzchem, kiedy to następuje charakterystyczna przemiana:

Если можешь, беги, рассекая круги,
Только чувствуй себя обреченной.
Стоит солнцу зайти, вот и я
Стану вмиг фиолетово-черным¹¹.
(Fioletowo-czarny/Фиолетово-черный)

¹¹ *Поэты русского рока: Борис Гребенников..., s. 286.*

Wątek przypominający powszechnie znaną historię z powieści Roberta L. Stevensona o perypetiach doktora Jekylla może również odnosić się do aktywności wampirów, które w nocy wysysały krew ludzi śpiących. Wydaje się, iż utwór Szklarskiego nic nie mówi odbiorcy na temat obrazu bohatera przed przemianą. Po zachodzie słońca dominującym atrybutem staje się kolor fioletowo-czarny. Czerni symbolizuje cechy i zjawiska negatywne, takie jak zło, niebezpieczeństwo, zniszczenie. Podobną wymowę ma czarny strój zakładany przez diabły, czarnoksiężników, magów. Co ciekawe, w tradycji chrześcijańskiej czarny kolor strojów był emblematem skruchy i pokuty, lecz w XII wieku pozycję tę przejął kolor fioletowy¹². Połączenie destrukcyjnej siły czerni z pokorą, skruchą, lecz również autorytetem i godnością koloru fioletowego sprawia, iż można w tym przypadku mówić o dualizmie. Jest to dualizm dobra i zła, demonizmu i chrześcijańskiego posłuszeństwa, natury porywczej, nieprzewidywalnej i stałej. Uzasadnione będzie przypuszczenie, iż barwa fioletowa charakteryzuje bohatera przed przeobrażeniem w siłę nieczystą, a połączenie tych dwóch kolorów oddaje jego dwoistą naturę. Sam motyw demoniczny to bez wątpienia kontynuacja bogatej tradycji romantycznej. Warto odnieść się do znakomitego poematu Michała Lermontowa *Demon* (Демон). Obiektem zainteresowań bohatera utworu *Fioletowo-czarny* oraz stworzonego przez Lermontowa zbuntowanego anioła jest kobieta. Skazany na wieczną samotność, siejący cierpienie i przygnieciony swoją wszechwiedzą Demon, próbował znaleźć ocalenie w miłości do będącej jego całkowitym przeciwieństwem Tamary. Jako romantyczny buntownik musiał jednak ponieść porażkę – jego pocałunek przynosi śmierć wybrance, a nie mogący odżegnać się od zła Demon przegrywa walkę o jej duszę z Aniołem. Tymczasem bohater tekstu Szklarskiego otwarcie oświadcza kobiecie, iż czeka ją zguba. Dwoista natura zawsze przynosi bowiem cierpienie zarówno jej posiadaczowi, jak i otoczeniu.

W tradycji kulturowej kobieta jest ściśle związana ze światem wampirów. Niekiedy wręcz sama występuje w tej złowieszczej roli, czego odzwierciedleniem może być określające demoniczną i zgubną naturę żeńską słowo „wamp”. Najczęściej jednak kobiety były ofiarami i kochankami wampirów. Krwi kobiecej potrzebował do życia m.in. najbardziej znany wampir, bohater powieści Brama Stokera, hrabia Dracula. Pierwiastki żeńskie można też odnaleźć w książce dziewiętnastowiecznego pisarza rosyjskiego Aleksieja Konstantinowicza Tołstoja pod tytułem *Wampir* (Упырь). Wampir Szklarskiego również nie jest wolny od uczuć do płci pięknej:

¹² Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 53.

Сон чудесный снится миру
Бледных улиц не узнать
Лишь влюбленному вампиру
Снова будет на до сна.

Он идет походкой лунной
В дальний сад, где ночь без дна,
Где за оградой чугунной
Бродит девушка одна¹³.

*(Tylko zakochanemu wampirowi/
Лишь влюбленному вампиру)*

Час, kiedy człowiek znajduje ukojenie i zapomina o otaczających go troskach, dla wampira jest czasem pełnej aktywności. Bohater, niczym Demon Lermontowa, próbuje znaleźć sens istnienia w miłości i podobnie jak on jest skazany na porażkę. Reprezentuje bowiem „zło mimowolne” (jego uczynki są uwarunkowane naturą i niezależne od chęci i zamiarów), jest skazany na wieczną tułaczkę, a prawdziwe uczucie wymaga stabilności. Potajemne nocne spotkania w mrocznym ogrodzie przynoszą wyłącznie chwilowe ukojenie:

И на миг лишь станет тихо
В их тоскующих сердцах¹⁴.

„Kim oni są i czego im trzeba?” – pyta autor w kolejnych słowach utworu. Na pierwszym planie pojawia się ponownie problem braku określonej tożsamości. Kim bowiem jest wampir? Cechuje go połączenie wielu sprzeczności, które powodują całkowitą izolację od świata. Wampir to duch zmarłego, lecz zarazem istota funkcjonująca w świecie żywych. Zła natura wampira jest jednocześnie zdolna do uczuć wysokich, aczkolwiek ich realizacja jest niemożliwa – każda próba kończy się klęską i przynosi ból. Wampir nie jest w stanie zaznać szczęścia, a tkwiące w nim fatalne przeznaczenie przynosi nieszczęście wszystkim, którzy się z nim zetkną.

Koncepcję „zła mimowolnego” bardzo wyraziście oddaje utwór *Jestem wypuszczoną strzałą* (*Я – пущенная стрела*):

Я – пущенная стрела
И нет зла в моем сердце, но
Кто-то должен будет упасть все равно¹⁵.

¹³ *Поэты русского рока: Борис Гребенщиков...*, s. 306.

¹⁴ Тамże.

¹⁵ Тамże, s. 302.

Sprzeczność pomiędzy czynami bohatera, a jego stanem ducha, wrażliwością, chęćiami i możliwościami po raz kolejny przypomina idee Lermontowa, który na tej zasadzie kształtował charakter swoich postaci. Demon czy też Pieczorin poszukiwali prawdziwych wartości i uczuć, jednak przyjęta postawa negacji prowadziła ich do zła, którego nie potrafili odrzucić. Wykreowany przez zespół „Пикник” bohater dostrzega otaczające go problemy, lecz nie potrafi zareagować:

О, как много погасших огней,
Как много рук, что нельзя согреть
Так мимо, мимо, мимо, мимо, мимо скорей!¹⁶

Taka postawa mimowolnie prowadzi do czyjejś zguby.

Wykorzystywane przez Szklarskiego motywy zła, demonizmu i atrybuty kultury gotyckiej to niewątpliwie rezultat zainteresowania tradycją romantyczną. Sama koncepcja bohatera, pomimo że posiada cechy wspólne z ideami romantyków rosyjskich, jest jednak inna. Poeta nie przedstawia swoich postaci w roli buntowników, których protest prowadził do odrzucenia porządku moralnego, społecznego czy politycznego. Szklarski prezentuje bohaterów w oderwaniu od konkretnej płaszczyzny historyczno-społecznej, całą swą uwagę koncentrując na odwiecznym ścieraniu się dobra ze złem i poszukiwaniu miejsca dla konkretnej jednostki w przestrzeni wartości moralnych i duchowych. Jednocześnie stawia pytanie, na ile dana postawa jest zależna od bohatera. Wypuszczona strzała leci przecież zgodnie z torem wyznaczonym przez strzelca, sama – bez wpływu czynników zewnętrznych nie jest w stanie zmienić swego przeznaczenia. Tezę o braku jakiegokolwiek wpływu na rzeczywistość można odnaleźć również w piosence *Pentagram* (*Пентакль*):

Если жизнь твоя порвется
Тебе новую сошьют!¹⁷

Nie wiadomo jednak, kim są tajemniczy „oni” lub nieznaną strzelec z utworu *Jestem wypuszczoną strzałą*. Z pewnością można tu powrócić do postaci Inkwizytora z utworu pod takim właśnie tytułem. To jego celem było opanowanie umysłu i duszy zagubionego człowieka.

Kryjąca w sobie niebezpieczeństwo dwoistość dominuje także w utworze *Hieronim* (*Иероним*). Tym razem bohater, schizofrenik Hieronim, występuje

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 278.

w trzeciej osobie liczby pojedynczej, a sytuacja liryczna koncentruje się wokół jego szalonego tańca:

В тишине шатаясь
Пляшет Иероним¹⁸

Taniec Hieronima ma charakter rytualny, skłaniający do zastanowienia się nad ujęciem w jedną całość bogatej symboliki tekstu. Imię bohatera pochodzi od greckiego słowa „hieros”, które oznacza świętego. W utworze Hieronim nazywany jest schizofrenikiem, czyli, dosłownie, cierpiącym na „rozszerzenie umysłu”. To połączenie wydaje się być bliskie tradycji prawosławnej, w której człowiek obłąkany („jurodiuwyj”) bliski był Bogu. Tylko taka osoba mogła być czystą i prawdziwą. Ideę tę oddał m.in. Dostojewski w powieści *Idiota* (*Идиот*), czyniąc księcia Myszkina epileptykiem i obdarzając go świadomością dziecka. Schizofrenicy, jak dowiódł tego Antoni Kępiński w książce *Schizofrenia*, to ludzie bardzo wrażliwi i uczuciowi, co w pełni predysponowałoby Hieronima do roli wybrańca Boga. Szalony taniec bohatera ma jednak charakter demoniczny:

Ведь были эти краски
У дьявола в гостях¹⁹

Warto podkreślić, iż taniec rytualny jest przede wszystkim symbolem wyzwolenia lub przemiany, przekreśla często wszelkie normy społeczne i moralne, wprawia tancerza w stan zapomnienia i ekstazy. Tak dzieje się z Hieronimem – odbiorca ma wrażenie, iż wykonywany przez bohatera obrzęd wciąż przybiera na sile i prowadzi do tragicznego końca:

Он за все заплатит
Кровушкой своей
Хватит! Нет не хватит
А ну еще сильнее!²⁰

Wydaje się, iż obłąkanie Hieronima jest wynikiem działania sił nieczystych. Fakt ten w połączeniu z diabelskim rytuałem przypomina utwór Fiodora Sołoguba zatytułowany *Czarcia huśtawka* (*Чертовы качели*). Cechą wspólną jest również bardzo dynamiczna budowa obydwu utworów, która zbliża poezję

¹⁸ Tamże, s. 280.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 281.

i taniec. Dominującym środkiem artystycznym są powtórzenia, które podkreślają rytualny charakter przedstawionej sytuacji. Sołogub nie widział innego sposobu na zakończenie koszmaru, niż śmierć:

Взлечу я выше ели,
И лбом о землю трах.
Качай же, черт, качели,
Все выше, выше... ах!²¹

Czarcia huśtawka miała symbolizować egzystencję, w której nic nie jest zależne od człowieka, wszystko podporządkowane zostało mocy diabła. W ten sposób można także rozumieć przedstawiony przez Szklarskiego taniec, zwracając szczególną uwagę na następujące słowa:

Как шальной гарантул
Духами гоним
Мечется по кругу
Пляшет Иероним²²

Życie Hieronima również nie jest zależne od niego. Oblędny bieg po okręgu być może jest ucieczką od złych sił, tak jak funkcję odpędzającą złe duchy pełnił rytualny taniec. Co ważne, Szklarski po raz kolejny przedstawia bohatera, którego cechuje podwójna natura (schizofrenik, podobnie jak wampir, również taką posiada), lecz brak mu określonej tożsamości, samoidentyfikacji. Ta jednak musi być ściśle powiązana z niezależnością, której postaci w poezji grupy „Пикник” są pozbawione. Kanadyjski filozof, Charles Taylor, wskazywał na ścisły związek tożsamości i orientacji w przestrzeni moralnej, pisząc:

Wiedzieć, kim się jest, znaczy zarazem: być zorientowanym w przestrzeni moralnej, przestrzeni, w której pojawiają się pytania o to, co dobre, a co złe²³.

Bohaterom twórczości Szklarskiego sama orientacja nie wystarczy. O autonomii można mówić w przypadku posiadania zdolności do decydowania

²¹ Ф. Сологуб, *Лирика*, Минск 1999, s. 375.

²² *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков...*, s. 281.

²³ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, A. Rychter, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2001, s. 54.

o własnym losie. Przedstawione przez zespół „Пикник” postacie pozostają w rękach złych i nieczystych mocy: Inkwizytora, duchów, wampirów.

Należałoby postawić pytanie, czy poeta przedstawia jakąkolwiek alternatywę? Poszukując odpowiedzi warto zwrócić uwagę na kolejny segment tematyczny oscylujący wokół głównego problemu tożsamości – zagadnienie wiecznego wyzwolenia rozumianego w sensie orientalnym jako stan nirwany. Pojęcie to oznacza bowiem całkowite oderwanie się od więzów istnienia, które jednoznacznie kojarzy się ze złem i cierpieniem. Stan nirwany to stan doskonałości, w którym wygasają wszelkie pragnienia i namiętności. Pełne wyzwolenie i spokój absolutny stają się zatem przedmiotem rozważań poetyckich:

Чему вовсе не быть,
Так того не сгубить,

А чего не сгубить,
Тому нету конца на Земле.

Тонких улиц иглу
Пальцем переломлю.
Будь свободна душа,
Но меня не лишай
Легких крыльев,
Ведь кажется мне:

Будто я египтянин,
И со мною и Солнце зной,
И царапает небо когтями
Легкий Сфинкс, что стоит за спиной²⁴.

(Египтянин/Египтянин)

Cytowany fragment tekstu w pełni oddaje analogię filozofii buddyjskiej i koncepcji poetyckiej lidera zespołu „Пикник”. Budda nauczał bowiem:

Tam, gdzie nie ma rzeczy, ani niczego do schwywania, jest ta Wyspa Leżąca Poza. Zwą ją Nirwaną – całkowitym ustaniem starości i śmierci²⁵.

²⁴ *Поэты русского рока: Борис Гребенищikov...*, s. 282.

²⁵ *Buddyzm*, oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1987, s. 73.

Tam, gdzie nie ma rzeczy, nie ma również przywiązania, pożądania, tracenia i zyskiwania, a więc stanów, które potęgują cierpienie i prowadzą do upadku. W tym duchu rozpoczyna swój tekst Szklarski, pisząc, iż trwałe i bezgraniczne jest tylko to, czego nie można zaprzepaścić. Można postawić pytanie, czym tak naprawdę jest wieczność? Poeta wskazuje na absolutną wolność duszy i towarzyszącą mu lekkość. Lekkie skrzydła, tak ważne dla bohatera utworu, są jedyną gwarancją izolacji od trosk bytu codziennego. Zagubieniu tożsamości towarzyszy tym razem symbol Egipcjanina, do którego porównywany jest podmiot liryczny. Słońce, skwar, niewola i ciężka praca to atrybuty dosłownie potwierdzające ból istnienia. Warto jednak zwrócić uwagę na kolejny fragment utworu:

Будто я...
Будто я...²⁶

W tych słowach kryje się istota *Egipcjanina*. Niepewność własnego „ja”, pytanie „kim naprawdę jestem i gdzie jest moje miejsce?” oraz poszukiwanie wolności sprawiają, że rola „Egipcjanina” jest tylko znakiem umownym, motywującym do ucieczki myśli bohatera w kierunku absolutu. Lekkość, o której marzy podmiot liryczny, to także atrybut znajdującego się tuż za plecami Sfinksa. Sfinks i „spokrewniony” z nim lew mają dwoistą naturę, lecz w kontekście utworu można przyjąć, iż stworzenie to pełni często przypisywaną mu rolę strażnika. Zagadkowy jest motyw rozdrapywania pazurami nieba przez Sfinksa. Jeżeli przyjąć, że pełni on funkcję opiekuńczą, to można założyć, iż próbuje utorować duszy bohatera drogę ku wieczności. Tym samym różnorodność kulturowa i religijna zostaje poszerzona o elementy wiary chrześcijańskiej.

Konfrontacja podmiotu lirycznego z kolejną tożsamością zostaje zrealizowana w utworze *Olbrzym (Великан)*. Wcielenie się bohatera w ciało giganta zupełnie nie odpowiada jego pragnieniom, wręcz przeciwnie, odrzuca on wszelkie dane mu przez naturę atrybuty:

Если бы мне глаза такие,
Чтоб все видели, преград не зная,
Я бы закрыл их плотно-плотно,
Сам сидел бы тихо, головой качая, головой качая²⁷.

²⁶ *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков...*, s. 282.

²⁷ Tamże, s. 292.

Sytuacja ta do pewnego stopnia przypomina motyw Demona z poematu Lermontowa. Wszechwiedza była przekleństwem dla Demona, tutaj bohater zupełnie ją odrzuca. Mocno zamykając oczy, nie chce być częścią świata w którym egzystuje. Istnieje jednak coś, co jest w stanie natchnąć wewnętrznie bohatera i nadać sens jego trwaniu:

Если бы залилась ты смехом,
С ветром косами играя,
Я летел бы вслед за эхом,
Дивный голос догоняя²⁸.

W *Egipcjaninie* motywem dającym poczucie wolności i niezależności była lekkość unoszącej się ponad rzeczywistością duszy. Warto zwrócić uwagę, iż owa lekkość zostaje wciąż zachowana. Pierwiastek kobiecy, motyw zabawy i śmiechu, symbolizują bowiem całkowitą wolność od trosk, a więc coś, czego przytłoczony rzeczywistością duch bohatera pragnie najbardziej. Należy zwrócić uwagę na rysującą się opozycję między ogromną postacią olbrzyma i lekkością natury dziewczęcej. Ostatnia zwrotka stanowi zatem uzupełnienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego bohater nie mógł wcielić się w rolę kolosa.

Po raz kolejny poeta wskazuje na motyw lotu. Lotu niezwyklego, albowiem proponowane olbrzymowi „zwyczajne” skrzydła bohater odrzucił („я бы вырвал их и бросил ветру”²⁹). Lot przedstawiony przez Szklarskiego jest czysty i doskonały, ma prowadzić ku szczęściu abstrakcyjnemu i niesprecyzowanemu. Cechuje go także ponadczasowość i bezkres, co w pełni odpowiada dążeniom „ja” do zrzucenia wszelkich obciążających go brzemion. Jest to również wzniesienie się ponad człowieczeństwo, gdyż postać ludzka i lot to pojęcia sprzeczne, co w kulturze odzwierciedla chociażby mit o Ikarze. Unoszenie się ponad ziemią to domena snów i marzeń, a rola człowieka w rzeczywistości ogranicza się do bytu ziemskiego, co oddał Szklarski w *Egipcjaninie*.

Chęć osiągnięcia doskonałości zawiera się w poezji artysty również w pojęciu świętości. Nie jest ono jednak wyrażone wprost, lecz kryje się w imionach. Do kategorii wybrańców mógł należeć bohater utworu *Hieronim*, ale opętany przez złe duchy musiał walczyć z dualizmem własnej osobowości. Inaczej przedstawiona została postać o imieniu Hieroglif (Иероглиф):

Мое имя – стершийся Иероглиф
Мои одежды залатаны ветром,

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

Что несу я в зажатых ладонях
Меня не спросят и я не отвечу³⁰.

(*Hieroglif/Иероглиф*)

Ze wszystkich bytów, w które wcielali się bohaterowie poezji Szklarskiego, ten wydaje się najdoskonalszy. Hieroglif emanuje spokojem, siłą i doświadczeniem. Pozytywnie można rozumieć nawet epitet „zatarty”, bowiem kojarzące się z tym określeniem wiekowość i zapomnienie stawiają go ponad czasem i rzeczywistością. Z tej pozycji Hieroglif poszukuje ideału, lecz nie pozostawia go jedynie w sferze marzeń i przypuszczeń, tylko robi wszystko, aby osiągnąć cel:

И как перед битвой, решительной битвой,
Стою я у каждого перекрестка
На море асфальта я вижу свой берег,
Свою голубую россыпь³¹.

Tym razem dominującym kolorem jest błękit, który u starożytnych Egipcjan był kolorem prawdy, nieśmiertelności i boskości³². Może on także oznaczać spokój i harmonię, co korespondowałoby ze stanem ducha bohatera. Kluczem do rozumienia utworu jest przede wszystkim symboliczne imię – Hieroglif. Etymologia tego pojęcia zawiera się w słowach – „święty znak”. Warto wspomnieć, że hieroglify były przez długi czas niezrozumiałe i uznawane za zagadkowe (odczytano je dopiero w XIX wieku³³). Takimi też cechami obdarzył Szklarski swoją postać, czerpiąc z bogatej i niezniszczalnej kultury egipskiej.

Analiza twórczości Szklarskiego pokazuje, jak szerokie spektrum problemów przedstawia poeta, oscylując jednocześnie wokół kwestii głównej – tożsamości. Prowadząc odbiorcę po ścieżkach kultury gotyckiej, buddyjskiej, chrześcijańskiej i egipskiej dotyka on zagadnień wolności duszy, zniewolenia umysłu i ciała, wyzwolenia się spod wszechwładzy materii, błędzenia, wiecznego i przekłętego zarazem bytu. Artysta czerpie z bogatego źródła kultury romantycznej i symbolistycznej, gdzie na uwagę zasługują przede wszystkim motywy demoniczne, zagadnienie skazanego na porażkę istnienia, mimowolne zadawanie cierpienia sobie i innym oraz wyraźna symbolika kolorów. Poetyka tekstów Szklarskiego posiada cechy wysoce indywidualne, do których z pewnością można zaliczyć przewodni problem tożsamości. Należy podkre-

³⁰ Tamże, s. 294.

³¹ Tamże.

³² Zob. W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 27.

³³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 378.

ślić fakt, iż w odróżnieniu od romantyków i symbolistów Szklarski pozostawia motyw śmierci na drugim planie. Temat ten jest obecny w jego twórczości, lecz zawsze w kontekście jakiejś innej kwestii. Nie jest bowiem możliwe dogłębne rozpatrywanie motywów duszy czy sił nieczystych w oderwaniu od pojęcia śmierci, chociaż ta praktycznie nigdy nie występuje bezpośrednio (wyjątkiem może być utwór *Hieronim*), nie jest wskazana jako droga ku czemuś lub też finał konkretnej sytuacji. W twórczości grupy „Пикник” dominują pytania i wątpliwości, przy minimum odpowiedzi. Teksty poety pozostają wolne od jakichkolwiek założeń ideologicznych, bowiem znajdujące się w centrum sens istnienia oraz filozofia egzystencji i niebytu są pojęciami wiecznymi i wolnymi od ograniczeń. Poezja Edmunda Szklarskiego jest zatem uniwersalna, tak jak ponadczasowe pozostaje pytanie „Kim jestem?”.

Ilja Kormilcew: poezja rozwianych nadziei

Kormilcew jeszcze za życia udowodnił wszystkim, iż należy mu się miejsce wśród wielkich poetów rosyjskich – powiedział na ceremonii pogrzebowej pisarz Dmitrij Bykow – dlatego trzeba, aby Twoje wiersze trafiły do ludzi i stały się częścią ich mowy³⁴.

Talent przedwcześnie zmarłego poety (2007 r.) nie podlega wątpliwości. Ilja Kormilcew urodził się w 1959 roku w Swierdłowsku. Oprócz poezji zajmował się przekładem – był tłumaczem współczesnej literatury angielskiej i włoskiej (przekładał m.in. z języka angielskiego książki Jerzego Kosińskiego), chociaż języków obcych znał więcej. Był także założycielem i głównym redaktorem kontrowersyjnego wydawnictwa „Ультра.Культура”, które specjalizowało się w druku literatury radykalnej, m.in. tekstów Aleksandra Prochanowa, Eduarda Limonowa czy Dmitrija Niestierowa. Aktywność poetycka Kormilcewa skupiała się natomiast głównie wokół popularnej rosyjskiej grupy rockowej „Nautilus Pompilius”. W zbiorze *Poeci rosyjskiego rocka (Поэты русского рока)* znalazło się tylko dziewiętnaście tekstów Kormilcewa, chociaż jest on autorem słów do ponad pięćdziesięciu utworów zespołu, nie licząc innych wierszy, które można odnaleźć na stronie internetowej <http://www.nautilus.ru>.

„Nautilus Pompilius” ma bardzo ciekawą i bogatą historię, nie tylko ze względu na dorobek artystyczny. Lata jego działalności są bowiem przepelnione wzlotami, upadkami, rozstaniem i powrotami. Kluczową rolę w zespole

³⁴ РИА Новости, В Москве простились с поэтом и писателем Ильей Кормильцевым, artykuł został zamieszczony dn. 09.02.2007 r. na stronie internetowej <http://www.rian.ru>, w dziale „Общество”.

odgrywał jego lider, z wykształcenia architekt, Wiaczesław Butusow. To jego postanowienia decydowały o składzie grupy, o zawieszeniu lub wznowieniu działalności. Niewątpliwie niezwykle znaczącym momentem w dziejach „Nautilusa” było spotkanie w 1983 roku Wiaczesława Butusowa i Ili Kormilcewa. Współpraca poety z muzykami przyniosła znakomite efekty artystyczne, chociaż nie zawsze była zgodna, bowiem przywódcze charakterystyki wspomnianej dwójki nie raz dawały o sobie znać. Współzałożyciel grupy, Dmitrij Umiecki, wspomina:

Ilja pisał dla nas wtedy po trzy tomy materiałów i walczył na śmierć i życie o każdą stronę każdego tomu. Z tego bogactwa mogliśmy wybrać tylko trzy-cztery teksty, które trzeba było następnie dopracować. Kiedy przed początkiem nagrania wyczerpywały się pomysły Butusowa, swoje idee zaczynał forsować Kormilcew, który uważał, że wszystko robimy nie tak, jak trzeba. Przychodził do klubu i rozbijał nogami krzesła, uspokoić go było bardzo trudno³⁵.

Analiza dorobku artystycznego dowodzonej przez Butusowa grupy potwierdza, iż wszystkie spory przyniosły zespołowi wyłącznie same korzyści. Poezja Kormilcewa łączy w sobie motywy uniwersalne, biblijne oraz tematy życiowe, powszednie (*Chrystus/Христос, Przechadzki po wodzie/Прогулки по воде, Skuci jednym łańcuchem/Скованные одной цепью*). Ogniwami wyjściowymi bywają często wątki drogi i spotkania (*Brylantowe drogi/Бриллиантовые дороги, Przechadzki po wodzie/Прогулки по воде, Iwan Człowiekow/Iван Человеков*). Ważną rolę odgrywają żywioły: niebo i woda oraz związane z nimi obrazy lotu, skrzydeł, ptaka, płynięcia czy też okrętu („Titanic”/„Титаник”, *Skrzydła/Kрылья, Żywa woda/Живая вода, Samotny ptak/Одинокая птица, Nietoperz/Летучая мышь*).

Poezję tę cechuje również bogactwo środków artystycznych, wśród których kluczowymi wydają się być symbol i metafora. Warto dodać, iż przedstawiana symbolika bywa bardzo różna od tradycyjnie rozumianej. Dobrą ilustracją może być tekst piosenki *Nasza rodzina (Наша семья)*. Kormilcew nadaje w niej nowy, negatywny wyraz tradycyjnym wartościom, jakimi są dom i rodzina. W powszechnym rozumieniu dom oznacza bezpieczeństwo, trwałość i schronienie. Pozytywne skojarzenia wywołuje również pojęcie rodziny uosabiające ciepło, miłość, opiekuńczość. W *Naszej rodzinie* rzecz ma się zgoła inaczej:

³⁵ A. Кушнир, *100 магнитоальбомов советского рока*, Moskwa 2003, s. 227.

наша семья это странное нечто
которое вечно стоит за спиною³⁶

Dom rodzinny jest nie tylko niepotrzebnym balastem – ogranicza on także wolność, zagraża bezpieczeństwu, stanowi dla bohatera zamkniętą i ograniczoną przestrzeń, z której nie można się wydostać. Decyduje się on więc na krok ostateczny:

я иду поджигать наш дом³⁷

Wart uwagi jest jeszcze jeden fragment:

смотрите на меня я почти Герострат³⁸

Te słowa oddają naturę stworzonego przez Kormilcewa bohatera. Nie występuje on bynajmniej w roli ofiary, przeciwnie, świadomie podejmuje działania mające doprowadzić do zniszczenia. Sam Herostrates jest symbolem człowieka, który pragnie zapewnić sobie sławę poprzez zbrodnię lub inny haniebny uczynek (tak miał na imię szewc z Efezu, który by zdobyć rozgłos podpalił w 356 roku p.n.e. świątynię Artemidy Efejskiej, jeden z siedmiu cudów starożytnego świata³⁹). Porównując się do tej postaci, bohater udowadnia, iż gotów jest podjąć wszelkie działania, aby usunąć ze swojej drogi wszystkie przeszkody.

Deformacja i rozpad ogniska rodzinnego widoczne są również w innych utworach poety (np. *Рваць тканіну/Рвать ткань, Падаў ciepły снег/Падал теплый снег*) i stanowią preludeum do kolejnych wątków tematycznych, w których punktem centralnym staje się zagadnienie upadku. Twórczość Kormilcewa to poezja rozwianych nadziei, gdzie pojęcie ideału jest fikcją lub należy do kategorii nieosiągalnych. Brutalne zderzenie rzeczywistości ze światem marzeń można zaobserwować w utworze *Spojrzenie z ekranu (Взгляд с экрана)*. Motywem wyjściowym jest świat nastolatki, a tytułowe spojrzenie należy do gwiazdy kina francuskiego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Alaina Delona:

³⁶ *Поэты русского рока: И. Кормильцев, В. Бутусов, Д. Умецкий, А. Могилевский, А. Лебедев, В. Шахрин, Н. Полева, М. Козырев, В. Самойлов, Г. Самойлов*, Санкт-Петербург 2007, s. 26.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 377.

Ален Делон говорит по-французски
Ален Делон не пьет одеколон
Ален Делон пьет двойной бурбон
Ален Делон говорит по-французски⁴⁰

Można się zastanawiać, czy poeta, obierając za punkt odniesienia postać zachodniego amanta, nie ironizuje nad przedstawioną rzeczywistością. Takie założenie jest jak najbardziej słuszne, chociaż współczesny świat młodych ludzi skupia się przecież wokół idoli ze szklanego ekranu. Poza tym popijający wytworny trunek Alain Delon staje się (w porównaniu z żyjącym za „żelazną kurtyną” społeczeństwem radzieckim) metaforą nieosiągalnego sukcesu. Pełna analiza tekstu pokazuje jednak, iż symbolika tej postaci jest o wiele głębsza:

она читала мир как роман
а он оказался повестью
соседи по подъезду
парни с прыщавой совестью
прогулка в парке без дога
может встать тебе слишком дорого
мать учит наизусть телефон морга
когда ее нет дома слишком долго
отец приходя не находит дверей
и плюет в приготовленный ужин
она старше чем мать
он должен стать ее мужем
первый опыт борьбы против потных рук
приходит всегда слишком рано
любовь – это только лицо на стене
любовь – это взгляд с экрана⁴¹

W przytoczonym fragmencie kryje się szereg patologii wśród których żyje nastolatka. Dramat bohaterki oddają pierwsze słowa utworu, w których następuje krach jej wszystkich nadziei. Świat nie roztacza przed nią horyzontów obszernej powieści, jest ograniczony do kilku dobrze znanych jej wątków: fałszu, pijaństwa, nieustannego zagrożenia, przemocy, kazirodztwa. Taka postać rzeczy prowadzi do zagłady wartości i uczuć takich jak miłość czy piękno. Wobec powyższego, obraz Alaina Delona nie jest wyłącznie tęsknotą za niezre-

⁴⁰ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 16.

⁴¹ Tamże.

alizowanym marzeniem, ale pełni też funkcję potęgującą degenerację świata przedstawionego – staje się on sztuczny i zniekształcony, ponieważ telewizyjna rzeczywistość jest wyreżyserowana.

W przedstawionej przez Kormilcewa koncepcji ogniska domowego i relacji rodzinnych dominują zbrodnia, grzech, nienawiść, strach. To rezultat przewartościowania tradycyjnych pojęć, cechy bardzo zauważalnej we współczesnej literaturze rosyjskiej. Takiego stanu rzeczy nie jest w stanie zmienić nawet miłość, która w wielu przypadkach pełni rolę koła ratunkowego. Poeta odbiera moc również i tej wartości:

Джюльетта лежит на зеленом лугу
среди муравьев и среди стрекоз
на бронзовой коже на нежной траве
бежит серебро ее светлых волос
тонкие пальцы вцепились в цветы
и цветы поменяли свой цвет
расколот как сердце на камне горит
Джюльетты пластмассовый красный браслет⁴²

(Julia/Джюльетта)

Zaprezentowana wersja *Romea i Julii* ma wymiar tragiczny, z tym, że przewartościowaniu uległa tym razem postać Romea. Kormilcew nie wspomina jego imienia w utworze, lecz treść wskazuje na to, iż kochanek idealny stał się zdrajcą i bezpośrednim lub pośrednim sprawcą śmierci Julii. Za to powinien ponieść karę, którą będzie wieczna tułaczka, bez szansy na zaznanie czyjejkolwiek miłości:

отпусти его с миром и плюнь ему вслед
пусть он с этим проклятьем пойдет
пусть никто никогда не полюбит его
но пусть он никогда не умрет⁴³

Godna uwagi jest powtarzalność pewnej cechy w poezji Kormilcewa: bezsporna tragiczna wymowa jego utworów połączona została z elementami kiczu współczesnej rzeczywistości. Do postaci Alaina Delona dołącza tym razem Julia – opalona blondynka, nosząca czerwoną, plastikową bransoletkę. Porównanie zniszczonej ozdoby do pękniętego serca bohaterki jest trywialne, lecz to

⁴² Tamże, s. 17.

⁴³ Tamże.

celowy zabieg poety, który, przenosząc wieczne wartości oraz ideały na grunt teraźniejszości, pokazuje ich klęskę.

Wartość prawdziwej miłości zostaje poddana w wątpliwość również w utworze *Живая вода* (*Живая вода*). Porównanie z wodą świadczy o tym, iż miłość jest niezbędna do życia, lecz jej charakter bywa dwojaki:

есть одна любовь – та что здесь и сейчас
есть другая – та что всегда
есть вода которую пьют чтобы жить
и есть живая вода⁴⁴

W utworze na jednej płaszczyźnie funkcjonują dwie kategorie miłości, powstaje jednak pytanie, czy tak naprawdę wzajemnie się nie wykluczają. Idealne i prawdziwe uczucie nie powinno dopuszczać istnienia drugiego. Autor dewaluje jednak ideały, pokazując zgubny wpływ kierowania się zasadą podwójnej moralności:

но когда твои губы сухи поутру
чем ты смоешь с них пепел побед?
и когда все дороги замкнутся в кольцо
как ты выйдешь на правильный след?⁴⁵

W poezji Ilji Kormilcewa jest mimo wszystko miejsce dla prawdziwego i szczerego uczucia. Doceniane jest jego piękno, z tym, że na przeszkodzie miłości zawsze stają czynniki zewnętrzne, które uniemożliwiają cieszenie się szczęściem we dwoje:

я пытаюсь разучиться дышать
чтоб тебе хоть на минуту отдать
того газа
что не умели ценить
но ты спишь и не знаешь
что над нами километры воды
и что над нами бьют хвостами киты
и кислорода не хватит на двоих⁴⁶

(*Oddech/Дыхание*)

⁴⁴ Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Скrzydła* (*Крылья*, 1996).

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

Poświęcenie w tym przypadku na niewiele się zda. Napływ śmiercionośnej wody przypomina biblijny potop lub nawet Apokalipsę, gdyż w graniczącym z jawą koszmarnym śnie bohaterowi wydaje się, iż:

И ЧТО В ЖИВЫХ ОСТАЛИСЬ
ТОЛЬКО МЫ С ТОБОЙ⁴⁷

Deprecjacja pojęcia ogniska domowego i ciepła rodzinnego, wypaczenie pojęcia miłości lub niemożność realizacji prawdziwego uczucia, a także kiczowatość współczesnego świata oznaczają upadek człowieka i jego najważniejszych wartości. To kolejny problem, który przykuwa uwagę autora, podkreślającego słabość oraz egoizm natury ludzkiej. W utworze *Ludzie* (*Люди*) bohater czuje wręcz wstręt do gatunku ludzkiego:

я боюсь младенцев, я боюсь мертвецов
я ощупываю пальцами свое лицо
и внутри у меня холодеет от жути:
неужели я такой же как все эти люди⁴⁸

Całe życie człowieka, od momentu narodzin aż do chwili śmierci jest naznaczone widmem porażki, człowiek rodzi się obarczony fatalnym brzemieniem i taki umiera. Życie natomiast jest wyłącznie ciągiem zdarzeń wynikających ze złego charakteru natury ludzkiej. Poza tym egzystencja człowieka jest jednym wielkim pasmem rozczarowań:

а поезд на небо увозит отсюда
всех тех кому можно хоть как-то помочь⁴⁹
(*Kolejarz/Железнодорожник*)

Samobójstwo to jedyne wyjście dla bohatera – kolejarza, który wiele w życiu stracił:

посмотрит на чье-то увядшее фото
нальет и закусит соленой слезой⁵⁰

Co charakterystyczne, decyzja bohatera jest przemyślana i nie podlega dyskusji. Postanawia on oddać śmiertelny strzał w skroń w momencie, gdy „na

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Człowiek bez imienia* (*Человек без имени*, 1995).

⁴⁹ <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Skrzydła* (*Крылья*, 1996).

⁵⁰ Tamże.

wschodzie pokaże się słońce i promieniami rozgoni nocną troskę⁵¹. Obrany za bohatera kolejarz to metafora człowieka decydującego o własnym losie, o życiu i śmierci – to na jego znak pociąg ruszy w kierunku nieba.

W kontekście Apokalipsy można analizować również utwór „Titanic” („Титаник”). Bohater wciela się tym razem w rolę obserwatora, który wie o nadchodzącej katastrofie słynnego statku i przyszedł pożegnać się z kapitanem. Wszystkie znaki wskazują na rychłą zagładę, lecz nikt z obecnych na statku nie chce lub nie jest w stanie tego zauważyć. Bezmyślności człowieka została przeciwstawiona mądrość szczurów, które zamierzają opuścić okręt w najbliższym porcie. Szczur w żeglarstwie jest symbolem pecha, wiadomo, że zwierzęta te w pośpiechu opuszczają statek, gdy temu grozi zatonięcie. Na „Titanicu” nikt jednak nie myśli o śmierci:

стюард разливает огонь по бокалам
и смотрит, как плавится лед.
он глядит на танцоров, забывших о том,
что каждый из них умрет⁵².

Ludziom przypisywany jest brak refleksji nie tylko nad życiem i śmiercią. Warto przytoczyć symboliczny spór dwójki osób, których funkcja obliguje do przestrzegania zasad moralności i sprawiedliwości:

и судья со священником спорят всю ночь
выясняя чья это вина
и судья говорит что все дело в законе
а священник – что дело в любви
но при свете молнии становится ясно:
у каждого руки в крови⁵³

Symbolizująca moment ostatecznych rozliczeń błyskawica obnaża grzeszność, słabość oraz degradację natury ludzkiej. Zakrwawione ręce to metafora ludzkiego postępowania, które kiedyś doprowadziło do ukrzyżowania Chrystusa, lecz ta męczeńska śmierć niczego nie zmieniła. Kormilcew, wzorem Bułhakowa (*Mistrz i Małgorzata/Мастер и Маргарита*), konfrontuje jednostkę ludzką z siłami wyższymi, pokazując jej egoizm i całkowitą niezdolność do wyciągania wniosków z przeszłości. Rolę demaskatorską pełni jednak nie diabeł, a Chrystus, który ponownie pojawia się na Ziemi:

⁵¹ Tamże.

⁵² *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 36.

⁵³ Tamże.

мне снилось что Он пил вино
в подъезде со шпаной
и били до смерти Его
цепочкою стальной⁵⁴
(*Chrystus (Śniło mi się, że...)*)
Христос (Мне снилось, что...)

Hołdując tradycji łączenia elementów sakralnych i pospolitych poeta umieszcza Jezusa wśród nizin społecznych, czyniąc go uczestnikiem podwórkowej popijawy. To charakterystyczna gra autora z odbiorcą, polegająca na zaniżeniu powszechnie utrwalonego w świadomości ludzkiej statusu obrazów „wysokich”. Wymowa utworu zupełnie nie wskazuje jednak na to, aby Kormilcew propagował i narzucał obrazoburczy sposób przedstawienia postaci Zbawiciela. Wręcz przeciwnie, na pierwszy plan wysuwa się dobroć Chrystusa, jego wiara w ludzi oraz biblijne założenie, iż Jezus nie odrzucał żadnego człowieka. Bohater postrzega siebie jako jednego z uczniów Chrystusa, lecz dręczą go wyrzuty sumienia, gdyż nie pomógł Jezusowi, a być może nawet przyczynił się do jego śmierci lub zdradził go:

мне снилось я один из тех
с кем пил в подъезде Он⁵⁵

Wszystkie te zdarzenia mają miejsce w sferze snu, lecz powszechnie wiadomo, iż to w wizjach sennych zawarta jest symboliczna prawda o życiu i rzeczywistości. Chwila refleksji bohatera tuż po przebudzeniu uświadamia mu, że świat po raz kolejny wiele stracił, a następna szansa może się już nie powtórzyć:

проснулся я и закурил
и встал перед окном
и был весь опустевший мир
один сиротский дом⁵⁶

Przechadzki po wodzie (Прогулки по воде) to kolejny utwór odsyłający odbiorcę bezpośrednio do tekstu Ewangelii, do cudu, którego dokonał Jezus stąpacą w wietrzną noc po Morzu Galilejskim:

⁵⁴ <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Skrzydła (Крылья)*, 1996).

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

Gdy więc przepłynęli około dwudziestu pięciu do trzydziestu stadiów, ujrzeli Jezusa chodzącego po morzu i zbliżającego się do łodzi, i strach ich ogarnął. A On odezwał się do nich: Ja jestem, nie bójcie się!⁵⁷

To nie jedyne odniesienie do *Nowego Testamentu*, cały utwór jest bowiem aluzją literacką do wydarzeń biblijnych. Tekst Kormilcewa rozpoczyna się od spotkania spacerującego po wodzie Chrystusa z łowiącym ryby Andriejem. Taką historię przedstawia w Ewangelii Św. Mateusz, pisząc, iż Jezus spotkał na swej drodze Szymona zwanego Piotrem i jego brata Andrzeja, którzy zarzucali sieci w morze, lecz po wezwaniu Chrystusa porzucili wszystko i poszli za nim⁵⁸. Poeta wykorzystuje przedstawione tam sytuacje do stworzenia własnej historii, gdzie główny nacisk położony jest po raz kolejny na jednostkę ludzką pokazaną przez pryzmat zachowania rybaka Andrieja. Kolejna część tekstu zespołu „Nautilus Pompilius” nie odpowiada już zatem wersji przedstawionej przez Św. Mateusza:

и Андрей закричал: я покину причал
если ты мне откроешь секрет!
а Спаситель ответил: спокойно, Андрей!
никакого секрета здесь нет⁵⁹

Andriej nie zamierza ślepo zaufać Jezusowi – będąc świadkiem dokonanego przez Zbawiciela cudu, kieruje się własnym interesem i stawia Chrystusowi warunek. Jego postawa przypomina nieco nieufność Św. Tomasza, niewierzącego w Zmartwychwstanie swego Nauczyciela. Tomasz w końcu rzekł jednak: „Pan mój i Bóg mój”⁶⁰, tymczasem bohater *Przechadzek po wodzie* konsekwentnie odrzuca drogę proponowaną przez Jezusa. Chrystus odpowiadając na pytanie Andrieja oznajmia mu, że nie ma przed nim żadnych tajemnic, drogą do zbawienia są bowiem krzyż i cierpienie. Apostoł (tak na początku utworu Ilja Kormilcew nazywa swego bohatera, pomimo iż ten nie decyduje się podążać za Chrystusem) nie przyjmuje takiego rozwiązania, nie kryjąc swej niechęci i strachu:

– но Учитель! на касках блистают рога
черный ворон кружит над крестом

⁵⁷ Ewangelia Św. Jana, 6, 19–20.

⁵⁸ Ewangelia Św. Mateusza, 4, 18–20.

⁵⁹ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 29.

⁶⁰ Ewangelia Św. Jana, 20, 28.

объясни мне сейчас пожалей дурака
а распятые оставь на потом⁶¹

Wizja ukrzyżowania przeraża Andrieja, a dodatkowo jest ona spotęgowana dwoma budzącymi strach symbolami: to ozdobione rogami hełmy znajdujących się pod krzyżem żołnierzy oraz fruwający, wypatrujący zdobyczy kruk. Wiele plemion i wojsk w okresie od starożytności do średniowiecza przyozdabiało swoje hełmy rogami bydłęcymi, co miało być znakiem wojowniczości, męskości oraz bezwzględności w walce. Przed bitwą taki wizerunek miał gwarantować przewagę psychologiczną i wzbudzać respekt u przeciwnika. Kruk to również bardzo zła wróżba. Biblia traktuje tego ptaka jako stworzenie nieczyste, przeciwstawiając go gołębiowi⁶². *Księga Rodzaju* (8, 7) mówi o tym, iż Noe wypuścił z Arki kruka, aby przekonać się, czy wody po Potopie całkowicie opadły. Kruk, gdy zobaczył ląd już nie wrócił, gdyż miał wystarczająco dużo padliny do jedzenia. Powróciła natomiast gołębica z gałązką oliwną w dziobie. Istnieje pogląd, że kruk właśnie wtedy szerniał (do tej pory był biały), identyfikując się ze złem, które miał zniszczyć Potop⁶³. Żywiący się padliną kruk pojawia się zatem wszędzie tam, gdzie występują zaraza, wojna, śmierć. Zło, ponad które wznosi się Chrystus umierając za grzechy ludzkości i pomagając zagubionym po swoim Zmartwychwstaniu („и Андрей доставал из воды песткарей/а Спаситель погибших людей”⁶⁴) przerasta Andrieja. Bohater *Kormilcewa* reprezentuje zgubne dla człowieka cechy, takie jak egoizm, niezdolność do poświęceń, płytkość życia, a przede wszystkim tchórzostwo. Po raz kolejny można przypomnieć Michaiła Bułhakowa i jego bohatera Jeszų Ha-Nocri, który mówi:

Свободного времени было столько, сколько надобно, а гроза будет только к вечеру, и трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок⁶⁵.

Piłat, który usłyszał te słowa we śnie, zrozumiał swój błąd. Andriej tylko rozgniewał Chrystusa. *Kormilcew*, kontynuując myśl o słabości moralnej człowieka, dokonał godnego uwagi zestawienia jednostki ludzkiej i boskiej. Warto powrócić do początkowych słów utworu:

⁶¹ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 29.

⁶² Zob. A. Szyjewski, *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1991, s. 72.

⁶³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991 s. 173.

⁶⁴ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 29.

⁶⁵ M. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Санкт-Петербург 2005, s. 467.

с причала рыбачил апостол Андрей⁶⁶

Rybak nazwany zostaje „apostołem”, pomimo że daleki jest od ideałów Jezusa. Można przyjąć założenie, iż dzieje życia Chrystusa i jego uczniów utrwaliły w świadomości dzisiejszych odbiorców obraz „apostoła Andrzeja”. Kormilcew jako twórca współczesny używa zatem stałego połączenia wyrazowego. Jeżeli był to jednak przemyślany zabieg, to fakt ten należy interpretować w kontekście wartości ogólnoludzkich. Stanowi bowiem przykład osoby uważającej się za ucznia Chrystusa, lecz w decydujących momentach sprzeniewierzającej się jego zasadom i przegrywającej z własnymi słabościami. Mizerność natury ludzkiej w zestawieniu z boską wyraźnie podkreśla kontrast pomiędzy Nauczycielem i Andriejem:

и Андрей доставал из воды пескарей
а Спаситель погибших людей⁶⁷

Andriej otrzymał szansę, której nie wykorzystał, co rozżłościło Jezusa. Jego postać również jest przedstawiona nietypowo. W *Nowym Testamencie* odbiorca nie spotka się z wizerunkiem rozgniewanego Jezusa, co najwyżej zasmuczonego. Gniew był sprzeczny z naturą Zbawiciela, który nawoływał do wybaczenia i miłosierdzia. Tymczasem niezadowolony Zbawiciel w *Przechadzkach po wodzie* tupie nogą (w dodatku po powierzchni wodnej) i nazywa Andrieja prawdziwym głupcem. Kres wytrzymałości najcierpliwszego z cierpliwych nasuwa na myśl wyłącznie negatywne wnioski.

W utworze *Chrystus* Zbawiciel integrował się ze współczesnym człowiekiem popijając z nim wino w bramie. *Przechadzki po wodzie* to jeszcze jeden utwór, w którym na płaszczyźnie kontaktów Jezus–człowiek, ten pierwszy „zniża się” do poziomu drugiego. Sam tytuł, jakkolwiek by go nie tłumaczyć: „przechadzki” lub „spacery”, brzmi dosyć niewinnie w kontekście powagi tematu. Chrystus natomiast używa języka prostego i potocznego, być może charakterystycznego dla rybaka, z którym rozmawia, ale zdecydowanie zaniżającego rangę przedstawionych w Biblii wydarzeń:

видишь там на горе
возвышается крест
под ним – десяток солдат
повиси-ка на нем
а когда надоест

⁶⁶ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 29.

⁶⁷ Tamże.

возвращайся назад
гулять по воде гулять по воде
гулять по воде со мной⁶⁸

Szczególną uwagę warto zwrócić w tym przypadku na rosyjską partykułę „-ка”, która jednoznacznie nadaje potoczny charakter danej wypowiedzi. W połączeniu z użytym dalej czasownikiem „надоест” tworzy aurę zwykłości i pospolitości opisywanego przez Chrystusa zdarzenia, a była nim przecież męczeńska śmierć na krzyżu. Istnieje wprawdzie inna możliwość interpretacji – autor mógł włożyć w уста Chrystusa rozmawiającego z człowiekiem ironiczne zdanie: „powiś no sobie na krzyżu”, lecz ta wersja wydaje się mało prawdopodobna. Argumentem przeciw niej jest gniewna reakcja Zbawiciela na słowa Andrieja, który nie podjął wyzwania.

Symbolami upadku człowieka Kormilcew czyni także motywy anioła i, przede wszystkim, skrzydeł. W treść utworu *Jak upadły anioł* (*Как падший ангел*) wprowadza odbiorcę w sen bohatera:

мне снятся собаки мне снятся звери
мне снятся что твари с глазами как лампы
вцепились мне в крылья у самого неба
и я рухнул нелепо как падший ангел⁶⁹

Obraz anioła jest w tym przypadku przepełniony ludzkim dążeniem do ideału, który nie jest osiągalny. Natura jest zbyt słaba, aby walczyć z przeciwnościami losu, więc skrzydła nie wytrzymują naporu demonów. Utwór przedstawia również obraz świata, gdzie nie ma miejsca na pozytywne wartości, a otoczenie żadne jest porażek innych:

я пытался быть справедливым и добрым
и мне не казалось ни страшным ни странным
что внизу на земле собираются толпы
пришедших смотреть как падает ангел⁷⁰

Poetyka skrzydeł odgrywa w poezji Kormilcewa szczególną rolę. Najlepszym tego potwierdzeniem jest wydany w 1996 roku album grupy „Nautilus Pompilius”, zatytułowany właśnie *Skrzydła* (*Крылья*). Znamienne jest, iż poeta napisał słowa do dwunastu z czternastu zamieszczonych na płycie utworów. Z pewnością można potraktować ten album całościowo jako cykl liryczny, po-

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Человек без имени*.

⁷⁰ Tamże.

nieważ zamieszczone w nim teksty odzwierciedlają charakterystyczny świat poetycki rosyjskiej grupy. Jak pisze autorka publikacji na temat twórczości zespołu „Nautilus Pompilius”, Jelena Korniejewa, motywy straty, braku wolności, wody, nieba, miłości pozwalają stworzyć obraz świata, który powoduje, iż bohater za wszelką cenę pragnie wydostać się poza jego granice. Symbolem takiego porywu mają być skrzydła, których jest on jednak pozbawiony⁷¹.

Na pierwszy plan w albumie wysuwają się zagadnienia upadku, klęski, niespełnionych nadziei i rozczarowania w miłości, co widoczne jest w *Oddechu*, *Żywej wodzie*, *Kolejarzu czy też Chrystusie*. Cykl *Skrzydła* otwiera utwór o takim samym tytule:

ты снимаешь вечернее платье
стоя лицом к стене
и я вижу свежие шрамы
на гладкой как бархат спине
мне хочется плакать от боли
или забыться во сне
где твои крылья
которые так нравились мне?⁷²

Świeże rany na plecach kobiety są metaforą jej przegranej walki, ostatecznej porażki świata marzeń i jednocześnie końcowego zwycięstwa brutalnej i zakłamaney rzeczywistości, o której bohater wspomina w kolejnych słowach:

раньше у нас было время
теперь у нас есть дела
доказывать что сильный жрет слабых
доказывать что сажа бела
мы все потеряли что-то
на этой безумной войне⁷³

Pytanie o utracone skrzydła pojawia się kilkakrotnie i stanowi refren utworu, co tylko podkreśla, jak istotną rolę odgrywały one w życiu bohatera. Co ciekawe, właśnie w jego życiu, gdyż pozbawiona skrzydeł postać żeńska była prawdopodobnie prawdziwym natchnieniem dla podmiotu lirycznego, dając mu wiarę, nadzieję, poczucie wolności, oderwania. Skrzydła są bowiem znakiem doskonałości, szansą na osiągnięcie prawdziwego szczęścia, dlatego bo-

⁷¹ E. Корнеева, *Система мотивов в альбоме группы „Nautilus Pompilius” „Крылья”*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст 5*, Тверь 2000, s. 78.

⁷² <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Skrzydła* (*Крылья*, 1996).

⁷³ Tamże.

hater widział je u bliskiej mu osoby. Gaston Bachelard w pracy *Wyobraźnia poetycka* cytuje francuskiego pisarza Alphonse'a Toussenela:

Ilekróć kochałem, zawsze ukochanej istocie przypinałem skrzydła⁷⁴.

Nie dziwi zatem ogromne poczucie straty wywołane brakiem skrzydeł. Bohatera opuściła wiara, jest pozbawiony nadziei, bezsilny i świadomy porażki:

и если завтра начнется пожар
и все здание будет в огне
мы погибнем без этих крыльев
которые нравились мне⁷⁵

Warto również chwilę uwagi poświęcić postaci żeńskiej. Cały utwór jest monologiem podmiotu lirycznego, o zachowaniu kobiety można wnioskować wyłącznie na podstawie obserwacji jej reakcji. Odwrócona twarzą do ściany i bojąca się „otwartych okien i górnych pięter”⁷⁶ bohaterka sprawia wrażenie zażenowanej zaistniałą sytuacją. Z drugiej strony, jej milcząca postawa sugeruje przyzwolenie oraz akceptację swojego obecnego stanu. Taki wniosek wypływa również z pytania: „gdzie Twoje skrzydła?”, obarczonego wyrzutem pod adresem bohaterki, której pozycja jest bierna.

Formę monologu przyjmuje także finałowy utwór cyklu *Samotny ptak* (*Одинокая птица*). W tym przypadku skrzydła również są gwarancją wolności, pokonania wszelkich barier i ograniczeń, lecz jednocześnie skazują tytułowego ptaka na samotność:

у тебя нет птенцов
у тебя нет гнезда
тебя манит незримая
миру звезда
а в глазах у тебя –
неземная печаль
ты – сильная птица
но мне тебя жаль⁷⁷

⁷⁴ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 185.

⁷⁵ <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Skrzydła* (*Крылья*, 1996).

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże.

Odbiorcę i nadawcę komunikatu dzieli przepaść, wypowiadający te słowa bohater nie może zrozumieć postępowania ptaka⁷⁸ – tym bardziej, że jego lot, niczym wyprawa Ikarą, jest z góry skazany na porażkę:

что на небе такого
что стоит того
чтобы рухнуть на камни
тебе или мне?⁷⁹

Skrzydła nie są drogą ku szczęściu, symbolizują poryw ku nieznanemu ideałowi, który wymaga wielu wyrzeczeń i zakończy się tragicznie. Skrzydła są domeną indywidualizmu, lecz tu jednoznacznie kojarzą się z samotnością i sprowadzaniem nieszczęścia na innych. Chęć przekroczenia własnych możliwości i gry z losem jest jednak silniejsza, chociaż wydaje się, iż nie przynosi nawet chwilowej satysfakcji – bohater nazywa ptaka „czarnym aniołem smutku”⁸⁰, który jest niewolnikiem swoich niezrozumiałych dla reszty pragnień i dążeń. Obraz ptaka nosi zatem cechy typowo romantyczne. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na utwór *Nietoperz* (*Летучая мышь*). Wprawdzie nie należy on do cyklu *Skrzydła*, lecz doskonale dopełnia tematykę lotu. Kormilcew potraktował w tym przypadku skrzydła bardzo niejednoznacznie: są one symbolem niewyjaśnionego porywu, gwarantują bezpieczeństwo, lecz jednocześnie stanowią zagrożenie, zwiastują śmierć, a bohaterowie sprawiają wręcz nie zniewolonych ich potęgą:

ведьма или ангел птица или зверь
вернись я оставлю открытым окно
и незапертой дверь
смерть или спасенье свет ты или тьма
если не вернешься я впервые узнаю
как сходят с ума⁸¹

⁷⁸ Słowo „ptak” w języku rosyjskim jest rodzaju żeńskiego i pewien fragment tekstu wskazywałby raczej na żeńską postać („и лишь безумец был способен так влюбиться/за тобою вслед подняться”). Mimo wszystko skłonność do ryzyka, postawienia wszystkiego na jedną kartę, igrania z własnym losem, to cechy typowo męskie. Problem wydaje się zatem niejednoznaczny – można obiektywnie przyjąć, iż Kormilcew ma na myśli człowieka jako takiego.

⁷⁹ <http://www.nautilus.ru>, zakładka „Песни”, album *Skrzydła* (*Крылья*, 1996).

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 23.

Ideę rozczarowania światem doskonale oddają *Brylantowe drogi* (Бриллиантовые дороги):

посмотри как узки бриллиантовые дороги
нас зажали в тиски бриллиантовые дороги
чтобы видеть их свет мы пили горькие травы
если в пропасть не пасть все равно умирать от отравы
на алмазных мостах через черные канавы⁸²

Wyobraźnia poetycka jest determinowana m.in. przez materię, a szczególnie przez te jej elementy, które są symbolem piękna i doskonałości. Do takich należą kamienie szlachetne, których nazwy poeta wykorzystał do stworzenia konkretnych epitetów. Diament, brylant czy złoto to znak boskości, chwały, niezniszczalności, bogactwa. Drogocenne kruszce kojarzą się jednoznacznie z potęgą, z realizacją własnych marzeń o szczęściu, miłości, zdrowiu. Tym większej siły oddziaływania nabiera fraza „brylantowe drogi”. Brylant to ideał, znakomicie oszlifowany diament, który kusi i zniewala swym blaskiem. Brylant kryje w sobie światło, a to co emanuje jasnością, obdarzone jest mocą szczególną, podobną do tej, jaką posiadają gwiazdy lub słońce. Gaston Bachelard pisze:

Zamykanie w sobie światła jest równoznaczne z torowaniem dróg życia⁸³.

Taką drogę widzą przed sobą bohaterowie utworu Kormilcewa. Blask piękna bywa jednak złudny i nieosiągalny, a tytułowe brylantowe drogi można uważać za motyw reprezentatywny poezji rozczarowań. Kontrast epitetów „diamentowy” czy „brylantowy” z wywołującymi skojarzenia negatywne przymiotnikami „czarny” lub „gorzki” traci w tym przypadku swoje tradycyjne znaczenie, nie podkreśla bowiem wyjątkowości oślepiających barw, lecz potęguje ich zwodniczość. Brylantowe drogi zniewalają umysł, ale są nierealne – to stadium nasyczonej środkami halucynogennymi i pragnieniem ujrzenia odmiennego świata wyobraźni. Siła ich oddziaływania jest jednak ogromna, umysł człowieka nie jest w stanie się od nich uwolnić:

парят над нами парят
помрачая рассудок
бриллиантовые дороги
в темное время суток⁸⁴

⁸² Тамże, s. 13.

⁸³ G. Bachelard, *Wyobraźnia...*, s. 268.

⁸⁴ *Поэты русского рока: И. Кормильцев...*, s. 13.

Konsekwencje takiej sytuacji są fatalne, jak śpiewa grupa „Nautilus Pompilius”: „если в пропасть не пасть все равно умирать от отравы”⁸⁵, a więc dramat zderzenia się wewnętrznego świata człowieka z odpychającą rzeczywistością prowadzi do obrania drogi, której rezultatem także będzie upadek. Tragiczny charakter utworu zostaje podkreślony przez świadomość klęski – Kormilcew, w odróżnieniu od symbolistów, nie wyraża zachwyty nad rodzącym się w wyobraźni światem wiecznej doskonałości, wręcz przeciwnie, pokazuje jego zgonną naturę i niebezpieczną moc.

Przy dużej koncentracji myśli poety na wartościach moralnych człowieka, nie można rozpatrywać utworu *Brylantowe drogi*, jak też całej poezji Kormilcewa, w oderwaniu od warunków społecznych. Autor znany był ze swojej niechęci do jakiegokolwiek konformizmu oraz otwartej wrogości wobec zabijającego wolność jednostki imperializmu. Z tego powodu miał pretensje do lidera zespołu „Nautilus Pompilius”, Wiaczesława Butusowa, gdy ten zgodził się w 2006 roku wystąpić podczas zjazdu prokremlowskiego ruchu młodzieżowego „Nasi”. Podejrzewając, iż Butusow zaśpiewa także teksty napisane przez niego, poeta wystosował do niego otwarty list, gdzie miał napisać:

Jestem przeciw temu, aby napisane przeze mnie teksty były wykonywane w kontekście takich przedsięwzięć politycznych, jak „Seliger 2006” [...] Będąc świadomym przeciwnikiem ukształtowanego we współczesnej Erefii układu politycznego, nie życzę sobie, aby wynajęte brudasy, które bawią się kosztem podatników, słuchały moich wierszy, które pisałem sercem i krwią⁸⁶.

Urodzony pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku poeta był świadkiem degrengolady panującego w ZSRR systemu socjalistycznego, a tworząc na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych mógł obserwować postępujący kryzys wszelkich wartości. Mit „brylantowych dróg” rozciągał się przecież nad społeczeństwem rosyjskim i owijał mgłą wyniszczone przez wypaczone idee kolejnych dyktatorów państwo radzieckie, gdy tymczasem jedyną drogą ku zapomnieniu, szczególnie wśród bohemy artystycznej, była sztuka oraz używki. Można założyć, iż pisząc słowa „ciemny czas doby” Kormilcew miał na myśli również okres, w którym przyszło mu żyć i tworzyć. Nie ulega wątpliwości, że artysta podarował grupie „Nautilus Pompilius” szereg motywów, w których odzwierciedlona została porażka niezachwianych, mogłoby się wydawać, wartości. Nasycona celnymi metaforami, ironią i znakomitym dobo-

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ <http://www.novayagazeta.ru>, nr 56 z 27 czerwca 2006 r., dział „Личное дело”, artykuł *Кормильцев против Бутусова*.

rem słownictwa poezja zmarłego niedawno artysty, zapisała się na wieki w pamięci miłośników rosyjskiego rocka, o czym świadczą popularność i szacunek, jakimi wciąż cieszy się nieistniejący już zespół „Nautilus Pompilius”.

Alogiczny świat bohaterów poezji Borisa Griebienyszczikowa

Petersburska grupa „Аквариум” i jej charyzmatyczny lider – autor piosenek, poeta i wykonawca Boris Griebienyszczikow – zajmują w historii rosyjskiego rocka miejsce szczególne, ponieważ od pierwszej połowy lat osiemdziesiątych ich twórczość miała ogromny wpływ na świadomość co najmniej trzech pokoleń słuchaczy, stając się katalizatorem przemian w społeczeństwie⁸⁷.

W ten sposób przedstawił zespół „Аквариум” wybitny znawca gatunku Andriej Burlaka. Grupa powstała w 1972 roku, a jej założycielami byli: Boris Griebienyszczikow (ur. 1953), wtedy student II roku matematyki stosowanej oraz jego kolega z medycyny, początkujący dramaturg Anatolij Gunicki (ur. 1953). Przez pierwsze półtora roku zespół istniał raczej w sferze idei i nic nie wskazywało na to, iż wkrótce jego twórczość stanie się wyznacznikiem dróg dla kolejnych adeptów rosyjskiej sceny rockowej. Co ciekawe, we wczesnej działalności zespołu ujście znalazły indywidualne zainteresowania wszystkich jego członków, czego rezultatem była dość eklektyczna twórczość – „Аквариум” brał udział m.in. w spektaklach teatru absurdu, inspiracje znajdował zaś w powieściach fantasy czy eksperymentach psychodelicznych. Griebienyszczikow szybko doszedł do wniosku, iż na tym etapie należy skoncentrować się wyłącznie na muzycznej i poetyckiej sferze funkcjonowania, lecz grupa utraciła drugiego współzałożyciela, Anatolija Gunickiego, który oddał się pasji teatralnej.

Od tego momentu w jej składzie zachodziły wielokrotne zmiany, niezmienny pozostawał tylko lider Griebienyszczikow, który znajdował jeszcze czas na solowe projekty. Przełomowym w historii grupy był rok 1980, kiedy to „Аквариум” wziął udział w festiwalu rockowym „Wiosenne rytmy” w Tbilisi. Nie wygrał wprawdzie żadnej z nagród, lecz stał się bohaterem prawdziwego skandalu. Ostre, przesycone ironią teksty w połączeniu z celowo nieczystym dźwiękiem i agresywnym zachowaniem na scenie sprawiły, iż członkowie jury demonstracyjnie opuścili salę. Petersburscy muzycy zostali oskarżeni o pro-

⁸⁷ А. Бурлака, *Рок-энциклопедия: Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге 1965–2005*, т. 1, Санкт-Петербург 2007, s. 53.

pagowanie idei agresji, homoseksualizmu (tak oceniono wykonywane na scenie ruchy), a nawet kazirodztwa (niesłusznie, gdyż część publiczności błędnie rozumiała śpiewany przez Griebienyszczikowa tekst⁸⁸). „Аквариум” wrócił do ówczesnego Leningradu w glorii bohaterów muzycznego podziemia, co niestety nie przez wszystkich zostało docenione – Griebienyszczikow stracił pracę i został wykluczony ze struktur Komsomołu.

Mimo wszystko lata osiemdziesiąte XX wieku były bardzo owocnym okresem w historii zespołu. W 1981 roku zaczął działać w Petersburgu pierwszy w ZSRR „Рок-клуб”, często odwiedzany przez muzyków z „Аквариум”. To zapoczątkowało i grupa zaczęła systematycznie nagrywać kolejne albumy.

Instynkt poszukiwawczy Griebienyszczikowa bardzo dynamicznie wpływał na rozwój zespołu, powodując jednocześnie sporo zawirowań. Grupa bardzo często zmieniała skład, rozpadała się i reaktywowała, funkcjonowała pod zmienioną nazwą lub była reklamowana jako „«Аквариум» без Griebienyszczikowa”, gdy ten pod koniec lat osiemdziesiątych nagrywał swój album w USA i koncertował po świecie. Stylistyka muzyczna ulegała radykalnym zmianom: od motywów folkowych, barokowych, poprzez punk-rock, reggae aż do stylów, które trudno jednoznacznie zdefiniować. Griebienyszczikow dużo eksperymentował, lecz był jednym z pierwszych muzyków rockowych w Rosji, którzy ukierunkowali swą twórczość na odbiorców z kręgu podziemnej kultury młodzieżowej, mówiąc do nich ich językiem – używając żargonu, slangu, anglicyzmów, podejmując tematykę związaną z realnym życiem subkultury. To on jest autorem utworu, którego treść i tytuł stały się symbolem przegranego pokolenia:

Поколение дворников и сторожей

Потеряло друг друга

В просторах бесконечной земли

Все разошлись по домам⁸⁹.

(*Pokolenie dozorców/Pokolenie дворников*)

Jednocześnie przez wszystkie lata „Mastier Bo” (ten przydomek Griebienyszczikowa pochodzi od tytułu jego utworu *Sprawa Mistrza Bo/Дело Мастера Бо*, tak zatytułowany był również pierwszy oficjalny zbiór tekstów poety wydany w formie książkowej w 1991 roku) dbał o swój rozwój duchowy i twórczy, co widoczne było w słowno-muzycznej ewolucji jego utworów. Znanicy gatunku podkreślają istotny wpływ zachodniej muzyki rockowej na twórczość

⁸⁸ Zob. А. Троицкий, *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...*, Москва 1991, s. 62–63.

⁸⁹ Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej zespołu <http://www.aquarium.ru>, rozdział „Альбомы”, album *Ровнополос (Равноденствие)*, 1987).

„Аквариум”⁹⁰ (wyczuwalny np. w utworach *Marina/Марина, Woda kolejowa/Железнодорожная вода, Siergiej Iljicz (Piosenka dla Marca Bolana)/Сергей Ильич (Песня для Марка Болана)*), zwracając szczególną uwagę na jej związek z poetyką Boba Dylana⁹¹. To właśnie intertekstualna wymowa twórczości Griebienzzikowa sprawia zainteresowanym rosyjskim rockiem literaturoznawcom najwięcej problemów. Jeden z fińskich badaczy pisze:

Tekst Griebienzzikowa powstaje jako montaż zachodniego (literackiego) tekstu rockowego, klasyki literatury rosyjskiej i eksperymentów historycznej awangardy literackiej (postsymbolistów, futurystów, zaumników, oberiutów). Zestawianie cytatów należy rozpatrywać jako charakterystyczną cechę kompozycji tekstów Griebienzzikowa⁹².

Nie da się ukryć, iż m.in. z tego powodu „podstępna” poezja założyciela „Аквариум” nie jest wdzięcznym tematem, chociaż bardzo pasjonującym. Teksty poety są bowiem uważane za jedne z najbardziej niezrozumiałych, niejednoznacznych i trudno poddających się analizie. Autorka publikacji na temat twórczości zespołu nazywa nawet jego lidera jednym z najlepszych mistyfikatorów:

Sens jego mistyfikacji staje się mniej lub bardziej zrozumiałym wtedy, gdy odbiorca zetknie się z tekstem, który stał się dla Griebienzzikowa źródłem cytatu, aluzji, reminiscencji itd. Nie znając tego źródła badacz ryzykuje, iż zabłądzi i znajdzie w twórczości B.G. to, czego tam być nie może [...]”⁹³

Literaturoznawcy rosyjscy są świadomi tego faktu, zastrzegając niejednokrotnie, iż ich prace z pewnością nie wyczerpują tematu i nie pretendują do miana pełnej analizy. Badacze coraz częściej wkraczają jednak w poetycki świat Griebienzzikowa, gdyż autor dostarcza im bardzo bogatego oraz inspirującego materiału. Intertekstualność można przyjąć za jedną z dominant, lecz nie jest to jedyna cecha twórczości petersburskiego zespołu i nie dotyczy całego jego dorobku. Poezja ta dotyka również problemów egzystencjalnych, jest próbą zrozumienia rzeczywistości i umiejscowienia w niej jednostki (*Дорóки не*

⁹⁰ Нр. И. Кормильцев, О. Сурова, *Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, Тверь 1998, s. 18.

⁹¹ Zob. Т. Хуттунен, „Невы Невы”: *Интертекстуальное болото Бориса Гребенщикова*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст 9*, Екатеринбург 2001, s. 166.

⁹² Тамże, s. 165.

⁹³ О. Никитина, *Белая богиня Бориса Гребенщикова*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст 5*, Тверь 2001, s. 152.

zaczął się jazz/*Пока не начался джаз, Iwan Bodhidharma/Иван Бодхидарма, Cad Goddeu/Кад Годдо*⁹⁴). Motywami utworów są także zagadnienia wolności i niezależności duchowej (*25 do 10/25 к 10, Rock'n'roll jest martw/Рок-н-ролл мертва, Złoto na niebieskim/Золото на голубом*). Nieobca poecie jest idea drogi, która prowadzi do poszukiwania harmonii z otaczającym światem, wskazuje na zagubienie, ma charakter romantyczny (*Drugie szklane чудо/Второе стеклянное чудо, Klucze od moich drzwi/Ключи от моих дверей, Odejdiesz swoją drogą/Уйдешь своим путем*). Wiele uwagi poświęca Griebienszczikow przyrodzie i motywy te były chętnie interpretowane przez specjalistów publikujących swoje artykuły w wydawanym corocznie zbiorze *Rosyjska poezja rockowa: tekst i kontekst* (*Русская рок-поэзия: текст и контекст*).

Badaczka z Tweru, Olga Nikitina, w pierwszej części cyklicznej pozycji zamieściła materiał na temat obrazów ptaków w poezji Griebienszczikowa⁹⁵. Wątek doczekał się kontynuacji w części trzeciej poświęconej obrazom zwierząt⁹⁶. W siódmej części analizie został poddany motyw słońca, obecny w utworach znajdujących się na płycie *Ulubione pieśni Ramzesa IV* (*Любимые песни Рамзеса IV*)⁹⁷. Warto wspomnieć także o skłonności poety do przekraczania granic świata realnego czy do swoistej prezentacji obrazu kobiety, czemu uwagę poświęcili literaturoznawcy w czwartej części zbioru⁹⁸.

To tylko jedno z ważniejszych elementów, tworzących bogaty zasób tematycki dorobku poetyckiego Griebienszczikowa. O wartości artystycznej jego utworów decydują ponadto metafora, symbol, ironia, groteska oraz związana z pojęciem intertekstualności aluzja literacka. Wszystkie te przekształcenia nadają poezji petersburskiego artysty swoistą siłę wyrazu, podkreślając jednocześnie tajemniczość i niejednoznaczność podejmowanych kwestii.

Istnieje jeszcze jedna cecha poetyki Griebienszczikowa, na której warto skoncentrować uwagę. Przyglądając się nawet samym tytułom obszernej kolekcji utworów artysty odbiorca zauważy, iż poeta dba o to, aby bohaterem tekstu była konkretna (w znaczeniu „nazwana”) postać. Kreowany bohater (lub bohaterka) ma zatem charakterystyczne imię bądź przydomek, który najczęściej

⁹⁴ *Cad Goddeu* (*Bitwa Drzew*) to oryginalny tytuł poematu celtyckiego z VI wieku.

⁹⁵ O. Никитина, *Образы птиц в рок-поэзии Бориса Гребениčkова*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, Тверь 1998, s. 114–125.

⁹⁶ O. Никитина, *Образы животных в рок-поэзии Бориса Гребениčkова*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 3, Тверь 2000, s. 40–53.

⁹⁷ С. Толоконникова, „Солнце” Бориса Гребениčkова в „Любимых песнях Рамзеса IV”, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 7, Тверь 2003, s. 214–220.

⁹⁸ Zob. Н. Шогенцукова, *Миры за гранью тайных сфер* oraz Г. Нугманова, *Женские образы в поэзии Б. Гребениčkова*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст* 4, Тверь 2000, s. 86–101.

jest również umieszczony w tytule, np. *Marina (Марина)*, *Iwanow (Иванов)*, *Kapitan Afryka (Капитан Африка)* itp. Mogłoby się wydawać, iż poeta stosuje lirykę roli lub czyni swe utwory bardziej „epickimi” nadając każdej z postaci rozbudowane cechy własne. Trzeba zastrzec, iż w większości przypadków jest to teza niesprawdzalna, bowiem postacie te są generalnie pozbawione głębi psychologicznej, a niekiedy nawet nie znajdują się w centrum utworów. Ich obecność nadaje jednak tekstom specyficzny, zaplanowany przez autora charakter. Poezji Griebieniszczikowa zdecydowanie bliżej jest do liryki sytuacyjnej lub opisowej, w której imienne postacie są symbolami, które wzmacniają wyrazistość zawartych w tekście idei; wyznaczają kierunki spojrzeń na dany problem, jak też same w sobie zawierają ukryte znaczenia wpływające na treść utworu i skłaniające do refleksji. Pełnią także funkcję siły napędowej utworu – są przyczynkiem do zawiązania akcji, mają wpływ na rozwój sytuacji, a także na jej zakończenie.

Warto przyjrzeć się bliżej tworzonym przez Griebieniszczikowa bohaterom. W zbiorze *Русская рок-поэзия* zostało zamieszczone pięćdziesiąt tekstów założyciela „Аквариум”, podczas gdy jest on autorem ponad czterystu pięćdziesięciu utworów⁹⁹. Prezentację wybranych wierszy poety rozpoczyna cykl siedmiu kompozycji, których głównym bohaterem jest Innocenty: *Innocenty jedzie w tramwaju (Иннокентий едет в трамвае)*, *Półtoraki składa Innocentemu wizytę (Полтораки наносят Иннокентию визит)*, *Innocenty w górach (Иннокентий в горах)*, *Innocenty obserwuje ciała niebieskie (Иннокентий созерцает светила)*, *Innocenty ratuje jedną lub dwie rannę (Иннокентий спасает одну или двух дев)*, *Innocenty schodzi pod ziemię (Иннокентий спускается под землю)*, *Innocenty w fabryce (Иннокентий на заводе)*¹⁰⁰.

Imię Innocenty ma pochodzenie łacińskie (było często wybierane przez papieży) i jest rozumiane jako „niewinny”. Innocenty jest doskonałym przykładem bohatera, który odzwierciedla tezę, iż Griebieniszczikow przy pomocy swoich postaci kreuje daną sytuację liryczną i nadaje jej tajemniczy sens. Odbiorca nie wie, kim jest Innocenty, aczkolwiek można próbować scharakteryzować bohatera poprzez sposób jego zachowania. W utworze *Innocenty jedzie*

⁹⁹ Na oficjalnej stronie zespołu <http://www.aquarium.ru>, został zamieszczony do pobrania plik zatytułowany *Книга Песен*, składający się z czterystu trzydziestu ośmiu utworów z zastrzeżeniem, iż nie zawiera on tekstów, które autor uważa za nie nadające się do druku oraz tych, które nie są jeszcze ukończone. W pliku nie uwzględniono również wierszy Borisa Griebieniszczikowa, które nie były prezentowane na płytach grupy „Аквариум” – na stronie internetowej umieszczono ich piętnaście.

¹⁰⁰ Teksty te zostały zamieszczone w zbiorze *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков, Анатолий Гуницкий, Андрей Романов, Максим Леонидов, Эдмунд Шклярский, Александр Васильев*, Санкт-Петербург 2005, s. 13–19.

w tramwaju tytułowa postać jest odmieńcem, być może „świętym” dziwakiem, który wsiada do tramwaju z tłącą się w rękawie świeczką. Jednocześnie potrafi on wyjąć broń i strzelać do agresorów, którzy pojawiają się na drodze pasażerów.

W kolejnym utworze Innocenty zostaje przedstawiony jako ceniący sobie ciszę i spokój samotnik, chociaż równocześnie szczerze nienawidzący swojego odwiecznego wroga Półtorakiego.

W tekście *Innocenty w górach* Griebieniczikow prezentuje bohatera jako wrażliwego na literaturę samotnika, który na szczycie górskim płacze nad wersami Horacego, a ze sobą ma portret francuskiego poety Pierre'a Jeana de Bérangera (1780–1857), uważanego za jednego z klasyków piosenki literackiej i represjonowanego przez władze za swą twórczość.

Następny wiersz obrazuje Innocentego jako myśliciela – filozofa, który kontemplując zjawiska zachodzące na niebie, stawia sobie pytania o sens istnienia. Szybko go jednak odnajduje, chwytając za pierś napotkaną dziewczynę.

Tekst *Innocenty ratuje jedną lub dwie panny* również podkreśla wysokie libido Innocentego, z którego bohater jest dumny. Stojąc na głowie, Innocenty szybko wraca do rzeczywistości widząc jedną, a może dwie młode dziewczyny. Na drodze staje mu jednak odwieczny przeciwnik – Półtoraki, również zainteresowany płcią piękną. Innocenty rozpoczyna z nim walkę.

W kolejnej części cyklu Innocenty znajduje się w bliżej nieokreślonym podziemiu. Towarzyszą mu ponownie świeczka oraz myśli o kobietach i balu. Gdy świeczka gaśnie, Innocenty gubi się i woła na pomoc stróża Pankrata – ten jest jednak pijany i nie reaguje.

Ostatnia część opowiada o wizycie Innocentego w fabryce. Robotnicy przyjmują go wrogo, więc ten, rozzłoszczony, używa tajemnych mocy i unosząc się nad tłumem niszczy fabrykę.

Postać Innocentego jest złożona: dziwak, myśliciel, filozof, miłośnik literatury, samotnik, obrońca i jednocześnie agresor, dysponujący tajemną mocą niszczyciel, erotoman. Jak widać wiele z tych cech koliduje z genezą imienia „Innocenty”. Niewiele wiadomo także o jego zacieklej przeciwniku – Półtorakim. W tekstach określany jest on jednoznacznie negatywnie: jako łajdak, oszust, hultaj, cwaniak. Zagadkowe jest jego nazwisko, pochodzące z pewnością od słowa „półtora” z dodanym sufiksem „-ki”, który może mieć genezę japońską lub przypominać nazwiska Greków mieszkających w Odessie (Ilf i Pietrow w książce *Złoty cielec/Золотой теленок* dają jednej z postaci nazwisko „Kastraki”¹⁰¹). Japonia jest krajem, gdzie dominującym systemem filozo-

¹⁰¹ И. Ильф, Е. Петров, *Золотой теленок*, Москва 1987, s. 273.

ficznym jest buddyzm, co mogłoby się wiązać z postacią Griebienszczikowa¹⁰². Niełatwo mimo wszystko odgadnąć, jaki był naprawdę zamysł autorski.

Podobnie rzecz ma się z Innocentym, chociaż w tym przypadku można zastanowić się nad filozofią buddyzmu, która mówi o dążeniu do osiągnięcia stanu doskonałości, a w konsekwencji Nirwany. Bohater Griebienszczikowa szuka spokoju, odosobnienia, swobody ducha:

Иннокентий задумчиво пьет молоко
Таракана узревши во мраке,
На душе его мирно, светло и легко,
Он не хочет впускать Полтораки¹⁰³.

*(Półtoraki składa Innocentemu wizytę/
Полтораки наносит Иннокентию визит)*

Poszukuje energii w pozycji odwrotconej:

Иннокентий стоит на своей голове,
Презирая закон тяготенья¹⁰⁴.

*(Innocenty ratuje jedną lub dwie panny/
Иннокентий спасает одну или двух дев)*

Stanie na głowie jest jednym z ćwiczeń zalecanych w jodze, która ma za zadanie oczyścić organizm i napełnić go energią witalną, zapewniając jednocześnie harmonię i szczęście. Joga klasyczna jest nauką o wyzwoleniu, wskazującą drogę do doskonałości. Jest to też jeden z sześciu ortodoksyjnych systemów filozofii indyjskiej, opierający się na ćwiczeniach, które mają zapewnić harmonię duszy i ciała. Jogę praktykuje się również w buddyzmie.

Innocenty sprawia zatem wrażenie człowieka poszukującego idealnego stanu ducha poprzez wyzwolenie się od pożądania, przywiązania, nienawiści. Na przeszkodzie stają mu czynniki zewnętrzne, pokusy rzeczywistości, jak też jego

¹⁰² Buddyzm i Griebienszczikow to kolejny złożony temat – fascynacja artysty tym systemem filozoficznym jest faktem, natomiast przy określaniu przynależności poety do jakiegokolwiek wyznania należy być ostrożnym: rosyjskie media donoszą, iż Griebienszczikow bierze udział zarówno w ceremoniach prawosławnych, jak i buddyjskich. Być może nie wyznaje on żadnego z tych światopoglądów, czerpiąc dla siebie z każdej to, co uważa za wartościowe, bądź zachodzi w tym przypadku zjawisko specyficznego politeizmu.

¹⁰³ *Поэты русского рока: Борис Гребенищikov...*, s. 14.

¹⁰⁴ Tamże, s. 17.

własna tajemnicza i niebezpieczna natura. Ciekawy i zarazem złożony jest motyw świecy, która towarzyszy bohaterowi:

Иннокентий рассеянно смотрит вокруг
В рукаве его теплится свечка¹⁰⁵

(Innocenty jedzie w tramwaju/
Иннокентий едет в трамвае)

W tradycji chrześcijańskiej zapalona świeca może oznaczać zmartwychwstanie i nadejście Chrystusa, pamięć o zmarłych czy też człowieka dającego świadectwo prawdzie¹⁰⁶. Warto podkreślić, iż Innocenty wsiał z tłącą się świeczką do ostatniego tramwaju¹⁰⁷. Mając na uwadze rozbiegany wzrok bohatera i fakt, że ukrywa dogasającą świecę przed otoczeniem, można zakładać, że ma w tym swój cel, zwieńczeniem którego będzie dotarcie do konkretnego miejsca i zgaszenie płomienia. Z motywem zgaszonej świecy związane jest pojęcie nirwany, którą porównuje się do zdmuchnięcia płomienia, co jest metaforą uwolnienia się przez istotę od wszelkich namiętności:

Samo zagaśnięcie płomienia jest wyzwoleniem umysłu¹⁰⁸.

Świeca Innocentego gaśnie w momencie, gdy ten schodzi pod ziemię, do mrocznej, przesyconej odorem piwnicy, gdzie zamierza zorganizować rozrywkę: paradę wojskową i bal karnawałowy. Przygnębiające podziemie kojarzy się niewątpliwie ze światem zmarłych, a w tradycji chrześcijańskiej z przeznaczonym dla dusz grzeszników Piekłem. Motyw balu dla zmarłych nie byłby w literaturze rosyjskiej niczym nowym, jeśli przypomnieć sobie *Bal u Szatana* (*Бал у Сатаны*) z powieści *Mistrz i Małgorzata* (*Мастер и Маргарита*) Michaiła Bułhakowa. Ważny jest inny fakt: gdy płomień gaśnie, Innocenty gubi się i żąda, aby stróż Pankrat pokazał mu drogę powrotną. Bohater wyraźnie nie był przygotowany na taką chwilę. W dodatku w tradycji wyznania rzymsko-katolickiego zgaszona świeca może kojarzyć się z rzucaniem klątwy, gdyż kapłan gasił wtedy czarną świecę i rzucał ją przed wyklętego osobnika¹⁰⁹. Nie ulega wątpliwości, iż Innocenty ponosi klęskę – w ostatnim utworze cyklu, po zniszczeniu fabryki, cierpi nieźmiernie¹¹⁰.

¹⁰⁵ Tamże, s. 13.

¹⁰⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 417–419.

¹⁰⁷ *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков...*, s. 13.

¹⁰⁸ *Buddyzm*, oprac. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwisz, Kraków 1987, s. 73.

¹⁰⁹ W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 417–419.

¹¹⁰ *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков...*, s. 19.

Kluczem do analizy utworów są jednak u Griebienzzikowa sytuacje, w których odbiorca znajduje Innocentego. Tam, gdzie pojawia się bohater i jego nieodłączny towarzysz – kruk – zdarza się nieszczęście: strzelanina na torach tramwajowych, upadek autobusu w przepaść, wpadnięcie dziewczyny do szybu kopalni, zniszczenie przez Innocentego fabryki. Charakterystyczna jest także kompozycja utworów: Innocenty pojawia się na początku, jest uczestnikiem (niekiedy tylko przypadkowym) akcji, natomiast motyw kruka kończy utwór (Griebienzzikow przywołuje kruka zawsze w przedostatnim lub ostatnim wersie). Reakcja czarnego ptaka odpowiada postawie Innocentego. Gdy bohater zachowuje spokój, kruk także:

Пожилая ткачиха без чувства лежит,
Иннокентий задумчиво дремлет.
Над трамвайным путем черный ворон кружит
И искре электрической внемлет¹¹¹.
*(Innocenty jedzie w tramwaju/
Иннокентий едет в трамвае)*

Kiedy górę bierze popęd seksualny Innocentego, ptak również jest podekscytowany:

Он хватает ту деву за грудь.
Средь небес черный ворон трепещет¹¹².
*(Innocenty obserwuje ciała niebieskie/
Иннокентий созерцает светила)*

Kruk cierpi razem z bohaterem:

Там, где пели станки, все в руинах лежит.
Иннокентий безмерно страдает:
Он то волосы рвет, то куда-то бежит,
На плече его ворон рыдает¹¹³.
(Innocenty w fabryce/Иннокентий на заводе)

W tym przypadku odbiorca ma do czynienia z dość tradycyjnym pojmowaniem czarnego kruka, symbolizującego złą wróżbę, okrucieństwo, chorobę,

¹¹¹ Tamże, s. 13.

¹¹² Tamże, s. 16.

¹¹³ Tamże, s. 19.

wojnę, śmierć. Wśród licznych, w większości negatywnych asocjacji, ptak ten może kojarzyć się również z diabłem, czarownicą lub duszą złej osoby. Niektóre ludy uważają kruka za związanego z ciemną stroną zaświatów, wierząc, iż pożera on dusze ludzkie lub przenosi je do świata pozagrobowego¹¹⁴. Wydaje się, iż poeta odzwierciedla poprzez kruka duszę lub naturę Innocentego – poszukującą doskonałości, lecz słabą, mściwą, mroczną, napełnioną nieczystą mocą, sprowadzającą na otoczenie fatalne w skutkach wydarzenia.

Świat przedstawiony w cyklu o Innocentym jest względny i groteskowy. Trudno go poddać logicznej interpretacji, elementy błazenady mieszają się bowiem z motywami tragicznymi. Bohaterowie, łącznie z tytułowym, są ekscentrykami. Oto opis pasażerów tramwaju z utworu *Innocenty jedzie w tramwaju*:

Семь голодных мужчин там едят каравай,
Увязая зубами в мякине.
[...]
Семь раздетых мужчин примеряют скюртук
На лице у седьмого – уздечка¹¹⁵.

Niedorzeczne są również sytuacje prowadzące do tragicznych w skutkach wydarzeń:

Вот и „скорая помощь” стоит под скалой,
Пассажиры дерутся с врачами.
Черный ворон летает над их головой,
Поводя ледяными очами¹¹⁶.
*(Innocenty w górach/
Иннокентий в горах)*

Absurd zaprezentowanej rzeczywistości przekonuje o katastroficznej wizji świata. Czyhające na każdym kroku nieszczęście, śmierć, walka, spowodowane są niczym nieuzasadnionymi i nielogicznymi przyczynami. Trudno doszukać się tutaj jakichkolwiek logicznych reguł. Sprawcą wszelkich dramatów jest zafascynowany liryką i filozofiami Wschodu Innocenty, którego sama obecność staje się przyczyną tragedii. Bohater ten naznaczony jest fatalnym piętnem, symbolizowanym przez czarnego kruka. Paradoks Innocentego polega na

¹¹⁴ Zob. A. Szyjewski, *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1991, s. 159.

¹¹⁵ *Поэты русского рока: Борис Гребеничиков...*, s. 13.

¹¹⁶ Tamże, s. 15.

tym, iż szukając harmonii i piękna w świecie, przyczynia się do jego zniszczenia. Z drugiej strony sama rzeczywistość jest nonsensowna i chyli się ku upadkowi.

Innocenty jest ogniwnem spajającym cykl siedmiu utworów. Mając na uwadze typ bohatera, poezję założyciela „Аквариум” można podzielić na więcej kategorii. Gribienszczikow często nadawał swoim postaciom stopień wojskowy: kapitana, pułkownika, porucznika. Jako przykłady mogą służyć utwory: *Porucznik Iwanow* (Поручик Иванов), *Pociąg w ogniu* (Поезд в огне), *Kapitan Afryka* (Капитан Африка), *Kapitan Biały Śnieg* (Капитан Белый Снег), *Kapitan Woronin* (Капитан Воронин), *Generał* (Генерал), *Generał Skobielew* (Генерал Скобелев). Wśród tej grupy również można znaleźć teksty, w których świat w wyniku błędnych i absurdalnych zachowań ulega rozpadowi, a bohaterowie są symbolem rozkładu lub reprezentują dążenie do zmian. Odzwierciedleniem drugiego z wariantów może być *Pociąg w ogniu*:

Полковник Васин приехал на фронт
Со своей молодой женой.
Полковник Васин созвал свой полк
И сказал им: „Пойдем домой.
Мы ведем войну уже семьдесят лет,
Нас учили, что жизнь – это бой,
Но по новым данным разведки,
Мы воевали сами с собой¹¹⁷.

Pułkownik Wasin wraz z młodą towarzyszką życia stanowią symbol dążenia do nowych, pozytywnych przemian w kraju wyniszczanym przez tych, którzy „strzelali do ojców, a teraz obmyślają plany względem naszych dzieci”¹¹⁸. Para bohaterów pojawia się jedynie na początku tekstu, lecz odgrywa w nim kluczową rolę – dzięki nim odbiorca poznaje tragiczny obraz współczesnej Rosji, przyczyny degradacji państwa oraz możliwości jego naprawy. Tekst można rozpatrywać również w kontekście czysto militarnym. Armia radziecka i obecnie rosyjska są powszechnie uważane za jedne z najchętniej otwierających ogień, skłonnych do rozlewu krwi, działających wbrew zasadom logicznej strategii. W wyniku tego Rosjanie zadawali przeciwnikowi duże straty, lecz również masowo ginęli, gdyż rozkazy zabraniały im odwrotu i możliwości kapitulacji. Pułkownik Wasin reprezentuje całkowicie odmienną postawę – jako patriota troszczy się o los kraju, wyznając zasadę, iż jedyną drogą ku poprawie

¹¹⁷ <http://www.aquarium.ru>, rozdział „Альбомы”, album *Равнонос* (Равноденствие, 1987).

¹¹⁸ Tamże.

jest pokój. Duże znaczenie symboliczne ma postać młodej żony wojskowego – kobieta jest w tym przypadku uosobieniem zgodnej i ciepłej atmosfery, dodaje wizerunkowi pułkownika siły, nowoczesności, pewności, a jej młody wiek kontrastuje ze starą, wyniszczoną przez wojny Rosją.

Podobny wydzźwięk ma *Generał*:

Мы больны, что мы столько лет пьем эту дрянь, и, в придачу,
Нам никак уже не отличить, где враги, где свои:
Генерал! Ах, уедемте лучше на дачу –
Получать, генерал, кислоту из сосновой хвои¹¹⁹.

Generał to stare siły wojskowe, do których próbuje apelować bohater. Co ciekawe, stopnie oficerskie nadają tym symbolicznym postaciom moc sprawczą – zarówno pułkownik Wasin, jak i generał, mogą wpłynąć na losy ojczyzny. Kapitan Biały Śnieg czy też Kapitan Afryka są wzywani przez bohatera w związku z jego stanem wewnętrznym:

Капитан Белый Снег, Капитан Жар Огня
Без тебя мне не петь и любить не с руки
Как затопленный храм в середине реки
Я держусь на краю, Капитан Белый Снег¹²⁰
(*Kapitan Biały Śnieg/Kapitan Белый Снег*)
Развяжите мне руки;
Я вызываю капитана Африка...¹²¹
(*Kapitan Afryka/Kapitan Африка*)

Należy pamiętać nie tylko o literackich i kulturowych, lecz również życiowych aluzjach poety. Pierwszy z cytowanych utworów poświęcony jest osobie zmarłej, przepełniony jest wiarą w jej obecność i niemożność rozstania na zawsze. Biorąc pod uwagę fakt, iż utwór zamieszczono na wydanej w 1997 roku płycie *Lilith (Лилит)*, można przypuszczać, że został on poświęcony zmarłemu rok wcześniej byłemu członkowi grupy „Аквариум” Siergiejowi Kuriochinowi z którym Gribienszczikow zagrał razem w filmie Siergieja Diebiżewa *Dwóch kapitanów 2 (Два капитана 2)*.

Kapitan Afryka także nie jest całkowicie zagadkową postacią. Określenie to wywołuje bowiem skojarzenia z osobą Siergieja Bugajewa, który nosi pseudo-

¹¹⁹ Utwór nie znalazł się na żadnej z płyt grupy, lecz został zamieszczony na oficjalnej stronie zespołu <http://www.aquarium.ru> w pliku *Книга Песен*, s. 201.

¹²⁰ <http://www.aquarium.ru>, *Книга Песен*, s. 133.

¹²¹ Tamże, s. 37.

nim „Afryka”. Bugajew dzięki Griebieszczikowowi zagrał główną rolę w kultowym filmie Siergieja Sołowjowa *Assa* (*Acca*, 1987), do którego poeta napisał muzykę.

Inaczej sytuacja rysuje się w utworze *Porucznik Iwanow*, gdzie postać tytułowa zostaje wyśmiana i wyszydzona. Należy zauważyć, iż słowo „поручик” było używane w armii rosyjskiej do 1917 roku, a obecnie jest stosowane jedynie w celu określenia stopnia wojskowego w niektórych krajach zagranicznych¹²². Fakt ten w połączeniu z rozpoczynającym tekst pytaniem „Где ты теперь, поручик Иванов?”¹²³ może oznaczać, iż autor utworu miał na uwadze rozrachunek z przeszłością, której symbolem jest tytułowy bohater. Sam Griebieszczikow, wspominając wydany w 1981 roku album *Trójkąt* (*Треугольник*) zaznacza, iż część nagranych tam materiału to po prostu piosenki absurdu, które zdecydował się wydać pod warunkiem, że towarzyszyć im będą utwory poważniejsze¹²⁴. Ironia i absurd to z pewnością cechy dominujące w *Poruczniku Iwanowie*:

И по ночам горит твоя свеча,
Когда клопов ты душишь стгоряча,
И топчешь мух тяжелым сапогом...
Не дай Господь мне стать твоим врагом¹²⁵.

Innym typem bohatera w poezji Griebieszczikowa jest *outsider*. To postać, która często z własnego wyboru (lecz dokonanego pod wpływem panujących w ZSRR norm społeczno-politycznych) obiera drogę odcięcia się od otaczającej rzeczywistości poprzez podjęcie pracy stróża, zatapianie się w alkoholu i literaturze. Izolująca od świata praca dozorca czy palacza w kotłowni była jednak zarazem i wyborem, i koniecznością – nie chcąc się godzić na pewne warunki, młodzi ludzie nie mieli alternatywy, poza tym musieli z czegoś żyć i oficjalnie pracować – w przeciwnym razie uznano by ich za pasożytów. Ślady owych dylematów obecne są w poezji Griebieszczikowa, której część poświęcona jest jego rówieśnikom i pisana językiem tej generacji:

Мать-земля сегодня сыра;
И в ней стоят хорошие парни,

¹²² Zob. *Большой толковый словарь русского языка*, ред. С. Кузнецов, Санкт-Петербург 2004, s. 928.

¹²³ <http://www.aquarium.ru>, *Книга Песен*, s. 15.

¹²⁴ А. Кушнир, *100 магнитоальбомов советского рока*, Москва 2003, s. 87–88.

¹²⁵ <http://www.aquarium.ru>, *Книга Песен*, s. 15.

Хотя, должно быть, пьяны с утра.
Но как не пить при такой работе,
И я храню для них водку в пальто;
И мне хотелось бы петь об этом,
Но этот текст не залитует никто¹²⁶.

(*Nowe życie na nowym stanowisku/
Новая жизнь на новом посту*)

Główny bohater (Iwan) był inżynierem, lecz wybrał pracę stróża. Jest reprezentantem przegranego pokolenia, któremu trudno w jakikolwiek sposób pomóc. Jego popularne rosyjskie imię pojawia się w tekście tylko raz, lecz stanowi symbol nieszczęścia wielu młodych inteligentów, jak również może być uważane za preludium do opisu otaczającej rzeczywistości, w której przyroda komponuje się z płynącym z utworu nastrojem:

Осенний парк, опавшие листья –
Такая прекрасная грязь¹²⁷

Podobną rolę spełnia Iwanow w tekście o takim właśnie tytule. Noszący typowe rosyjskie nazwisko, bohater zaczyna niełatwy poniedziałkowy dzień na przystanku, marząc jedynie o kufli piwa. Złe przeczucia co do początku tygodnia niestety się sprawdzają:

А кругом простые люди,
Что, топлясь, заходят в транспорт,
Топчут ноги Иванову,
Наступают ему прямо на крыла.
И ему не слиться с ними,
С согражданами своими:
У него в кармане Сартр,
У сограждан – в лучшем случае пятак.
Иванов читает книгу,
И приходят контролеры¹²⁸,

¹²⁶ Tamże, s. 48.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Prawdopodobnie jest to błąd w druku i słowo „котролеры” powinno być zastąpione wyrazem „контролеры”. W nagraniu audio wyraźnie słychać, jak Boris Griebieniczikow śpiewa „контролеры”. Sama sytuacja liryczna również jest oczywista – Iwanow dostaje mandat od kontrolerów za jazdę bez biletu. Jednak nie tylko w wydaniu *Поэты русско-го рока* można znaleźć słowo „котролеры” – powtarza się ono w różnych pozycjach

И штрафуют Иванова;
В понедельник утром все всегда не так¹²⁹.

Czytający francuskiego egzystencjalistę bohater czuje się wyobcowany i przygnieciony otaczającymi go realiami. Świat, do którego Griebienzzczikow wprowadza odbiorcę, to rzeczywistość komunalnych pomieszczeń, nędzy, pijaństwa, braku sensu. Zapomnienie jest bowiem tylko tymczasowe:

А потом приходит утро,
Все прокурено и серо,
Подтверждая старый тезис,
Что сегодня тот же день, что был вчера¹³⁰.

W podobnym duchu utrzymane są utwory: *Stróż Siergiejew* (*Сторож Сергеев*), *Dwaj traktorzyści* (*Два тракториста*), jak również tekst, który przedstawia poruszający obraz całej generacji *Pokolenie dozorców* (*Поколение дворников*).

Materiał ten nie wyczerpuje bogatej palety imiennych bohaterów Griebienzzczikowa. W kolejnej grupie można umownie umieścić tzw. „postacie egzotyczne”, których geneza jest mniej lub bardziej zrozumiała: Mistrz Bo, Człowiek z Kemerowa, Iwan Bodhidharma, Maksym Leśnik, Chłopiec Jewgraf, Pablo, Hrabia Garcia itp. Poeta znalazł też miejsce na aluzje literackie, bohaterami swoich utworów czyniąc Dubrowskiego oraz Dostojewskiego.

Atrybutem tych bohaterów jest przede wszystkim tajemniczość, w zasadzie tylko imię może nasuwać jakiegokolwiek domysły na temat ich pochodzenia – np. w przypadku Pabla czy Hrabiego Garcii należałoby się doszukiwać korzeni hiszpańskich, a Iwan Bodhidharma stanowi połączenie tradycyjnej rosyjskości z kulturą buddyjską (Bodhidharma był pierwszym patriarchą buddyzmu chan i jego kontynuacji buddyzmu zen; to postać pełna sprzeczności, gdyż wszelkie wiadomości o nim oparte są na poddawanych w wątpliwość legendach. Bodhidharma miał przybyć z Indii do Chin, jak się powszechnie przyjmuje, w roku 520. Rozczarowany chińskim rozumieniem buddyzmu przesiedział rzekomo w grocie koło klasztoru Shaolin dziewięć lat ze wzrokiem wbitym w ścianę¹³¹).

prezentujących dorobek zespołu „Аквариум”. Należy mimo wszystko przyjąć, iż jest to błąd drukarski, powielany w kolejnych wydaniach poezji Borisa Griebienzzczikowa.

¹²⁹ *Поэты русского рока: Борис Гребенищиков...*, s. 40.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Bodhidharma, *Kazania*, tłum. M. Fostowicz-Zahorski, Wrocław 1997.

Niektóre z tych tekstów łączy jeszcze jeden aspekt: bliżej nieokreślona siła, moc sprawcza, którą dysponują bohaterowie. Koronnym tego przykładem jest *Człowiek z Kemerowa* (*Человек из Кемерова*). Znajdujący się na dnie bohater dzwoni do matki, aby zwierzyć się jej ze swoich problemów. Ta, bez chwili zastanowienia, poleca mu tajemniczego Człowieka z Kemerowa:

Он скуп на слова, как де Ниро;
С ним спорит только больной.
Его не проведешь на мякине,
Он знает ходы под землей.
Небо рухнет на землю,
Перестанет расти трава –
Он придет и молча поправит все,
Человек из Кемерова¹³².

Możliwości cudotwórcy są nieograniczone. Mógłby zmienić świat, gdyby wcześniej o nim pomyślano:

История человечества
Была бы не так крива,
Если б они догадались связаться
С человеком из Кемерова¹³³.

Jednocześnie jego charakter w pełni odpowiada stereotypowi człowieka rosyjskiego:

Нужно будет выпить на ночь два литра воды,
Чтоб с утра была цела голова –
Ведь сегодня я собираюсь пить
С человеком из Кемерова¹³⁴.

Nie można odmówić cytowanemu tekstowi ironii. Porównanie z gwiazdą amerykańskiego kina Robertem De Niro, podkreślenie mocnej głowy Człowieka z Kemerowa, jak również sam fakt intensywnego i skutecznego rozpowszechniania informacji o nieograniczonych możliwościach bohatera można uznać za karykaturę czasów współczesnych. Najbardziej nurtujące wydaje się

¹³² <http://www.aquarium.ru>, *Книга Песен*, s. 143–144.

¹³³ Tamże, s. 144.

¹³⁴ Tamże.

pytanie, kim jest ów tajemniczy człowiek? Kemerowo to nie wyróżniające się niczym specjalnym miasto przemysłowe na Syberii, położone nad rzeką Tom (w Kemerowie urodził się w 1967 roku współczesny rosyjski dramaturg Jewgienij Griszkowicz, lecz nic nie wskazuje na to, aby wydany w 2003 roku na płycie *Pieśni rybaka/Песни рыбака* utwór miał w jakiś sposób łączyć się z pisarzem).

Mając na względzie tematykę utworu, jak również miejsce akcji, można brać pod uwagę różne skojarzenia. Na Syberii, we wsi Pokrowskoje, urodził się w drugiej połowie XIX wieku kontrowersyjny uzdrowiciel, wpływowy doradca rodziny ostatniego cara Rosji Mikołaja II Grigorij Rasputin. Po tym jak „święty mnich” kilkakrotnie pomógł choremu na hemofilię carewiczowi Aleksemu, stał się faworytem carycy Aleksandry. Miał rzekomo ogromny wpływ na sprawy polityczne Rosji. Oddani mu wyznawcy widzieli w nim wszechmogącego jasnowidza, a jednocześnie chodziły słuchy o jego rozpustnym trybie życia – skłonności do hulanki i orgii. Obraz syberyjskiego Człowieka z Kemerowa może zatem odpowiadać postaci Grigorija Rasputina.

Syberia wciąż pozostaje miejscem sprzyjającym rozwojowi kolejnych „świętych”. Mieszka tam wraz z czterema i pół tysiącami wyznawców współczesny Chrystus – były milicjant Siergiej Torop, który w wieku trzydziestu lat odkrył w sobie prawdziwą naturę i rozpoczął nauczanie. Wierni, skupieni w kilkunastu syberyjskich wioskach, z których największą jest Pietropawłowka, nie mają wątpliwości, że dzięki prawdom głoszonym przez Nauczyciela ocaleją i opuszczą Ziemię, która ma zostać unicestwiona¹³⁵.

Syberia znana jest również z wszechwładnych gubernatorów, namaszczanych przez władzę centralną i sprawujących praktycznie nieograniczone rządy w swoim regionie. Rodzą się jednocześnie wątpliwości, czy owe skojarzenia z personaliami, pomimo że bliskie Człowiekowi z Kemerowa, nie są błędem. Należy podkreślić, iż Griebieniczikow celowo nie dał konkretnego imienia tej postaci, chociaż nazwał ją pisząc z dużej litery słowo „człowiek” oraz dodając nazwę miasta, z którym należy go kojarzyć. Z pewnością czyni to ową postać bardziej niezrozumiałą, lecz skłania również odbiorcę do percepcji bohatera jako reprezentanta ludzkości, Rosji, Syberii, Kemerowa. To statystyczny obywatel z przeciętnego miasta, a jednak obdarzony ogromnymi możliwościami. Może to stanowić aluzję do współczesnego świata, gdzie człowiek musi sprostać nierealnym często wymaganiom, zmieniając się przy tym w maszynę. To tylko kolejny domysł, bowiem Griebieniczikow znany jest z celowego zaburzania logiki wydarzeń w swoich utworach. Nawet gdy postępuje się konkre-

¹³⁵ J. Hugo-Bader, *Skrawek nieba*, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”) z dn. 26.08.2008 r., wersja internetowa: http://wyborcza.pl/1,75480,5622188,Skrawek_nieba.html

tami (np. toponimem), to konkrety te mogą stać się zarówno symbolem, jak i całkowitą abstrakcją.

Podobnie niejednoznaczny jest utwór *Sprawa mistrza Bo* (*Дело мастера Бо*), zamieszczony na wydanej w 1984 roku płycie *День Серебра* (*День Серебра*). Początkowe wersy tekstu wskazują na przebudzenie z długiego letargu:

Дракон приземлился на поле –
Поздно считать, что ты спишь,
Хотя сон был свойственным этому веку.
Но время сомнений прошло, уже раздвинут камыш;
Благоприятен брод через великую реку.
А вода продолжает течь
Под мостом Мирабо;
Но что нам с того?
Это
Дело мастера Бо¹³⁶.

Sygnalem ku przebudzeniu ma być w tym przypadku smok, istota kojarząca się dość negatywnie z chaosem, złem, mordem, kłamstwem, Szatanem. Tymczasem smok jest również symbolem nowego porządku, a na Dalekim Wschodzie uważany jest za stworzenie dobroczynne (w taoizmie jest wciele- niem boskich sił natury)¹³⁷. Tutaj smok symbolizuje wkroczenie na drogę, którą wyznacza prąd płynącego czasu.

Interesująca jest kolejna strofa:

У тебя есть большие друзья,
Они снимут тебя в кино.
Ты лежишь в своей ванной,
Как среднее между Маратом и Архимедом.
Они звонят тебе в дверь – однако входят в окно,
И кто-то чужой рвется за ними следом...
Они съедят твою плоть, как хлеб,
И выпьют кровь, как вино;
И взяв три рубля на такси,
Они отправятся к новым победам;
А вода продолжает течь
Под мостом Мирабо;

¹³⁶ <http://www.aquarium.ru>, *Книга Песен*, s. 51.

¹³⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 391–394.

Но что нам с того –
Это дело мастера Бо¹³⁸.

Jean-Paul Marat (1743–1793) był jednym z najbardziej zapalczywych dziennikarzy rewolucyjnych we Francji, wzywającym do terroru i prześladowań zdrajców rewolucji. Gdy sam musiał się ukrywać nabawił się choroby skóry, którą łagodziły ciepłe kąpiele. Lecznicza woda okazała się jednak dla niego zgubna, gdyż zginął w kąpeli zasztyletowany przez żądną zemsty żyrondystkę. Bohater, przedstawiony jako ktoś pośredni pomiędzy tragicznie zmarłym rewolucjonistą a mędrce, który odkrył prawo hydrostatyki, wciąż zajmuje pozycję bierną i niezdecydowaną. Otaczająca go rzeczywistość jest wypełniona postawami agresji, przebiegłości, egoizmu, dwulicowości, bezwzględnego pędu naprzód. Nie mogący odnaleźć się w takich realiach bohater, siły i sensu powinien szukać w miłości:

А вода продолжает течь
Под мостом Мирабо;
Теперь ты узнал,
Что ты всегда был мастером Бо;
А любовь – как метод вернуться домой;
Любовь – это дело мастера Бо...¹³⁹

Woda jest w tym utworze wyznacznikiem upływającego czasu, przemijania, zmian. Utwór wywołuje skojarzenia z filozofią Heraklita z Efezu i jego stwierdzeniem: „Wszystko płynie”¹⁴⁰. Świat jest zmienny, płynny, nietrwały. Należałoby zastanowić się nad dwoma znaczącymi symbolami: mostem Mirabeu i postacią mistrza Bo. *Most Mirabeu* to tytuł wiersza Guillaume’a Apollinaire’a (1880–1918), francuskiego poety polskiego pochodzenia, jednego z przedstawicieli awangardy w sztuce. Jego utwór mówi o przemijaniu, o następowaniu po sobie wydarzeń negatywnych i pozytywnych, jak również o tym, że miłość jest ulotna i zmienna, potrafi dostarczyć na przemian radości i bólu:

Pod mostem Mirabeu płynie Sekwana
I nie jedna miłość
Czy nie dość wspominana
Po bólu zawsze radość niespodziana

¹³⁸ <http://www.aquarium.ru>, *Книга Песен*, s. 51.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 372–373.

Zegar niech dzwoni, noc niech nastaje
Dni ulatują ja pozostają¹⁴¹

Cytowane słowa dotyczą zagadnienia sensu istnienia ludzkiego. Przemijanie należy zaakceptować, bowiem jest częścią życia, tak jak naturalne jest płynięcie rzeki. Z utworu Griebieniczikowa wynika, iż ulotność i zmienność to „sprawa mistrza Bo”.

Jak można rozumieć kolejną tajemniczą postać petersburskiego poety? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Słowo „Bo” może kojarzyć się z pojęciem „Bor”. Byłoby to logiczne, gdyż Bóg jest stwórcą wszechświata i tym, który uruchomił czas. Bóg też nauczył człowieka miłości i sam w sobie jest miłością. W pierwszych dwóch zwrotkach utworu bohaterowi wydaje się, iż nie ma żadnego wpływu na otaczającą go rzeczywistość. W ostatnich słowach zaczyna rozumieć, iż zawsze był „mistrzem Bo”. Nie należałoby raczej odbierać tego stwierdzenia dosłownie, jako brawurowego porównywania się ze Stwórcą (zresztą Bóg stworzył człowieka na swoje podobieństwo). Chodzi raczej o akceptację świata opartego na miłości, odnalezienie w nim swojej mocnej pozycji, podjęcie decyzji co do wyboru własnej drogi. Być może takie problemy rozważał autor, gdyż „Bo” może odnosić się także do imienia „Борис”.

„Дело мастера боится” („Mistrzowi robota jest posłuszna”) – to rosyjskie przysłowie również jednoznacznie kojarzy się z tytułem utworu. Wtedy wskazywałoby ono na wiarę we własne siły i zdolność do pokierowania swoim losem. Interpretacja ta przypomina nieco wnioski płynące z wiersza *Most Mirabeau* – „dni ulatują ja pozostają”¹⁴². Przemijanie dotyczy także człowieka w sensie fizycznym, lecz ścieżka, którą podąża i sposób, w jaki podchodzi do życia, mogą pozostawać niezmiennie.

Wieloznaczność, tajemnicza symbolika, absurd, groteska, intertekstualność, gra z odbiorcą to cechy, które z całą pewnością można przypisać twórczości założyciela grupy „Аквариум”. Próby interpretacji jego tekstów muszą być zawsze bardzo ostrożne, gdyż granica pomiędzy konkretem a abstrakcją jest u poety bardzo cienka. Oczytany i posiadający wszechstronną wiedzę Griebieniczikow oprowadza odbiorcę po zakamarkach swojej wyobraźni, przekazując mu jedynie pewne sugestie. Sam autor proszony o wyjaśnienie swoich myśli zawsze udziela wymijających odpowiedzi bądź jego słowa jeszcze bardziej zbijają z tropu zainteresowanych.

Bohaterowie Griebieniczikowa są idealnymi wyrazicielami jego głównych założeń poetyckich. Mają sugestywne imiona, lecz bynajmniej nie są jedno-

¹⁴¹ G. Apollinaire, *Poezje*, wybór i przekł. A. Ważyk, Kraków 2000, s. 69.

¹⁴² Tamże.

znaczeni. Wprowadzają odbiorcę w świat dziwny, zły, alogiczny. Mogą być jego uczestnikami bądź kimś, kto staje naprzeciw i daje nadzieję na zmiany. Mogą również zajmować pozycję pośrednią, bo jak traktować *outsidera* – jako przegranego, czy jako tego, który się przeciwstawił? Za ich pośrednictwem poeta dotyka wielu ważnych problemów: egzystencji człowieka w świecie, charakterystyki współczesnej rzeczywistości, niszczących Rosję problemów, sensu istnienia, słabości charakteru ludzkiego, śmierci, założeń buddyjskich i chrześcijańskich, jak również wielu innych zagadnień, gdyż obfitujące w bogatą symbolikę i aluzje kulturowe teksty Griebienuszczikowa są kopalnią tematów dla wytrwałych poszukiwaczy istoty słowa poetyckiego.

„Аквариум” przetrwał rozpad Związku Radzieckiego i związany z latami dziewięćdziesiątymi XX wieku kryzys rosyjskiego rocka. Muzycy wydali do tej pory dwadzieścia dziewięć albumów, nie wliczając w to antologii, zapisów koncertowych i płyt, które Griebienuszczikow nagrywał niezależnie od zespołu.

Zakończenie

Bez wątpienia można stwierdzić, iż teksty rosyjskiego rocka wpisały się w historię literatury XX/XXI wieku oraz wzbogaciły (i wciąż wzbogacają, chociaż z małą intensywnością) jej dorobek liryczny. Tym bardziej zasadne wydaje się „uprawomocnienie” w polskiej rusycystyce terminu „rosyjska poezja rockowa”. Komponent werbalny rocka może i powinien być badany metodami filologicznymi, podobnie jak komponentem muzycznym zajmuje się muzykologia, scenicznym mogą zainteresować się teatrolodzy, a graficznym – znawcy sztuki (nie zapominając oczywiście o złożonym charakterze tego zjawiska). Pamiętając o specyfice rosyjskiego rocka, w którym szczególne miejsce zajmuje słowo, należy spróbować odpowiedzieć na pytanie, co wniosła liryka rockowa do najnowszej literatury rosyjskiej?

Rosyjski rock zawsze będzie się kojarzył z czasami radzieckimi. Z tego powodu znawcy gatunku uważają, że „pieriestrojka”, jawność i postępujący upadek systemu stały się zarazem początkiem końca tej prawdziwej podziemnej kultury młodzieżowej¹. Dużą rolę w tym procesie odegrały komercjalizacja oraz nowy etap w kulturze rosyjskiej, gdzie wszystko zaczęło być dozwolone (co również znalazło odzwierciedlenie w prozie rosyjskiej, w twórczości takich pisarzy, jak np. Władimir Sorokin czy Eduard Limonow). Poezja rockowa zdążyła jednak określić swoją pozycję w literaturze, a kontynuowana do dziś działalność takich autorów jak Jurij Szewczuk, Boris Griebienyszczikow czy Edmund Szklarski nie pozwala zgodzić się ze stwierdzeniem, iż o rosyjskim rocku można mówić wyłącznie w czasie przeszłym.

Rock w Związku Radzieckim rodził się w dwudziestoletniej epoce zastoju, która przyniosła literaturze rosyjskiej wiele zjawisk negatywnych. Okres ten charakteryzuje się powrotem do kontrolowanego i administracyjnego sterowania procesem literackim. Proklamowane zasady aprobaty istniejącej rzeczywistości, ostrożności w ocenach czy przyjmowania wydarzeń lat minionych jako koniecznych i postępowych, zabijały wolność tworzenia. Wszelkie nieposłuszeństwo kończyło się zakazem druku, emigracją lub zesłaniem. System bodźców, nagród, nacisków i zakazów znajdował się w rękach Związku Pisarzy, pod którego skrzydłami były wydawnictwa, czasopisma, środki masowego prze-

¹ Zob. М. Орлов, *Свердловский рок: Памятник мифу*, Екатеринбург 2000, s. 151.

kazu. Sytuacja autorów nie była zatem łatwa. Cechą charakterystyczną epoki застоju było istnienie literatury oficjalnej, czyli poddanej cenzurze oraz utworów rozpowszechnianych poza obiegiem państwowym w kraju (tzw. samizdat) lub za granicą (tzw. tamizdat), a które trafiły do oficjalnego druku dopiero w okresie „pieriestrojki” (dzieła Wasilija Aksionowa, Lidii Czukowskiej, Wasilija Grossmana, Wieniedikta Jerofiejewa, Borisa Pasternaka, Aleksandra Sołżenicyna, Wałłama Szałamowa, Gieorgija Władimowa, Władimira Wojnowicza).

Ważną część wolnej literatury stanowiła poezja, w której pojawiła się wielka indywidualność – zmarły w 1996 roku laureat Nagrody Nobla Iosif Brodski. W poezji oficjalnej nie ma w tamtym okresie utworów jawnie walczących z istniejącym ustrojem lub proponujących nowe rozwiązania. Autorzy uciekali raczej w świat przemyśleń filozoficznych i etycznych, lecz dawali także wyraz apelom o udział w kształtowaniu nowej rzeczywistości, przekonani o znaczącej roli jednostki (Jewgienij Jewtuszenko, Andriej Wozniesiński, Robert Roździeński).

Generalnie jednak w oficjalnej poezji epoki застоju dominowała stagnacja. Tym większą popularność zyskiwała piosenka poetycka – półoficjalna działalność Bułata Okudźawy, Władimira Wysockiego czy funkcjonującego całkowicie poza oficjalnymi układami Aleksandra Galicza. Nasycone celnymi metaforami teksty bardów tworzyły szczególną sferę porozumienia między autorem a słuchaczem, a wykonawcy tonem swojego głosu lub mimiką twarzy mogli podkreślić, co tak naprawdę mieli na myśli.

W takiej atmosferze w latach sześćdziesiątych XX wieku wkracza do świata kultury rosyjskiej muzyka rockowa. Jeszcze nie poezja, bowiem słowo rockowe przechodziło ewolucję: od imitacji języka angielskiego, poprzez proste i niezobowiązujące teksty, aż po literacko zaangażowane i wartościowe utwory. Teza o tym, iż poezja rockowa jest kontynuacją twórczości bardów wydaje się kontrowersyjna, bowiem obydwa kierunki rozwijały się równoległe, a rock trafił do Związku Radzieckiego z Zachodu. Wpływ poetów z gitarą na muzyków rockowych oraz szacunek, jakim ci drudzy darzą Wysockiego czy Okudźawę jest natomiast sprawą bezsporną. Tym, co zbliża obydwa nurty, jest niewątpliwie umiłowanie słowa.

Spory wywołuje także opozycyjność i wrogość rosyjskiego rocka wobec systemu. Wśród najpopularniejszych poetów rockowych znajdują się tacy, którzy wybierali drogę jawnego, otwartego sprzeciwu (np. Michaił Borzykin, Jegor Letow, czy Jana Diaglewa), jak również ci, którzy częściej posługiwali się metaforą (np. Jurij Szewczuk, Ilja Kormilcew). Istnieje także szereg tekstów niez zaangażowanych, chociaż nasyconych smutkiem, zagubieniem, przygnębieniem (np. teksty Konstantina Nikolskiego). Nie to jest jednak najważniejsze, ponieważ bogaty dorobek poetów rockowych nie ograniczał się tylko do tematów

socjalnych, a rock nie zakładał walki politycznej, bowiem każdy z muzyków stawiał sobie swoje własne cele. Wspólne było dążenie do swobody tworzenia i wolności. W Związku Radzieckim te dwie wartości były mocno zachwiane, czego dowodem może być nagonka na Borisa Pasternaka po przyznaniu pisarzowi w 1958 roku Nagrody Nobla, z której zniszczony psychicznie artysta zrezygnował. Od tamtego czasu zaczął się rodzić artystyczny *underground*, do którego należeli artyści różnych dziedzin sztuki, w tym muzycy rockowi. Wybierając tę drogę wielu z nich skazywało się na obywatelski niebyt, dołączając do przegranego „pokolenia stróżów i dozorców”.

Rock był zatem w Związku Radzieckim sztuką podziemną – z natury buntowniczy, w państwie socjalistycznym znalazł szeroki odzew wśród młodzieży. Narodziny poezji rockowej można datować mniej więcej na połowę lat siedemdziesiątych XX wieku, gdy swoją twórczość zaczęli rozwijać prekursorzy wartościowego słowa rockowego: w Moskwie Andriej Makariewicz, Aleksiej Romanow i Konstantin Nikolski, a w Leningradzie Boris Griebienyszczikow i Michaił Naumienko. Przeżywająca burzliwy rozwój w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych liryka zapisała się w literaturze rosyjskiej przede wszystkim jako twórczość nastawiona na pobudzenie emocji odbiorcy. Wyrzyski tekst w połączeniu z adekwatnie dobraną muzyką, sugestywnym wykonaniem scenicznym, poparty symboliczną okładką płytową tworzy całość, która zapewnia odbiorcy odpowiednie przeżycia. Poetyka rosyjskiego utworu rockowego jest jednak na tyle charakterystyczna, iż słowa wydane na papierze nie tracą swej siły wyrazu.

Analizując przestrzeń estetyczną rosyjskich utworów rockowych, należy zwrócić uwagę na kilka charakterystycznych i powtarzających się w nich cech:

- nieprzyjazna, niekiedy irracjonalna i groteskowa rzeczywistość, nasycona patologią, tajemniczą symboliką i obecnością sił nieczystych (cecha modernistyczna);
- nasylenie poezji rockowej obrazami symbolicznymi (np. czas, dom, ojczyzna, Petersburg, miłość, rewolucja, Chrystus);
- romantyczny charakter bohatera (prześladowana ofiara, buntownik, rozczarowany samotnik, nierozumiany *outsider*, człowiek przegrywający z własnymi słabościami);
- konflikt bohatera z otaczającą go rzeczywistością;
- opozycje: ja-oni, my-oni;
- przekonanie o istnieniu fatum, złego losu;
- jawny bądź ukryty protest o charakterze społeczno-politycznym;
- dążenie do wolności, niezależności;

- bogactwo odniesień kulturowych (cywilizacja i kultura zachodnia, historia i współczesność Rosji, filozofie i religie Wschodu, religia chrześcijańska, mitologie różnych narodów);
- związek z tradycją literacką, intertekstualność;
- emocjonalność i ekspresyjność poezji;
- zróżnicowany język – dominuje język ostry, prowokujący odbiorcę, nasycony leksyką nienormatywną, slangiem, żargonem; z drugiej strony nieobce poezji rockowej są teksty subtelne (szczególnie dotyczy to ballad), uczuciowe, odwołujące się do wrażliwości odbiorcy; bywa, iż zróżnicowanie języka zachodzi w jednym utworze;
- dominacja metafory oraz symbolu w strefie przekształceń semantycznych (dużą rolę odgrywają również ironia, porównanie, epitet oraz hiperbola).

Powyższe cechy nie wyczerpują całego spektrum wyróżników artystycznych rosyjskiej poezji rockowej. Stanowią jednak pewne dominanty, które w pełni odpowiadają niezależnemu i alternatywnemu charakterowi sztuki rockowej. Utwory nawiązują do tradycji romantycznej i modernistycznej, wpisują się również po części we współczesną przestrzeń postmodernistyczną. Granice te są jednak płynne, a zróżnicowanie tematyczne i artystyczne rocka jest rezultatem jego indywidualnego charakteru. Warto dostrzec, że utwory rockowe w Rosji cechowały się także pewnymi sprzecznościami: były zarazem walką i ucieczką, krzykiem i milczeniem, nadzieją oraz upadkiem. Należy bowiem pamiętać, iż poezja rockowa nie była szkołą z określonym programem (pewien wpływ na zróżnicowanie miały miejsca narodzin i rozwoju rocka w Rosji – Leningrad, Moskwa, Swierdłowsk – lecz i w tym przypadku można mówić jedynie o pewnych ideach, które przyświecały na początku młodym twórcom, bynajmniej nie o założeniach programowych). To głównie własne spojrzenie na świat poetów decydowało o treści i formie ich utworów (później pewną rolę odegrało też wzorowanie się na uznanych zespołach). Fakt, że pomimo tego w rosyjskiej poezji rockowej można znaleźć wiele wspólnych cech, mówi o podobnym postrzeganiu rzeczywistości przez twórców i potwierdza tezę, iż poezja rockowa była zwierciadłem kondycji moralnej urodzonego w większości w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku pokolenia. Pełniła ona jeszcze jedną ważną funkcję – dawała muzykom wolność duchową, stanowiła *katharsis*, czego potwierdzeniem są słowa znawcy rocka, Artio-ma Troickiego:

Rock była naszą religią, a każda religia to koncepcja zbawienia [...]. Dla nas, mieszkańców podziemnej arki w czasach zastoju, rock był nie tylko muzyką, sa-

tysfakcją, świętem – był namiastką wolności i bronią przeciw tępotcie, kłamstwu, duchowej oraz intelektualnej przemocy².

Poezja rockowa bardzo powoli zapisuje kolejne strony historii literatury rosyjskiej. Etap, gdy należała do sfery *undergroundu* został już zakończony, obecnie stanowi ona część kultury masowej. Dopóki jednak tworzą tacy poeci, jak Jurij Szewczuk, Boris Griebieniczikow, Władimir Szachrin, Wiaczesław Butusow czy Edmund Szklarski warto przyglądać się ich dokonaniom.

² А. Троицкий, *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...*, Москва 1991, s. 193.

Podstawowe informacje na temat wybranych artystów rosyjskiej sceny rockowej

1. **Агата Кристи** – za oficjalną datę narodzin zespołu uważa się 1988 rok, kiedy to w Swierdłowsku odbył się pierwszy koncert grupy. Jej trzon stanowią bracia Samożłowowie – Wadim (ur. 1964) i Gleb (ur. 1970), którzy wraz z pozostałymi członkami zespołu nagrali 10 albumów studyjnych. „Агата Кристи” zdobyła popularność w latach 90. dzięki specyficznej warstwie dźwiękowej (mieszanka rock’n’rolla, art rocka, rocka symfonicznego, muzyki elektronicznej) i interesującym tekstom. W 2010 roku zespół nagrał płytę *Эпилог* (*Эпилог*), uważaną za pożegnalną.
2. **Аквариум** – informacje o grupie znajdują się w rozdziale piątym (s. 156–176).
3. **Алиса** – zespół kojarzony jest przede wszystkim z osobą poety i muzyka Konstantina Kinczewa (ur. 1958). Tymczasem grupę założył w 1983 roku Swiatosław Zadierij (1960–2011), a jej obecny lider dołączył do składu rok później. Kinczew w drugiej połowie lat 80. stał się idolem młodzieży (m.in. dzięki piosence *Моје поколение/Мое поколение*), mówiono nawet o zjawisku „Alisomanii”. „Алиса” nagrała do tej pory 22 płyty.
4. **Башлачёв Александр (1960–1988)** – artysta, który bez wątpienia miał swój ogromny udział w kształtowaniu się rosyjskiej sceny rockowej. Kontynuator tradycji bardowskiej, utalentowany poeta, autor ponad 60 utworów. Więcej informacji o Aleksandrze Baszłaczowie znajduje się w rozdziale czwartym (s. 103–108).
5. **БИ-2** – historia tej grupy rozpoczęła się w 1985 roku na Białorusi. W młodzieżowym studiu teatralnym w Mińsku poznali się Szura (Aleksandr Uman, ur. 1970) i Lowa (Igor Bortnik, ur. 1972). Fascynacja młodych ludzi teatrem absurdu nie znalazła zrozumienia w tamtejszej rzeczywistości, kolejne spektakle były zdejmowane ze sceny, aż w końcu grupę rozwiązano. Wtedy Szura i Lowa zajęli się muzyką. Prawdziwa historia „БИ-2” rozpoczęła się jednak w Rosji pod koniec lat 90. Ogromną popularność zdobyła piosenka *Do pułkownika nikt nie pisze* (*Полковнику никто не пишет*), napisana do filmu *Brat 2* (reż. Aleksiej Bałabanow,

2000 r.). Zespół nagrał (oprócz szeregu innych projektów, typu single, składanki, ponowne wydania) 8 albumów studyjnych.

6. **Воскресение** – grupa istniejąca (z przerwami) od 1979 roku. Jej liderem jest Aleksiej Romanow (ur. 1952). „Воскресение” ma bogatą i burzliwą historię w związku z jej rozpadami i kolejnymi reaktywacjami w odmienionym składzie. Zespół jest bardzo ceniony m.in. za nastrojowe, chociaż pesymistyczne utwory, np. *Кто jest winien?* (*Кто виноват?*), *Музык* (*Музыканти*), *Sam jestem z tych* (*Я сам из тех*). Autorem słów i muzyki do dwóch ostatnich piosenek jest znany bard rosyjskiej sceny rockowej Konstantin Nikolski (ur. 1951), o którego krótkiej obecności w składzie grupy (1980–1981) nie można zapominać. Do tej pory wydano 16 różnego rodzaju albumów z twórczością zespołu „Воскресение”.
7. **Гражданская оборона** – zespół powstał w Omsku w 1984 roku. Założycielami byli Jegor Letow (1964–2008) i Konstantin Riabinow (ur. 1964). „Гражданская оборона” (często używany skrót to ГрОб) jest dumą syberyjskiego rocka. Fani doceniali poezję Letowa – mocne słowa o wydźwięku społecznym połączone zostały z ostrym brzmieniem w stylu punk, rocka garażowego, rocka psychodelicznego. Grupa stała się symbolem protestu i muzyczno-poetyckiego radykalizmu, głównie dzięki osobie lidera – Jegora Letowa. Muzyk był prześladowany przez władze, oskarżany o udział w antyradzieckiej organizacji spiskowej, przetrzymywano go w szpitalu psychiatrycznym. Obecnie ГрОб nie ma już żadnego ze swoich liderów – Riabinow odszedł z zespołu pod koniec lat 90., serce Letowa zatrzymało się niespodziewanie we śnie w 2008 r. „Гражданская оборона” wydała 23 oficjalne albumy.
8. **ДДТ** – prawdziwa legenda rosyjskiego rocka, zespół, który wciąż tworzy historię muzyki w Rosji. Jej stałym liderem od 1980 roku jest Jurij Szewczuk (ur. 1957) – muzyk, poeta, malarz. „ДДТ” rozpoczęło swoją działalność w Ufie, aczkolwiek po wydaniu w 1984 roku trzeciego albumu zatytułowanego *Peryferie* (*Периферия*) grupa zaczęła mieć problemy z miejscowymi władzami – teksty utworów na płycie przedstawiały, zdaniem urzędników, fałszywy obraz życia na prowincji. W dodatku miejscowa prasa zaczęła szydzić z Jurija Szewczuka, nazywając go „agentem Watykanu” (powodem ku temu była fraza „Напрzód, Chrystus, my za Tobą” z piosenki *Napełniemy niebo dobrocią/Наполним небо добротой*). Szewczuk został zmuszony do opuszczenia rodzinnego miasta. W 1986 roku, po okresie tułaczki, na stałe zamieszkał w ówczesnym Leningradzie. Lata 90., jak również XXI wiek, to owocny etap w twórczości grupy – „ДДТ” wydało łącznie 19 albumów, nie licząc składanek i singli. Teksty Jurija Szewczuka odznaczają

się wysoką wartością artystyczną, bogactwem środków stylistycznych oraz różnorodnością tematyczną.

9. **Дягилева Яна (1966–1991)** – poetka, przedstawicielka syberyjskiego *undergroundu*. Pomimo, że w swoim krótkim życiu zdążyła napisać tylko 29 piosenek i mniej więcej tyle samo utworów poetyckich, została zapamiętana przez fanów jako jedna z najbardziej wyrazistych postaci tamtego okresu. Tragiczny charakter jej poezji do dziś budzi ogromne zainteresowanie. Więcej informacji o artystce znajduje się w rozdziale czwartym (s. 108–114).
10. **Земфира (ur. 1976)** – Zemfira Ramazanowa pochodzi z Ufy i tam kończyła z wyróżnieniem kolejne szkoły muzyczne. Zafascynowana rosyjskim rockiem (m.in. twórczością Wiktora Coja) artystka wzbudziła swoją osobą zainteresowanie po wydaniu pierwszego albumu, zatytułowanego *Zemfira (Земфира, 1999)*, który cieszył się w Rosji dużą popularnością. Do tej pory piosenkarka nagrała 6 studyjnych albumów.
11. **Зимовье зверей** – petersburska grupa założona w 1994 roku przez Konstantina Arbienina (ur. 1968) i Aleksandra Petersona (ur. 1967). W nieustabilizowanym świecie muzyki rosyjskiej lat 90. „Зимовье зверей” bardzo szybko wypracowało swój własny styl, balansujący między piosenką autorską, rockiem i folkem. To w dużym stopniu zasługa poety, Konstantina Arbienina, którego teksty nazywane są piosenką literacką bądź intelektualną. Zespół zawsze podkreślał kameralny charakter swojej twórczości i występował głównie w małych salach przed niewielką liczbą widzów. W 2009 roku „Зимовье зверей” zawiesiło swoją działalność, mając w dorobku 15 albumów.
12. **Зоопарк** – legendarna leningradzka grupa założona w 1980 roku przez Michaiła „Mike’a” Naumienkę (1955–1991). „Зоопарк” był jednym z fundamentów kultury rockowej w okresie jej kształtowania się w ZSRR. W latach 80., za życia swojego lidera, zespół nagrał 4 albumy (nie licząc indywidualnych projektów Naumienki). Skala znaczenia grupy została dostrzeżona później, w latach 90., kiedy to utwory „Зоопарк” zaczęły pojawiać się w repertuarze znanych przedstawicieli rosyjskiej sceny rockowej. Powstały również albumy poświęcone Naumience, a jego ironiczne spojrzenie na świat oraz odwołanie się do rzeczywistości młodzieży były punktami odniesienia dla zespołów działających w latach 90.
13. **Калинов мост** – legenda syberyjskiego rocka, zespół który powstał w 1986 roku z inicjatywy Dmitrija Riewiakina (ur. 1964). Jego twórczość w poetyckim i muzycznym aspekcie to zderzenie wielu kultur: rocka, muzyki folkowej, bluesa, mitologii słowiańskiej, motywów pogańskich

i chrześcijańskich. Sama nazwa grupy jest bardzo symboliczna – „kalinow most” (nazwa pochodzi od czasownika *калить*) w rosyjskich bajkach ludowych był miejscem walki bohatera z siłą nieczystą, łączył świat żywych ze światem pozagrobowym. Takie motywy są bardzo charakterystyczne dla nowosybirskiej grupy, lecz zainteresowania Riewiakina są szersze. Obecny etap twórczości lider „Kalinowego mostu” nazywa mesjanistycznym. Zespół ma w dorobku 10 albumów studyjnych.

14. **Кино** – zespół „Кино” i jego charyzmatycznego lidera Wiktora Coja (1962–1990) uważa się w Rosji za jeden z największych fenomenów artystycznych powstałych w kręgu leningradzkiej kultury rockowej. Grupa ostatecznie ukształtowała się w 1982 roku, nagrywając swój pierwszy album zatytułowany 45. Niebywały sukces albumu *Группа крови* (1988) oraz wejście na ekrany kultowego filmu Siergieja Sołowjowa *Асса* (1987), gdzie Coj zagrał samego siebie, zapewniły grupie „Кино” trwałą popularność. Pomimo, że zespół przestał istnieć tuż po śmierci swojego lidera (pozostawiając po sobie 9 albumów), wciąż ma rzesze oddanych fanów. Informacje o Wiktorze Coju znajdują się również w rozdziale czwartym (s. 88–101).
15. **Крематорий** – ta grupa, jak kilka innych przedstawionych wyżej, nie istniałaby bez swojego niezastąpionego lidera, autora niemal całego repertuaru Armienna Grigoriana (ur. 1960). Wraz z Wiktorem Trojebowem (ur. 1960) założył on zespół „Крематорий”, wcześniej będąc członkiem grup „Черные пятна” i „Атмосферное давление”. W wyniku nieporozumień Trojebow opuścił zespół w 1987 roku, na krótko wracając na początku lat 90. Prawdziwy rozgłos zespół zdobył w 1988 roku po wydaniu albumu *Śpiączka* (*Кома*). Pomógł w tym niewątpliwie teledysk do piosenki *Wiatr ze śmietnika* (*Мусорный ветер*), zainspirowany utworem Andrieja Płatonowa. Odniesienia do historii i kultury rosyjskiej to jedna z cech twórczości zespołu „Крематорий”. Trzeba jednak przyznać, że Grigorian jest bardzo wszechstronnym poetą. Grupa nagrała do tej pory 15 albumów.
16. **Машина времени** – prawdziwi weterani rosyjskiej sceny muzycznej, którzy określili kierunek rozwoju moskiewskiego rocka. Grupa powstała w 1969 roku, a jej założycielami byli Andriej Makarewicz (ur. 1953) i Siergiej Kawagoe (1953–2008). Na początku swojej działalności „Машина времени” wykonywała po angielsku utwory popularnych brytyjskich i amerykańskich zespołów. Stopniowo jednak przeszła na język rosyjski, dzięki poetyckiej twórczości Makarewicza. Duży wpływ na kształtowanie się wizerunku grupy miało na początku lat 70. zainteresowanie ruchem hipisowskim. Istotny w historii zespołu był rok 1980, kiedy to „Машина

времени” wygrała festiwal rockowy w Tbilisi. Wtedy też zaczęła aktywnie koncertować, chociaż zmagiała się z cenzorami i zakazami występów. W 1989 roku zespół świętował swoje 20-lecie, pięć lat później na Placu Czerwonym w Moskwie kolejny jubileusz, a w 2009 roku 40-lecie uwieńczone 40 koncertami w 40 miastach. „Машина времени” wydała 12 studyjnych albumów.

17. **Наутилус Помпилиус** – grupa założona w latach 1982–1983 w Swierdłowsku przez Wiaczesława Butusowa (ur. 1961) i Dmitrija Umieckiego (ur. 1962). Od tego czasu zespół wielokrotnie się rozpadał, zmieniał swój *image* i ponownie powracał na scenę. Popularność zdobył w 1986 roku, dzięki trzeciemu albumowi *Rozłłka (Разлука)*, który był już efektem współpracy z poetą Ilją Kormilcewem (1958–2007). Pod koniec lat 80. „Nautilus” był jednym z najpopularniejszych zespołów rockowych w Rosji. Butusow ostatecznie rozwiązał grupę w 1997 roku. „Nautilus” nagrał 14 albumów. Więcej informacji na temat twórczości zespołu znajdują się w rozdziale piątym w części poświęconej Ilji Kormilcewowi (s. 138–156).
18. **Пикник** – informacje o grupie znajdują się w rozdziale piątym (s. 123–138).
19. **Телевизор** – zespół powstał w 1984 roku w Leningradzie. Jego założycielem, liderem, autorem tekstów i muzyki jest Michaił Borzykin (ur. 1962). Grupa zasłynęła z tego, iż w swoich tekstach bardzo zdecydowanie wyrażała antytotitarne nastroje. W 1986 roku Borzykin wykonał na festiwalu rockowym niezaakceptowane przez cenzurę utwory – *Idziemy (Мы идем)* oraz *Wyjść spod kontroli (Выйти из-под контроля)*. To wydarzenie trwale zapisało się w historii rosyjskiego rocka – „Телевизор” był pierwszą grupą, która jawnie wystąpiła przeciw ograniczeniu wolności artystycznej. Po tym incydencie zespół trafił na wszystkie możliwe „czarne listy” i dostał półroczny zakaz koncertowania. Grupa wciąż działa, w 2009 roku wydała dziewiątą z kolei płytę, zatytułowaną *Déjà vu (Дежавю)*.
20. **Чайф** – za datę powstania grupy uważa się 29 września 1985 roku, kiedy to „Чайф” zagrał swój pierwszy koncert w Domu Kultury w Swierdłowsku. Założycielami zespołu byli Władimir Szachrin (ur. 1959) i Władimir Biegunow (ur. 1959). Obydwaj muzycy do dziś stanowią kręgosłup grupy. „Чайф” szybko zdobył popularność dzięki melodyjnym utworom przemycającym nutę prawdy o rzeczywistości rosyjskiej. Zespół nagrał 15 albumów studyjnych, jego tradycją stało się również wydawanie oddzielnej serii albumów zatytułowanych *Pomarańczowy nastrój (Оранжевое настроение)*.

Summary

Russian Rock Poetry

Poetic works belonging to Russian rock poetry are this subject of this book.

The author has made the assumption that rock texts constitute the art of words. One of the aims of literary history reflection was to prove the fact that thoughts were inseparable from the sociopolitical situation in the Soviet Union and later on in Russia. The research concerns the years 1970–2010. The latest works that show the contemporary picture of the rock culture in Russia come from the beginning of the 21st century.

Nowadays Russian rock is being perceived as a phenomenon in historical, cultural, social, philosophical and literary sense among Russian scholars. Both the high artistic value of rock texts and the numerous articles upon rock, draw attention of Russian literature specialists and linguists. This situation takes place also because during the last forty years Russian prose dominated over poetry.

The book distinguishes three main trends, namely Moscow, Leningrad and Sverdlovsk trends, that are the sources of the Russian rock music. Although each of them has a separate genesis and its representatives, one can find something in common – love of a word, the essence and characteristic of Russian rock. The poets in their texts repeatedly relate to the famous literary works or just to their authors but mostly they describe their own dark picture of the world. The artists expose negative aspects of living in a totalitarian country. Moreover, the image of a new and free Russia is also overflowed with anxiety and bad feelings. The portrait of ‘generation zero’, created by Victor Tsoi in *My mood* (*Мое настроение*) and developed by other poets, lacks faith in the present and in the future. What dominates is the type of outsider, an unhappy loner, who is dogged by ill fortune. Also the works of Ilya Kormiltsev deserve attention. One can describe his poetry as the poetry of ‘killed hopes’. The poet, born in the late 50s of the 20th century, witnessed the decay of the political system in the Soviet Union and writing at the turn of the 80s and 90s he could observe the developing crisis of all values. The subjects of his works are breakup and deformation of home, pathology, falsity, alcoholism, incest, crime and weakness of human character.

Rock poetry slowly writes down the following chapter in Russian literature. The time when this poetry was in the underground has ended. Nowadays, it constitutes a part of mass culture. As long as the poets such as Yuri Shevchuk, Boris Grebenshchikov or Edmund Shklarski write, it is worth following their works.

Резюме

Русская рок-поэзия

Объектом исследования являются художественные произведения, традиционно относимые к русской рок-поэзии.

Авторская позиция четко определяет характер рок-текста: это, безусловно, вид словесного искусства. Целью историко-литературного анализа является доказательство факта нерасторжимости поэтической идеи и социально-общественных условий, формировавших жизнь граждан в Советском Союзе. Хронологические рамки исследования охватывают 1970–2010 годы. По последним произведениям, созданным в начале XXI века, можно судить о состоянии рок-культуры в России.

Русский рок в настоящее время представляет собой феномен в историческом, культурном, социологическом, психологическом, философском и литературном смысле. Высокая художественная ценность словесного элемента привлекает внимание исследователей-литературоведов, а возрастающее число публикаций на тему рока указывает на актуальность данной проблемы.

В книге выделяются три главные линии, сформировавшие образ русского рок-движения: московская, ленинградская и свердловская. У каждого направления свой генезис, свои представители, однако между ними можно найти общий знаменатель – приверженность к слову. Несмотря на то, что в русской рок-поэзии нередко можно встретить разного рода отсылки к предшествующей литературе, рок-авторы изображают собственную, довольно мрачную картину мира.

Рокеры обнаружили отрицательные аспекты жизни в тоталитарном государстве, беспокойством и злыми предчувствиями переполнен также образ новой России. Портрет поколения „ноль”, созданный Виктором Цоем в произведении *Мое настроение* и дополняемый другими поэтами, насыщен отсутствием веры в настоящее и будущее. Доминантой является повторяемый образ *аутсайдера*, несчастного отшельника, преследуемого фатум.

Внимания также заслуживает творчество Ильи Кормильцева, который родился в конце пятидесятых годов XX века и стал свидетелем падения социалистического строя и углубляющегося кризиса ценностей. К главным мотивам его стихотворений относятся распад и деформация домашнего очага, патология, фальшь, алкоголизм, кровосмешение, преступление, слабость человеческого характера.

Рок-поэзия неспешно записывает следующие страницы русской истории. Время, когда принадлежала к *андерграунду*, ушло в прошлое. Сегодня рок является частью массовой культуры. И все же, пока работают такие исполнители, как Юрий Шевчук, как Борис Гребенщиков, как Эдмунд Шклярский, можно говорить о роке как о явлении более высокого порядка.

Bibliografia

Тексты utworów rosyjskiego rocka:

Лучшие песни. Аквариум: Тексты и аккорды, Минск 2003.

Поэты русского рока: А. Крупнов, А. Князев, И. Черт, М. Борзыкин, В. Васинъ, А. Горшенев, Санкт-Петербург 2004.

Поэты русского рока: Б. Гребеничиков, А. Гуницкий, А. Романов, М. Леонидов, Э. Шклярский, А. Васильев, Санкт-Петербург 2005.

Поэты русского рока: В. Цой, М. Наumenко, А. Панов, В. Федоров, Ф. Чистяков, М. Башаков, Санкт-Петербург 2004.

Поэты русского рока: Е. Летов, Д. Ревякин, Я. Дягилева, К. Рябинов, В. Кузьмин, Н. Кунцевич, Санкт-Петербург 2005.

Поэты русского рока: З. Рамазанова, М. Пушкина, С. Сурганова и др., Санкт-Петербург 2005.

Поэты русского рока: И. Кормильцев, В. Бутусов, Д. Умецкий, А. Могилевский, А. Лебедев, В. Шахрин, Н. Полева, М. Козырев, В. Самойлов, Г. Самойлов, Санкт-Петербург 2007.

Поэты русского рока: И. Сукачев, С. Шнуров, В. Степанцов, А. Иванов, Д. Спирин, А. Лаэртский, А. Никонов, „Бригадный подряд”, Санкт-Петербург 2005.

Поэты русского рока: О. Гаркуша, Д. Озерский, К. Комаров, К. Арбенин, А. Кагадеев, Н. Гусев, А. Красовицкий, В. Леви, С. Чиграков, Санкт-Петербург 2005.

Поэты русского рока: П. Мамонов, К. Никольский, А.Ф. Скляр, Ал. Романов, А. Григорян, Н. Борзов, Санкт-Петербург 2004.

Поэты русского рока: Ю. Шевчук, А. Башлачев, А. Чернецкий, С. Рыженко, А. Машнин, Санкт-Петербург 2004.

Русский Рок. Опыт антологии, Челябинск 2003.

Цой В., Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания, Москва 2001.

Literatura w języku polskim:

Aksionow W., *Oparzenie*, przeł. Kędzierski S., Warszawa 2000.

Apollinaire G., *Poezje*, wybór i przeł. Ważyk A., Kraków 2000.

- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. Chudak H., Tatarkiewicz A., Warszawa 1975.
- Bardowie, red. Sawicka J., Paczorska E., Łódź 2001.
- Blackburn S., *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przeł. Cieśliński C., Dziliński P., Szczubińska M., Woleński J., Warszawa 1997.
- Bodhidharma, *Kazania*, przeł. Fostowicz-Zahorski M., Wrocław 1997.
- Buddyzm, oprac. Sieradzan J., Jaworski W., Dziwisz M., Kraków 1987.
- Bukowski W., *I powraca wiatr...*, przeł. Mietkowski A., wiersze przeł. Barańczak S., Kraków 1985.
- Celiński K., *Mit czyli iluzja*, „Tylko Rock”, nr 9/1992.
- Coupland D., *Pokolenie X: opowieści na czasy przyspieszającej kultury*, przeł. Rybicki J., Warszawa 1998.
- Czas wielkiej przemiany: studia o literaturze rosyjskiej XX wieku*, red. Fast P., Skotnicka-Maj A., Katowice 1995.
- Drawicz A., *Spór o Rosję*, Warszawa 1987.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, T. II: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. Tokarski S., Warszawa 1994.
- Emigracja i tamizdat: szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. Suchanek L., Kraków 1993.
- Encyklopedia Powszechna Larousse*, T. II, Warszawa 2003.
- Fast P., *Spotkania z Brodskim (dawne i nowe)*, Katowice 2000.
- Garztecki M., *Rock od Presleya do Santany*, Kraków 1978.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Gzyl P., *Weterani z długimi piórami*, „Dziennik Polski”, 24 czerwca 2005.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. Drawicz A., Warszawa 1997.
- Hoffmann B., *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.
- Hugo-Bader J., *Skrawek nieba*, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”), 26 sierpnia 2008.
- Idzikowska-Czubaj A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
- Jacobs A., *Słownik muzyczny*, przeł. Martenka H., Nelkowski C., Bydgoszcz 1993.
- Kapuściński R., *Imperium*, Warszawa 2003.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach*, Wrocław 1996.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Królikowski W., *Mowa wzmacniaczy, cz.1 – Definicja i treść tekstu rockowego*, „Magazyn muzyczny/Jazz”, nr 4/1982.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994.

- Kulawik A., *Teoria wiersza*, Kraków 1995.
- Literackie świadectwa zniewolenia*, red. Drawicz A., Warszawa 1996.
- Literatura rosyjska w zarysie*, red. Barański Z., Semczuk A., Warszawa 1975.
- Literatura. Mit. Sacrum. Kultura*, red. Cymborska-Lebioda M., Kowalczyk W., Lublin 2002.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. Tanalska A., Warszawa 1984.
- Magazyn „Tylko Rock”, nr 7–8/1992.
- Mamy też na Białorusi piosenki o miłości (rozmowa Roberta Sankowskiego z Lawonem Wolskim)*, „Gazeta Wyborcza”, 12 marca 2006.
- Mann W., *Monday Manniak*, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”), 2 maja 2005.
- Michalski D., *Rock przez cały rok*, Warszawa 1990.
- Mickiewicz A., *Dziady. Część II*, Warszawa 1973.
- Między duszą a ciałem*, red. Burszta J., Rychlewski M., Warszawa 2003.
- Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, red. Kowalczyk W., Orłowska A., Lublin 2004.
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej: od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002.
- Nowa encyklopedia powszechna PWN*, T. 1 A–C, Warszawa 1998.
- Nowy Testament/nowy przekład*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1989.
- Olbrychski D., *Wspominki o Włodzimierzu Wysockim*, Warszawa 1990.
- Rosja XX wiek: Od utopii komunistycznej do rzeczywistości globalistycznej*, red. Zołotowski J., Kraków 2004.
- Rosjozawstwo: wprowadzenie do studiów nad Rosją*, red. Suchanek L., Kraków 2004.
- Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku*, wybór i oprac. Barański Z., Litwinow J., Warszawa 1982.
- Siwak W., *Estetyka Rocka*, Warszawa 1993.
- Słownik Języka Polskiego*, T. I–III, red. Szymczak M., Warszawa 1981.
- Smaga J., *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław 1981.
- Smaga J., *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2002.
- Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. Pęczak M., Wertenstein-Żułowski J., Wrocław 1991.
- Staszewski W., *Hipisi przy bankomacie*, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”), 13 czerwca 2005.
- Szyjewski A., *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1991.
- Świat Słowian w języku i kulturze III*, red. Komorowska E., Kozicka-Borysowska Ż., Szczecin 2002.
- Świat Słowian w języku i kulturze IV. Literaturoznawstwo*, red. Komorowska E., Krzanowska A., Szczecin 2003.

- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Gruszczyński M., Latek O., Lipszyc A., Michalak A., Rostkowska A., Rychter A., Rychter M., Sommer Ł., Warszawa 2001.
- Tragiczna zabawa OBERIU, czyli inna Rosja poetycka (Konstanty Waginow, Mikołaj Olejnikow, Daniil Charms, Aleksander Wwiedenski, Mikołaj Zabołocki)*, wybór i oprac. Drawicz A., Kraków 1991.
- Weiss W., *Rock Encyklopedia*, Warszawa 1991.
- Weiss W., *Rock Encyklopedia 2*, Warszawa 1994.
- Wielki powrót rocka* (rozmowa z Aleksiejem Kortniewem, liderem grupy „Nieszczęstny Słuczaj”), „Forum”, 29.11 – 05.12. 2004.
- Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
- Zwoliński A., *Rock: rytmiczne spętanie ducha*, Kraków 1995.

Literatura w języku rosyjskim:

- Алексеев А., Бурлака А., Сидоров А., *Кто есть кто в советском роке*, Москва 1991.
- Белый А., *Сочинения. Том 1*, Москва 1990.
- Блок А., *Незнакомка*, Москва 2005.
- Большой толковый словарь русского языка*, ред. Кузнецов С., Санкт-Петербург 2004.
- Бронзовый рок: Антология*, Санкт-Петербург 2004.
- Булгаков М., *Мастер и Маргарита*, Санкт-Петербург 2005.
- Бурлака А., *Рок-энциклопедия: Популярная музыка в Ленинграде–Петербурге 1965–2005*, Т. 1–3, Санкт-Петербург 2007.
- Волков С., *Я живу и дышу русской культурой*, „Литературная Россия”, № 21/23 мая 2008.
- Высоцкий В., *Сочинения в двух томах*, Екатеринбург 1997.
- Высоцкий В., *Я не люблю*, Москва 2000.
- Гавриков В., *Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Брянск 2007.
- Гуницкий А., *Записки Старого Рокера*, Санкт-Петербург 2007.
- Дидуrow А., *Четверть века в роке*, Москва 2005.
- Доманский Ю., *„Тексты смерти” русского рока*, Тверь 2000.
- Доманский Ю., *Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности)*, дис.... д-ра филол. наук, Москва 2006.
- Есенин С., *Я по-прежнему такой же нежный*, Москва 2000.
- Иванов Д., *Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук „Плестун”*, дис.... канд. филол. наук, Иваново 2008.

- Ильф И., Петров Е., *Золотой теленок*, Москва 1987.
- Клюева Н., *Метрико-ритмическая органтапизация русской рок-поэзии 1980-х годов*, дис.... канд. филол. наук, Москва 2008.
- Колчина О., *Диалог культур в структуре языковой личности (на материале поэзии Б. Гребенщикова)*, дис.... канд. филол. наук, Нижний Новгород 2004.
- Кушнир А., *100 магнитоальбомов советского рока*, Москва 2003.
- Лермонтов М., *Избранное*, Москва 2000.
- Логачева Т., *Русская рок-поэзия 1970–1990-х гг. в социокультурном контексте*, дис.... канд. филол. наук, Москва 1997.
- Лотман Ю., *Анализ поэтического текста*, Ленинград 1972.
- Лотман Ю., *Биография – живое лицо*, „Новый мир”, № 2/1985.
- Лотман Ю., *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002.
- Лотман Ю., *О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы*, Санкт-Петербург 1997.
- Майк: *право на рок*. [Майк из группы „Зоопарк”], авторы-составители: Рыбин А., Старцев А., Липницкий А., Тверь 1996.
- Маяковский В., *Стихотворения. Поэмы*, Москва 1963.
- Мокиенко В., Никитина Т., *Большой словарь русского жаргона*, Санкт-Петербург 2000.
- Музыкальный журнал „FUZZ”, июнь 2005.
- Нефедов Н., *Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии*, дис.... канд. филол. наук, Ростов-на-Дону 2004.
- Никитина О., *Биографический миф как литературная проблема: на материале русского рока*, дис.... канд. филол. наук, Тверь 2006.
- Никитина О., *Биографический мифы о русских рок-поэтах*, Санкт-Петербург 2011.
- Орлов М., *Свердловский рок: Памятник мифу*, Екатеринбург 2000.
- Пелевин В., *Generation „П”*, Москва 2006.
- Потаенная литература: Исследования и материалы*, Выпуск 5, Москва 2006.
- Рекшан В., *Кайф вечный, или как я был Ринго Старром*, Санкт-Петербург 1999.
- Ройтберг Н., *Диалогическая природа рок-произведения*, дис.... канд. филол. наук, Донецк 2007.
- Романов Д., *История „Аквариума”. Книга Флейтиста*, Санкт-Петербург 2001.

- Русская рок-поэзия: текст и контекст*, Тверь 1998 (zamieszczone w bibliografii zbiory *Русская рок-поэзия: текст и контекст 1–10* są wersjami elektronicznymi tych publikacji, które pobrać można ze strony internetowej Katedry Teorii Literatury Uniwersytetu Państwowego w Twerze: <http://www.poetics.nm.ru>).
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 2*, Тверь 1999.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 3*, Тверь 2000.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 4*, Тверь 2000.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 5*, Тверь 2001.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 6*, Тверь 2002.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 7*, Тверь 2003.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 8*, Тверь 2005.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 9*, Тверь, Екатеринбург 2007.
- Русская рок-поэзия: текст и контекст 10*, Тверь, Екатеринбург 2008.
- Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, ред. Николаев П., Москва 2000.
- Смирнов И., *Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока*, Москва 1994.
- Смирнов И., *Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России*, Москва 1999.
- Сологуб Ф., *Лирика*, Минск 1999.
- Солодова М., *Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: на материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них*, дис.... канд. филол. наук, Томск 2002.
- Ступников Д., *Традиционная и авторская символика в современной поэзии: Юрий Кузнецов и московские рок-поэты*, дис.... канд. филол. наук, Москва 2004.
- Темиришина О., *Поэтическая семантика Б. Гребенщикова*, дис.... канд. филол. наук, Москва 2006.
- Темиришина О., *Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии. Случай Б. Гребенщикова*, Москва 2009.
- Топоров В., *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995.
- Троицкий А., *Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...*, Москва 1991.
- Троицкий А., *Я введу вас в мир Поп...*, Москва 2006.
- Харитонов Н., *Империя „ДДТ“*, Москва 1998.
- Чебыкина Е., *Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формосодержательный аспекты*, дис. ... канд. филол. наук, Екатеринбург 2007.
- Чернин А., *Наша музыка: Первая полная история русского рока, рассказанная им самим*, Санкт-Петербург 2006.
- Чхартишвили Г., *Писатель и самоубийство*, Москва 1999.
- Шинкаренкова М., *Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии*, дис.... канд. филол. наук, Екатеринбург 2005.

Юдина Г., *Бошетунмай*, Санкт-Петербург 1995.

Ярко А., *Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва)*, дис.... канд. филол. наук, Тверь 2008.

Рęуty:

„Аквариум”, *Легенды русского рока. „Аквариум”*, 1998.

„ДДТ”, *Пропавший без вести*, 2005.

„ДДТ”, *Энциклопедия российского рока. „ДДТ”*, 2000.

„Зоопарк”, *Звездная серия. „Зоопарк”*, 2003.

„Кино”, *Группа крови*, 1996.

„Кино”, *Звезда по имени Солнце*, 1996.

„Кино”, *Последние записи*, 2002.

„Nautilus Pompilius”, *Крылья*, 2002.

„Nautilus Pompilius”, *Легенды русского рока. „Nautilus Pompilius”*, 1996.

„Пикник”, *MP3 Collection*, 2007.

„Сплин”, *Фонарь под глазом*, 1997.

Тальков И., *Лучшие песни. Часть 1*, 2001.

„Чайф”, *Избранное*, 2002.

„Чайф”, *Только лучшие песни*, 2002.

„Kult”, *Tata Kazika*, 1993.

„Perfect”, *Złote Przeboje*, 1998.

„T.Love”, *Chłopaki nie płaczą*, 1997.

„T.Love”, *Al Capone*, 1996.

Materiały filmowe:

Документальный сериал *Рок-версия событий*, режиссер Генрих Зданевич, 2007.

От и До (запись юбилейного концерта группы „ДДТ”), 1995.

Strony internetowe:

<http://www.agata.ru>

<http://www.alisa.ru>

<http://www.aquarium.ru>

<http://www.ark.ru>

<http://www.auktyon.ru>

<http://www.azbooka.ru>

<http://www.bashlachev.org>

<http://www.bdva.ru>

<http://www.chaif.ru>

<http://www.crematorium.ru>

<http://www.ddt.ru>

<http://www.emuzyka.pl>
<http://www.gluki.ru>
<http://www.google.pl>
<http://www.gr-oborona.ru>
<http://www.kalinovmost.ru>
<http://www.kinoshnik.net>
<http://www.kult.art.pl>
<http://www.lastfm.pl>
<http://www.litrossia.ru>
<http://www.mashina.ru>
<http://www.mikenaumenko.ru>
<http://www.nautilus.ru>
<http://www.novayagazeta.ru>
<http://www.ns.ru>
<http://www.piknik.info>
<http://www.poetics.nm.ru>
<http://www.rian.ru>
<http://www.rockmagazyn.pl>
<http://www.rock-n-roll.ru>
<http://www.splean.ru>
<http://www.tancyminus.ru>
<http://www.televizor.spb.ru>
<http://www.t-love.art.pl>
<http://www.vitya-tsoy.narod.ru>
<http://www.voskresenie.ru>
<http://www.wyborcza.pl>
<http://www.yanka.lenin.ru>
<http://www.youtube.com>
<http://www.zemfira.ru>
<http://www.zvuki.ru>
<http://zzverey.spb.ru>

Spis treści

Wstęp	5
1. RÓŻNORODNOŚĆ I WIELOWYMIAROWOŚĆ ROCKA	8
Próby zdefiniowania	8
Struktura przekazu rockowego. Kod słowno-tekstowy jako wyróżnik rosyjskiego rocka	17
2. NARODZINY I EWOLUCJA ROSYJSKIEGO ROCKA	32
Etapy rozwoju – Moskwa, Leningrad, Swierdłowski i radziecka prowincja	32
Rock we współczesnej Rosji	37
Rosyjski rock w kontekście społeczno-politycznym i kulturowym	40
3. ROSYJSKI ROCK A TRADYCJA LITERACKA	47
4. SŁOWO ROCKOWE A KONTEKST SPOŁECZNO-POLITYCZNY	58
„Видно, суждено моей земле страдать” – obraz Ojczyzny w rosyjskiej poezji rockowej	58
Obraz ZSRR	60
Po upadku. Obraz nowej Rosji	75
Miłość do Ojczyzny	82
„Здравствуй, последний герой”, czyli stracone pokolenie	85
„А без музыки и на миру смерть не красна”	101
5. POETYKA UPADKU	122
Poszukiwanie tożsamości w poezji Edmunda Szklarskiego	122
Ilja Kormilcew: poezja rozwianych nadziei	138
Alogiczny świat bohaterów poezji Borisa Griebieniczikowa	156
Zakończenie	177
Podstawowe informacje na temat wybranych artystów rosyjskiej sceny rockowej	182
Summary	187
Резюме	188
Bibliografia	190

Temat pracy wybrany przez Autora jest tyleż ważny,
co i ciekawy dla pełni obrazu kultury rosyjskiej
XX i początków XXI wieku. Książka poświęcona jest
dogłębnemu opisowi i analizie wielokodowego
i wieloaspektowego (mało jeszcze w Polsce zbadanego)
współczesnego zjawiska kulturowego,
jakim bez wątpienia jest radziecki i rosyjski rock.
Autor podjął niełatwy badawczy trud: poddał analizie
jeden ze złożonych kodów tego kierunku kulturowego – tekst
poetycki rocka, ale równocześnie nie pominął
zwięzłej charakterystyki innych aspektów zjawiska.
W efekcie powstała monografia bogata poznawczo,
jedyne (jak się zdaje) na gruncie polskim tak obszerne,
syntetyczne ujęcie fenomenu radzieckiego
i rosyjskiego rocka.

Prof. UJ, dr hab. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz

W książce wykorzystano fragmenty tekstów
takich zespołów, jak m.in. Akwarium, Nautilus Pompilius,
Telewizor, Kino czy DDT.

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 624

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-7271-738-2