

Formy i źródła poezji
Aleksandra Galicza

Mai i Filipowi

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
SERIA FILOLOGIA ROSYJSKA NR 44

Bartosz Osiewicz

Formy i źródła poezji Aleksandra Galicza



POZNAŃ 2016

ABSTRACT. Osiewicz Bartosz, *Formy i źródła poezji Aleksandra Galicza* [Forms and sources of Alexander Galich's Poetry]. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Rosyjska nr 44. Pp. 269. ISBN 978-83-232-3032-8. ISSN 0137-1452. Text in Polish with summaries in Russian and in English.

This monograph constitutes the first attempt to take a comprehensive look at the poetry of Alexander Arkadievich Galich (born Ginzburg; 1918–1977) from the perspective of its diversity of forms and sources in Polish studies on Russian literature. It focuses on the Russian phenomenon of author song, which appeared during “the thaw” and was consequently co-created by Galich and it was within the framework of this genre that the poet-bard’s illegal lyrical masterpieces were written. The book also emphasizes “the dual nature” of author song, which simultaneously functions as a literary phenomenon and a universal generator of forms. Moreover, particular attention is paid to examining the genologic diversity of Galich’s lyrics, full of derived forms of music-poetic genre relations or innovative fusions that emerged from their intermingling with different literary genres. Furthermore, the monograph also offers a look at the singing poet’s artistic word through the prism of intertextuality in order to highlight the multidimensional nature of his lyrics. In revealing the multilevel presence of someone else’s texts in Galich’s musical poems and showing that outer constructive elements of his works are characterized by meaningful qualities, the present author aims to prove the existence of a unique and inseparable relation between Galich’s author songs and Russian high culture.

Bartosz Osiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Rosyjskiej, Zakład Literatury Rosyjskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

Recenzent: prof. zw. dr hab. Alicja Wołodźko-Butkiewicz

Publikacja dofinansowana przez Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii UAM oraz Instytut Filologii Rosyjskiej UAM

© *Bartosz Osiewicz* 2016

This edition © *Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,*
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Opracowanie redakcyjne i edytorskie: Adriana Staniszewska

Redaktor techniczny: Dorota Borowiak

Projekt okładki: Monika Łapińska-Osiewicz

Wykonanie: Ewa Bronikowska-Dębek EWAND

ISBN 978-83-232-3032-8

ISSN 0137-1452

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 20,0. Ark. druk. 16,875

Druk i oprawa: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Wstęp | 7 |
| ROZDZIAŁ 1. Biografia twórcza Aleksandra Galicza | 59 |
| ROZDZIAŁ 2. Pierwsze próby poetyckie Aleksandra Galicza | 102 |
| ROZDZIAŁ 3. Piosenka (pieśń) autorska | 118 |
| ROZDZIAŁ 4. Wielogatunkowość poezji Aleksandra Galicza | 154 |
| ROZDZIAŁ 5. „Swoje” i „cudze” słowo w poezji Aleksandra Galicza | 195 |
| Zakończenie | 228 |
| Bibliografia | 231 |
| Резюме. Формы и истоки поэзии Александра Галича | 266 |
| Summary. Forms and sources of Alexander Galich's poetry | 268 |

Wstęp

Так, значит, за эту вот строчку,
За жалкую каплю чернил,
Воздвиг я себе одиночку
И крест свой на плечи взвалил.

Александр Галич

Poezja Aleksandra Arkadjewicza Galicza, właśc. Ginzburga (1918–1977), wpisująca się w kontekst rosyjskiej piosenki autorskiej, przez dziesięciolecia istniała jedynie w świadomości wąskiej grupy miłośników jego liryki. Za życia Galicz-poeta był twórcą mało znanym, w przeciwieństwie do innych autorów, którzy tak jak on wykonywali swoje utwory poetyckie przy akompaniamencie gitary, lecz z wielu względów mieli szczęście dotrzeć do szerszego grona odbiorców. Władimir Wysocki (1938–1980) pomimo oficjalnych ograniczeń i zakazów publikacji zdołał zyskać uznanie mas i miano poety ukochanego przez lud¹. Bułat Okudźawa (1924–1997) dzięki „odwilżowemu” zbiorce poezji pod znamienym tytułem *Liryka* (*Лирика*, 1956)² oraz licznym na wpół oficjalnym wystąpieniom stał się ważną częścią pejzażu kulturalnego okresu niewoli twórczej i epoki postgorbaczowskiej. Obaj pisarze są postrzegani we współczesnym literaturoznawstwie jako klasycy piosenki autorskiej. Obok nich równorzędne miejsce zajmuje Galicz, który w odróżnieniu od Okudźawy i Wy-

¹ Andriej Wozniesiński (1933–2010) w wierszu *Памяти Владимира Высоцкого* użył w stosunku do przedwcześnie zmarłego poety i aktora określenia „всенародный Володя”. Niemal 20 lat później zapożyczyli je twórcy filmu dokumentalnego o Wysockim. *Всенародный Володя*, автор сценария и режиссер-постановщик В. Рошин, режиссер Е. Рошина, Киностудия „XXI век” (Корпорация „Н.З.”) 2000.

² W niniejszej monografii tytuły utworów powstałych w języku rosyjskim, a posiadających polski przekład bądź polskie tłumaczenie tytułu przytaczane są następująco: po raz pierwszy obok polskiego wariantu tytułu w nawiasie okrągłym pojawia się jego brzmienie oryginalne, a dalej podawana jest tylko wersja polska. Utwory oraz tytuły nieprzełożone dotąd na język polski lub do tłumaczeń których nie udało się dotrzeć, podawane są wyłącznie w oryginale.

sockiego jedynie przez krótki czas był tolerowany przez władze radzieckie jako śpiewający poeta, co zaważyło na losie jego dorobku twórczego oraz kolejach życia. Niemniej sytuacja ta nie przeszkodziła bardowi w pracy poetyckiej, której efekty – choć udostępnione czytelnikom stosunkowo niedawno – zagwarantowały mu miejsce wśród największych twórców piosenki autorskiej. Wszyscy oni, a Galicz w szczególności, dzięki oryginalności myślenia artystycznego i poetyckiej głębi wnieśli istotny wkład w rozwój kultury rosyjskiej drugiej połowy XX wieku.

Nie ulega wątpliwości, że najwybitniejsze osiągnięcia w dziedzinie literatury Galicz zawdzięcza swojej poezji, choć, jak wiadomo, nie była ona jedynym rodzajem jego aktywności twórczej. W czasach stalinowskich pozostawał on lojalnym wobec władzy, powszechnie cenionym dramaturgiem i scenarzystą popularnych filmów radzieckich. Dopiero Chruszczowowska „odwilż” – czas względnej wolności i limitowanej demokratyzacji różnych obszarów życia – umożliwiła Galiczowi przewartościowanie poglądów na sztukę. Koniec lat 50. to także okres burzliwego rozwoju liryki, dla której zabrakło miejsca w literaturze socrealistycznej. Na tym tle na szczególną uwagę zasługuje zjawisko piosenki autorskiej³, które stało się wizytówką nowej epoki. Możliwość wykonywania własnych utworów przy akompaniamencie gitary okazała się punktem zwrotnym w karierze literackiej Galicza. Atuty piosenki autorskiej, która przenosząc poezję w przestrzeń dźwięku stała się najbardziej dostępnym i nieograniczonym przez cenzurę sposobem wypowiedzi artystycznej, zostały przez niego zauważone i w pełni docenione. Galicz, świadomie odchodząc od teatru i filmu, choć nie porzucał definitywnie tych obszarów, skrzętnie wykorzystał walory pieśni autorskiej i dołączając do grona śpiewających poetów, zaczął wraz z nimi tworzyć nowy fenomen kultury. Był już wtedy twórcą dojrzałym i doświadczonego, mającym za sobą młodzieńcze próby poetyckie, o których ostatecznym kształcie zdecydowały umiejętności zdobyte pod okiem Eduarda Bagrickiego (1895–1934). Użyteczność piosenki autorskiej, dostrzeżona przez Galicza, który doskonale odnalazł się w roli poety-kontestatora i kontynuatora tradycji literackiej, wzbudziła niepokój władz. „Poeci z gitarą”, początkowo lekceważeni i marginalizowani, z czasem stawali się obiektem nagonki. W ich gronie znalazł się również Galicz, zmuszony w końcu do emigracji. To ona ostatecznie zniszczyła w twórcy poetę. Na obczyźnie, opuszczony przez swoją Muzę, próbował sił w gatunkach prozatorskich, zaś jego poetycka lira wydawała już coraz mniej słyszalne dźwięki, by ostatecznie zamilknąć przed tragiczną śmiercią na wygnaniu.

³ W języku polskim „piosenka autorska” często określana jest również jako „pieśń autorska”, co stanowi odpowiednik rosyjskiego pojęcia „авторская песня”. W niniejszej monografii terminy te zostały uznane za synonimiczne i stosowane są w sposób zamienny.

Piosenka autorska była dla Galicza podstawową formą wypowiedzi artystycznej, w której realizował swoje zamysły twórcze i wyrażał nurtujące go idee. Nigdy nie stała się jednak, w odróżnieniu od dorobku innych śpiewających poetów, zjawiskiem masowym. Galicz przez całe życie pozostawał poetą inteligencji. To ona, łamiąc zakazy władz, słuchała nagrań z jego nieoficjalnych występów. To dla niej w domowym zaciszu wykonywał swoje piosenki. Na uwagę zasługuje również to, że były one – w przeciwieństwie do twórczości innych pisarzy związanych z pieśnią autorską – znacznie głębiej osadzone w tradycji literackiej i kulturze rosyjskiej. Były więc przeznaczone dla wąskiego audytorium, które potrafiło odczytać przekaz zawarty w wymagającym repertuarze Galicza. Nie przesłania to jednak osiągnięć artystycznych innych poetów-bardów, którzy razem z Galiczem współtworzyli nowe synkretyczne zjawisko z pogranicza różnych sztuk; wręcz przeciwnie, podkreśla oryginalność ich manieri twórczej i świadczy o niepowtarzalnym charakterze tekstów poetyckich.

Największym marzeniem Galicza-emigranta był powrót do Rosji, która zaakceptowałaby jego niezależność twórczą i pozwoliła mu zająć stosowne miejsce w literaturze⁴. Pisarz dobrze wiedział, że niekorzystna sytuacja polityczna, która od lat powstrzymywała jego dążenia wolnościowe, niszczyła jego godność oraz starania o zaistnienie w świadomości masowego czytelnika, nie będzie trwała wiecznie. Dlatego był przekonany, że moment triumfu w końcu nadejdzie i kultura rosyjskiej zostanie zwrócone to, co od lat było tak naprawdę jej częścią. Galicz rozumiał, że jako człowiek może nie doczekać tej chwili, lecz jako twórca, który dzięki ponadczasowości swojego słowa artystycznego osiągnie nieśmiertelność, będzie mógł cieszyć się sławą i uznaniem. Tym samym podzielał on pogląd Josifa Brodskiego (1940–1996) dotyczący miejsca poety w historii, jasno wyrażony w liście, który przyszyły noblista wystosował do najwyższych władz w przededniu emigracji, do której został zmuszony. Także – podobnie jak czynił to Brodski – głęboko wierzył w siłę swojej poezji, która jest w stanie pokonywać granice, odległości i systemy polityczne: „Я верю, что я вернусь; поэты всегда возвращаются: во плоти или на бумаге”⁵.

Nagła śmierć pisarza w żadnym stopniu nie przyczyniła się do zmiany stosunku oficjalnych kręgów do jego osoby i dorobku twórczego. W porówna-

⁴ Poeta zdążył wyrazić je na krótko przed rozstaniem z ziemią ojczystą w nieopozbawionym dramatyzmie wyznaniu: „Но все равно это земля, на которой я родился. Это мир, который я люблю больше всего на свете. [...] И поэтому единственная моя мечта, надежда, вера, счастье, удовлетворение в том, что я все время буду возвращаться на эту землю. А уж мертвый – то я вернусь в нее наверняка...”. Zob. *Я вернусь...*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 572.

⁵ List Josifa Brodskiego do sekretarza generalnego KC КПЗР Leonida Breżniewa, http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BRODSKI_IOSIF_ALEKSANDROVICH.html?page=0,3 [dostęp: 23.10.2013].

niu z innym przez lata nieuznanym, choć tolerowanym klasykiem piosenki autorskiej – Wysockim, którego pierwszy zbiorek wierszy *Nerw* (*Нерв*, 1981) ujrzał światło dzienne niemal natychmiast po przedwczesnym odejściu pisarza⁶, Galicz jako twórca emigracyjny nie mógł niestety liczyć na najmniejszą pobłażliwość władz⁷. Od chwili jego tragicznej śmierci musiała minąć dekada, zanim nastąpił długo oczekiwany zwrot w polityce kulturalnej ZSRR, na skutek którego miłośnicy poezji Galicza mogli bez przeszkód wczytywać się w jego strofy. Przełomowy dla pisarza okazał się dopiero okres Gorbaczowowskiej *pieriestrojki* i *głasnosti*, która zapoczątkowała w Rosji proces „powrotu literatury”. Istotą tego zjawiska było udostępnienie czytelnikowi dzieł autorów, którzy w realiach państwa totalitarnego nie mogli oficjalnie zaistnieć. Wśród wielu zakazanych bądź wydawanych tylko częściowo twórców wielkiego formatu, takich jak chociażby Iwan Bunin (1870–1953), Michaił Bułhakow (1891–1940) czy Andriej Płatonow (1899–1951), znalazł się również Galicz. W 1988 roku pośmiertnie przywrócono mu członkostwo Związku Pisarzy Radzieckich oraz Związku Filmowców⁸. W tym samym roku przy Związku Pisarzy Radzieckich rozpoczęła prace komisja literacka ds. twórczości Galicza. Na jej czele stanął inny ceniony poeta i bard – Bułat Okudźawa⁹. Wydarzenia te dobitnie świadczą o tym, że czas, w którym poezja klasyka piosenki autorskiej była świadomie przemilczana, dobiegł końca. Dowodem na to są również liczne publikacje utworów Galicza oraz opracowania krytycznoliterackie, których celem jest usystematyzowanie informacji o życiu i dokonaniach twórczych tego oryginalnego poety, scenarzysty, dramaturga i prozaika.

⁶ Skromny pod względem objętości i neutralny w warstwie tekstowej tomik poetycki został zredagowany pod dyktando cenzury. Niemniej stanowił on pierwszy ważny krok do uznania Wysockiego za poetę, który przyczynił się do rozwoju rosyjskiej liryki drugiej połowy XX wieku. Nie można zapominać, że prawo do bycia literatem było odbierane artyście w czasie całej jego dwudziestoletniej drogi poetyckiej. Skutkowało to zepchnięciem na margines, brakiem publikacji i niemal fizycznym cierpieniem twórcy, który szybko rosnącą popularność zawdzięczał powszechnie znanym i lubianym piosenkom. Taki rodzaj kary wymierzony Wysockiemu przez reżim okazał się dla poety niezwykle dotkliwy i w dużym stopniu wpłynął na dramatyczny finał jego losów. W przypadku Galicza zakaz cenzury również był nie bez znaczenia, co jest znamienne u autorów, którzy nade wszystko cenili niezależność i bliski kontakt z rodzimym odbiorcą.

⁷ Symptomatyczny był także brak obecności Galicza w jednej z pierwszych oficjalnych monografii o piosenkach autorskiej i jej najwybitniejszych twórcach, napisanej przez Borysa Sawczenkę. Zob. Б.А. Савченко, *Авторская песня*, Moskwa 1987.

⁸ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич: Летопись жизни и творчества*, w: А.А. Галич, *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы*, сост. А. Петраков, т. 1, Moskwa 1999, s. 28. Po raz pierwszy skrócony wariant niniejszej chronologii życia i twórczości Galicza ukazał się w gazecie „Журналист” z 1.11.1994 r. na wydziale dziennikarstwa Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego.

⁹ „Литературная газета” 1988, № 44 (2 ноября), s. 7.

Koniec lat 80. był wyjątkowo przychylny dla poezji Galicza – po latach istnienia wyłącznie w postaci tamizdatowskich publikacji¹⁰ i magnetofonowych nagrań z nieformalnych koncertów upubliczniono ją w ojczyźnie pisarza, początkowo w periodykach, następnie w formie oficjalnych wydań książkowych¹¹ oraz płyt winylowych¹². Ożywiły one zainteresowanie twórczością zakazanego jeszcze do niedawna śpiewającego poety i otworzyły drogę do publikacji kolejnych zbiorów poetyckich Galicza, które ukazują się w Rosji do dziś¹³. Wiele

¹⁰ Nakładem wydawnictwa „Posiew”, mieszczącego się we Frankfurcie nad Menem, ukazały się następujące zbiorki poezji Galicza: А.А. Галич, *Песни*, под ред. Е.Р. Романова, Frankfurt a. Main 1969; tenże, *Поколение обреченных*, Frankfurt a. Main 1972; tenże, *Поколение обреченных – 2. изд.*, Frankfurt a. Main 1974; tenże, *Когда я вернусь*, Frankfurt a. Main 1977; tenże, *Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен*, Frankfurt a. Main 1978; tenże, *Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен – 2. изд.*, Frankfurt a. Main 1981; tenże, *Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен – 2. изд.*, Frankfurt a. Main 1986. Wiersze poety drukowane były na łamach najważniejszych pism emigracyjnych, począwszy od lat 60.: *Из российской поэзии: Александр Галич*, „Грани” 1968, № 68, s. 7–8; А.А. Галич, *Стихи*, „Посев” 1968, № 1 (1128) январь, s. 60–61; *Из российской поэзии: Александр Галич*, „Грани” 1969, № 70, s. 113–114; А.А. Галич, *Памяти Бориса Леонидовича Пастернака. Аве, Мария. Стихи-песни*, „Посев” 1969, № 10 (1149) октябрь, s. 56; tenże, *Старый принц*, „Когда-нибудь дошлый историк” „Я в путь собирался всегда налегке...” „От беды моей пустяковой” *Песня. Стихи*, „Грани” 1972, № 83, s. 4–13; tenże, *Русь. Заклинание Добра и Зла. Стихи*, „Грани” 1974, № 92–93, s. 3–7; tenże, *Когда я вернусь... Из новой книги*, „Посев” 1974, № 8 (1207) август, s. 17; tenże, *Из новой книги стихов. Объяснение в любви. Открытое письмо в XVII век*, „Посев” 1974, № 10 (1209) октябрь, s. 59–60; tenże, *Псалом. Зима тревоги нашей. Приметы весны. Стихи*, „Грани” 1975, № 96, s. 174–178; tenże, *Анне Андреевне Ахматовой*, „Грани” 1975, № 98, s. 3–4; tenże, *Цикл стихотворений*, „Континент” 1975, № 2, s. 83–93; *Стихи Лидии Алексеевой, Ольги Анстей, Василия Бетаки, Лии Владимировой, Александра Галича, Натальи Горбаневской, Ивана Елагина, Юрия Иофе, Дм. Кленовского, Н. Коржавина, Елены Матвеевой, Н. Моршена*, „Грани” 1976, № 100, s. 13–14; А.А. Галич, *Из новых стихов*, „Континент” 1976, № 10, s. 5–10; tenże, *С последней ленты. Два стихотворения*, „Континент” 1978, № 15, s. 7–9; *Из стихов Александра Галича*, „Посев” 1978, № 2 (1249) февраль, s. 7–8.

¹¹ А.А. Галич, *Возвращение*, авт. предисл. и послесл. С.Б. Рассадин, Ленинград 1989; tenże, *Избранные стихотворения*, Москва 1989; tenże, *Петербургский романс: Избранные стихотворения*, сост. и вступ. ст. А.Н. Шаталова, Ленинград 1989; tenże, *Стихи и песни*, предисл. А. Великоречина, Москва 1990; tenże, *Возвращение: Стихи. Песни. Воспоминания*, вступ. ст. А. Шаталова, Ленинград 1990; tenże, *Генеральная репетиция*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 1991; tenże, *Я верил в чудо: Песни и стихи*, ил. В.А. Карпов, Москва 1991; tenże, *Я выбираю Свободу*, Москва 1991.

¹² А.А. Галич, *Когда я вернусь*, „Мелодия” 1989 (płyta winylowa); tenże, *Ночной дозор*, „Мелодия” 1990 (płyta winylowa).

¹³ А.А. Галич, *Облака плывут в Абакан*, сост. В. Бетаки, Санкт-Петербург 1996; tenże, *Песни. Стихи. Поэмы. Киноповесть. Пьеса. Статьи*, Екатеринбург 1998; tenże, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000; tenże, *Возвращается вечером ветер...*, dz. сут.; tenże, *Стихотворения. Песни: К 85-летию А.А. Галича*, Москва 2003; *Галич Александр Аркадьевич. Антология Сатиры и Юмора России XX века*, т. 25, Москва 2005; А.А. Галич, *Городской романс. Стихотворения, песни*, Москва 2008; tenże, *Облака: Сти-*

z nich wzbogacają wspomnienia o pisarzu¹⁴, komentarze autorskie barda do utworów, fragmenty jego wystąpień radiowych z okresu emigracyjnego. Poezja Galicza weszła też na stałe do rozmaitych antologii piosenki autorskiej, które oprócz tekstów artystycznych barda-dramaturga zawierają utwory innych śpiewających poetów, takich jak: Juz Aleszkowski (ur. 1929), Władimir Wysocki, Bułat Okudźawa, Aleksandr Gorodnicki (ur. 1933), Julij Kim (ur. 1936), Michaił Koczetkow (ur. 1961), Jurij Lores (ur. 1951), Aleksandr Mirzajan (ur. 1945), Aleksandr Tkaczew (1955–2010), Władimir Turijanski (ur. 1935)¹⁵. Dowodzi to niezbicie, że twórczość poetycka Galicza wciąż postrzegana jest jako część szerszego zjawiska w kulturze, jakim bez wątpienia był ów nowy synkretyczny „gatunek” sztuki. Determinuje to poniekąd wieloaspektowy sposób jej analizy, który nie powinien ograniczać się jedynie do wyjawiania sensów zawartych w warstwie lirycznej.

Rozpatrując dostępne źródła, w których opublikowane zostały utwory poetyckie Galicza, należy podkreślić, że cały czas brakuje wydania, które zawierałoby ich pełen wykaz. Ponadto mankamentem wielu publikacji jest brak solidnie i skrupulatnie przeprowadzonej pracy redakcyjnej, a przede wszystkim przygotowania tekstologicznego. Druk utworów Galicza powinien być poprzedzony rzetelną pracą tekstologów, co pozwoliłoby uniknąć błędów i amplifikacji tekstu. Z dużą rezerwą należy więc traktować niektóre utrwalenia wydawnicze poezji barda-dramaturga. Dystans wymagany jest nawet w stosunku do, wydawałoby się, najpełniejszych zbiorów twórczości Galicza. Najlepszym przykładem publikacji poddanej przez środowisko badaczy piosenki autorskiej ostrej krytyce¹⁶

хотворения, Санкт-Петербург 2008; tenże, *Ваш сородич и ваш изгой...*, сост. А. Петраков, Москва 2013; tenże, *Неоконченная песня*, ил. В. Зетовой, Москва 2013.

¹⁴ С.Б. Рассадин, *Возвращение*, w: А.А. Галич, *Возвращение*, авт. предисл. и послесл. С.Б. Рассадин, Ленинград 1989, s. 5–40; tenże, *Испытание гласностью*, w: тамże, s. 283–314; А. Архангельская (Галич), *Вместо предисловия*, w: А.А. Галич, *Избранные стихотворения*, Москва 1989, s. 5–7; А.А. Великоречин, *Право на любовь. Антипредисловие*, w: А.А. Галич, *Стихи и песни*, вступ. ст. А.А. Великоречина, Москва 1990, s. 3–14.

¹⁵ *Есть магнитофон системы „Яуза”...* (*Сборник текстов магнитиздата*), сост. А. Уклеин, Калуга 1991; *От костра к микрофону*, сост. А. и М. Левитаны, Санкт-Петербург 1996; *Смех сквозь струны: Юмористические и сатирические бардовские песни послевоенных лет*, сост. Р.А. Шипов, Москва 1999; *Бардовские песни. Из золотого фонда авторской песни*, сост. Р.А. Шипов, Москва 2005; *Поющие поэты*, сост. и прим. Л.В. Поликовской, предисл. Н.А. Богомолова, Москва 2008; *Антология бардовской песни. 100 бардов 600 песен*, авт.-сост. Р. Шипов, Москва 2009; *Классика бардовской песни*, сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов, Москва 2009.

¹⁶ Negatywne opinie o dwutomowym wydaniu utworów Galicza znalazły się w wypowiedziach tekstologa piosenki autorskiej Andrieja Kryłowa, który uważa je za pozbawione wartości naukowej. Szczegółowe informacje na ten temat zawarte są w liście otwartym Kryłowa do Alony Archangielskiej (Galicz), opublikowanym na jego stronie internetowej, poświęconej zagadnieniom piosenki autorskiej. Zob. А.Е. Крылов, А.А. Архангельской (*Галич*). (*Открытое*

jest jedyne do tej pory dwutomowe wydanie dzieł Galicza przygotowane przez Aleksandra Pietrakowa¹⁷. Zawiera ono pomyłki tekstologiczne oraz świadomą ingerencję redaktora zbioru w kształt poszczególnych wierszy, zatem nie może pretendować do miana wzorcowego. Rola specjalistów badających rękopisy oraz taśmy z zarejestrowanymi utworami poetów-bardów, a tym samym dążących do ustanowienia ostatecznej wersji tekstu artystycznego, jest szczególnie ważna w przypadku zjawiska piosenki autorskiej, której forma i specyficzny sposób istnienia determinowały powstawanie kolejnych wariantów poszczególnych utworów. Jest to bardzo istotne w odniesieniu do twórczości poetyckiej Galicza, która wciąż oczekuje na pełne wydanie, poprzedzone przygotowaniem tekstologicznym i opatrzone wyczerpującym komentarzem naukowym. Komplikacje te wynikają z braku dbałości Galicza o swój dorobek literacki na etapie jego powstawania. Rękopisy, rzadko datowane przez autora, w większości się nie zachowały. W konsekwencji często nie można określić nawet przybliżonego czasu powstania tekstu (nie mówiąc już o dokładnej dacie jego napisania), co utrudnia ustalenie genezy utworu czy przeanalizowanie ewolucji twórczej pisarza. Nie bez związku pozostaje również wpływ czynników oficjalnych, które skutecznie hamowały rozwój nielegalnej literatury, zwłaszcza poezji Galicza. Okolicznością, która sprzyjała zaś powstawaniu kolejnych wariantów utworów poetyckich Galicza, była natura samej pieśni autorskiej. Bliski kontakt śpiewającego poety z odbiorcą, próby dostosowania brzmienia tekstu do danej grupy słuchaczy, brak ogólnodostępnych wydań książkowych – wszystko to odegrało znaczącą rolę w tworzeniu i utrwalaniu wersji, niekoniecznie uznanych później za kanoniczne. Obecnie za najważniejsze i najpełniejsze wydania poezji Galicza uchodzą publikacje zredagowane przez Aleksandra Kostromina¹⁸ i Wasilija Betaki¹⁹. W pracy nad nimi autorzy wykorzystali różne metodologie. Pierwszy koncentrował się na odtworzeniu tekstów na podstawie nagrań magnetofonowych, drugi – na wcześniejszych tamizdatowskich publikacjach piosenek barda, również powstałych na bazie zapisów fonograficznych, lecz poddanych następnie korekcie autorskiej. Betaki, przygotowując zbiór utworów poetyckich Galicza, pragnął dostrzec w nim przede wszystkim poetę, a nie barda. Zdecydowało to

письмо), <http://ru-galich.livejournal.com/17477.html> [dostęp: 22.01.2012]. Píše o tym również Wasilij Betaki. Zob. В. Бегаки, *Примечания*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бегаки, Санкт-Петербург 2006, s. 336.

¹⁷ А.А. Галич, *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы*, сост. А. Петраков, т. 1, Москва 1999; tenże, *Сочинения. В 2-х т. Киносценарии, пьесы, проза*, сост. А. Архангельская-Галич, т. 2, Москва 1999.

¹⁸ А.А. Галич, *Облака плывут, облака: Песни, стихотворения*, сост. А. Костромин, Москва 1999; tenże, *Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением*, сост., подгот. текста А. Костромина, Москва 2003.

¹⁹ А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы...*, dz. cyt.

o jego jednoznacznie pozytywnym stosunku do emigracyjnych wydań poezji Galicza – wcześniej zaaprobowanych przez samego autora – i wpłynęło na krytyczne odniesienie się redaktora do tekstów opracowanych w wyniku analizy taśm z wystąpieniami śpiewającego pisarza. Betaki zwraca uwagę na słabe strony źródeł fonograficznych. Nie najlepsza jakość oraz improwizacyjny charakter samych koncertów nierzadko wypaczają rzeczywiste brzmienie konkretnych utworów. Poza tym podaje on w wątpliwość możliwość analizy wszystkich nagrań, w większości pochodzących z domowych koncertów Galicza. Ich ogromna liczba stanowi dodatkowe utrudnienie dla badaczy²⁰. Odmiennego zdania jest Kostromin, który śledząc ewolucję tekstów na materiale audio pochodzącym z różnych okresów aktywności artystycznej Galicza, dążył do ustalenia ostatecznego wariantu poszczególnych wierszy poety-barda.

Oprócz tekstów poetyckich Galicza publikowano również jego prozę²¹. Stanowi ona jednak tylko wycinek jego bogatego dorobku artystycznego, ograniczający się do pojedynczych utworów prozatorskich. Zebranie wszystkich prac literackich Galicza, tych zagubionych, zapomnianych bądź rozproszonych po rozmaitych archiwach i bibliotekach, jest zadaniem wręcz karkołomnym. Jak dotąd nie ma pełnego wielotomowego wydania zbioru dzieł Galicza, obejmujących różne gatunki i rodzaje literackie. Ogranicza to nie tylko dostęp do jego twórczości, ale również hamuje rozwój literaturoznawstwa, które z wyjątkiem nielicznych artykułów naukowych i pojedynczych prac badawczych²² pomija milczeniem pokąsną spuściznę artystyczną z zakresu epiki i dramatu.

W niniejszej monografii, której celem jest analiza form i źródeł dorobku poetyckiego Galicza, jego utwory, z wyłączeniem omówionych szczegółowo przypadków, będą przywoływane na podstawie zbioru *Стихотворения и поэмы*. Tom ten zredagował, opatrzył wstępem, posłowiem i komentarzem do tekstów Wasilij Betaki – współpracownik i przyjaciel poety-barda w okresie jego pobytu na emigracji. Jest to udana próba wieloźródłowego utrwalenia dorobku Galicza. Widoczna przewaga tekstów opracowanych na podstawie opublikowanych za

²⁰ В. Бетаки, *Примечания...*, dz. cyt., s. 333, 335–336.

²¹ А.А. Галич, *Генеральная репетиция*, Frankfurt a. Main 1974; tenże, „...Я вернусь...”. *Киноповести. Пьесы. Автобиографическая повесть: Сборник*, вступ. статья В.Р. Волина, Москва 1993; tenże, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005.

²² В. Волин, *Вспоминая и перечитывая Галича*, w: А.А. Галич, „...Я вернусь...”. *Киноповести...*, dz. cyt., s. 3–12; Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 5–44; И.Р. Каримова, *Коммуникативная организация драматического произведения (на материале пьес А. Галича, В. Максимова, А. Вампилова)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань 2004.

жизни писателя выдань заходних (два первые роздзялы) не прешлания рэшту згромаджонных матэрыялаў, на якія складаюцца творы недрукаваныя за жыцця барда, а пачынаюцца з яго архіву, прэзентаваныя ў часе аўтарскіх аўдыя рэдыяных і ўвечнаваныя на тэмах магнетэфонных (роздзял трэці). Тэ астатніе с'ю часта з'яўляюцца розных версіі тых самых вяршы-пісенок, о чым не запамніа выдываца, творац роздзял „інне рэдакцые”. Поезья Галіца належаўа да нурту пісенкі аўтарскай, ко азначаа, же тэкст артыстычны станова тылькo једен, ач најважнєйшы элемент твороў співаўага поета. Не можа једнак запомінаць о позостаўах, незвычайно істотных частках складовах, такіх як мелодія, выкананне, інтонацыя, гест і міміка. Хоць вобец тэксту поэтыцкага спєлняюць оне функцыю помочніцаў, іх роля јест не до прэцененія. С'ю з'яўляюцца дадатковых сэнсоў, ктoре могуць быць часта неухватныя пры аналізе твороў дoкoнаныя једнє на падставе выдань кнїажковых. Абы ў пєлні зразумєць лірыку Галіца, незбўднє јест зврoтєнне увагі на спєцыфіку пієні аўтарскай. Кoнєчныя выдывае с'ю вєц oдволаанне до утрвалєн поэты Галіца ў сьстємє аўдыо ораа аўдыо-вїдео. Дoстєпнє награния з неoфіцїальных выстаўяєн пісателя, нєлїчныя захаванє здымак фїльмаў з канцєртoў заваераўа аўтарскє выкананнє вяршы-пісенок ораа кoментарзє до нїх пoзвoляць дoпєлнїць oбраз твoрцы і яго дoрoбкy.

Пєршыя прoбы сьнтєтычнoга уячєннє фєнoмєну лірыкї Галіца і прэзентацыі сьлєвєткї пісателя пoдјєтo јещчє за яго жыцця на л'амах пїсм ємїграцыяных. Спoсрoд најважнєйшых публїкацыі тєго тыпу налєжыць вымєнїць артыкулы Јєвгєнїя Рoманoва, Л. Дoнaтoва²³, О. Крaсoвскoгo, Јєфїма Эткїнда і Андрїєя Сїнїавскoгo²⁴. Зараз пo шмїрцї Галіца, а пoтєм ў јєй кoлєјнє рoчнїцє ў вїєлу тамїздaтoвскїх часoпїсмaх укaзывaўа с'ю нoты бїoграфїчныя пісателя і інфoрмацыя о яго твoрчoсцї²⁵. Натoмїаст час уплываўа о д трагїчных выдаражєн дєктян 1977 рoкy пoзвoлїл на стoпнїoвє oдхoдєннє oд вoспoмнєнї і ску-

²³ Пєршыа літєра імїєннєя wraz з назвїскїєм пoявляе с'ю ў тєкстє прaцы тылькo і выл'ючнє на прьпaдкy, гдy нє удаo с'ю усталїць пєлнoгo імїєннєя oсoбы o ктoрєј јєст мoва.

²⁴ Е.Р. Рoманoв, „Эрїка” бєрєт чєтырє кoпїї..., „Пoсєв” 1968, № 1 (1128) янвaрь, s. 59–60; Л. Дoнaтoв, *Пoєт Галїч, пoєт Галїч...*, „Пoсєв” 1969, № 11 (1150) нoябрь, s. 52–54; О. Крaсoвскїй, *П'ять днєй с Алєксaндрoм Галїчєм*, „Пoсєв” 1974, № 10 (1209) oктябрь, s. 54–58; Е. Эткїнд, *„Мєлoвєчєская кoмєдїя” Алєксaндрa Галїчa*, „Кoнтїнєнт” 1975, № 5, s. 405–426; А. Сїнїавскїй (Абрам Тєрц), *Тєатр Галїчa*, „Врємя і мь” 1977, № 14 фєврaль, s. 142–150.

²⁵ *Пoэты нє умїрают*, „Врємя і мь” 1977, № 24, s. 4; *Пам'ятї дрyзєй. Алєксaндр Галїч*, „Пoсєв” 1978, № 1 (1248) янвaрь, s. 63; Е.Р. Рoманoв, *Вoзврaщєннє. Пам'ятї Алєксaндрa Аркaд'євїчa Галїчa*, „Пoсєв” 1978, № 2 (1249) фєврaль, s. 2–3; Е. Брєйтбaрт, „*Нє зoвї мєн'є... Нє зoвї – я і тaк прїду!*”, тамжє, s. 4–6; *К гoдoвїцїнє шмїрцї А.А. Галїчa*, „Пoсєв” 1978, № 12 (1259) дєкaбрь, s. 57.

pienie się na cechach liryki Galicza. Artykuły wspomnieniowe przekształciły się więc w strumień tekstów, w których podjęto najistotniejsze wątki analityczne²⁶.

Wartość słowa artystycznego Galicza sprawiła, że przyciąga ono uwagę rosyjskich literaturoznawców badających zjawisko piosenki autorskiej. Pod koniec XX wieku narodziło się w Rosji „galiczoznawstwo”, próbujące w naukowy sposób opisać fenomen twórczości oraz sylwetkę artystyczną tego oryginalnego poety. Trzeba dodać, że oprócz innych młodych dyscyplin nauki, takich jak „wysockologia” czy „okudżawoznawstwo” – których celem jest głównie analiza biografii twórczej śpiewających autorów bądź opis pewnych aspektów ich dorobku literackiego w ujęciu komparatystycznym, stara się ono całościowo uchwycić istotę synkretycznego rodzaju sztuki, który współtworzyli rosyjscy „poeci z gitarą”. Główną rolę w rozwoju „galiczoznawstwa” przez wiele lat odgrywało Państwowe Kulturalne Centrum-Muzeum Władimira Wysockiego w Moskwie (Государственный культурный центр-музей Владимира Высоцкого в Москве), które organizowało międzynarodowe konferencje naukowe poświęcone aktorowi Taganki i innym rosyjskim klasykom piosenki autorskiej, w tym Galiczowi, publikowało zbiory artykułów naukowych o spuściźnie literackiej bardów²⁷ oraz patronowało wielu ciekawym inicjatywom badawczym, przyczyniając się do odkrywania sensu poezji Galicza. Ważny w tym względzie jest również projekt badawczy realizowany w formie almanachu *Голос надежды: Новое о Булате*²⁸. Kolegium redakcyjne tworzą m.in.: Nikołaj

²⁶ Л. Копелев, *Памяти Александра Галича*, „Континент” 1978, № 16, s. 334–343; В. Бетаки, *Галич и русские барды*, tamże, s. 349–353; Д. Андреева, *России сердце не забудет... О творчестве Александра Галича*, „Грани” 1978, № 109, s. 215–228; А. Опульский, *Александр Галич*, „Грани” 1981, № 119, s. 264–276.

²⁷ *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ред.-сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997; *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998; *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999; *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 2, Москва 1999; *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000; *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. V, Москва 2001; *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002; *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002; *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001; *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003; *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003.

²⁸ *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 1, Москва 2004; *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 2, Москва 2005; *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2006; *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 4, Москва 2007; *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 5, Москва 2008; *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 7, Мо-

Bogomołow, Władisław Zajcew, Andriej Kryłow, Anatolij Kułagin, Władimir Nowikow i Stanisław Swiridow. Ich badania nie ograniczają się do zagadnień związanych z życiem i poezją Okudźawy, lecz zyskują szerszy wymiar dzięki analizie związków pisarza z innymi śpiewającymi literatami, wśród których znalazł się także Galicz. Mając na względzie rosnące zainteresowanie uczonych sylwetką i dorobkiem tego barda, należy jednak zwrócić uwagę na ogrom zadań, jakie stoją przed współczesnym literaturoznawstwem, zajmującym się zakazaną jeszcze do niedawna problematyką.

Niebagatelną rolę w przybliżaniu dorobku poetów-bardów odgrywa Internet. Jest on nie tylko źródłem ogólnych informacji na temat twórczości śpiewających poetów, przestrzenią wymiany poglądów i dyskusji wielbicieli ich talentu czy miejscem, w którym popularyzuje się to zjawisko. Wiele baz danych zawiera archiwalne nagrania audio-wideo z występów i koncertów rosyjskich bardów, a także kolekcje zdjęć, na których utrwalony został ich wizerunek, oraz udostępnia spuściznę literacką w postaci opublikowanych utworów. Poszczególne strony internetowe zamieszczają także specjalistyczną literaturę krytyczną, monografie, dysertacje i artykuły o piosenkach autorskiej²⁹.

Twórczość poetycka Galicza od dłuższego czasu fascynuje rosyjskich literaturoznawców, którzy po latach milczenia wynikającego z braku oficjalnej akceptacji dla poety i jego dorobku oraz bagatelizowania potrzeby badań nad nim, pragną wypełnić tę lukę. Sądząc jednak po liczbie i jakości powstałych prac badawczych, Galiczowi poszczęściło się znacznie mniej niż Wysockiemu czy Okudźawie. Dlatego istotnym elementem niniejszej monografii będzie obszerny i szczegółowy opis stanu badań, zawierający analizę niedostępnej w Polsce rosyjskojęzycznej literatury krytycznej poświęconej Galiczowi. Wyczerpujące „sprawozdanie bibliograficzne” jest konieczne do nakreślenia sylwetki literackiej artysty. Tylko w taki sposób da się ustalić prerogatywy badawcze, wskazać braki analityczne, skorygować ustalenia, a także stworzyć warunki do dalszych dociekań naukowych dla wszystkich, którym omawiana problematyka wyda się interesująca.

сква 2010; *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011; *Голос надежды: Новое о Булате. Альманах*, сост. А.Е. Крылов, вып. 10, Москва 2013. Nakładem wydawnictwa „Булат” ukazała się również trzecia część zbioru artykułów *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3.

²⁹ Ze względu na szybki rozwój technologii informacyjnych, skutkujący częstymi aktualizacjami istniejących stron internetowych oraz nieograniczonym powstawaniem nowych baz danych, celowe jest ograniczenie się do nazwania jedynie najważniejszych z nich. Postać i dorobek literacki Galicza prezentują: www.bard.ru [dostęp: 5.03.2011]; <http://www.bards.ru/Galich> [dostęp: 5.03.2011]; <http://agalich.narod.ru/open.html> [dostęp: 5.03.2011]; http://www.library.ru/2/lit/sections.php?a_uid=59 [dostęp: 5.03.2011].

W monografiach poświęconych Galiczowi powstałych w rosyjskojęzycznym obszarze kulturowym skoncentrowano się na przybliżeniu stworzonego przez niego świata artystycznego, zrozumieniu warstwy ideowej utworów wyrażającej światopogląd pisarza oraz wyodrębnieniu najistotniejszych cech jego warsztatu poetyckiego. Osobną grupę stanowią publikacje zwarte, w których podejmowano próby odtworzenia kolei życiowych poety. Problemem badawczym związanym z wyjawieniem istoty liryki Galicza zajął się Stanisław Rassadin. Autor pierwszej monografii o Galiczu (prywatnie wieloletni przyjaciel pisarza) dostrzega w jego sarkastycznych piosenkach poezję, która czerpie zarówno z bogatej tradycji literackiej, jak i z nowatorskich tendencji współczesnej literatury³⁰. Nie sposób pominąć również pracy o Galiczu napisanej przez znawcę jego poezji – Leonida Frizmana. Ten badacz z Charkowa, poddając szczegółowej analizie świat artystyczny śpiewającego autora, stara się przede wszystkim wychwycić polityczny wydźwięk jego wierszy oraz dostrzec w nich akt obywatelskiego sprzeciwu wobec ideologii komunistycznej. Frizmanowi nieobca jest również refleksja kulturologiczna. Kieruje on swoje rozważania w stronę korzeni literackich, z których wyrasta twórczość poetycka Galicza, i próbuje uchwycić najważniejsze tematy, obrazy i motywy jego poezji³¹. Problem dialogu poetyckiego Galicza porusza również Andriej Kryłow³². Koncentruje się on także na komentowaniu realiów radzieckich obecnych w poezji rosyjskiego barda-emigranta³³.

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku pojawiły się pierwsze biografie Galicza. Większość z nich nie może pretendować do miana publikacji, która by precyzyjnie odtwarzała drogę życiową i artystyczną poety i posiadała wartość naukową. Do grupy tej należą zarówno skromna objętościowo książka Nikołaja Nadieżdina³⁴, jak i rozbudowana praca Władimira Batszewa³⁵. Ta ostatnia poddana została jednak ostrej krytyce przez specjalistów galiczoznawców, którzy zwrócili uwagę na jej kompilacyjny charakter³⁶. Na odmienną ocenę zasługuje

³⁰ С.Б. Рассадин, *Я выбираю свободу (Александр Галич)*, Москва 1990.

³¹ Л.Г. Фризман, „С чем рифмуется слово истина...”. *О поэзии А. Галича*, Санкт-Петербург 1992.

³² А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, Москва 2001.

³³ А.Е. Крылов, *Не квасом земля полита...: Примечания к „человеческой трагедии” Александра Галича*, Л.З. Копелев. В качестве предисловия, Углич 2002.

³⁴ Н.Я. Надеждин, *Александр Галич: „Неоконченная пьеса для драматурга с гитарой”*, Москва 2009.

³⁵ В. Батшев, *Александр Галич и его жестокое время*, Франкфурт-на-Майне 2010.

³⁶ А.Е. Крылов, *Биография Галича, или Две дольки апельсина из гнилой кучи: (Внимание – плагиат!)*, „Лебедь” 2010, № 619, <http://www.lebed.com/2010/art5731.htm> [dostęp: 5.03.2011]; А.В. Кулагин, *Филологи о бардах: новые труды, новые подходы (Обзор книг об авторской песне)*, „Новое литературное обозрение” 2010, № 106, <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2072/2101/> [dostęp: 5.01.2011].

zaś monografia Michaiła Aronowa (właśc. Jakow Korman), pozostająca do dziś jedyną pełną biografią Galicza. Autor na podstawie obszernego materiału źródłowego, w tym rozmaitych dokumentów i wspomnień ludzi, którzy mieli okazję zetknąć się z bardem, kreśli jego nietuzinkową sylwetkę na tle burzliwych czasów, w jakich przyszło mu żyć i tworzyć³⁷.

Spośród udanych prób syntetycznego ujęcia zagadnień dotyczących postaci rosyjskich poetów-bardów, w tym Galicza, i ich twórczości należy wyróżnić pracę Władimira Nowikowa na temat piosenki autorskiej w Rosji. W jednym z rozdziałów monografii, poświęconym w całości Galiczowi, literaturoznawca ten rozpatruje twórczość poetycką barda-dramaturga jako nieodłączną część prawdziwej i wysokiej poezji, nie pomijając jego biografii, która ma wpływ na właściwe odczytanie jego dorobku artystycznego. Ponadto koncentruje się on na wyodrębnieniu w poezji Galicza podstawowych warstw problemowo-tematycznych oraz zestawia wiersze barda z twórczością Okudżawy i Wysokiego³⁸. Nazwisko Galicza pojawia się też w innych publikacjach o rosyjskiej pieśni autorskiej³⁹. Na uwagę zasługuje również artykuł Władysława Zajcewa pt. „Я выбираю свободу”, nawiązujący do utworu Galicza, w którym pieśniarz zawarł swoje credo poetyckie. Z rozważań badacza wyłania się postać niezwykle utalentowanego literata, posiadającego rzadki dar twórczego wykorzystania możliwości, jakie dają rozmaite dziedziny sztuki, oraz kontynuującego rodzimą i światową tradycję kulturową⁴⁰.

Nazwisko Galicza na stałe weszło do rozmaitych skryptów i leksykonów literaturoznawczych. Pisarz, obok Nauma Korżawina (ur. 1925) i Josifa Brodskiego, którym również poświęcono osobne rozdziały publikacji *Современные поэты русского зарубежья*, swoją liryką zasłużył się dla rozwoju wolnej kultury rosyjskiej. Julia Oriszaka i T. Pieriesuńko, pisząc o fenomenie poezji Galicza, podkreślają jej najważniejsze cechy, takie jak: obywatelskość, umiejętność łączenia liryki z satyrą, niepowtarzalność intonacji, rytmu i rymów oraz wierność tradycji literackiej Nikołaja Niekrasowa (1821–1878), Michaiła Sałtykowa-Szczedriny (1826–1889), Aleksandra Błoka (1880–1921), Władimira Majakowskiego (1893–1930), Michaiła Bułhakowa, Osipa Mandelsztama (1891–

³⁷ М. Аронев, *Александр Галич*, Москва – Ижевск 2010.

³⁸ В.И. Новиков, *Александр Галич*, w: *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, s. 121–181.

³⁹ *Александр Галич*, w: С. Истомина, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 55–77; Л.А. Аннинский, *Счастливая несчастная Россия. Александр Галич*, w: tenże, *Барды*, Иркутск 2005, s. 65–79.

⁴⁰ В.А. Зайцев, „Я выбираю свободу”, w: tenże, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 31–48.

1938) czy Daniła Charmsa (1905–1942)⁴¹. Obszerna nota o Galiczu znalazła się w dwutomowym wydaniu słownika biograficzno-bibliograficznego *Русские писатели. XX век*⁴². Galicz ze względu na tragiczny los pisarza-wygnańca wymieniony został również w pracy *Словарь поэтов Русского Зарубежья* pod redakcją Wadima Krejda. Słownik ten czerpie ze źródeł zachodnich informacje o około czterystu przedstawicielach trzech „fal” rosyjskiej emigracji. Dmitrij Bobyszew – autor wzmianki o Galiczu – porusza problem związków jego liryki z twórczością Michaiła Zoszczenki (1894–1958), akcentując uwiecznienie w niej postaci katów i ofiar represji stalinowskich oraz zwracając uwagę na rolę pierwiastka etycznego w dorobku poetyckim rosyjskiego mistrza słowa⁴³. Galicz znalazł się także wśród najważniejszych twórców literatury rosyjskiej XX wieku w sporządzonym przez Piotra Nikołajewa słowniku biograficznym *Русские писатели 20 века*. Stanisław Rassadin – autor noty o Galiczu – koncentrując uwagę na jego spuściźnie poetyckiej i starając się uchwycić jej najważniejsze cechy, przedstawia pisarza jako zjawisko niepowtarzalne, niedające się jednoznacznie sklasyfikować. Dostrzega w nim wersyfikatora wzorującego się na poetyce Anny Achmatowej (1889–1966), Osipa Mandelsztama i Borisa Pasternaka (1890–1960), a także ucznia Michaiła Zoszczenki, którego poezja stanowi analogię prozy mistrza skazu, zaś język dzięki swej ekspresji potrafi precyzyjnie ujmować istotę poruszanych problemów⁴⁴. Zwartą informację o Galiczu zawiera także tom poświęcony najwybitniejszym prozaikom i poetom tworzącym literaturę rosyjską⁴⁵. Rołan Szypow wymienia go wśród pięćdziesięciu najbardziej znanych rosyjskich bardów. Andriej Kryłow – autor hasła o Galiczu – nie tylko mówi o szeroko rozumianej aktywności literackiej pisarza, lecz również porządkuje kwestie związane z jego bibliografią i dyskografią⁴⁶. Oryginalność talentu Galicza wpłynęła na umieszczenie go przez Ninę Małyginę wśród najbardziej znaczących poetów rosyjskich XX wieku, takich jak: Aleksandr Błok, Nikołaj Klujew (1884–1937), Siergiej Jesienin (1895–1925), Anna Achmatowa, Osip Mandelsztam, Aleksandr Twardowski (1910–1971), Nikołaj

⁴¹ Ю.М. Оришака, Т.К. Пересунько, *Александр Галич (1918–1977)*, w: *Современные поэты русского зарубежья (Методические материалы к спецкурсу)*, Николаев 1992, s. 27–41.

⁴² Н.Н. Кякшто, *Галич Александр*, w: *Русские писатели. XX век: Библиографический словарь. В 2 ч., ч. 1. А–Л*, редкол. Н.А. Грознова и др., под ред. Н.Н. Скатова, Москва 1998, s. 337–340.

⁴³ Д. Бобышев, *Третья волна. Галич Александр Аркадьевич*, w: *Словарь поэтов Русского Зарубежья*, под ред. В. Крейда, Санкт-Петербург 1999, s. 367–369.

⁴⁴ С.Б. Рассадин, *Галич Александр Аркадьевич*, w: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 175–177.

⁴⁵ *Галич*, w: С.И. Хознева, *Русские писатели и поэты*, Москва 2002, s. 122–123.

⁴⁶ А.Е. Крылов, *Александр Галич*, w: *Пятьдесят российских бардов. Справочник*, сост. Р. Шипов, Москва 2001, s. 121–132.

Rubcow (1936–1971), Josif Brodski czy Władimir Wysocki. N. Kuzniecowa – autorka rozdziału poświęconego Galiczowi – przybliży biografie poety i jego drogę twórczą, a na przykładzie analizy utworu *Цыганский романс* stara się wyodrębnić najważniejsze cechy świata artystycznego barda⁴⁷.

Oprócz opracowań specjalistycznych z zakresu literaturoznawstwa, które z uwagą odnoszą się do postaci Galicza i jego dokonań twórczych, warto także wymienić źródła encyklopedyczne, gdzie zawarte zostały podstawowe informacje o pisarzu i jego dorobku artystycznym. Autorzy poszczególnych not biograficznych dostrzegają szerokie zainteresowania literackie poety-dramaturga, wymieniają zasadnicze osiągnięcia jego twórczości, główne motywy oraz tematy utworów poetyckich łączących w sobie patos, satyrę i dochodzącą do sarkazmu ironię. Podkreślają też obywatelski wydźwięk wierszy Galicza, wyróżniają najważniejsze cechy poetyki, wskazują najważniejsze fakty z życia, nie pomijając informacji o nieszczęśliwym wypadku jako oficjalnej przyczynie śmierci⁴⁸.

Niepodobna zrozumieć sensu poezji Galicza bez uwzględnienia szerokiego kontekstu piosenki autorskiej, będącej ulubioną formą wyrazu tego poety. Galicz, współtworząc nowy metagatunek, stanowiący syntezę elementów lirycznych, muzycznych i teatralnych, zapewnił swoim utworom ogromną siłę oddziaływania i wszedł do literatury jako prekursor tego zjawiska. W ostatnim dwudziestopięcioletniu piosenka autorska stała się przedmiotem pogłębionej refleksji naukowej. Świadczą o tym opracowania literaturoznawcze, których autorzy, analizując cechy charakterystyczne nowego nurtu w poezji, nie przemilczają roli, jaką w jego rozwoju odegrał Galicz. Do najważniejszych prac badawczych należą monografie Inny Sokołowej, Łarysy Lewinej, Ilji Nicziporowa, Aliny Michajłowskiej, Witalija Gawrikowa oraz broszura Stanisława Swiridowa⁴⁹. Oprócz nich

⁴⁷ Н.Н. Кузнецова, А. Галич (Гинзбург) (1918–1977), в: *Избранные имена. Русские поэты XX века: учебное пособие*, под ред. Н.М. Малыгиной, Москва 2008, s. 237–255.

⁴⁸ Галич (наст. фам. Гинзбург) Ал-др Арк., в: *Иллюстрированный энциклопедический словарь*, сост. А.П. Горкин, Москва 2001, s. 303; Галич Ал-др Арк., в: *Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т.*, гл. ред. П.А. Клубков, т. 1: А–Ж, Москва – Санкт-Петербург 2002, s. 411; Галич (наст. фам. Гинзбург) Ал-др Арк., в: *Новый иллюстрированный энциклопедический словарь*, под ред. В.И. Бородулина, А.П. Горкина, А.А. Гусева, Н.М. Ланда и др., Москва 2003, s. 160; Галич (наст. фам. Гинзбург) Ал-др Арк., в: *Большой Российский энциклопедический словарь*, художественное оформление С.И. Кравцова, Москва 2003, s. 314; Н.А. Богомолов, Галич (псевд.; наст. фам. Гинзбург) Александр Аркадьевич, в: *Большая Российская энциклопедия: В 30 т.*, председатель науч.-ред. совета Ю.С. Осипов, отв. ред. С.Л. Кравец, т. 6: Восьмеричный путь – Германцы, Москва 2006, s. 319; И.А. Тортунова, Галич (наст. фам. Гинзбург) Александр Аркадьевич, в: *Новая Российская энциклопедия: В 12 т.*, редкол.: А.Д. Некипелов, В.И. Данилов-Данильян и др., т. 4 (1): Винч-Гамб, Москва 2008, s. 450.

⁴⁹ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002; Л.А. Левина, *Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография*, Москва

istotne miejsce zajmują dysertacje, w których rozpatrywane są pojedyncze aspekty piosenki autorskiej, np. geneza zjawiska i jego wpływ na rozwój współczesnej piosenki rosyjskiej (Swietłana Biriukowa)⁵⁰; znaczenie wierszy-piosenek Galicza w procesie tworzenia przez bardów fenomenu piosenki autorskiej (Witalij Glinczikow)⁵¹; usytuowanie poety w kontekście czasu historycznego z uwzględnieniem epoki lat 60. XX wieku (Dmitrij Kuriłow)⁵²; związki piosenki autorskiej z kontrkulturą i subkulturą młodzieżową (Irina Klawina)⁵³; analiza „gatunku” jako niepowtarzalnego zjawiska w komunikacji językowej (Łarysa Dżakowa)⁵⁴; odczytanie pieśni autorskiej jako zjawiska poetyckiego drugiej połowy ubiegłego wieku (Łarysa Lewina)⁵⁵. Uwagę zwracają również artykuły Olgi Szylinej, która upatruje źródeł piosenki autorskiej w folklorze, twórczości skomorochów, widzi w niej kontynuację tradycji niezależnej poezji XIX i początku XX wieku oraz – dostrzegając wpływy Aleksandra Wiertńskiego (1889–1957) – stawia ją w opozycji do gatunku pieśni masowej i piosenki estradowej⁵⁶; Wiktora Popowa,

2002; таж, *Развитие информационных технологий и искусство слова в историко-культурном процессе*, Москва 2005; И.Б. Ничипоров, *Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи*, Москва 2006; А.Г. Михайловская, *Авторская песня России: Этнокультурологический вектор*, Москва 2007; В.А. Гавриков, *Русская песенная поэзия XX века как текст*, Брянск 2011; С.В. Свиридов, *Авторская песенность: Основные понятия и термины. Задания. Библиография: Методич. пособие к спецкурсу*, Калининград 2006.

⁵⁰ С.С. Бирюкова, Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва 1990.

⁵¹ В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школьном изучении (А. Галич, В. Высоцкий, А. Башилачев)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, Самара 1997.

⁵² Д.Н. Курилов, *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1999; tenże, *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1999, <http://www.bard.ru/kurilov/04.htm> [dostęp: 26.03.2002].

⁵³ И.И. Клявина, *Авторская песня как феномен молодежной субкультуры в России 1950–1960-х годов*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии, Кемерово 2002.

⁵⁴ Л.Н. Дьякова, *Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Воронеж 2007.

⁵⁵ Л.А. Левина, *Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века. Эстетика. Поэтика. Жанры*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 2006.

⁵⁶ О.Ю. Шилина, *К вопросу об истоках современной авторской песни*, w: *Русская литература XI–XX веков. Проблемы изучения: Тезисы докладов научной конференции моло-*

który zauważa wychowawczy potencjał piosenki autorskiej⁵⁷; Ałły Jewtiuginej, która skupia się na problematyce przekładu piosenki autorskiej i akcentując jej głębokie osadzenie w kulturze rosyjskiej oraz nastawienie na odbiorcę z tego kręgu kulturowego, wskazuje na trudności, z jakimi spotykają się tłumacze, próbując przekazać sensy ukryte w tekście artystycznym⁵⁸; Iriny Klawinej, która podejmuje temat religii w pieśniach poetów-bardów⁵⁹; Wiery Kofanowej, która pisze o metapoetyce pieśni autorskiej⁶⁰. Interesujące wydają się także publikacje poświęcone historii i rozwojowi „liryki magnetofonowej” w Rosji⁶¹ oraz skoncentrowane na wykazaniu związków poezji śpiewających autorów z folklorem⁶². Ponadto problematyka ta została naświetlona w publikacjach z zakresu literatury rosyjskiej XX wieku przygotowanych na potrzeby dydaktyki⁶³.

Ważne miejsce zajmuje też próba wstępna analizy gatunkowej poezji Galicza. Warto odnotować tu artykuł Władysława Zajcewa *В поисках жанра: о „маленьких поэмах” Александра Галича*, który dzieli się obserwacjami dotyczącymi poszukiwań twórczych pisarza w ramach piosenki autorskiej, liryki i eposu poetyckiego oraz wykorzystania przez artystę szerokich możliwości, jakie dają

дых ученых и специалистов. 29–30 апр. 1992 г., отв. ред. О.В. Творогов, Санкт-Петербург 1992, s. 47.

⁵⁷ В.И. Попов, *Проблемы реализации нравственного содержания авторской песни*, w: *Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности: Материалы Всероссийской межвузовской научно-практической конференции, посвященной 40-летию музыкально-педагогического факультета УрГПУ, 23–24 декабря 1999 г., Екатеринбург*, отв. ред. Р.В. Панкевич, т. 3, Екатеринбург 2000, s. 110–112.

⁵⁸ А.А. Евтюгина, *Национальная специфика при переводе авторской песни: постановка проблемы*, w: *Язык и культура: Материалы региональной научно-практической конференции 18.01.2001*, Екатеринбург 2001, s. 20–22.

⁵⁹ И.И. Клявина, *Христианские мотивы в творчестве исполнителей современной авторской песни*, w: *Православие – Культура – Образование: Материалы межрегиональной научно-практической конференции*, Кемерово 2002, s. 398–404.

⁶⁰ В.А. Кофанова, *Метапоэтика авторской песни*, w: *Метапоэтика: Сборник статей научно-методического семинара „Textus”*, под ред. В.П. Ходуса, вып. 1, Ставрополь 2008, s. 111–149.

⁶¹ Ю. Андреев, *Самоорганизация человека как основной аспект КСП*, w: *От костра к микрофону...*, dz. cyt., s. 5–7; Н.Ф. Курчев, *Об авторской песне*, w: tamże, s. 7–27; С. Рабинов, *Самодетельная песня в Ленинграде*, w: tamże, s. 28–40.

⁶² В.М. Акаткин, *Лики народной культуры*, w: *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования*, ред. и сост. Т.Ф. Пухова, Воронеж 2002, s. 3–5; И.А. Стернин, *Авторская песня и русское общество*, w: tamże, s. 135–138; Т.Ф. Пухова, *Авторская песня и фольклорная традиция*, w: tamże, s. 119–135.

⁶³ *Авторская песня*, w: Е.С. Роговер, *Русская литература XX века: учебное пособие*, Санкт-Петербург – Москва 2010, s. 482–485; *Авторская песня*, w: Е.С. Абелюк, К.М. Поливанов, *История русской литературы XX века: Книга для просвещенных учителей и учеников: В 2 кн., Кн. 2: После революции*, Москва 2009, s. 299.

inne rodzaje sztuki, takie jak teatr, kino, muzyka i malarstwo. Zajcew zauważa wielogatunkowość poezji Galicza, w której wyraźny jest pierwiastek epicki. Dzięki temu poeta – według słów badacza – stworzył synkretyczny model gatunkowy, w którym wiersz stanowi połączenie poezji, prozy, dramaturgii i publicystyki. Zajcew dostrzegł także zainteresowanie Galicza gatunkiem poematu, w którym najlepiej zostały ukazane elementy świadczące o dialogu sztuk w systemie poetyckim artysty⁶⁴. Wielogatunkowość poezji Galicza nie uszła również uwadze Olgi Karpuszyny. Podkreśliła ona niszowy charakter jego twórczości poetyckiej, która zrodziła się z polemiki z dyskursem społeczno-politycznym oraz z dialogu z tekstami klasycznymi. Zdaniem badaczki potwierdza to wpływ „cudzego słowa” na utwory Galicza. Karpuszyna analizuje także wkład pisarza w stworzenie unikatowego gatunku „powieści ustnej”⁶⁵.

Ważką cechą poezji Galicza jest jej szeroki zakres tematyczny. Był on niejednokrotnie przedmiotem rozważań badaczy. Spośród prac, w których podjęta została ta problematyka, na uwagę zasługuje artykuł Inny Sokołowej „У времени в плену”. Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича. Autorka zastanawia się w nim nad istotą związku utworów poetyckich barda z tradycją literacką. Dostrzegając szczególne zainteresowanie pisarza tematem czasu i historycznych uwarunkowań losów jednostki, Sokołowa rozważa przenikanie się przeszłości i teraźniejszości w jego poezji. Jest ono dla badaczki efektem podkreślania przez Galicza wartości kulturowych i estetycznych minionych epok oraz nieprzejednanego stosunku pisarza do rzeczywistości radzieckiej⁶⁶.

Temat poety kontynuowany jest w cyklu poetyckim *Литераторские мостки*, w którym Galicz oddaje hołd swoim nauczycielom, zniszczonym przez „architektów” nowego porządku. Cennym źródłem informacji o tej grupie wierszy jest artykuł kaliningradzkiego badacza piosenki autorskiej Stanisława Swiridowa. Określa on *Литераторские мостки* jako najtragiczniejszy cykl, którego głównym celem jest moralna refleksja na temat kultury. Wyodrębniając zagadnienia związane z przynależnością gatunkową poezji Galicza, koncentruje się na wyjątkowej, polifonicznej naturze jego słowa artystycznego oraz próbuje opisać intertekstualną poetykę, dzięki której poeta wprowadza odbiorcę w wielowymiarową przestrzeń kultury⁶⁷.

⁶⁴ В.А. Зайцев, *В поисках жанра: о „маленьких поэмах” Александра Галича*, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 32–56.

⁶⁵ О.В. Карпушина, *На перепутье жанров. Жанровый монтаж Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 100–114.

⁶⁶ И.А. Соколова, „У времени в плену”. Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 57–81.

⁶⁷ С.В. Свиридов, „Литераторские мостки”. Жанр. Слово. Интертекст, w: *тамże*, s. 99–128.

W literaturze krytycznej przedmiotem analizy stały się również poszczególne dzieła tworzące cykl poetycki Galicza. Trafne uwagi na temat związków barda z twórczością XX-wiecznego mistrza skazu, Michaiła Zoszczenki, zawarła Nadieżda Wołkowicz w artykule „*На сонках Маньчжурии*”: *реализация мотива памяти*. Dostrzegając elementy łączące obu pisarzy, takie jak: tragiczny los, podobny warsztat twórczy, związki formalne, skupia się ona na obecnym w utworze motywie pamięci. Opisując w nim epizod z życia Zoszczenki i nasycając wiersz motywami jego twórczości, Galicz – według słów badaczki – rehabilituje zaszczutego przez reżim artystę i słowo poetyckie czyni przeciw wagą dla języka propagandy, w którym autor opowiadania *Аристократка* (*Аристократка*) określany był mianem „literackiego chuligana”⁶⁸.

Oprócz cyklu *Литературские мостки* istotne miejsce w dorobku poetyckim Galicza zajmuje cykl *Песни александрийские* (*Александрійские песни*), poświęcony Aleksandrowi Poleżajewowi (1804–1838), Aleksandrowi Błokowi i Aleksandrowi Wiertinskiemu. W tym względzie na szczególne uznanie zasługuje artykuł Wiktorii Małkinej i Jurija Domańskiego, którzy analizują mity biograficzne poetów w trylogii Galicza, dostrzegając projekcję ich losu na jego własny los. Wykazują również ścisły związek poezji „trzech Aleksandrów” oraz wierszy samego Galicza z postacią i twórczością Aleksandra Puszkina, a także podkreślają pojawienie się w cyklu rozmaitych aspektów puszkiniowskiego mitu⁶⁹. Dialog twórczy Galicza z Puszkinem interesuje również Grigorija Zobina⁷⁰. Motywy twórczości rosyjskiego romantyka w poezji Galicza stały się przedmiotem analiz Anatolia Kułagina, Leonida Frizmana i Ilji Nicziporowa, którzy ukazują przywiązanie barda do rodzimej tradycji literackiej oraz bliskość jego liryki z dziedzictwem autora poematu *Eugeniusz Oniegin* (*Евгений Онегин*)⁷¹.

Słowo poetyckie Galicza zyskuje energię intelektualną dzięki zakotwiczeniu w kulturze. Znajduje to wyraz w epigrafach, które u Galicza pojawiają się często i odgrywają niebanalną rolę. Stanowią one rozległy materiał badawczy, o czym

⁶⁸ Н.В. Волкович, „*На сонках Маньчжурии*”: *реализация мотива памяти*, w: tamże, s. 82–98.

⁶⁹ В.Я. Малкина, Ю.В. Доманский, *Мифы о поэтах и автобиографический миф в „Александрійских песнях” А. Галича*, w: tamże, s. 129–138.

⁷⁰ Г. Зобин, *На развалинах дома. Пушкинские мотивы в поэзии Александра Галича*, „Истина и жизнь” 1999, № 6, s. 29–32.

⁷¹ А.В. Кулагин, „*Медный всадник*” и поэзия А. Галича, w: *Болдинские чтения*, Саранск 2002, s. 8–16; Л.Г. Фризман, „*На фоне Пушкина...*”: *Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы*, w: *тепзе, Предварительные итоги*, Харьков 2005, s. 572–575; И.Б. Ничипоров, *Пушкинские „обертоны” в песенной поэме Александра Галича „Размышления о бегунах на длинные дистанции (Поэма о Сталине)”*, w: *Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина: Материалы в 2 ч., ч. 1*, Оренбург 2003, s. 50–56, <http://www.portal-slovo.ru/philology/37221.php> [dostęp: 28.04.2009].

świadczą prace Anatolija Kułagina i Andrieja Kryłowa, którzy rozpatrują miejsce i rolę epigrafu w poezji Galicza oraz identyfikują i analizują jego źródła⁷². Z kolei za solidną podstawę teoretyczną interpretacji epigrafów w piosenkach autorskich można uznać artykuł J. Abrosimowej, która nazywa ten chwyt artystyczny ulubionym zabiegiem twórczym poetów-bardów⁷³. Obok autorów zajmujących wysoką pozycję w świadomości twórczej Galicza nie zabrakło również tych, którzy z wielu względów nie zasłużyli na sympatię pisarza. Potwierdzają to wyniki badań wnikliwego interpretatora wierszy Galicza – Kryłowa, który stara się rozszyfrować „negatywne” prototypy występujących w nich postaci. Literaturoznawca, wymieniając nazwiska Aleksandra Sołżenicyna (1918–2008), Jewgienija Jewtuszenki (ur. 1933), Jakowa Elsberga i Władimira Sołouchina (1924–1997) jako „antybohaterów” barda, sygnalizuje problem aluzyjności języka poetyckiego, za pomocą którego twórca szyfruje rozmaite sensy⁷⁴.

Przedmiotem analizy literaturoznawców są również poszczególne utwory Galicza. Spośród wielu prac krytycznych należy wymienić artykuły Kułagina, który porusza problem źródeł pierwszej piosenki śpiewającego poety – *Lenoczka* (*Леночка*). To właśnie ten utwór stanowi zwrot w dorobku twórczym pisarza, który porzucając wygodne życie lojalnego wobec władz dramaturga, staje się oryginalnym poetą. Uczony dostrzega w nim parodię piosenki *Танечка* autorstwa Władimira Lifszycy, z komedii Eldara Riazanowa *Noc sylwestrowa* (*Карнавальная ночь*, 1956)⁷⁵. Wcześniej próbę analizy *Lenoczki* podjął Igor Zimin⁷⁶.

Galicz wielokrotnie wyrażał w wierszach moralne credo i jako twórca, któremu nieobojętne były losy ojczyzny, komentował bieżące wydarzenia. Czynił to jednak nie jako zwykły obserwator, lecz jako artysta postrzegający rzeczywistość przez pryzmat historii i kultury. Przykładem takiego jej pojmowania przez pisarza jest zainspirowany przez zryw wolnościowy w Pradze w 1968 roku *Петербургский романс*, któremu poświęcili swe prace Leonid Frizman

⁷² А.В. Кулагин, *Эпиграф в поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 155–162; А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, dz. cyt.

⁷³ Е.А. Абросимова, *Специфика эпиграфа в бардовской песне*, w: *Художественный текст и языковая личность: Материалы IV Всероссийской научной конференции (27–28 октября 2005 г.)*, под ред. Н.С. Болотновой, Томск 2005, s. 229–234.

⁷⁴ А.Е. Крылов, *О трех „антипосвящениях” Александра Галича*, „Континент” 2000, № 105, <http://magazines.russ.ru/continent/2000/105/krylov.html> [dostęp: 27.02.2007]; tenże, „За хурдою-мурдой”. *О четвертом „антипосвящении” Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 40–52.

⁷⁵ А.В. Кулагин, *Об источнике первой авторской песни Галича*, w: tamże, s. 6–16; tenże, „Леночка”, w: tenże, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 276–290.

⁷⁶ И. Зимин, *Две песни Галича*, „Журналист” 1994, № 13–16, s. 19–20; tenże, *Две песни Галича*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер...*, dz. cyt., s. 518–526.

i Stanisław Swiridow⁷⁷. Natomiast religijny aspekt poezji Galicza połączony z obywatelskim patosem dostrzega Olga Archipoczkina w utworze *Псалом*⁷⁸.

Wiele artykułów wiąże się także z problemem tradycji poetyckiej w twórczości Galicza. Nie sposób tu pominąć badań Julii Karpuchiny nad wpływem ballad Wasilija Żukowskiego (1783–1852) na poezję barda⁷⁹. Wiele spostrzeżeń dotyczących fascynacji Galicza twórczością Nikołaja Niekrasowa poczynił Jefim Kurganow, który eksponuje zasługi śpiewającego autora dla rozwoju poezji obywatelskiej kontynuującej tradycje niekrasowowskie⁸⁰. Wykorzystanie przez Galicza doświadczeń artystycznych Niekrasowa podkreślał również Eduard Topol w artykule wspomnieniowym o bardzie-dramaturgu⁸¹. Z kolei związku z poezją „srebrnego wieku”, a w szczególności z tradycją Aleksandra Błoka, rozpatrywane są przez Władysława Zajcewa i N. Pimienowa (właśc. Władimir Altszuller)⁸². Przykłady dialogu twórczego Galicza z Władimirem Majakowskim szczegółowo przeanalizowali zaś Stanisław Swiridow i Wiktorija Małkina⁸³. Godne uwagi są również spostrzeżenia Olgi Archipoczkiny i Nikołaja Bogomołowa o wpływie słowa artystycznego oraz losów Borisa Pasternaka na poezję Galicza⁸⁴. Obszarem fascynacji literackich Galicza była także poezja Anny Achmatowej, co dostrzegł Ilja Nicziporow, kierując swe dociekania badawcze w stronę motywu pamięci obecnego u obojga poetów, konstatając przy tym jego sakralny i intertekstualny sens⁸⁵.

⁷⁷ Л.Г. Фризман, *Декабристы глазами Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 31–39; С.В. Свиридов, *Начало „пражской осени”. Еще о „Петербургском романсе” Галича*, w: tamże, s. 128–154.

⁷⁸ О.О. Архипочкина, *Из комментария к песне Галича „Псалом”*, w: tamże, s. 62–68.

⁷⁹ Ю.С. Карпучина, *Романтическая традиция В.А. Жуковского в творчестве Галича*, w: tamże, s. 69–75.

⁸⁰ Е. Курганов, *Галич и Некрасов*, w: tenże, *Сравнительные жизнеописания: Попытка истории русской литературы [В 2 т.]*, т. II, Таллинн 1999, s. 134–137.

⁸¹ Э. Тополь, *Что я помню о Галиче*, w: tenże, *Собрание сочинений: Дюжина разных историй, Рассказы для серьезных детей и несерьезных взрослых*, т. 6, Ростов-на-Дону 1994, s. 394.

⁸² В.А. Зайцев, *В русле поэтической традиции (о цикле Александра Галича „Читая Блока”)*, „Вопросы литературы” 2001, № 6, s. 105–131; Н.И. Пименов, *Белая тень. Блок и Галич: „александрійские” заметки*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 76–97.

⁸³ С.В. Свиридов, *Когда-нибудь дошлый филолог... Александр Галич и Владимир Маяковский*, w: tamże, s. 98–116; В.Я. Малкина, *Лирический сюжет у В. Маяковского и А. Галича: „Кемп «Нит гедайге»” и „Засытая и просыпаясь”*, w: *Искусство поэтики – искусство поэзии: К 70-летию И.В. Фоменко. Сборник научных трудов*, Тверь 2007, s. 342–356.

⁸⁴ О.О. Архипочкина, *Пастернак в творческом восприятии Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 117–127; Н.А. Богомолов, *„Красавица моя, вся статья...”*. Александр Галич и Борис Пастернак, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 115–127.

⁸⁵ И.Б. Ничипоров, *Тема памяти в поэзии А. Ахматовой и А. Галича*, w: *Творчество А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Материалы ме-*

Literaturoznawcy podjęli ponadto problem ewolucji twórczej Galicza oraz jego ścisłego związku z literaturą rosyjską. Rosen Dżagałow koncentruje się na analizie mitu rosyjskiego poety-męczennika – uratowanego i uwiecznionego przez swoją twórczość. Mit ten, zdaniem bułgarskiego badacza, realizuje się w słowie poetyckim Galicza⁸⁶. Irina Zacharijewa wyróżnia natomiast w dorobku barda grupę utworów osadzonych w tradycji literackiej⁸⁷.

W badaniach nad twórczością Galicza nie zostały też pominięte zagadnienia dotyczące jego poetyki. W tym względzie na uznanie zasługuje artykuł Inny Sokołowej, który najpełniej traktuje o pierwiastku teatralnym poezji Galicza. Badaczka, przypominając o powiązaniu z dramaturgią początku drogi twórczej artysty, wydobywa rozmaite aspekty teatralności piosenek oraz ukazuje wpływ sztuk teatralnych barda na jego dalszą drogę poetycką⁸⁸. Zależności te odnotowali w artykułach publicystycznych miłośnicy i słuchacze piosenek autorskich Galicza. Dramaturg Wiktor Sławkin za najciekawsze kompozycje barda uznaje utwory, w których jego talent poety łączy się z talentem dramaturga, dzięki czemu powstają niezapomniane piosenki-spektakle⁸⁹. Alona Archangielskaja-Galicz podkreśla, że duża liczba piosenek jej ojca zbudowana została według reguł dramaturgii i wiele z nich wykonywano z podziałem na role niczym minispektakle⁹⁰. Zagadnieniom tym sporo uwagi poświęcił także Andriej Siniawski, który nazywa piosenki barda widowiskiem teatralnym oraz odnajduje w nich paralele na poziomie języka bohaterów ze sztukami Aleksandra Ostrowskiego (1823–1886)⁹¹. Marina Kniaziewa dostrzega załączek późniejszego liryczno-satyrycznego teatru Galicza w jego twórczości dramatycznej⁹². Z kolei Władimir Klimow mówi o brechtowskiej naturze jego poetyckiego teatru⁹³.

Na odnotowanie zasługuje również jeden z pierwszych artykułów poświęconych analizie strofiki Galicza autorstwa Leonida Frizmana, który sygnalizuje

ждународной научной конференции Тверь, ТГУ, Тверь 2004, s. 379–393, http://www.portal-slovo.ru/philology/37212.php?ELEMENT_ID=37212 [dostęp: 28.04.2009].

⁸⁶ Р.Л. Джагалов, *К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 211–218.

⁸⁷ И. Захариева, *Литературный пласт в поэзии А. Галича*, w: *таж, Русские поэты XX века*, София 2007, s. 137–145.

⁸⁸ И.А. Соколова, *Театральное начало песенной поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 163–198.

⁸⁹ В. Славкин, *Странные люди заполнили город. Предисловие от автора*, w: А.А. Галич, *Избранные стихотворения*, Москва 1989, s. 231–235 (przedruk z: журнал „Родник” 1988, № 10).

⁹⁰ А. Архангельская (Галич), *Рукописи не горят*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер...*, dz. cyt., s. 13.

⁹¹ А. Сиянский, *Гитара Галича*, w: *тамże*, s. 99–104.

⁹² М. Князева, *Человек, назвавший себя городом*, w: *тамże*, s. 205–214.

⁹³ В. Климов, *Он слишком Галич, чтобы умирать...*, w: *тамże*, s. 575–577.

złożony charakter problemu oraz tworzy zarys kolejnych prac badawczych związanych z tą tematyką⁹⁴. Jelena Umietbajewa omawia takie figury retoryczne w poezji Galicza, jak anafora i antonomazja⁹⁵. Natomiast Stanisław Swiridow porusza zagadnienia metryki i rytmiki w twórczości pisarza. Podjął on próbę opisanego budowy i funkcji rytmu oraz metrum wierszy wchodzących w skład cyklu poetyckiego o Klimie Kołomijcewie⁹⁶. Właściwościom poetyki Galicza poświęcony jest również artykuł Anatolija Kułagina. Badacz zwraca w nim uwagę na „racjonalność” manieri twórczej poety, która pozostaje w opozycji do „emocjonalności” cechującej lirykę⁹⁷.

Przedmiotem analiz staje się także semantyka barw w poezji Galicza. Jelena Kupczik pisze o różnorodności kolorów, w jakich bard postrzega rosyjski świat⁹⁸. Jelena Umietbajewa stawia hipotezę o ich wieloznaczności, sądząc, że wynika ona z zapatrywań estetycznych oraz indywidualno-autorskiego kontekstu⁹⁹. W innych artykułach badaczki, w większości pisanych wraz z Aleksandrem Fłorią, analizie poddane zostały pojedyncze kolory tworzące poetycką paletę barw Galicza. Umietbajewa i Fłoria dotykają też zagadnień światła i kolorystyki w poemacie Galicza *Kadysz (Кадису)*¹⁰⁰.

⁹⁴ Л.Г. Фризман, *Строфика Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 199–210.

⁹⁵ Е.Ю. Уметбаева, *Словесная анафора в поэзии А. Галича первой половины 1960-х годов*, w: *Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов Орского гуманитарно-технологического института (филиала) государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования „Оренбургский государственный университет” (2005 год): материалы*, ч. 1, Орск 2005, s. 70–71; таż, *Антонимазия в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х гг.*, „Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение” 2009, № 5, вып. 29, s. 128–133.

⁹⁶ С.В. Свиридов, *Клим Петрович Коломийцев, мастер цеха, кавалер многих орденов: его метр и ритм*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 144–171.

⁹⁷ А.В. Кулагин, *Галич – поэтика рационального*, „Russian Literature” 2015, vol. LXXVII (II), s. 223–234.

⁹⁸ Е.В. Купчик, *Семантика цвета в поэзии Александра Галича*, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 139–147.

⁹⁹ Е.Ю. Уметбаева, *Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект (на материале поэзии 1960–70-х гг.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Челябинск 2009.

¹⁰⁰ А.В. Флоря, Е.Ю. Уметбаева, *Желтый цвет в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х годов*, „Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение” 2008, вып. 24, s. 125–132; сїз, *Оттенок золотой в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х гг.*, w: *Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов Орского гуманитарно-технологического института (филиала) государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования „Оренбургский государственный университет” (2008 год): материалы*, ч. 2, Орск 2008, s. 470–472; Е.Ю. Уметбаева, *Серый цвет в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х гг.*, w: *Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов Орского гуманитарно-технологического института (филиала) государственного образовательного учреждения высшего профессио-*

W badaniach nad twórczością poetycką Galicza istotne miejsce zajmuje analiza tekstologiczna. Dorobek artystyczny barda wymaga szczególnej uwagi specjalistów, których zadaniem jest precyzyjne określenie dat powstania poszczególnych utworów poetyckich, odtworzenie przebiegu procesu twórczego, ustalenie ostatecznej wersji tekstu, skomentowanie różnych jego wariantów oraz powodów zmian wprowadzanych do tekstu przez autora. Andriej Kryłow przedmiotem swojej pracy uczynił problem datowania utworów Galicza. Podkreślając trudności związane z prawidłowym ustaleniem czasu powstania tekstów poetyckich pisarza, przybliżył on metodologię wykorzystaną w badaniach, na którą składa się analiza rękopisów oraz nieoficjalnych nagrań magnetofonowych z koncertów twórcy¹⁰¹. Refleksja tekstologiczna Kryłowa dotyka również pojedynczych utworów i cykli poetyckich¹⁰².

Duże doświadczenie w analizie tekstologicznej poezji Galicza ma także Aleksandr Kostromin, który skupia się na utworze *Omyłka* (*Ошибка*). Wykazując liczne nieścisłości związane zarówno z okolicznościami powstania tekstu, jak i faktami historycznymi, które legły u jego podstaw, podkreśla rolę języka poetyckiego w świadomości twórczej barda oraz zdolność do estetycznych uogólnień i piętnowania przejawów zła¹⁰³.

Badane jest również oddziaływanie wierszy-piosenek Galicza na masowego odbiorcę, gdyż cytaty z tekstów barda często używane są w procesie komunikacji. Język Galicza z powodzeniem przeniknął do świadomości społecznej; zagadnieniom tym uwagę poświęciła Inna Szumkina¹⁰⁴. Język poetycki pisarza zainteresował również Władimira Izotowa. Ten twórca słownika poezji Wysockiego jest też autorem broszury, w której analizuje stronę językową piosenki Galicza *Czerwony trójkąt* (*Красный треугольник*) oraz jednej kompozycji z cyklu o Klimie Kołomijcewie¹⁰⁵.

нального образования „Оренбургский государственный университет” (2008 год): материалы, Орск 2008, s. 464–467; А.В. Флоря, Е.Ю. Уметбаева, *Светопись и цветопись в поэме А.А. Галича „Кадии”* (1970), „Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филология. Искусствоведение” 2008, № 4, s. 323–333.

¹⁰¹ А.Е. Крылов, *О проблемах датировки авторских песен. На примере творчества Александра Галича*, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 166–203.

¹⁰² А.Е. Крылов, *Песня про острова*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 17–30; tenże, „Снова август”, „Вопросы литературы” 2001, № 1; tenże, „Коломыйцев в полный рост”, „Иерусалимский журнал” 2002, № 11, <http://www.antho.net/jr/11.2002/13.html> [dostęp: 2.03.2009].

¹⁰³ А.Н. Костромин, „Ошибка” Галича: ошибки сегодняшние и всевременные, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 148–165.

¹⁰⁴ И.В. Шумкина, *Слово Галича в журнально-газетных текстах: аспекты функционирования*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 193–228.

¹⁰⁵ В.П. Изотов, *Словарь песни А. Галича „Красный треугольник”*, Орёл 2010; tenże, А.А. Галич. „О том, как Клима Петрович выступал на митинге в защиту мира”: *Слов.-коммент.*, Орёл 2011.

Na uwagę zasługują ponadto komparatystyczne prace badawcze zawierające analizę poszczególnych aspektów twórczości Aleksandra Galicza, Bułata Okudźawy i Władimira Wysockiego. Pierwsze prace porównawcze, poświęcone analizie poezji Galicza w kontekście związków z piosenką autorską innych bardów, zaczęły pojawiać się jeszcze za życia poety, choć poza jego ojczyzną, w tamizdacie. Spośród publikacji z tego okresu należy wyróżnić artykuły krytyczne wydane w Jerozolimie i Frankfurcie nad Menem, w których ukazano cechy charakterystyczne dorobku pisarzy tworzących kulturę alternatywną wobec sztuki oficjalnej. Michael Ben-Cadok poświęca uwagę źródłom pierwszych piosenek Galicza i Wysockiego, lokalizując je w kulturze łagrowej, z której obficie czerpali obaj literaci. Mówi również o związkach poezji Galicza z dorobkiem poetyckim Aleksandra Błoka, przejawiających się w wykorzystaniu motywów jego twórczości. Podkreśla, że fenomenalny dar artysty miał początek w cierpieniu i nazywa tę poezję „krzykiem zranionej duszy”, a pieśni rosyjskiego dramaturga postrzega jako „ociekające krwią”¹⁰⁶. Z kolei Jurij Malcew określa Galicza – na tle innych literatów wykonujących swoje utwory przy akompaniamencie gitary: Bułata Okudźawy, Władimira Wysockiego, Jewgienija Klaczkina (1934–1994), Jurija Wizbora (1934–1984), Michaiła Anczarowa (1923–1990), Aleksandra Gorodnickiego, Julija Kima, Juza Aleszkowskiego, Jurija Kukina (1932–2011) – mianem najpopularniejszego autora niezależnych piosenek o charakterze wolnościowym, piętnującego reżim komunistyczny i duchową degradację społeczeństwa. Krytyk koncentruje się również na analizie piosenek lirycznych i satyrycznych Galicza, wymienia najciekawsze problemy poruszane przez niego w twórczości poetyckiej, takie jak: radziecki antysemityzm, sport i jego upolitycznienie, destalinizacja, życie elit i ich „nadwornych sług”¹⁰⁷. Obie publikacje cechuje wprawdzie ogólnikowość i pobieżność analizy, pojawiają się w nich też nieścisłości dotyczące przede wszystkim określania autorstwa niektórych tekstów oraz zdarzeń z życia pisarzy, ale sam fakt ich powstania potwierdza rosnące wówczas zainteresowanie twórczością śpiewających poetów.

Do rozwoju badań porównawczych nad twórczością rosyjskich bardów przyczynił się Władimir Nowikow. Pod koniec lat 90. wyodrębnił on ze złożonego konglomeratu piosenki autorskiej nazwiska Okudźawy, Wysockiego i Galicza oraz włączył je w szeroki kontekst poetycko-kulturowy, ze względu na swą złożoność i wieloaspektowość wymagający szczególnie wnikliwej analizy. Nakreślił też konkretne punkty planu badawczego, który zawiera m.in. bio-

¹⁰⁶ М. Бен-Цадок, *Трубадуры против обскурантов. Заметки о современной советской песенной поэзии* [АМИ. Иерусалим 1971, № 2 (май), s. 60–63], w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. III, т. 1, s. 311–319.

¹⁰⁷ Ю. Мальцев, *Менестрели* (*Вольная русская литература: 1955–1975. Гл. XI. Франкфурт-на-Майне 1976, s. 302–325*), w: tamże, s. 296–310.

grafie pisarzy, poetykę, tematykę i diachronię twórczości poetyckiej oraz inne rodzaje sztuki będące formą wypowiedzi artystycznej bardów: teatr, muzykę, film. Badacz nie pomija również intertekstualności i charakterystycznych cech gatunkowych poezji bardów jako najistotniejszych problemów, które powinny znaleźć odzwierciedlenie w przyszłych pracach literaturoznawczych¹⁰⁸.

Apel Nowikowa o połączenie wysiłków badawczych w celu możliwie najszerszego opisu tych zjawisk spotkał się z przychylną reakcją badaczy piosenki autorskiej. Spośród artykułów krytycznych na uwagę zasługują próby analizy porównawczej twórczości Galicza i Wysockiego, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu gatunkowego utworów poetyckich. Dmitrij Kuriłow rozpatruje piosenki fabularne obu autorów jako ballady nierozzerwalnie związane z tradycją folkloru rosyjskiego i wydobywa z nich pierwiastek Bachtinowskiej karnawalizacji, który w różny sposób przejawia się w utworach każdego z poetów. Przeciwstawia przy tym sarkastyczny śmiech demaskatorskiej satyry Galicza połączonej z tradycją literacką ludowemu pierwiastkowi żartobliwych ballad Wysockiego zakorzenionych w folklorze¹⁰⁹.

Z kolei Aleksandr Żowtis skoncentrował się na piosenkach satyrycznych bardów. Według badacza utwory te, dzięki nastawieniu na mowę i na słuchacza-współmówcę oraz szerokiemu spektrum bohaterów i modeli fabularnych, stały się realną siłą, mogącą skutecznie przeciwstawić się radzieckiemu totalitaryzmowi¹¹⁰.

Podobną problematyką zajęła się Łarysa Lewina, która zainteresowała się „straszną” balladą Galicza i Wysockiego. Jej pojawienie się u obu poetów świadczy o ich dialogu artystycznym dotyczącym zagadnień genologicznych¹¹¹.

Analizie porównawczej poddawane są także pojedyncze tematy, motywy i obrazy obecne w piosenkach śpiewających poetów. Charakterystyczny dla literatury rosyjskiej XX wieku temat wojny znalazł się w centrum uwagi Władysława Zajcewa, który na przykładach z twórczości Galicza, Wysockiego, Okudźawy i Yves’a Montanda wykazuje różnice w podejściu autorów do tej

¹⁰⁸ В.И. Новиков, *Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования*, w: tamże, s. 233–240. Trzy lata po opublikowaniu w trzeciej części almanachu *Мир Высоцкого* projektu badawczego Nowikow powraca do tej problematyki i analizuje rezultaty konkretnych poszukiwań literaturoznawców. Zob. na ten temat: В.И. Новиков, *Треугольник будет... ОВГ в науке, критике и поэзии последних лет*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. V, s. 559–569.

¹⁰⁹ Д.Н. Курилов, „Карнавальные” баллады Галича и Высоцкого, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. III, т. 1, s. 241–261.

¹¹⁰ А.Л. Жовтис, *Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого*, w: tamże, s. 262–268.

¹¹¹ Л.А. Левина, „Страшно, аж жуть!”. *Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого*, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 23–31.

проблематики¹¹². W innym artykule literaturoznawca, kontynuując rozważania nad sposobem postrzegania i rozumienia wojny przez rosyjskich klasyków piosenki autorskiej, nie pomija specyfiki gatunkowej tej grupy utworów¹¹³. Metoda porównawcza została również wykorzystana przez T. Jewtiejewą do zbadania tematyki wojennej¹¹⁴.

Potrzebę i celowość badań komparatystycznych nad twórczością bardów potwierdza w swoim artykule Leonid Frizman. Zestawiając dorobek poetycki Galicza z wierszami Okudźawy i Wysockiego, wyróżnia zawartą w nim problematykę żydowską, która stanowi istotną warstwę utworów poety-dramaturga. Mówiąc o semickim pochodzeniu Galicza, dostrzega jego silną więź z Rosją i kulturą rosyjską¹¹⁵.

W gronie badaczy opracowujących zagadnienia związane ze wspólnymi elementami w poetyce bardów należy także wymienić Jelenę Kupczik. Odwołuje się ona do obrazów ptaków, na stałe wpisanych w poetycki krajobraz trzech klasyków piosenki autorskiej, twierdząc, że odzwierciedlają specyfikę światopoglądu oraz filozoficzne i estetyczne poglądy poetów¹¹⁶. Rozważania na temat ptaków w świecie artystycznym Galicza, Wysockiego i Okudźawy autorka kontynuuje w kolejnym artykule, w którym analizuje obraz kruka w poezji bardów¹¹⁷. W centrum jej uwagi znajduje się również uświęcony przez tradycję poetycką obraz wiatru¹¹⁸.

Do wymienionych prac należy dodać artykuł Inny Sokołowej poświęcony tematyce cygańskiej w twórczości Galicza, Okudźawy i Wysockiego. Jak konstatuje Sokołowa, u Galicza wyraźnie przejawia się ona na poziomie tekstu artystycznego, kiedy poeta – czerpiąc z tradycji Apołłona Grigorjew (1822–1864)

¹¹² В.А. Зайцев, „Когда солдат уходит на войну...”. *Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич*, w: *тенже, Окуджава. Высоцкий. Галич...*, dz. cyt., s. 49–60; *тенже, Вариации на тему одной солдатской песни (Ив. Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич)*, „Филологические науки” 2003, № 3, s. 77–85.

¹¹³ В.А. Зайцев, *Жанровое своеобразие стихов-песен Окуджавы, Высоцкого, Галича о войне*, „Вестник Московского университета. Филология” 2003, № 4 (июль–август), сер. 9, s. 40–59.

¹¹⁴ Т.Н. Евтеева, *Тема войны в песнях А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого. Из наблюдений над жанрово-композиционными формами*, w: *Тезисы докладов региональной научно-практической конференции молодых ученых и специалистов*, Оренбург 2000, s. 186–187.

¹¹⁵ Л.Г. Фризман, „Каждый пишет, как он слышит”, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. III, т. 1, s. 287–295.

¹¹⁶ Е.В. Купчик, *Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. IV, s. 397.

¹¹⁷ Е.В. Купчик, *Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. V, s. 545–549.

¹¹⁸ Е.В. Купчик, *Ветер в песенном творчестве В. Высоцкого и А. Галича: слово и образ*, w: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века...*, dz. cyt., s. 190–195.

i Aleksandra Błoka – wplata w tkaninę poetycką utworów cytaty z tych autorów, co potwierdza międzytekstowy charakter jego wierszy¹¹⁹.

Szczególne miejsce w poezji trzech bardów zajmują motywy polskie. Siergiej Wdowin rozpatruje je przede wszystkim w ujęciu historycznym, przypominając zarówno osobiste związki rosyjskich poetów z Polską, jak i złożone relacje między obydwojma krajami, które legły u podstaw kilku utworów pisarzy¹²⁰. Przedmiotem refleksji badacza stała się również postać Stalina w liryce Okudżawy, Wysockiego i Galicza¹²¹.

Osobne miejsce w literaturze krytycznej poświęconej bardom zajmuje problem religii. Podejmuje go w swoim artykule Dmitrij Kuriłow¹²². Podobnie czyni duchowny prawosławny Michaił Chodanow, który stara się dostrzec i omówić chrześcijańskie korzenie poezji rosyjskich bardów powstałej w epoce obowiązującego ateizmu¹²³.

Rozległe pole analizy komparatystycznej tworzą pojedyncze elementy poetyk poszczególnych twórców. Obiektem porównania stała się również fonika poetycka, rozpatrywana przez Marinę Rogackinę z punktu widzenia kategorii fonemu¹²⁴. Innym aspektem badawczym zgłębianym przez uczonych w artykułach o charakterze porównawczym jest metrum wierszy Galicza i Wysockiego. Olga Fomina postrzega ich jako poetów „polimetrycznych”, którzy wykorzystują zarówno uświęcone tradycją klasyczne rozmiary, jak i – szczególnie w przypadku starszego barda – rozwijają nieklasyczne formy wiersza. Ten bogaty repertuar metryczny badaczka łączy z obecnością w ich poezji rozmaitych gatunków muzycznych, takich jak pieśń, ballada czy romans¹²⁵.

¹¹⁹ И.А. Соколова, „Цыганская” тема в творчестве трех бардов, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. IV, s. 398–416.

¹²⁰ С.В. Вдовин, *Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, w: *Окуджавы. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 5–24; tenże, *Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, w: *tenże, Окуджава, Высоцкий, Галич: Польша, евреи, Восток, Сталин... (филология с публицистикой)*, Александров 2008, s. 3–30.

¹²¹ С.В. Вдовин, *Ну что, Генералиссимус прекрасный...? (Иосиф Сталин в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича)*, Александров 2007.

¹²² Д.Н. Курилов, *Христианские мотивы в авторской песне*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. II, s. 398–416.

¹²³ М. Ходанов (священник), „Спасите наши души!...” *О христианском осмыслении поэзии В. Высоцкого, И. Талькова, Б. Окуджавы и А. Галича*, Москва 2000.

¹²⁴ М.Л. Рogaцкина, *Наблюдения над поэтической фоникой авторской песни: А. Вертинский – В. Высоцкий – Б. Окуджава – А. Галич*, w: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века...*, dz. cyt., s. 119–130.

¹²⁵ О.А. Фомина, *Полиметрия Высоцкого и Галича*, w: *Региональная научно-практическая конференция молодых ученых и специалистов: Сборник материалов*, ч. IV, Оренбург 2002, s. 126–127; таż, *Метрика В. Высоцкого и А. Галича*, w: *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.: сборник научных трудов*, редкол.: Б.С. Дыханова

Artykuł Olgi Sacharowej poświęcony jest chronotopowi poezji Galicza, Wysockiego i Okudźawy. Dostrzega ona fenomenalne wyczucie czasu u Galicza, który z nostalgią zwraca się ku przedrewolucyjnej przeszłości, będącej ostoją duchowości i z goryczą odtwarza złowieszczy obraz sowieckich realiów¹²⁶.

Twórczość bardów stała się natchnieniem dla innych poetów. Świadczy o tym np. dorobek artystyczny Andrieja Makarewicza (ur. 1953). Problem ten zauważył i poruszył Jurij Domanski, który przypominając rosyjski zwyczaj dedykowania wierszy umarłym poetom, pisał w artykule o utworach rock-barda poświęconych Galiczowi, Wysockiemu i Okudźawie oraz o reminiscencjach ich twórczości¹²⁷.

Na odnotowanie zasługuje także artykuł Władimira Nowikowa „...*Всё дал – кто песню дал*”. *Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*. Badacz dotyka tu problemu daru i ofiary; sugeruje, że cechą charakterystyczną poezji Galicza i Wysockiego jest „ofiarcentryczność”, w odróżnieniu od Okudźawy, w którego liryce istotę stanowi „darocentryczność”. Nowikow uznaje ponadto śpiewających poetów za kontynuatorów symbolizmu, futuryzmu i akmeizmu¹²⁸.

Pieśń autorska Okudźawy, Wysockiego i Galicza dzięki swojej popularności jest źródłem wielu cytatów, które pojawiają się w prasie rosyjskiej. Inna Szumkina zajmuje się analizą przekształceń, jakim ulega słowo poetów-bardów w języku prasy¹²⁹. Z kolei Andriej Kryłow bada aforystyczność poezji śpiewających autorów¹³⁰.

Wśród wielu zagadnień dotyczących twórczości Galicza i Wysockiego wyjątkowo ważne wydaje się współlistnienie tych poetów. Sądząc jednak po skromnym zakresie literatury krytycznej na ten temat, problematyka ta znajduje się jeszcze w stadium przygotowawczym i znaki zapytania wciąż przeważają nad odpowiedziami. Zamieszczone na stronach almanachu *Мир Высоцкого*

и др., Воронеж 2009, s. 142–149; таж, *Полиметрия Галича и Высоцкого: опыт типологического анализа*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 128–143.

¹²⁶ О.В. Сахарова, *Хронотоп бардов (темпоральная и локативная семантика в стихотворениях В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича)*, w: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века...*, dz. cyt., s. 131–139.

¹²⁷ Ю.В. Доманский, *Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. VI, s. 335–344.

¹²⁸ В.И. Новиков, „...*Всё дал – кто песню дал*”. *Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, w: *Голос надежды...*, dz. cyt., вып. 3, s. 359–371.

¹²⁹ И.В. Шумкина, *Как слово отзовется? Трансформации строк из авторской песни в современной газетной речи*, w: *Голос надежды...*, dz. cyt., вып. 7, s. 447–470.

¹³⁰ А.Е. Крылов, *Слова – как ястребы ночные: О крылатых выражениях из авторской песни*, Москва 2011.

informacje, będące przedrukiem fragmentów polemiki Josifa Bogusławskiego, Klary Sztern, Marka Cybulskiego i Siergieja Czesnokowa na łamach czasopisma „Новое Русское Слово” w 1997 roku, wskazują na podświadomą rywalizację twórczą między Wysockim i Galiczem¹³¹.

Pomijana dotąd w badaniach problematyka wpływów poetyckich oraz wzajemnego inspirowania się twórczością zainteresowała Kułagina. Uczony ten, analizując poszczególne utwory bardów, z jednej strony zwraca uwagę na fakt korzystania przez Wysockiego z dorobku twórczego Galicza, co świadczy o dialogu artystycznym na poziomie tematów i motywów, z drugiej zaś mówi o roztępnym odcięciu się Galicza od prób poetyckich młodszego barda¹³².

Temat dialogu poetyckiego Wysockiego i Galicza kontynuuje Nikołaj Bogomołow, wykazując bliski związek twórczości obu autorów z kulturą rosyjską. Zauważa również wpływ Galicza na tekst artystyczny Wysockiego, widoczny przede wszystkim na poziomie treści¹³³. Natomiast sylwetki obydwu poetów zestawia Mark Cybulski¹³⁴.

Najdokładniej związki typologiczne poezji Wysockiego i Galicza oraz osobiste relacje twórców odtworzone na podstawie rozmaitych wypowiedzi o charakterze wspomnieniowym prześledził i skomentował Jakow Korman¹³⁵.

Na odnotowanie zasługuje także podręcznik uniwersytecki Nauma Lejdiermana i Marka Lipowieckiego *Современная русская литература*, w którym odrębne podrozdziały poświęcono Galiczowi i Wysockiemu. Autorzy koncentrują się na analizie świata artystycznego bardów, ze szczególnym uwzględnieniem jego dualistycznego charakteru w przypadku poezji Galicza. Odnotowują fakt zderzenia w jego utworach świata totalitarnego ze światem wysokiej kultury, który współtworzą „artystyczni męczennicy” obecni w strofach poezji Galicza¹³⁶.

Przedmiotem analizy porównawczej stały się również relacje między wierszem a elementami prozatorskimi w utworach Galicza i Wysockiego. Jurij Orlicki, wykazując różnice między tekstem mówionym i pisany, koncentruje się na

¹³¹ По следам одной полемики, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. II, s. 423–436.

¹³² А.В. Кулагин, *Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы*, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 9–22; tenże, *Галич и Высоцкий: поэтический диалог*, w: tenże, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 187–199.

¹³³ Н.А. Богомолов, *Высоцкий – Галич – Пушкин, далее везде*, w: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века...*, dz. cyt., s. 151–167.

¹³⁴ М. Цыбульский, *Галич и Высоцкий*, http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2004/Galich_i_Vysotsky/text.html [dostęp: 4.10.2005].

¹³⁵ Я.И. Корман, *Высоцкий и Галич*, Москва – Ижевск 2007; М. Аронов, *Галич и Высоцкий*, „В поисках Высоцкого” 2012, № 5 (август), s. 68–80; tenże, *Галич и Высоцкий (окончание)*, „В поисках Высоцкого” 2012, № 6 (ноябрь), s. 18–32.

¹³⁶ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Романтический гротеск: А. Галич и В. Высоцкий*, w: с.цз, *Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986)*, Москва 2001, s. 93–100.

takich komponentach dzieł obydwu bardów, jak rozbudowany tytuł i podtytuł, dedykacja, epigraf oraz – mający charakter improwizacyjny – komentarz do piosenek¹³⁷.

W centrum rozmyślań krytyków znalazł się także polityczny aspekt poezji Galicza i Wysockiego. Alona Jewtiugina i Ilja Gonczarienko, podkreślając antytotitalarny patos utworów, postrzegają obu pisarzy jako twórców antysystemowych, którzy padli ofiarą nagonki zorganizowanej przez rządzących. Ich artykuł stanowi udaną próbę analizy wyobrażeń poetów o władzy i jej ofiarach oraz szeroko opisaną u bardów przestrzeń niewoli¹³⁸.

Analiza dialogu twórczego śpiewających poetów wydaje się jednak niepełna bez uwzględnienia zależności łączących postaci i systemy poetyckie Galicza i Okudźawy. Temat ten został podjęty przez Dmitrija Bykowa¹³⁹. W kręgu tych zagadnień pozostaje też Andriej Kryłow, który próbując uchwycić istotę literackiej polemiki Galicza, leżącej u źródeł wielu jego utworów, odnajduje i rozszyfrowuje w nich aluzje do osoby Bułata Okudźawy¹⁴⁰. Uwaga badaczy koncentruje się również na motywach puszkiniowskich w poezji obydwu autorów. Maria Aleksandrowa poddaje analizie porównawczej dokonane przez Galicza i Okudźawę liryczne interpretacje utworu Puszkina *Podróż do Erzurum (Путешествия в Арзрум)*¹⁴¹.

Osobny problem badawczy stanowią przekłady poezji bardów. Galina Owczinnikowa dostrzega trudności związane z prawidłową translacją znaczeń oraz częste błędy popełniane przez tłumaczy, gdy postrzegają obcą kulturę przez pryzmat kultury własnej¹⁴².

Podsumowanie badań z zakresu piosenki autorskiej i dokonań twórczych jej klasyków, w tym Galicza, stanowią publikacje Kułagina. Uczony w artykułach oraz powstałej na ich bazie monografii dokonuje przeglądu, usystematyzowania oraz oceny literatury krytycznej i propedeutycznej o zjawisku „poezji z gitarą”¹⁴³.

¹³⁷ Ю.Б. Орлицкий, *Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни*, w: Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века..., dz. cyt., s. 140–150.

¹³⁸ А.А. Евтюгина, И.Г. Гончаренко, *Сценарии власти в поэзии А. Галича и В. Высоцкого*, w: tamże, s. 168–189.

¹³⁹ Д.Л. Быков, *Окуджава и Галич*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 260–288.

¹⁴⁰ А.Е. Крылов, *О двух „окуджавских” песнях Галича*, w: tamże, s. 289–322.

¹⁴¹ М. Александрова, *„Кого там везут? – Грибоеда...”: „Грибоедовская легенда” Пушкина в рецепции Александра Галича и Булата Окуджавы*, w: *Голос надежды...*, dz. cyt., вып. 7, s. 426–446.

¹⁴² Г.В. Овчинникова, *Межкультурная асимметрия в переводах. А. Галич, В. Высоцкий*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. VI, s. 30–39.

¹⁴³ А.В. Кулагин, *Барды и филологи: Авторская песня в исследованиях последних лет*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 54, s. 333–354; tenże, *В поисках жанра: Новые*

W polskim środowisku rusycystycznym problematyka życia i dorobku twórczego Galicza jest wciąż mało znana, o czym świadczy brak jej systematycznego ujęcia. Ponieważ jego poezja była objęta w Związku Radzieckim cenzurą, dostęp do jego spuścizny literackiej był w Polsce utrudniony, co powodowało pomijanie przez badaczy zagadnień dorobku artystycznego poety. Dopiero na skutek transformacji ustrojowej utrwalił się w Polsce nadany Galiczowi w drugim obiegu status niepokornego twórcy wolnej literatury, a jego poezja ukazała się w końcu w oficjalnych tłumaczeniach na język polski.

Dotychczas polskiemu czytelnikowi udostępniono jedynie wąski wycinek pieśniarskiego dorobku rosyjskiego barda. Spośród istniejących publikacji warto wymienić jedno z pierwszych wydań liryki Galicza, którym był drugoobiegowy tomik poezji opatrzony obszernym wstępem tłumaczki Marii Trzczińskiej¹⁴⁴. Na uwagę zasługują ponadto publikacje z lat 90., w tym wybór wierszy Galicza autorstwa Wiktora Woroszyńskiego, w którym znalazły się przekłady Stanisława Barańczaka, Jerzego Czecha, Witolda Dąbrowskiego, Andrzeja Jareckiego, Andrzeja Mandaliana, a także Woroszyńskiego i Michała Jagiełły¹⁴⁵. Ten ostatni jest również twórcą innego zbioru przekładów pieśni śpiewających poetów rosyjskich, w tym Galicza¹⁴⁶. Wcześniej pojedyncze tłumaczenia utworów poetyckich barda ukazywały się na łamach polskich periodyków¹⁴⁷. Wydania

книги об авторской песне, „Новое литературное обозрение” 2004, № 66, <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/kulag25.html> [dostęp: 12.05.2008]; tenże, „И наши в общем хоре сольются голоса...”. *Книги о бардах: 2004–2006*, „Новое литературное обозрение” 2006, № 82, <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/ku38.html> [dostęp: 5.05.2008]; tenże, *Филологи о бардах...*, dz. cyt.; tenże, *Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения*, Коломна 2011; tenże, *Авторская песня: поверх филологических барьеров (Обзор новых книг)*, „Новое литературное обозрение” 2014, № 2 (126), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/38k.html> [dostęp: 5.09.2014]; tenże, *Умный любит учиться...: По страницам учебных пособий*, w: *Голос надежды...*, dz. cyt., вып. 5, s. 555–576.

¹⁴⁴ A. Galicz, *Kocham Was, ludzie. Wybór*, tłum., wybór, wstęp M. Trzczińska, Lublin 1986.

¹⁴⁵ A. Galicz, *Pytajcie, synkowie. Wiersze i piosenki*, wybór, wstęp i redakcja poetycka W. Woroszyński, Warszawa 1995.

¹⁴⁶ W. Wysocki, B. Okudźawa, A. Galicz, *Wiersze i ballady*, przeł. M.B. Jagiełło, Łódź 1996, s. 29–94.

¹⁴⁷ A. Galicz, *Na obraz i podobieństwo lub, jak napisane było na bramie Buchenwaldu, Jedem das seine – „Każdemu swoje”*; *Noworoczna fantasmagoria*, przeł. M.B. Jagiełło, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 5 (355), s. 41–43; tenże, *W mojej biedzie czy niemocy...; Ostatnia pieśń*, przeł. M. Ostachowicz, M. Wierzchoń, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 11–12 (78/9), s. 116–118; tenże, *Od niedoli, co tkwią w mojej głowie; Druga piosenka o szczęściu; Pieśń ostatnia*, przeł. A. Ziemiński, „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 36, s. 9; tenże, *Obloki; Pytajcie; Pomyłka*, oprac. i tłum. R.M. Groński, „Szpilki” 1988, nr 44 (2441), s. 6–7; tenże, *Wiersze*, przeł. J. Czech, M.B. Jagiełło, „Literatura na Świecie” 1989, nr 5–6 (214–5), s. 438–461; tenże, *Ballada o czystych rękach; Lewą marsz*, tłum. W. Woroszyński, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 161–164; tenże, *Pomyłka*;

te stanowią skromny, choć ważny wkład w poznanie spuścizny lirycznej tego oryginalnego artysty. Brakuje jednak zwartych wydań przekładów twórczości dramatycznej¹⁴⁸, natomiast proza Galicza – poza nielicznymi wyjątkami¹⁴⁹ – wciąż pozostaje nieprzetłumaczona na język polski. Wszystko to sprawia, że autor ten nieobcy jest jedynie wąskiej grupie miłośników oraz badaczy kultury rosyjskiej.

Osobie Galicza, rzadziej jego twórczości, poświęconych zostało niewiele polskich publikacji prasowych. Te krótkie wzmianki o poecie bądź lakoniczne informacje o jego utworach, ilustrowane pojedynczymi przekładami wierszy oraz informacjami o ich wydaniach, mają na celu spopularyzowanie tej postaci. Pojawiały się one w latach 80. na fali fascynacji zakazaną jeszcze wtedy wolną literaturą rosyjską, której częścią była liryka Galicza¹⁵⁰. Tendencja ta utrzymywała się w latach 90. oraz w pierwszej i drugiej dekadzie XXI wieku¹⁵¹. Funkcję poznawczą pełni również notka o pieśniarzu-dramaturgu pt. *Trzeci sprawiedliwy*, autorstwa Michała Jagiełły, która otwiera wspomniane już polskie tłumaczenie utworów Okudźawy, Wysockiego i Galicza. Wyłania się z niej obraz jednego z klasyków piosenki autorskiej, który za prawdomówność, uczciwość i odwagę

Obłoki; Rozmowa w wagonie restauracyjnym; Lenoczka, tłum. J. Czech, „Powściągliwość i Praca” 1990, nr 7–8 (478–479), s. 12–13; tenże, *Gdy w mieście blask już święta niknie; Obłoki*, tłum. A. Nowak, „Dekada Literacka” 1991, nr 26, s. 9; tenże, *Pytajcie, synkowie; Za siedmioma płotami; Odchodzą najbliżsi*, przeł. A. Jarecki, S. Barańczak, W. Woroszyński, „Odra” 1993, nr 11 (384), s. 58–60; tenże, *Piosenka o Majorze Czystowie*, przeł. M.B. Jagiełło, „Gazeta Wyborcza” z 19.10.1998 r., s. 14; tenże, *Chwała bohaterom*, przeł. S. Barańczak, tamże, s. 15.

¹⁴⁸ K. Isajew, A. Galicz, *Tu mówi Tajmyr: komedia w 3-ch aktach*, przekł. A. Maliszewski, Warszawa 1949.

¹⁴⁹ A. Galicz, *Próba generalna. Opowieść autobiograficzna (Fragment)*, „Rosyjska Ruletka” 1996, nr 3, s. 35–50; tenże, *Próba generalna*, tłum. E. Wolska, „Teatr” 2007, nr 4, s. 15–18.

¹⁵⁰ A. Ziemny, *Pociecha w pieśni*, „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 36, s. 8; I. Grekova, *Wspomnienie o Aleksandrze Galiczu*, przeł. M. Ostachowicz, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 11–12 (78/9), s. 249–251; R.M. Groński, *Poeta z gitarą*, „Szpilki” 1988, nr 44 (2441), s. 6; S. Zygmunt, *Aleksander Galicz: rosyjski Homer*, „Politechnik” 1989, <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/index.php/strefa-dobrych-mysli/262-aleksander-galicz-kazda-jego-piesn-to-odyseja.html?start=1> [dostęp: 11.06.2011].

¹⁵¹ *Aleksander Galicz (Nota biograficzna)*, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 160–161; J. Czech, *Aleksander Galicz. Poeta wygnany za prawdę*, „Powściągliwość i Praca” 1990, nr 7–8 (478–479), s. 12–13; W. Woroszyński, *Entuzjasta, szczęściarz, buntownik*, „Odra” 1993, nr 11 (384), s. 52–57; tenże, *Ach, ci łgarze literaci*, „Rzeczpospolita” z 28–29.01.1995 r., s. 17; E. Nawój, *Drwić po mistrzowsku*, „Komedia ludzka” Aleksandra Galicza, „Rzeczpospolita” z 1–2.06.1996 r., s. VII; I. Lewandowska, *Teatr Aleksandra Galicza*, „Gazeta Wyborcza” z 19.10.1998 r., s. 14–15; A. Łabuszewska, *Bard powraca*, w: *taż, 17 mgnień Rosji. Blog Tygodnika Powszechnego z 20.10.2008 r.*, <http://labuszewska.blog.onet.pl/Bard-powraca,2,ID346989104,n> [dostęp: 18.06.2011]; J. Poprzczyko, *Aleksander Galicz – bard zapomniany. Od prawdy pionierskiej do prawdy prawdziwej*, „Polityka” 2012, nr 12 (2851), s. 80–82.

oraz bezkompromisowość przejawiającą się w poruszaniu w poezji tematów zakazanych zapłacił wysoką cenę¹⁵².

Spuścizna literacka tego utalentowanego twórcy nie doczekała się na gruncie polskiej rusycystyki należytej uwagi i wciąż stanowi interesujący materiał do badań naukowych. Lukę tę starali się wypełnić nieliczni literaturoznawcy, którzy w swoich artykułach podejmowali próby interpretacji poezji Galicza oraz przybliżenia biografii tego mistrza słowa.

Już w roku 1967, a więc w czasie, gdy Galicz zdobywał sławę barda, René Śliwowski poświęcił mu kilka akapitów w eseju *Okudźawa i inni*, zamieszczonym w monografii *Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej*¹⁵³. Uczony pisze o epickości poezji Galicza, porównuje satyryczne piosenki-nowele do Zoszczenkowskiego spojrzenia na rzeczywistość. Nie pomija przy tym aspektu wykonawczego, podkreślając, że poeta nie tyle śpiewa, ile wygłasza teksty, „markując jedynie melodię, nie zawsze łatwo wpadającą w ucho”¹⁵⁴.

Wiele lat później nazwisko Galicza, jako artysty mającego obok Okudźawy i Wysockiego istotny udział w wywołaniu „rewolucji magnetofonowej” (określenie Grigorija Swirskiego), tworzącej pejzaż Chruszczowowskiej „odwilży” i stanowiącej jedno z przełomowych wydarzeń w dziejach literatury rosyjskiej drugiej połowy XX wieku, wspomina Tadeusz Klimowicz¹⁵⁵.

Galicz wymieniony został również przez Lucjana Suchanka jako pisarz, który podzielił los twórców wydalonych z ZSRR w okresie powojennym [Władimira Maksimowa (1930–1995), Wiktora Niekrasowa (1911–1987), Władimira Wojnowicza (ur. 1932)], wcześniej – razem z innymi poetami-bardami – zaskarbiwszy sobie ogromną popularność słuchaczy dzięki taśmom magnetofonowym¹⁵⁶.

Spośród niewielu prac i artykułów o Galiczu najbardziej interesujące wydają się trzy artykuły Andrzeja de Lazarego na temat pierwiastka etycznego

¹⁵² M.B. Jagiełło, *Trzeci sprawiedliwy*, w: W. Wysocki, B. Okudźawa, A. Galicz, *Wiersze i balady...*, dz. cyt., s. 5–6.

¹⁵³ R. Śliwowski, *Okudźawa i inni*, w: tenże, *Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej*, Warszawa 1967, s. 189–191.

¹⁵⁴ Tamże, s. 189.

¹⁵⁵ T. Klimowicz, *Mechanizmy zachowań artysty w systemie totalitarnym (Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917)*, w: *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, red. G. Bobilewicz-Bryś, A. Drawicz, Warszawa 1992, s. 157; tenże, *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993, s. 98.

¹⁵⁶ L. Suchanek, „*Literatura rosyjska jest tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy*”, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 17; tenże, *Świadkowie, oskarżyciele, sprzymierzeńcy i obrońcy. O postawach pisarzy rosyjskich*, w: *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1996, s. 34, 54.

w pieśniach barda¹⁵⁷. Problem recepcji twórczości Galicza w Polsce podjęła Irena Rudziewicz¹⁵⁸. Z kolei Hanna Kowalska starała się naświetlić w artykułach biografię twórczą śpiewającego dramaturga oraz uchwycić istotę jego poezji¹⁵⁹. Godne odnotowania są także badania podjęte przez Krzysztofa Gozdowskiego, mające na celu dostarczenie informacji o postaci Galicza i uprawianej przez niego sztuce słowa oraz zaprezentowanie wariantu interpretacji jego poematu *Kadysz*¹⁶⁰.

Z kolei Anna Bednarczyk w artykule *Przeszłość i teraźniejszość rosyjskich bardów w Polsce* podjęła próbę oceny stopnia i rodzaju popularności czołowych rosyjskich przedstawicieli nurtu piosenki autorskiej w naszej ojczyźnie oraz miejsca ich twórczości w świadomości polskiego odbiorcy¹⁶¹.

Pieśń autorska rosyjskich poetów-bardów leży w polu zainteresowań badawczych piszącego te słowa¹⁶². Przeprowadzone badania stanowiły punkt wyjścia

¹⁵⁷ A. de Lazari, *Etyka pieśni Aleksandra Galicza*, „Znak” 1994, nr 4, s. 107–112; tenże, *Bardowie i idee*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 45–50; tenże, *Moja „Rosja”*, w: tenże, *Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź 2009, s. 203–210.

¹⁵⁸ И. Рудзевич, *Александр Галич в польском восприятии*, w: таж, *Русские писатели-эмигранты в Польше*, Санкт-Петербург 1994, s. 17–21.

¹⁵⁹ H. Kowalska, *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, w: *Realiaści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Kraków 1997, s. 265–301; таж, *Manifestatio rei w poezji Aleksandra Galicza*, w: *Bardowie...*, dz. cyt., s. 23–34.

¹⁶⁰ K. Gozdowski, *Aleksander Galicz – twórca skazany na zapomnienie*, w: *Filologia Polska 2. Studia i Materiały*, red. I. Sikora, Zielona Góra 2005, s. 291–302; tenże, *Nie tylko o „Kadyszu” Aleksandra Galicza*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 314–335.

¹⁶¹ A. Bednarczyk, *Przeszłość i teraźniejszość rosyjskich bardów w Polsce*, w: *Bardowie...*, dz. cyt., s. 167–179.

¹⁶² Б. Осевич, „Ведь вся история страны – история болезни” – образ Советской России в песнях Владимира Высоцкого и Александра Галича, w: *Problemy współczesnej komparatystyki*, red. H. Chałacińska-Wiertelak, W. Wasyleńko, t. 2, Poznań 2004, s. 75–83; tenże, *Тема поэта и литературного творчества в стихотворениях Александра Галича и Владимира Высоцкого*, w: *Художественный текст: варианты интерпретации (Текст). Труды XIV Международной научно-практической конференции (Бийск, 21–22 мая 2009 г.)*, отв. ред. В.А. Акимов, ред. Н.А. Гузь, Бийск 2009, s. 233–237; В. Осiewicz, *Тело в творческом восприятии двух классиков жанра авторской песни – Александра Галича и Владимира Высоцкого*, w: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 9, *Ciało*, red. A. Matusiak, Wrocław 2011, s. 389–397; Б. Осевич, „Считай по-нашему, мы выпили не много”. Алкогольные мотивы в авторских песнях Владимира Высоцкого и Александра Галича, w: *Lengua Rusa, Visión Del Mundo y Texto. Russian Language, World View and Text*, eds. E.F. Quero Gervilla, B. Barros Garcia, T.R. Kopylova, E.J. Vercher Garcia, G.M. Kharnasova, Granada 2011, s. 268–273; tenże, *Александр Блок и барды-шестидесятники*, w: *Блок и русская литература*, отв. ред. Л.Г. Фризман, Харьков 2010, s. 127–142; В. Осiewicz, *Авторская песня Владимира Высоцкого и Александра Галича – несколько замечаний*, w: *Świat Słowian w języku i kulturze. Kulturoznawstwo*, red. E. Komorowska, J. Misiukajtis, cz. 9, Szczecin 2008, s. 74–79; Б. Осевич, *Полифоничность в авторской песне Владимира Высоцкого, Александра Галича и Юлия*

do przygotowania monografii analityczno-interpretacyjnej, w której drobiazgowo przestudiowane zostały formy i źródła poezji Galicza, ze szczególnym uwzględnieniem piosenki autorskiej.

Wśród prac polskich emigrantologów należy wymienić artykuł oraz monografię Izabeli Kowalskiej-Paszty, która, rozpatrując niefikcjonalną prozę lat 70. i 80. w kontekście literatury „trzeciej fali” emigracji rosyjskiej, poświęciła również uwagę wspomnieniom Galicza *Próba generalna* (*Генеральная пенетиция*)¹⁶³. Postrzega ona autobiografię poety-barda jako „tekst konfesyjny”; „uwerturę literacką do jego twórczości jako pieśniarza, [...] uwerturę do jego działalności dysydenckiej”¹⁶⁴.

Кима, w: *Русская литература за рубежом: Сборник материалов VII Международных научных Панковских чтений 18-19 ноября 2010 г. (совместный узбекско-российский проект)*, сост. и научн. ред. Т.К. Савченко, Москва 2011, s. 163–175; tenże, *Еврейское в поэзии Александра Галича*, w: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, ред. коллегия Н.В. Барковская, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, М.А. Литовская, вып. 10, Екатеринбург 2007, s. 158–168; tenże, *Александр Галич и Польша*, w: *Русская литература за рубежом. VI Международные научные Панковские чтения*, Москва 2010, s. 195–203; tenże, *Религиозный контекст поэзии Александра Галича*, w: *Мова і культура (Науковий журнал)*, гл. ред. Д.С. Бурого, вип. 13, т. IX (145), Київ 2010, s. 171–179; tenże, „Снова август”. *Творческий диалог Александра Галича с Анной Ахматовой*, w: *Мова і культура (Науковий журнал)*, гл. ред. Д.С. Бурого, вип. 12, т. IX (134), Київ 2009, s. 279–284; tenże, *Сказ в жанровых песнях Александра Галича*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2012, vol. XXXVII, s. 249–260; В. Osiewicz, *Поэтический цикл „Коломыйцев в полный рост” Александра Галича*, w: *Świat Słowian w języku i kulturze. Kulturoznawstwo*, red. E. Komorowska, A. Porchawka-Mulicka, cz. X, Szczecin 2009, s. 61–65; Б. Осевич, *Рецензия творчества Александра Галича в Польше*, w: *Диалог культур: Россия – Запад – Восток. Материалы Международной научно-практической конференции „Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XI Кирилло-Мефодиевские чтения” 18-19 мая 2010 года*, гл. ред. Л.В. Фарисенкова, науч. ред. И.С. Леонов, Москва – Ярославль 2010, s. 78–84; tenże, *Эмигрантское самоубийство Александра Галича*, w: *Literature in Exile. Emigrants’ Fiction (20th century experience)*. VII International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism, red. I. Rationi, vol. II, Tbilisi 2013, s. 251–260; В. Osiewicz, *Авторская песня как многокодовый феномен*, „*Mundo Slavico*” 2013, № 12, s. 63–78; Б. Осевич, *Пародийное в авторской песне*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2014, vol. XXXIX, s. 293–306; tenże, *Классики авторской песни в посвящениях Юлия Кима*, „*Rusistika*” (*The Journal of the Korean Association of Rusists*) 2015, № 49, s. 7–34; tenże, *„Письмо в семнадцатый век” Александра Галича и „Анкор, еще раз” Яцека Качмарского как современные экфразисы*, w: *Сквозь литературу. Сборник статей к 80-летию Леонида Генриховича Фризмана*, Киев 2015, s. 356–363; tenże, *Автобиографический мотив детства в избранных авторских песнях Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, „*Avtobiografija*” 2015, № 4, s. 133–149.

¹⁶³ I. Kowalska-Paszty, *O prozie antyfikcji trzeciej fali emigracji rosyjskiej*, w: *Studia Rossica X. O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej*, red. W. Skrunda, Warszawa 2000, s. 259–271; таж, „*Próba generalna*” *Aleksandra Galicza*, w: таж, *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Szczecin 2001, s. 43–50.

¹⁶⁴ I. Kowalska-Paszty, „*Próba generalna*”..., dz. cyt., s. 49.

Nazwiska rosyjskich bardów, w tym Galicza, pojawiają się w najnowszych opracowaniach historii współczesnej literatury rosyjskiej, co dobitnie świadczy o trwałym miejscu, jakie twórcy ci zajęli w kulturze Rosji w drugiej połowie XX wieku. Ich piosenki, wcześniej pomijane pełnym pogardy milczeniem, dopiero pod koniec lat 80. zostały uznane za pełnoprawny i pełnowartościowy element wolnej literatury w warunkach państwa totalitarnego.

Informacje biograficzne na temat Galicza oraz krótką charakterystykę jego poezji zawiera podręcznik *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991* Gabrieli Porębiny i Stanisława Poręby. Pisarz został tam określony mianem „ostatniego z wielkiej trójki” bardów, a jego wczesna twórczość piosenkarska jako analog ironiczno-satyrycznej poezji Saszy Czornego (1880–1932), a z czasem „satyry społecznej, skierowanej przeciwko ówczesnemu establishmentowi”. Literaturoznawcy dostrzegają w niej podkreślany już wpływ nowelistyki Zoszczenki, obnażającej absurdu rzeczywistości radzieckiej¹⁶⁵.

Poszczególne aspekty pracy twórczej śpiewających poetów, w tym Galicza, przeanalizowane zostały w *Historii literatury rosyjskiej XX wieku* pod redakcją Andrzeja Drawicza. Florian Nieuważny podkreśla rolę, jaką rosyjscy poeci-bardowie odegrali w kontynuacji tradycji Puszkina, Fiodora Tiutczewa (1803–1873), Błoka i Achmatowej. Uczony wymienia również Galicza, „który sięgając po wzorce poezji klasycznej, nie pominął Niekrasowa, Kuroczkina czy Saszy Czornego”¹⁶⁶. Z kolei Andrzej Drawicz, pisząc o reprezentantach piosenki poetyckiej, określa Galicza mianem poety-pieśniarza, znajdującego się całkowicie poza oficjalnymi układami. Literaturoznawca dostrzega bogactwo tematyczne utworów barda, dotyczących kwestii związanych z życiem rosyjskiej inteligencji, funkcjonowaniem kultury czy specyfiką okresu stalinowskiego, oraz zauważa niepowtarzalny charakter satyrycznych piosenek Galicza, w których autor odtwarza ówczesną obyczajowość, zręcznie posługując się językiem potocznym¹⁶⁷.

Krótką wzmianka o Galiczu znalazła się również w *Historii literatury rosyjskiej od początków do czasów najnowszych* autorstwa Bogusława Muchy. Literaturoznawca nazywa pisarza „ostatnim bardem z gitarą oraz własnym repertuarem poetyckim i wykonaniem”. Dostrzega głębię poezji Galicza, która jego zdaniem „była wyrazem duchowego oporu przeciw totalitaryzmowi i absurdom codzienności”. Mucha wyraża także pogląd, że poeta „demaskował te zjawiska

¹⁶⁵ G. Porębina, S. Poręba, *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*, Katowice 1994, s. 418–419.

¹⁶⁶ F. Nieuważny, W. Olbrych, *Literatura epoki застоju*, w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 508–509.

¹⁶⁷ A. Drawicz, *Wolna literatura*, w: tamże, s. 578–579.

za pomocą języka gazet i środków zaczerpniętych z satyrycznej prozy Zoszczenki¹⁶⁸.

Życiu i twórczości Galicza poświęcił też uwagę Tadeusz Klimowicz w *Przewodniku po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*. Autor w syntetyczny sposób ujmuje dorobek artystyczny pisarza oraz szkicuje jego portret, ukazując człowieka, który początkowo cieszył się popularnością i uznaniem krytyki jako dramaturg i scenarzysta, by później zyskać rozgłos jako współtwórca nurtu piosenki autorskiej i otrzymać miano poety przekłętego oraz status twórcy-emigranta. Nie pomija przy tym wielogatunkowego charakteru jego poezji, na którą składają się piosenki-satyry, piosenki-parodie, piosenki-stylizacje, piosenki-romanse, piosenki-tragedie, a także podkreśla fakt czerpania przez barda-dramaturga z rosyjskiego romansu miejskiego¹⁶⁹. Sylwetka Galicza została również zarysowana przez Grzegorza Przebindę w leksykonie *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*¹⁷⁰ oraz Elizę Małek i Jana Wawrzyńczyka w publikacji *Kultura rosyjska. Postacie, wydarzenia, symbole, daty*¹⁷¹.

Wśród prac o charakterze propedeutycznym, w których omówiono sylwetkę Galicza, a także zamieszczono fragmenty jego utworów, należy zaś wymienić podręczniki Joanny Mianowskiej poświęcone rosyjskiej literaturze emigracyjnej¹⁷².

Zamykając „polską część” sprawozdania bibliograficznego o spuściźnie poetyckiej Galicza, warto dodać, że omówione prace badawcze, hasła przedmiotowe w leksykonach i słownikach, artykuły prasowe o śpiewającym poecie oraz publikacje tłumaczeń tekstów pełnią funkcję popularyzatorską zarówno w obiegu naukowym, jak i popularnym. Ponadto twórczość poetycka Galicza znalazła w Polsce promotora na zupełnie innej, bliższej bardowi płaszczyźnie. Jest nim ceniony polski aktor i pieśniarz Lech Dyblik, który wzorując się na doświadczeniach rosyjskich twórców piosenki autorskiej, jest reżyserem, scena-

¹⁶⁸ B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002, s. 538.

¹⁶⁹ Galicz (właśc. Ginzburg) Aleksandr Arkadjewicz / Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич, w: T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 415–417.

¹⁷⁰ G. Przebinda, *Galicz Aleksandr Arkadjewicz*, w: G. Przebinda, J. Smaga, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000, s. 87–88.

¹⁷¹ Galicz, w: E. Małek, J. Wawrzyńczyk, *Kultura rosyjska. Postacie, wydarzenia, symbole, daty*, Warszawa 2001, s. 70.

¹⁷² J. Mianowska, *Aleksander Galicz Александр Галич*, w: *Rosyjska literatura emigracyjna i literatura rosyjskiej opozycji wewnętrznej w komentarzach [Литература русского зарубежья и «возвращенная» в образцах и с комментариями]*, Bydgoszcz 1998, s. 236–280; też, *Александр Галич*, w: *Литература русского зарубежья в образцах и с комментариями [Rosyjska literatura emigracyjna w komentarzach]*, Bydgoszcz 2007, s. 271–311.

rzystą i jednym z wykonawców w spektaklu *Ludzie, nie trzeba bać się*, opartym na utworach Galicza.

Liryka Galicza przyciąga również uwagę badaczy anglojęzycznych. Jednak refleksja teoretyczna nad fenomenem rosyjskiej pieśni autorskiej jest w USA i Europie Zachodniej dużo mniej ożywiona niż w rosyjskim, a szerzej: słowiańskim obszarze kulturowym. Zdecydowanie mniejsze zainteresowanie badaczy zachodnich twórczością rosyjskich poetów-bardów, w tym Galicza, wyraża się w skromnej liczbie prac poświęconych tej problematyce. Gene Sosin i J. Martin Daughtry podejmują wątek *magnitizdatu* jako sposobu utrwalania osiągnięć nieoficjalnej kultury rosyjskiej¹⁷³. Gerald S. Smith, Sarah K. Moir i Rachel Slayman Platonov koncentrują się na zjawisku piosenki autorskiej, powstałym na fali Chruszczowowskiej „odwilży”¹⁷⁴. Sylwetka twórcza i dorobek artystyczny Galicza stał się przedmiotem opisu Olgi Tabachnikovej¹⁷⁵. Amy Garey zwraca uwagę na performatywny i polityczny potencjał poezji Galicza¹⁷⁶. Wątki polityczne w pieśniach bardów interesują też G. Czerniawskiego¹⁷⁷. Olga Karpuszina podejmuje natomiast problem gatunku w poezji Galicza w kluczu kategorii montażu¹⁷⁸. Z kolei Lidia Rura zajmuje się problematyką przekładu dzieł Galicza oraz analizuje ewolucję pisarza w kierunku nurtu poezji dysydenckiej¹⁷⁹. Nazwi-

¹⁷³ G. Sosin, *Magnitizdat: Uncensored Songs of Dissent*, w: *Dissent in the USSR. Politics, Ideology and People*, red. R.L. Tökés, Baltimore 1975, s. 287–302; J.M. Daughtry, „Magnitizdat” as *Cultural Practice*, A paper prepared for the conference „Samizdat and Underground Culture in the Soviet Bloc Countries” 6–7.04.2006; tenże, „Sonic Samizdat”: *Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union*, „Poetics Today” 2009, nr 30.1, s. 27–65.

¹⁷⁴ G.S. Smith, *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet „Mass Song”*, Bloomington: Indiana University Press, 1984; S.K. Moir, *The People’s Phenomenon: „Author’s Song” in Khrushchev’s Soviet Union*, „Constructing the Past” 2012, vol. 13, issue 1, article 6; R.S. Platonov (Rachel Slayman), „Avtorskaia Pesnia” on the *Boundaries of Culture and Genre*, Harvard University, Cambridge, Mass. 2004; taż, *Bad Singing: „Avtorskaia Pesnia” and the Aesthetics of Metacommunication*, „Ulbandus Review” 2005/6, vol. 9, s. 87–113; taż, *Singing the Self. Gouitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*, Evanston, Ill. 2012.

¹⁷⁵ O. Tabachnikova, *Alexander Galich: Life and Songs – Crossing Borders*, w: *Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe*, red. P. Wagstaff, Bern 2004, s. 185–205.

¹⁷⁶ A. Garey, *Aleksandr Galich: Performance and the Politics of the Everyday*, „Limina” (A Journal of Historical and Cultural Studies) 2011, vol. 17, s. 1–13.

¹⁷⁷ G.I. Cherniavskiy, *Politics in the Poetry of the Great Bards*, „Russian Studies in Literature” 2004, vol. 41, no. 1, s. 60–82.

¹⁷⁸ O. Karpushina, *At the Intersection of Genres: Galich’s Generic Montage*, „Studies in Slavic Cultures” 2003, IV, s. 20–32.

¹⁷⁹ L. Rura, *Analysis of translated tropes: metaphors, similes & analogies in a case study of the English & Dutch translations of the Russian poet Alexander Galich*, Ghent University College, Belgium, <https://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&recordId=1172225&fileId=1172248> [dostęp: 10.11.2012]; taż, *From civic choice to civic voice: the way to dissidence of the Russian poet Alexander Galich*, Ghent University College, Belgium.

sko Galicza wymieniane jest również w leksykonach poświęconych twórcom „trzeciej fali” rosyjskiej emigracji¹⁸⁰. Natomiast Heather Lynn Miller w swojej dysertacji o Wysockim kilka podrozdziałów poświęca Galiczowi i muzykologicznym aspektom jego poezji¹⁸¹.

Pieśń autorska dokonała przełomu, burząc dotychczasowy model kultury. Twórcy, mając świadomość, że w warunkach sowieckich dobrodziejstwa wynalazku Gutenberga zarezerwowane są przede wszystkim dla grupy literatów lojalnych wobec władzy, podjęli próbę wytyczenia nowych szlaków, którymi słowo artystyczne mogłoby dotrzeć do odbiorcy. Z pomocą przyszła im rewolucja techniczna, której wynalazki – głównie utrwalające dźwięk magnetofony, ale także rejestrujące obraz wraz z dźwiękiem kamery – stworzyły nowe perspektywy dla rozwoju liryki. Śpiewający literaci, rozmyślnie odchodząc od kultury werbalnej, zmierzali w stronę kultury audialnej czy szerzej: audiowizualnej¹⁸². Ich poezja początkowo nie była przeznaczona do czytania, lecz do słuchania, a nawet oglądania, a więc do percypowania za pomocą tych zmysłów, które pełnią funkcję semiotyczną i na których – jak zauważa Roman Jakobson – opierają się „najbardziej uspołecznione, najbogatsze i najbardziej relewantne systemy znaków”¹⁸³. O wadze odwołań do zmysłu wzroku mogą świadczyć chociażby kadry z *Monologu* (*Монолог*) Wysockiego¹⁸⁴, na których poeta, aby podkreślić uroczysty charakter pieśni wojennej *Мы возвращаем Землю*, w odróżnieniu od innych utworów wykonał ją w pozycji stojącej. Z kolei taśma filmowa, na której uwieczniono wystąpienie Galicza na festiwalu bardów w Nowosybirsku w 1968 roku, pozwala lepiej zrozumieć patos wiersza *Pamięci B.L. Pasternaka* (*Памяти Б.Л. Пастернака*), który pisarz zaprezentował z powagą i pietyzmem. Materiały

¹⁸⁰ G.S. Smith, *Galich in Emigration*, w: *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor 1984, s. 118–119; R. Robin, *Aleksandr Galich*, w: *Twentieth-Century Russian Émigré Writers (Dictionary of Literary Biography, Volume Three Hundred Seventeen)*, edited by Maria Rubins, Detroit 2005, s. 110–118.

¹⁸¹ H.L. Miller, „*Vysotsky's Soul Packaged in Tapes*”: *Identity and Russianness in the Music of Vladimir Vysotsky*, University of Maryland, 2006, s. 203–215.

¹⁸² S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; też, *Ruchome granice literatury* (paragraf *Kultura werbalna – audiowizualna – multimedialna*), w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wyślouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 15–18.

¹⁸³ R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, przeł. A. Tanalska, w: tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 64.

¹⁸⁴ Mianem *Monologu* określa się prawie godzinny program w reżyserii Kseni Marininy, w którym Wysocki opowiada o swojej twórczości pieśniarskiej. Zdjęcia do niego zostały zrealizowane 22 stycznia 1980 roku w gmachu radzieckiej telewizji państwowej. Było to pierwsze i jedyne wystąpienie Wysockiego-poety zarejestrowane przez oficjalne środki masowego przekazu. Materiał ten został jednak zakazany przez cenzurę. Widzom udostępniono go dopiero w okresie *pieriestrojki*. Zob. В.И. Новиков, *Высоцкий*, Москва 2003, s. 347–348, 409.

te stały się powszechnie dostępne dopiero po śmierci obu twórców i – chociaż dokumentują jedynie wycinek pieśniarskiej działalności rosyjskich poetów – pozwoliły współczesnym odbiorcom pieśni autorskiej uświadomić sobie to, co dla słuchaczy obecnych na koncertach bardów nie stanowiło tajemnicy. Ujawniły performatywne możliwości nowego rodzaju sztuki słowa, który zakładał żywy kontakt słuchacza z poetą, będącym jednocześnie kompozytorem, instrumentalistą, wokalistą, scenarzystą, reżyserem, aktorem i konferansjerem.

Dzięki nagraniom audio i audio-wideo zachowały się więc nie tylko teksty muzycznych wierszy poetów-bardów, ale również ich autorska realizacja. Jednak zalety pieśni autorskiej przy próbach jej eksploracji mogą stać się dla badacza źródłem problemów natury metodologicznej. Już na wstępie trzeba zaakcentować, iż tradycyjne książkowe wydania poezji śpiewających pisarzy nie dość, że mają charakter wtórny, gdyż powstały na skutek spisania słów z amatorskich nagrań, to zawierają jedynie teksty słowne, bez autorskiej intonacji i siły muzycznego akompaniamentu. Ważkość pozawerbalnych elementów „liryki gitarowej” oraz ich udział w tworzeniu sensów niedostrzegalnych podczas tradycyjnej lektury utworów sygnalizował Wysocki: „Печальная песня у меня может стать смешной, если я захожу. Я ее спою в другом ритме”¹⁸⁵. Wypowiedziane przez niego słowa nie tracą aktualności w odniesieniu do twórczości innych poetów-bardów. Dlatego w badaniach nad pieśnią autorską Galicza sam tekst artystyczny powinien stanowić punkt wyjścia do szerszej refleksji. Wznosząc się ponad jego poziom, warto uwzględnić inne czynniki składające się na ostateczny kształt dzieła. Taki model studiów nad pieśnią autorską uwydatni jej korzenie, tkwiące w tradycji oralnej i bliskim związku liryki z muzyką¹⁸⁶. Pozwoli także potraktować jako ostateczną początkową wersję tekstu, której kompletność gwarantowało zaśpiewanie piosenki przy akompaniamencie gitary, na stałe łączące słowo z interpretacją.

Pieśń autorska oraz dynamiczny rozwój współczesnej humanistyki sprawiają, że aktualne stają się pytania o współzależność i współlistnienie w poezji bardów różnorodnych, wieloźródłowych elementów. Dotyczą one nie tylko syntetycznej warstwy literackiej, zawierającej komponenty liryczne, epickie i dramatyczne, lecz także synkretycznej natury całego zjawiska, zakładającego integrację sztuk. Wśród zagadnień intersemiotycznych na pierwszy plan wysuwa się problem „muzyczności” pieśni autorskiej, determinowany obecnością w niej silnego pierwiastka muzycznego. Wpisany jest on w tkanę genologiczną piosenki autorskiej, z której wyrastają typowo „muzyczne” gatunki, takie jak:

¹⁸⁵ Владимир Высоцкий. Монологи со сцены, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков – Москва 2000, s. 146.

¹⁸⁶ Рог. Б. Кац, Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии, Санкт-Петербург 1997.

romans, ballada, walc, walczyk, marsz, blues czy pastorałka. Wtapia się on także w tekst artystyczny, w jego organizację brzmieniową, która – jak zauważa Michał Głowiński – „miała naśladować właściwości ekspresyjne muzyki za pomocą środków, jakie udostępnia język”¹⁸⁷. Istotną kwestią jest także podporządkowanie tak „umuzycznionego” tekstu poetyckiego bardów sztuce dźwięków. Na wokalnie-instrumentalną muzykę śpiewających poetów składa się oparta na kilku akordach melodia, odpowiednio zharmonizowana i wykonywana w określonym rytmie i tempie z należytą głośnością. Wraz z nią prezentowana jest w pełni autorska wersja utworu. Jest ona ważną cechą dzieła, umożliwiającą dostrzeżenie muzyczności tekstu i wydobywanie z niego dodatkowych znaczeń oraz rozbudzanie emocji u odbiorcy.

Związek literatury z muzyką zawiera się w temporalności i linearności obydwu rodzajów sztuki¹⁸⁸. Powyższe cechy można zaobserwować na przykładzie pieśni autorskiej, będącej zjawiskiem granicznym, zajmującym po części obszar literatury, a po części muzyki. Andrzej Hejmej zauważa, że „poezja realizowana jako tekst dźwiękowy staje się fenomenem i literackim, i muzycznym”¹⁸⁹. Właściwości te ujawniają się w momencie obcowania z autorską prezentacją dzieła, kiedy słowo artystyczne wzbogaca intonacja i akompaniament gitary. Za ich wyróżnik należy także uznać możliwość materialnego utrwalenia dzieła literackiego i utworu muzycznego, choć to kryterium w odniesieniu do pieśni autorskiej nie było początkowo najistotniejsze. Nie potrzebowała ona ani postaci graficznej, zachowującej tekst poetycki, ani zapisu nutowego, kodującego melodię. Partytura była pojęciem zbędnym dla nieposiadających wykształcenia muzycznego bardów, a książkowe wydanie własnej poezji przez długi czas stanowiło dla pieśniarzy rodzaj abstrakcji. O skończoności dzieła decydował więc moment jego premiery¹⁹⁰. Jednak w przeciwieństwie do utworów muzycznych mających wersję studyjną pieśni bardów cechowała wielowariantowość

¹⁸⁷ Zob. M. Głowiński, *Literatura a muzyka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 549.

¹⁸⁸ A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013, s. 12–13.

¹⁸⁹ A. Hejmej, *Partytury poezji dźwiękowej (cykl Bernarda Heidsiecka „Poèmes-partitions”)*, w: tenże, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 133.

¹⁹⁰ Należy zastrzec, że często ustalenie nawet przybliżonej daty „muzycznej publikacji” poszczególnych utworów rosyjskich bardów nie jest możliwe, nie mówiąc o precyzyjnym określeniu czasu ich powstania. Ma to istotne znaczenie dla studiów nad piosenkami Galicza, pierwotnie w nieprofesjonalny sposób uwiecznianymi na taśmach magnetofonowych. Wraz z rozwojem techniki mniej lub bardziej legalne kopie tamtych nagrań ukazywały się na rozmaitych nośnikach dźwięku, do dziś – z wielu względów – nie zostały jednak skatalogowane ani starannie opisane. Jednak w odtworzeniu chronologii powstawania poszczególnych pieśni Galicza me-

i zmienność, najczęściej obserwowana na poziomie warstwy tekstu poetyckiego. W jednym ze swoich wywiadów wspominał o tym Wysocki: „В зависимости от аудитории, от настроения людей в зале я могу немного изменить смысл песни. [...] Мои слова – чего хочу, то и делаю, могу поменять. Авторская песня – дело живое”¹⁹¹. Stąd kłopoty natury tekstologicznej, a w konsekwencji brak pełnego akademickiego wydania poezji poszczególnych bardów, w tym Galicza, konieczność dalszych poszukiwań nagrań archiwalnych, perspektywa zestawiania tekstów ogłoszonych drukiem z dostępnymi dźwiękowymi zapisami piosenek.

Twórczość poetycką Galicza, będącą żywotną częścią rosyjskiej pieśni autorskiej, można określić mianem wysokiej poezji realizowanej w pieśniarskiej formie. Tezę tę zdają się potwierdzać słowa samego pisarza, który niespełna rok po opuszczeniu Rosji w wywiadzie udzielonym jednej z zachodnioniemieckich stacji radiowych konstatował:

[...] я не претендую на то, чтобы быть певцом или бардом, как меня иногда называют, – это заблуждение. Я просто поэт, который для того, чтобы его стихи были выразительней, для того, чтобы они имели распространение (поскольку в Советской России я не печатался, а книги мои издавались только за рубежом), – то я для их распространения напевал их под аккомпанемент гитары на магнитофонные ленты¹⁹².

Bycie bardem czy pieśniarzem stanowiło dla Galicza jedynie sposób na osiągnięcie celu, czyli zapewnienie swoim wierszom większej wyrazistości i szerszego obiegu dzięki dźwiękowej formie. Aby uniknąć nieporozumień terminologicznych, należy zaznaczyć, że liryka stworzona i zaśpiewana przez poetę-barda nie spełnia kryteriów słownikowej definicji „poezji śpiewanej”, za jaką w powszechnym mniemaniu uchodzą kompozycje poetów-pieśniarzy. Termin ten zastrzeżony jest bowiem dla utworów poetyckich, które zostały jedynie zaadaptowane na piosenki przez wykonawców zapożyczających cudze teksty¹⁹³. W ten sposób piosenkami bądź pieśniami stają się liryki cenionych

toda audialnej analizy porównawczej jest mimo wszystko bardziej perspektywiczna niż lektura niezwykle rzadkich skądinąd i niedatowanych rękopisów autorskich.

¹⁹¹ Владимир Высоцкий. *Монологи...*, dz. cyt., s. 146.

¹⁹² *Интервью радиостанции „Немецкая волна” 16 января 1975 года. Беседовал Габриэль Лауб*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 354.

¹⁹³ T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, w: *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1994, s. 175. Z kolei dla Michała Traczyka poezja śpiewana to „odmiana piosenki popularnej, niezależna od stylu wykonania, polegająca na śpiewaniu tekstów w intencjach autorskich nieprzeznaczonych do wykonania z towarzyszeniem muzyki, a których funkcją prymarną jest funkcja poetycka”. M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 22.

mistrzów pióra, którzy nawet nie przypuszczali, że ich dorobek może stać się przedmiotem takich transformacji. Celem artystów wykonujących tak rozumianą „poezję śpiewaną” było nie tyle propagowanie dzieł literackich innych pisarzy, ile pozbycie się ciężaru pracy nad tekstem słownym, wykorzystywanie gotowych już liryków. Odmienne postępował Galicz, który nie musiał dopasowywać cudzych dzieł do własnych melodii ani czekać, aż interpretatorzy jego twórczości wzbogacą ją o podkład muzyczny.

Pieśni autorskie Galicza to w istocie wiersze, które powstawały z myślą o słuchaczu¹⁹⁴. Ten świadomie dokonany przez pisarza wybór pociąga za sobą określone konsekwencje metodologiczne. Ambiwalentny charakter mają przy tym tak wyczekiwane przez Galicza książkowe wydania jego nielegalnej poezji. Z jednej strony potwierdzają osiągnięty przez niego wysoki status literata, z drugiej – narażają jego utwory na ryzyko utraty pełni znaczeń. Tak się bowiem składa, że słowno-muzyczne dzieła Galicza oraz innych poetów-bardów na piśmie przybierają formę pełnowartościowych literacko, a mimo to „okaleczonych semantycznie” wierszy. Warto pokusić się tu o dokonanie analogii z fenomenem „poezji dźwiękowej” powstałej we Francji w połowie lat 50. XX wieku i przywołać słowa Andrzeja Hejmeja, który analizując to nowe dla kultury zjawisko, stwierdza:

Graficzny zapis tekstu zawiera pewne wskazówki wykonawcze, staje się partyturą poezji dźwiękowej przeznaczoną „na głos” poety-interpretatora. [...] Tekst w zapisie graficznym nie jest tutaj w konsekwencji właściwym stanem poezji; można by nawet powiedzieć więcej: tekst słowny poezji dźwiękowej poza publiczną realizacją jeszcze w ogóle nie istnieje. [...] W przypadku tego rodzaju poezji współczesnej w zasadzie każdy tekst, uznawany za tekst dźwiękowy [...], musi zyskać własną realizację dźwiękową, uzależnioną od autorskiej koncepcji, jak również od warunków i możliwości technicznych¹⁹⁵.

Przekazanie czytelnikowi jedynie podstawowego elementu pieśni autorskiej, jakim jest tekst słowny, sprawia, że zanika wiele nie mniej ważnych czynników pozawerbalnych, wynikających z muzycznej proveniencji tych synkretycznych utworów poetyckich i odgrywających niepoślednią rolę we współtworzeniu ich znaczenia. Niedające się zarejestrować za pomocą druku komponenty dzieła

¹⁹⁴ Sam poeta w jednym z wywiadów stwierdzał: „Дело в том, что стихи – а наши песни [песни бардов – В.О.] это в основном стихи, которые просто поются под аккомпанемент гитары и не всегда даже хорошо поставленными голосами, – так вот, стихи слушают и умеют слушать далеко не все. А песню умеют слушать все. Поэтому стихи ряда поэтов как бы стали притворяться песнями. И это именно для того, чтобы пробиться к сердцам слушателей”. Zob. „Верю в торжество слова” (Неопубликованное интервью Александра Галича), publikacja A.E. Крылова, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. I, s. 373–374.

¹⁹⁵ A. Hejmej, *Partytura poezji dźwiękowej...*, dz. cyt., s. 113.

literacko-muzycznego stworzonego przez bardów stanowią jego integralną część, toteż nie mogą zostać pominięte w toku analizy.

Piosenka autorska, będąca literackim wytworem audialnym, zakłada współistnienie tekstu poetyckiego i muzycznego. Dlatego też ważnym aspektem jej analizy staje się wychwycenie i opisanie potencjalnych współzależności semantycznych między słowem artystycznym a towarzyszącymi mu elementami muzycznymi. Warstwę muzyczną, skorelowaną z liryczną, tworzy skomponowana i wykonywana przez poetę-barda melodia, połączona z autorską ekspresją wokalną. Składają się więc na nią zarówno dźwięki wydobywane przez Galicza za pomocą gitary, jak i te powstałe na skutek pracy aparatu artykulacyjnego. W terminologii Romana Jakobsona są to odpowiednio znaki „instrumentalne” i „organiczne”¹⁹⁶. Wrażenia słuchowe wywołane u odbiorców piosenek autorskich Galicza są konsekwencją operowania przez pisarza dźwiękiem. Pieśniarz-instrumentalista korzysta z jego podstawowych właściwości w sposób przemyślany i nieprzypadkowy, akcentując znaczenia wynikające z głównego komponentu dzieła, jakim jest tekst artystyczny. Wytwarzane przez poetę znaki słuchowe – muzyka wokalna i instrumentalna – są więc ważną częścią przedstawianych utworów, za które jako autor i wykonawca ponosi odpowiedzialność. Dlatego – jak zauważa polski tłumacz utworów Galicza, Wiktor Woroszyński – dla większości odbiorców rosyjskiej pieśni autorskiej bard-poeta „był i pozo- stanie człowiekiem z taśmy”¹⁹⁷.

Wielokodowość pieśni autorskiej, będąca jedną z konsekwencji twórczego wykorzystania przez poetów możliwości gatunkowych piosenki, przejawia się również w uruchomieniu przez nich wizualnego systemu komunikacji, stanowiącego dodatek do słownego kodu języka oraz towarzyszącego mu tekstu muzycznego dekodowanego za pomocą zmysłu słuchu. Zbigniew Kloch i Adam Rysiewicz, powołując się na przypadek piosenki kabaretowej i aktorskiej, wymieniają kody gestyczne i mimiczne jako ważny składnik wykonywania utworów tego typu¹⁹⁸. Obecność śpiewającego poety jest więc nie tylko źródłem ekspresji werbalnej i audialnej, ale także wizualnej. Rodowód tej ostatniej nie ogranicza się jedynie do gatunku piosenki, lecz znajduje dopełnienie w innym rodzaju sztuki, jakim jest teatr. Aktor posługujący się kodem gestyczno-ruchowym w celu formułowania komunikatów i wytwarzania kontekstu ich scenicznej sensowności¹⁹⁹ staje się wzorem dla śpiewającego poety, oferującego słuchaczom swoich utworów namiastkę widowiska. W tym wymiarze pieśń autorska po

¹⁹⁶ R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji...*, dz. cyt., s. 65.

¹⁹⁷ W. Woroszyński, *Entuzjasta, szczęściarz...*, dz. cyt., s. 57.

¹⁹⁸ Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej...*, dz. cyt., s. 789.

¹⁹⁹ M. Bartosiak, *Ciało jako medium (roz)poznawania i (re)kreowania rzeczywistości teatralnej*, w: *Wielokodowość komunikacji*, red. A. Barańska, Łódź 2011, s. 89–94.

raz kolejny zbliża się do poezji dźwiękowej. Andrzej Hejmej, odwołując się do typologii zjawisk, charakteryzujących ten rodzaj liryki dokonanej przez Bernarda Heidsiecka, formę przekazu artystycznego, która wykorzystuje dodatkowo możliwości przestrzeni scenicznej, takie jak: mimika, gestyka, ruch sceniczny, światło, walory wizualne i brzmieniowe tekstu, określa jako „performance”²⁰⁰.

Poezja Galicza, przywdziewając szatę piosenki autorskiej, zwiększa siłę oddziaływania na odbiorcę. Bard używa w czasie swoich występów, oprócz takich znaków artystycznych, jak muzyka i śpiew, „kodu cielesnego”, którego elementami mogą być: gesty, poza, ruchy, wyraz twarzy, kontakt wzrokowy, bliskość fizyczna²⁰¹. Poeta może sygnalizować słuchaczom konieczność skoncentrowania się na wyeksponowanym niewerbalnie segmencie tekstu i odwołania się do pamięci kulturowej. Gest może być również pomocny w dostrzeżeniu autorskiej ironii, którą przesiąknięte są utwory pisarza, a także aluzyjności przepelniającej język barda. Poprzez intonację pogłębia on często znaczenie słowa, czyniąc je bardziej zrozumiałym. Za w pełni uzasadnione można zatem uznać spostrzeżenia Aleksandra Mienia dotyczące sylwetki artystycznej Galicza i „wizualnych” aspektów jego poezji:

Это был артист – в высоком смысле этого слова. Потом я убедился, что его песни неотделимы от блестящей игры. Как жаль, что осталось мало кинокадров... Текст, магнитозаписи не могут всего передать. И в первом же разговоре я ощутил, что его „изгойство” стало для поэта не маской, не позой, а огромной школой души. Быть может, без этого мы не имели бы Галича – такого, каким он был²⁰².

Bezpośredni kontakt odbiorców z autorem zapewnia również interakcję, dzięki której śpiewający poeta czerpie energię od zebranych słuchaczy, ofiarując im w zamian wielokodowe dzieło mające zaspokoić ich potrzeby estetyczne. „Я знаю – mówił Galicz w jednym ze swoich wywiadów – что эмоциональное воздействие при непосредственном контакте бывает, хотя бы на какие-то доли процента, сильнее, чем от просто прослушанной ленты”²⁰³. Jednak nieobecność elementów wizualnych – w przypadku nagrań audio z głosem i muzyką Galicza – tylko w niewielkim stopniu zubaża odbiór dzieła. Gest i mimika pozostają więc dla barda dodatkiem teatralnym, bez którego nie może obejść się żaden spektakl, lecz jego koncert może przetrwać w formie zapisu dźwiękowego, nie doznając przy tym większego uszczerbku semantycznego.

²⁰⁰ A. Hejmej, *Partytury poezji dźwiękowej...*, dz. cyt., s. 119.

²⁰¹ Ю.А. Башкагова, *Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учебное пособие*, Кемерово 2006, s. 26.

²⁰² А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 295.

²⁰³ *Наше интервью. Песня, жизнь, борьба. Интервью Александра Галича специальным корреспондентом „Посева” Г. Рару и А. Югову, „Посев” 1974, № 8 (1207) август, s. 13.*

Natomiast pozbawienie słowa Galicza autorskiej intonacji i melodii znacznie ogranicza pełne zrozumienie poszczególnych utworów. Dlatego lektura samych tekstów poetyckich pisarza może prowadzić do niedostatecznego odczytania ukrytych w nich znaczeń.

Ze względu na specyfikę i złożoność pieśni autorskiej Galicza najlepszym sposobem jej poznawania jest syntetyczny rodzaj odbioru, na który składa się „lektura audialna” (słuchanie utworów Galicza w wykonaniu autorskim) i wizualna (czytanie opublikowanych dzieł poety). Pozwala to uwzględnić centralne miejsce tekstu artystycznego, a także znaczenia amplifikowane przez głośną autorską realizację. Taki model analizy piosenek autorskich prawie pół wieku temu postulował rosyjski muzykolog Władimir Frumkin:

Разве можно забывать о том, что песня – это синтетическое произведение искусства, она действует необычайно тонко на разные стороны психики, и музыка играет в ней хоть и подчинённую, но далеко не последнюю роль. Вот пример с песнями Александра Галича. [...] Ведь хотя это, казалось бы, чистейшая поэзия, но это всё-таки песня. Возьмите песни Галича, просто отпечатанные на машинке, не зная даже, что к ним сочинена мелодия, вы сразу обнаружите их музыкальность, которая присуща им при самом зачатии этого произведения. Вот один из признаков музыкальности, песенности этой поэзии [...]. Вот так вот поистине песенно льются стихи Галича, несмотря на всю интеллектуальную остроту, горечь, сарказм. Интеллектуальность в лучшем смысле слова, которая им присуща. Так вот, я ратую, призываю всех, кто здесь есть, – и авторов, и особенно исследователей: давайте братья за комплексный подход к песне²⁰⁴.

Pieśń autorska z racji synkretycznej formy zawiera jednak wiele pułapek metodologicznych czekających na jej interpretatora. Stąd konieczność wyboru odpowiedniej, precyzyjnej metody badawczej. Współczesne literaturoznawstwo wciąż nie wypracowało jednak odrębnej, uniwersalnej metody oglądu dzieła, która gwarantowałaby skończoność interpretacji. Sytuację komplikuje złożona natura pieśni autorskiej; aby osiągnąć pełnię semantyczną, przenosi ona tekst literacki w obręb sztuki dźwięków, wzmacniając go elementami przekazu wizualno-przestrzennego. Odpowiedzią na syntetyzm „poezji z gitarą” powinien więc stać się pluralizm metodologiczny. Metody badawcze niezbędne do analizy form i źródeł poezji Galicza muszą uwzględniać wielokodowość pieśni autorskiej, czyli równoczesne oddziaływanie na odbiorcę kilku kodów. Dokonując wyboru metody, należy też wziąć pod uwagę prymarny charakter tekstu poetyckiego w piosence autorskiej, stanowiącej płaszczyznę przenikania się sztuk, a także

²⁰⁴ *Из выступлений на Всесоюзной конференции по проблемам авторской (самодетальной) песни. Петушки, 21 мая 1967 года, в: А.А. Галич, Дни бегут, как часы..., dz. cyt., s. 189–190.*

centralne miejsce twórcy, świadomie wysyłającego do słuchacza komunikat silnie zintertekstualizowany i głęboko zakorzeniony w świecie międzytekstowym.

Pieśń autorska stanowi rodzaj materiału utkanego z wielu kodów. Warto więc spojrzeć na nią przez pryzmat semiotyki – nauki o znakach i systemach znaczących. Punktem wyjścia w refleksji literaturoznawczej dotyczącej zagadnienia form i źródeł twórczości poetyckiej Galicza powinna stać się koncepcja tekstu autorstwa Jurija Łotmana, zakładająca jego znakowy charakter. Zgodnie z nią na miano tekstu zasługuje nie tylko tekst literacki, ale również dzieło malarskie, utwór muzyczny czy spektakl teatralny. Tym samym semiotyczna teoria tekstu nie ogranicza się jedynie do obszaru literatury, lecz nie bacząc na różnice tworzywa, uznaje za tekst również inne fenomeny artystyczne²⁰⁵. Jest to szczególnie istotne w odniesieniu do piosenki autorskiej Galicza będącej syntezą elementów literackich, muzycznych i teatralnych. Pozwoli bowiem nie tylko potraktować jako znaczący sam tekst artystyczny, ale również podjąć próbę rozszyfrowania sensów implikowanych przez towarzyszącą mu sztukę dźwięków.

Pieśń autorska Galicza łączy odrębne, choć pierwotnie współistniejące sztuki: literaturę i muzykę. Relacje intersemiotyczne, świadczące o niepospolitej gatunkowej i rodzajowej otwartości tego zjawiska, jak również prymarny charakter słowa artystycznego, w przypadku liryki Galicza nadzwyczaj mocno uwikłanego w zależności z „cudzym słowem”, sprawiają, że analiza form i źródeł poezji rosyjskiego pieśniarza nie może być przeprowadzona z pominięciem kategorii intertekstualności. Chociaż termin „intertekstualność”, zaproponowany przez Julię Kristevę, będący wynikiem twórczego potraktowania postulatów Michaiła Bachtina dotyczących dialogowej natury słowa²⁰⁶, najczęściej znajduje zastosowanie w analizie „mozaikowych”, „kolażowych” czy „palimpsestowych” dzieł postmodernizmu, to „stonowana” wersja intertekstualności wyznacza ciekawą perspektywę badawczą do oglądu piosenki autorskiej Galicza. Istota tak rozumianej za Michałem Głowińskim intertekstualności zawiera się w intencjonalności sensotwórczych odwołań międzytekstowych, rozmyślnie wprowadzonych przez autora i tak nakierowanych na odbiorcę, aby ten zrozumiał ich znaczenie²⁰⁷. Może ona również stanowić próbę wskrzeszenia „uśmierconego” przez Rolanda Barthes’a autora, przy poszanowaniu wyznawanej przez fran-

²⁰⁵ A. Burzyńska, *Semiotyka*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 252–253.

²⁰⁶ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *M. Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czuplejowicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418; W. Rapak, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 35–59.

²⁰⁷ M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 102.

cuskiego semiologa zasady wielopoziomowej obecności tekstów w tekście²⁰⁸. Przyjęta metodologia wbrew pozorom nie ma na celu sprowadzenia analizy poezji Galicza do poszukiwań obecnych w niej związków genetycznych czy powierzchniowych wpływów i podobieństw z dorobkiem innych twórców. Pozwoli ona ujawnić błyskotliwą grę intertekstualną, jaką Galicz prowadził z tekstami innych autorów, czyniąc z piosenki autorskiej zjawisko ze wszech miar literackie. Ryszard Nycz dostrzega także, iż związki międzytekstowe wykraczają poza wewnątrzliterackie odniesienia i obejmują „w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)”²⁰⁹. Andrzej Hejmej z kolei uważa, że „kategoria intertekstualności u progu XXI wieku przestaje służyć wyłącznie literaturoznawcom do badań nad literaturą, staje się kategorią użyteczną również w badaniach nad muzyką, malarstwem, filmem, nowymi mediami”²¹⁰. Można zatem stwierdzić, że dzięki „audialnej lekturze” utworów Galicza możliwe będzie uchwycenie i opisanie międzyznakowego bogactwa intertekstualnej poezji barda, z założenia przeznaczony do głośnej realizacji autorskiej.

Zbudowanie wiedzy o formach i źródłach poezji Galicza nie jest możliwe bez uwzględnienia kulturowego i historycznego usytuowania tego zjawiska. Osadzenie twórczości lirycznej rosyjskiego barda w tradycji literatury rosyjskiej oraz w kontekście biograficznym wymaga odpowiednich strategii hermeneutycznych. Wybierając muzyczną formę przekazu dla swojej poezji, a tym samym świadomie wkraczając na nowy szlak artystyczny, biegnący równolegle z uczęszczaną przez niego drogą „twórczości reżimowej”, Galicz stworzył unikatowy dysydencko-literacki rodzaj pieśni autorskiej. Nasycenie warstwy tekstowej dzieł pisarza licznymi kryptocytatami oraz ukrytymi aluzjami do tekstów wysokiej kultury rosyjskiej sprawia, że ciekawą perspektywę dopełniającą zaproponowany model badań intertekstualnych tworzą założenia neohermeneutyki Erica Donalda Hirscha²¹¹. W wypracowanej przez tego amerykańskiego uczonego strategii interpretacyjnej jedną z istotniejszych figur stanowi intencja autorska. Zdaniem Hirscha jej rozszyfrowanie i poszanowanie jest niejako obowiązkiem badacza, a „traktowanie [przez interpretatora – B.O.] słów danego autora tylko

²⁰⁸ P. Барт, *Смерть автора*, пер. С.Н. Зенкина, в: тенже, *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва 1989, s. 384–391, http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm#_Toc34617021 [dostęp: 28.04.2015].

²⁰⁹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: тенже, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 82.

²¹⁰ A. Hejmej, *Wprowadzenie*, w: тенже, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki...*, dz. cyt., s. 27.

²¹¹ E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale 1971; тенже, *The Aims of Interpretation*, Chicago 1976.

jako wody na własny młyn jest analogiczne do używania drugiego człowieka dla osiągnięcia własnych celów²¹². Metoda hermeneutyczna umożliwi również wydobyć uniwersalnych sensów hermetycznej poezji Galicza, tworzonej z myślą o zapewnieniu odbiorcy z kręgu rosyjskiej inteligencji czasów poststalinowskich intensywnej rozrywki intelektualnej i – mimo pozornej banalności formy – zasługującej na miano wysokiej poezji rosyjskiej. Pozwoli także w akcie interpretacji „pokonać dystans, oddalenie kulturowe, zrównać czytelnika z tekstem, który – według Paula Ricoeura – stał się obcy, i w ten sposób wcielić jego sens w to rozumienie samego siebie, które komuś właśnie udaje się osiągnąć”²¹³.

Każda interpretacja dąży do przewyciężenia oddalenia, dystansu między minioną epoką kulturalną, do której należy tekst, a samym interpretatorem. [...] dąży zatem do poszerzenia rozumienia samego siebie poprzez rozumienie drugiego²¹⁴. [Interpretacja – B.O.] jest pracą myśli, która polega na odszyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w znaczeniu dosłownym; [jest ona tam – B.O.], gdzie jest wielokształtny sens; wielość sensów staje się widoczna właśnie w ramach interpretacji²¹⁵.

Niniejsza monografia stanowi pierwszą w polskim literaturoznawstwie rusycystycznym próbę całościowego spojrzenia na poezję Galicza pod kątem różnorodności jej form i źródeł. Część analityczną pracy poprzedzi „odmitologizowana” biografia twórcza pisarza, uwzględniająca dramaturgię jego losów i dorobku artystycznego. Nie stanowi to zapowiedzi skierowania dalszej analizy dzieł poety wyłącznie na tory biografizmu, który – jak konstatuje Janusz Sławiński – „wypadł z żywotnego obecnie repertuaru orientacji metodologicznych historii literatury, stał się zabytkiem”²¹⁶, lecz podyktowane jest koniecznością uwydatnienia roli pomijanych bądź niedostatecznie naświetlonych w badaniach nad fenomenem Galicza faktów z jego życia. W literaturze krytycznej poświęconej Galiczowi dominuje patos i jednoznaczność ocen, cementująca przekonanie o cudownej przemianie oficjalnego dramaturga i scenarzysty w śpiewającego poetę-dysydenta, czyniąca z pisarza bezkompromisowego piewę wolności,

²¹² E.D. Hirsch, *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1996, s. 148.

²¹³ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicza, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, K. Tarnowski, Warszawa 1985, s. 183.

²¹⁴ Tamże, s. 195.

²¹⁵ Tamże, s. 192.

²¹⁶ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: tenże, *Prace wybrane*, t. 4: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 162.

wygnanego za chęć służenia prawdzie. Z szacunku dla niej należy zaakcentować kilkuletnie współwystępowanie w pisarstwie Galicza dwóch wykluczających się nurtów: „reżimowego” i opozycyjnego, będące przejawem prowadzenia przez poetę ryzykownej gry z władzą, zakończonej tragicznym finałem zarówno w wymiarze ludzkim, jak i artystycznym.

„Odbrazowanie” Galicza stanowi punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat jego twórczości lirycznej. Pierwszym etapem refleksji literaturoznawczej będzie prześledzenie młodzieńczych prób poetyckich Galicza, poprzedzających jego aktywność w dziedzinie teatru i filmu. Analiza odkrytego niedawno debiutanckiego zbiorku wierszy *Chłopcy i dziewczęta (Мальчики и девочки)* pozwoli odnaleźć korzenie wczesnej twórczości Galicza. Przyczyni się także do wyeliminowania dominującego w powszechnej świadomości błędnego przekonania o wyłącznie teatralnych i filmowych początkach działalności artystycznej cenionego niegdyś sowieckiego dramaturga i scenarzysty. Zwrot ku pieśni autorskiej na początku lat 60. XX wieku był w istocie udaną próbą powrotu poety do lirycznych form wyrazu, a nie rodzajem twórczego eksperymentu.

Kolejnym etapem badań będzie analiza rosyjskiej pieśni autorskiej jako nowego nurtu poetyckiego powstałego w okresie „odwilży” i konsekwentnie współkształtowanego przez Galicza. W ramach tego nurtu powstały arcydzieła nielegalnej liryki poety-barda świadczące o fenomenalnym wyczuciu i skutecznym wykorzystaniu przez pisarza możliwości, jakie daje uprawiany przezeń synkretyczny rodzaj sztuki.

Przedmiotem obserwacji stanie się również „podwójna” natura pieśni autorskiej, sprowadzająca się do jednoczesnego pełnienia przez nią funkcji zjawiska literackiego i uniwersalnego generatora form. Na tym tle szczególnie uwaga poświęcona zostanie genologicznej różnorodności liryki Galicza, obfitującej w pochodne muzyczno-poetyckich filiacji gatunkowych oraz nowatorskie formy powstałe w wyniku przenikania się odmiennych gatunków literackich.

Do ukazania wielowymiarowości form i źródeł poezji Galicza przyczyni się także spojrzenie na słowo artystyczne śpiewającego poety przez pryzmat kategorii intertekstualności. Ujawnienie wielopoziomowej obecności „cudzych” tekstów w tkance muzycznych wierszy Galicza oraz wykazanie sensotwórczych właściwości zewnętrznych elementów konstrukcyjnych jego dzieł potwierdzi istnienie – wyjątkowego na tle innych poetów-pieśniarzy i nieposiadającego odpowiednika w ich twórczości – związku pieśni autorskiej pisarza z wysoką kulturą rosyjską.

Fenomen pieśni autorskiej Galicza do niedawna był tematem zakazanym. Dopiero w ostatnim 25-leciu zaczął zyskiwać należne mu miejsce w światowej rusycystyce literaturoznawczej. W polskim środowisku rusycystycznym wciąż pozostaje jednak nieopracowany. Niniejsza monografia wnosi nową wiedzę

o spuściźnie poetyckiej Galicza, a zarazem stanowi punkt wyjścia do dalszej eksploracji twórczości jednego z najślawniejszych rosyjskich bardów. Wiele wątków jedynie sygnalizuje bądź opisuje, wykorzystując publikacje naukowe i krytycznoliterackie. Nie zamyka więc drogi poszukiwań badawczych tym, których problematyka ta może zainteresować.

ROZDZIAŁ 1

Biografia twórcza Aleksandra Galicza

Trudno zrozumieć twórczość poetycką Galicza bez uwzględnienia szczegółów jego biografii na tle epoki. Dopiero wnikliwe prześledzenie losów pisarza, niekiedy zagmatwanych i obfitujących w dramatyczne wydarzenia, uważna analiza jego drogi artystycznej w kontekście historycznym pozwoli w pełni odkryć fenomen liryki barda i nakreślić jej całościowy obraz. Nie można przy tym zapominać, że to właśnie poezja – przez którą Galicz w bardzo krótkim czasie z ulubieńca władzy zamienił się w dysydenta – była podstawowym rodzajem literackim, który tworzył, wykorzystując swoje doświadczenia jako dramaturga, scenarzysty i prozaika. Błędem, a zarazem uproszczeniem jest jednak – jak często się to zdarza – postrzeżenie pisarza jedynie jako autora zaangażowanych politycznie piosenek, twórcy autobiograficznego mitu niepokornego i nieprzejednanego krytyka rzeczywistości radzieckiej oraz nieustraszonego bojownika o wolność, którym stał się wkrótce po tym, jak krwawa epoka stalinowska zaczęła przechodzić do historii. Mając na uwadze powyższe aspekty jego życia i twórczości, nie należy zapominać o rzeczy najistotniejszej. W Galiczu trzeba dostrzec przede wszystkim utalentowanego poetę, którego dar i zdolności artystyczne łączyły się z wyteżoną pracą nad słowem, a nowatorstwo szło w parze z wiernością tradycji literackiej. Obecność w jego wierszach ducha poezji innych autorów, nieustający dialog z ich dorobkiem, twórcze wykorzystanie najlepszych wzorców literackich różnych epok – wszystko to sprawia, że Galicz jawi się jako poeta oryginalny i ważny dla kultury rosyjskiej drugiej połowy XX wieku.

Aleksandr Arkadjewicz Galicz¹ (właśc. Ginzburg) urodził się 20 października 1918 roku w Jekatierynosławiu (dzisiejszy Dniepropietrowsk) w rodzinie

¹ Pseudonim literacki GALICZ powstał w 1946 roku i został utworzony z poszczególnych liter składających się na nazwisko, imię i patronimikum pisarza: Ginzburg Aleksandr Arka-

żydowskiej. Rodzice, Fejga Borisowna Weksler i Aron Samojłowicz Ginzburg, wkrótce po przyjeździe na świat syna – w obawie przed antysemityzmem i jego tragicznymi następstwami – zmienili swoje imiona odpowiednio na Fani i Arkadij². Warto dodać, że w czasach radzieckich, w których antysemityzm przybrał z czasem rozmiary ideologii państwowej³, było to zjawisko dość częste. Podobna sytuacja dotyczy żydowskich przodków innego poety-barda – Władimira Wysockiego, którego dziadek ze strony ojca, Wolf Szlomowicz, nazywany był powszechnie Władimirem Siemionowiczem, natomiast babka, Daria Aleksiejewna Siemienienko, znana była w przeszłości jako Dora Jewsiejewna Bronstein⁴. Na początku lat 20. rodzina przyszłego twórcy piosenki autorskiej przeniosła się do Sewastopola, a w 1923 roku ostatecznie zamieszkała w Moskwie. Matka Galicza, która wykazywała zdolności artystyczne oraz zainteresowania teatrem i muzyką, została administratorem stołecznej filharmonii, natomiast ojciec pracował jako inżynier ekonomista. Rodzice dostrzegli u małego Aleksandra predyspozycje językowe i talent muzyczny. Rozwijali je, ucząc syna francuskiego oraz gry na fortepianie i skrzypcach. Wpoili mu również miłość do poezji, w której pielęgnowaniu niebagatelną rolę odegrał starszy brat ojca, Lew Ginzburg, literaturoznawca specjalizujący się w badaniach nad twórczością Puszkina, profesor Uniwersytetu Moskiewskiego. Nazwisko rosyjskiego wieszca okazało się symboliczne zarówno dla biografii Galicza, jak i dla stworzonego przez poetę świata artystycznego. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że dzień urodzin Galicza – w dużej mierze dzięki namowom i sugestiom stryja – obchodzono w wigilię rocznicy jego przyścia na świat (19 października), dzięki czemu zbiegał się z jubileuszem otwarcia liceum w Carskim Siole i dla samego poety oraz jego bliskich zyskał rangę podwójnego święta. Na uwagę zasługuje również inna puszkiniowska reminiscencja w życiu Galicza. W swojej prozie autobiograficznej wspomina on komunałkę mieszczącą się w domu w zaułku Kri-

djewicz (М. Аронов, *Александр Галич*, Москва – Ижевск 2010, s. 56). Znamienny jest fakt, że twórca pochodzenia żydowskiego posługujący się pseudonimem artystycznym brzmiącym identycznie jak nazwa historycznego miasta na Rusi świadomie wybrał drogę asymilacji, o czym świadczy głębokie zakorzenienie jego słowa w kulturze rosyjskiej i silnie odczuwany związek z Rosją. Zob. Л.Г. Фризман, „Каждый пишет, как он слышит”, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакowa, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 295; М. Князева, *Человек, назвавший себя городом*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 205–214.

² М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 7.

³ J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2001, s. 159.

⁴ Więcej informacji na temat żydowskich przodków Wysockiego można znaleźć w tekście Marleny Zimnej, stanowiącym komentarz do zorganizowanej przez nią wystawy „Wysocki. Czy pamiętasz jeszcze tamten dom?...” (Koszalin 25 lipca – 25 sierpnia 2005). Tekst ów znajduje się w zbiorach Muzeum Włodzimierza Wysockiego w Koszalinie.

wokolennym 4, gdzie spędził dzieciństwo⁵. Miejsce to było kiedyś przez chwilę związane z postacią Puszkina. To właśnie tam, jesienią 1826 roku, w mieszkaniu należącym niegdyś do poety Dmitrija Wieniewitina (1805–1827), w czasie krótkiego pobytu w Moskwie autor *Borysa Godunowa* (*Борис Годунов*) zapoznawał zgromadzonych słuchaczy z nowo napisaną tragedią⁶. Właśnie tam sto lat później ośmioletni Galicz uczestniczył w wieczorze teatralno-literackim, upamiętniającym owo wydarzenie. Przygotowane z inicjatywy stryja spotkanie z twórczością Puszkina, uświetnione obecnością ludzi ówczesnego świata nauki i kultury – profesorów Sakulina, Ciawłowskiego, aktorów teatralnych Wasilija Kaczałowa, Wiktora Sinicyna, Wiszniewskiego, Łóńskiego oraz Jeleny Gogolewej – nie pozostało bez wpływu na wybór zainteresowań poetyckich i aktorskich Galicza. Spuścizna Puszkina zainspirowała również dorosłą lirykę barda, który starał się czerpać z doświadczeń rosyjskiego romantyka. Niewykluczone, że wczesna fascynacja sylwetką klasyka odegrała istotną rolę w wyborze przez pisarza pseudonimu artystycznego⁷.

Jednak pierwsze próby poetyckie Galicza na początku lat 30. znacznie różniły się od późniejszych wierszy. Podobnie jak wielu rówieśników pisarz uległ romantycznym nastrojom charakterystycznym dla wczesnej epoki stalinowskiej. Młodzieńcza wiara w „światłą przyszłość” i socjalistyczna indoktrynacja odebrały pierwszemu pokoleniu radzieckiemu ostrość widzenia, narzuciły schematy myślenia i postępowania oraz przysłoniły negatywne aspekty rzeczywistości sowieckiej. Dowodem na to są dwa utwory Galicza utrzymane w poetyce socrealizmu – *Мир в рупоре* i *Скупка*, opublikowane w gazecie „Пионерская правда”⁸. Przy redakcji działała wówczas dziecięca grupa literacka, której

⁵ А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях и пяти главах*, w: *тепже, Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 251, 282–283.

⁶ J. Lotman, *Aleksander Puszkina*, przeł. A. Węgrzyn, Warszawa 1990, s. 123–124.

⁷ Aleksandr Galicz to również ceniony przez Puszkina XIX-wieczny pedagog Liceum w Carskim Siole. Jurij Lotman przypomina, że należał on do grona postępowych i dobrze przygotowanych profesorów, którzy za poglądy liberalne stali się ofiarami prześladowań (tamże, s. 28). Młody Puszkina poświęcił swojemu nauczycielowi wiersz *Послание к Галичу*. W jego strofach z nieskrywaną sympatią nakreślił portret Galicza – miłośnika wina i poezji, mentora, uczestnika przyjacielskich spotkań literackich: „И все к тебе нагрюнем // И снова каждый день // Стихами, прозой станем // Мы гнать печали тень. // Подруги молодые // Нас будут посещать: // Нам жизни дни златые // Не страшно расточать. // Поделится с забавой // Мы веком остальным, // С волшебницею-славой // И с Вахмом молодым” (А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в восьми томах. Том первый. Стихотворения 1813–1818*, т. 1, Москва 1967, s. 135). Uwieczniony przez Puszkina obraz biesiad poetyckich do złudzenia przypomina odbywające się 150 lat później „kuchenne” recitale poety-barda, który przyjął pseudonim brzmiący tak jak nazwisko jednego z wychowawców rosyjskiego wieszca.

⁸ А.А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000, s. 14–16.

członkami, obok Galicza, byli późniejsi znani prozaicy i poeci, m.in. Władimir Dudincew (1918–1998) i Jewgienij Dołmatowski (1915–1994)⁹. Pomijając jednak ideowe tło istnienia grupy, należy zwrócić uwagę na pozytywne strony jej funkcjonowania. Jedną z nich jest niewątpliwie dbałość o warsztat poetycki przyszłych twórców, doskonalony pod czujnym okiem Eduarda Bagrickiego. Po jego śmierci Galicz był członkiem innych kółek literackich, prowadzonych przez nie mniej znanych pisarzy – Ilję Sielwinskiego (1899–1968), Władimira Ługowskiego (1901–1957), Michaiła Swietłowa (1903–1964), Lwa Kassila (1905–1970).

W 1935 roku Galicz został studentem Instytutu Literackiego im. Maksima Gorkiego. Ta kuźnia młodych talentów wykształciła wielu pisarzy, którzy weszli do historii literatury rosyjskiej XX wieku. Jednocześnie dostał się do Studia Aktorskiego Konstantina Stanisławskiego i przez krótki czas studiował na dwóch uczelniach, by ostatecznie zrezygnować z pierwszej. Po śmierci Stanisławskiego (w sierpniu 1938 roku) i chorobie Leonida Leonidowa (1873–1941) – aktora, reżysera, artysty MChAT-u, wybitnego pedagoga, który jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na nietuzinkową osobowość twórczą młodego Galicza¹⁰ – późniejszy poeta-bard postanowił porzucić również szkołę tego wybitnego teoretyka teatru. Opuścił ją jesienią 1939 roku, by kontynuować naukę w nowo utworzonym Moskiewskim Studium Teatralnym pod kierunkiem dramaturga Aleksieja Arbuzowa (1908–1986) i reżysera Walentina Płuczka (1909–2002), stanowiącym w istocie przeciwagę dla Studia Stanisławskiego. Klasyczny repertuar zastąpiła w nim współczesna dramaturgia z reguły zaangażowana ideologicznie. Dodatkowo atmosfera uczelni, w której kształcił się przyszły poeta-dysydent, sprzyjała wychowaniu młodzieży w duchu propagandy komunistycznej. Pod jej wpływem powstała sztuka *Miasto o świcie* (*Город на заре*, 1940) – sztandarowy projekt Moskiewskiego Studium Teatralnego. W napisaniu oraz wystawieniu tego dramatu opowiadającego o budowie Komsomolska nad Amurem przez rzesze młodych ochotników (w rzeczywistości miasto powstawało dzięki morderczemu trudowi więźniów GUŁAG-u, z czego Galicz nie zdawał sobie wtedy

⁹ Jewgienij Dołmatowski tak wspomina tamten czas: „В 1931 году мы оба [с Галичем – В.О.] состояли в детковском активе «Пионерской правды», наши первые стихи были напечатаны на одной полосе газеты и даже сопровождаемы портретами. Ту группу детков составляли и другие мальчики, ставшие писателями, – Владимир Дудинцев, Даниил Данин, Яков Хелемский, Иван Меньшиков [...]”. Tamże, s. 16.

¹⁰ Galicz w prozie autobiograficznej wspomina epizod, kiedy po ukończeniu pierwszego roku studiów w szkole Stanisławskiego zapoznał się z opinią na swój temat, wyrażoną przez Leonidowa w czasie egzaminów wstępnych do Studia Aktorskiego: „...Я держал в руках свое заявление, я читал и перечитывал надпись, сделанную Леонидовым – красным карандашом, крупным, угловатым, каким-то готическим почерком: «ЭТОГО принять обязательно! Актера не выйдет, но что-нибудь получится! Л.М.»” (А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях...*, dz. cyt., s. 287).

sprawy bądź nie chciał o tym wiedzieć) aktywny udział obok innych studentów wziął przyszyły śpiewający poeta. W spektaklu wcielił się on w rolę naczelnika budowy, sekretarza komitetu miejskiego komsomołu Lwa Borszczagowskiego oraz wykonał kilka swoich utworów przy akompaniamencie gitary¹¹. Fakt ten jest o tyle istotny, że nie tylko dowodzi zainteresowania Galicza aktorstwem, teatrem, dramaturgią i poezją połączoną z pierwiastkiem muzycznym, lecz wskazuje także na prawdziwy początek jego drogi ku piosence autorskiej, która dopiero w pierwszej połowie lat 60. stała się dla niego główną formą wypowiedzi artystycznej. Świadczy również o wykorzystaniu przez Galicza w dorosłej twórczości poetyckiej młodzieńczych doświadczeń z pogranicza różnych rodzajów literackich oraz dziedzin sztuki.

Okres nauki w Studium Arbusowa i Płuczka nie był czasem straconym. Galicz szlifował wtedy warsztat dramaturga (ze studentami – Kuzniecowerem i Siewą Bagrickim był współautorem sztuki *Дуэль*, która po sukcesie premiery *Miasta o świecie* miała zostać wystawiona przez adeptów szkoły¹²) i poety-pieśniarza, próbował też sił w aktorstwie. Natomiast bezrefleksyjne spojrzenie na system radziecki i podporządkowaną mu kulturę oficjalną spod znaku realizmu socjalistycznego niejako równoważyło zainteresowanie kulturą wysoką. Wraz z innymi członkami Studium Galicz interesował się twórczością George’a Byrona (1788–1824), Ernesta Hemingwaya (1899–1961), Borisa Pasternaka, słuchał Piotra Czajkowskiego, odgrywał scenki i epizody według motywów utworów rosyjskich klasyków – Nikołaja Gogola (1809–1852), Fiodora Dostojewskiego (1821–1881) i Antona Czechowa (1860–1904). Spędzał również czas na wieczorach poetyckich, gdzie recytował własne wiersze oraz śpiewał skomponowane przez siebie piosenki¹³.

¹¹ Pisarz Michał Lwowski odnotowuje w swoich wspomnieniach obecność w spektaklu pierwiastka słowno-muzycznego: „В Городе на заре было много песен. Одна народная *Не кукуй, горька кукушечка, на осине проклятой* [...]. Была ещё одна приклатнённая – *Вдруз из леса пара показала, не поверил я своим глазам*. Остальные песни были сочинены нами самими. *У берёзки мы прощались* сложили Сева Багрицкий (стихи) и студиец Баринов (мелодия). У Севы не ладилось окончание песни, и два последних куплета написал я. Другая песня – *Прилетели птицы с юга, на Амур пришла весна* – целиком принадлежала Галичу. [...] Я думаю, что с *Города на заре* и начался Галич-песенник”. А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 22.

¹² Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 23.

¹³ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич: Летопись жизни и творчества*, w: А.А. Галич, *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы*, сост. А. Петраков, т. 1, Москва 1999, s. 13–14 (po raz pierwszy skrócony wariant niniejszej chronologii życia i twórczości Galicza ukazał się w gazecie „Журналист” z 1.11.1994 r. na wydziale dziennikarstwa Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego); А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 14–16; М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 28.

W 1941 roku Studium Arbusowa i Płuczka otrzymało nazwę Moskiewskiego Państwowego Teatru-Studio, ale wkrótce po agresji Niemiec hitlerowskich na Związek Radziecki jego działalność została zawieszona. Galicz, w odróżnieniu od swoich kolegów-studentów, ze względu na zły stan zdrowia nie trafił na front, lecz udał się na północny Kaukaz w okolice Groznego, gdzie razem z Konstantinem Borszczewskim i Władimirem Wajnsztejnem organizował Teatr Satyry Politycznej. Pisał piosenki i intermedia oraz występował na scenie¹⁴. Później, gdy do uzbeckiej miejscowości Czycrzyk przybyła grupa aktorów teatru Arbusowa, aby razem z reżyserem Płuczkiem pracować nad nowym repertuarem i tworzyć teatr frontowy, Galicz przyłączył się do tej inicjatywy. Grał w dwóch spektaklach premierowych – *Chłopak z naszego miasta* (*Парень из нашего города*, 1941) Konstantina Simonowa (1915–1979) i *Nocь ошибок* według Olivera Goldsmitha (1728–1774). Skomponował też do pierwszego z nich kilka piosenek¹⁵. W czasie prób teatralnych Galicz poznał swą przyszłą żonę Walentynę Archangielską. Owocem ich związku była córka Alona, która przyszła na świat w 1943 roku. Niepełna dwa lata później poeta zakochał się w Angelinie Prochorowej, która została jego drugą żoną. Nie jest tajemnicą, że pisarz zawsze był duszą towarzystwa i, choć żonaty, cieszył się powodzeniem u kobiet, co skutkowało wieloma romansami¹⁶. Jeden z nich, z Sofiją Wojtjenko, zakończył się urodzeniem Galiczowi w 1967 roku nieślubnego syna Grigorija¹⁷. Pomimo nieukrywanej słabości Galicza do płci pięknej Prochorowa pozostała wierna pisarzowi do końca jego dni.

Ważną datę w biografii twórczej Galicza stanowił listopad 1942 roku. Wyszedł wtedy z druku jego debiutancki zbiorek poetycki *Chłopcy i dziewczęta*¹⁸.

¹⁴ A.A. Galicz, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях...*, dz. cyt., s. 293–294.

¹⁵ Ludmiła Nimwicka – partnerka Galicza na scenie – wspomina: „В Чирчике Саша [Галич – В.О.] написал несколько музыкальных номеров, создавая и текст, и музыку. Это – вступительная песня к «Парню из нашего города» (её пел весь актёрский коллектив спектакля) и песни-эпиграфы к каждому акту. Это музыкальное обрамление придавало пьесе современное, романтическое звучание”. A.A. Galicz, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 32.

¹⁶ Ten stan zdają się potwierdzać słowa aktora Michaiła Kozakowa, osobiście znającego Galicza od drugiej połowy lat 40.: „Любил Галич в пятидесятые выпить, приударить за артистками, сесть за рояль и спеть, раскатывая букву «р», что-то из Хьюза в своём переводе” (tamże, s. 32). Pod względem namiętności do dam i trunków Galicz podobny był do innego poety-barda – Wysockiego, o czym pisze Władimir Nikołajew: „Оба мученики; любили женщин и пользовались их взаимностью, любили и умели выпить, причем не только за обильным столом”. В.Д. Николаев, *А. Галич*, w: tenże, *Русский дьявол. Водка в судьбе России*, Moskwa – Санкт-Петербург 2008, s. 261.

¹⁷ Н.Я. Надеждин, *Александр Галич: „Неоконченная пьеса для драматурга с гитарой”*, Moskwa 2009, s. 58.

¹⁸ *Александр Галич: Книга стихов 1942 года*, публ. Н.А. Богомолова, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Moskwa 2000, s. 457–466 (А. Гинзбург, *Мальчики и девочки. Стихи*, Moskwa 1942).

Znalazło się w nim osiem wierszy, dalekich od artystycznej doskonałości, często wręcz banalnych pod względem formy i treści. Rewolucyjny patos łączy się tu z młodzieńczym entuzjazmem, pragnieniem przemian, których kierunek wyznaczył przewrót październikowy. Atutem zbioru było jednak sięganie przez autora do dorobku innych twórców – Pasternaka, Błoka czy Ługowskiego¹⁹.

Po powrocie grupy teatralnej do Moskwy rozpoczęto próby nowej sztuki *Бессмертный* z akcją osadzoną w realiach wojennych²⁰. Jak się później okazało, był to jeden z ostatnich spektakli Moskiewskiego Państwowego Teatru-Studio, który rozpadł się po odejściu z niego głównego reżysera – Płuczka. Wskutek kłopotów finansowych Galicz zaczął wówczas pisać dla pieniędzy scenariusze, komedie i skecze, najpierw pod prawdziwym nazwiskiem – Ginzburg, a później pod pseudonimem Aleksandr Gaj. Zmuszony przez trudne okoliczności życiowe poeta nie raz jeszcze będzie korzystał z takiej formy zarobkowania.

Galicz pożegnał się z aktorstwem na dobre w latach 40. i całą swoją energię twórczą postanowił poświęcić dramaturgii. Jednym z pierwszych jego zamysłów dramaturgicznych stała się *Marynarska cisza* (*Матросская тишина*), której pierwotny tytuł brzmiał *Моя большая земля*²¹. Prace nad nią trwały od 1945 roku. Podjęta w tym dramacie tematyka żydowska, nieakceptowana ani w czasach stalinowskich, ani później, sprawiła, że już w następnym roku fiaskiem zakończyły się próby wystawienia utworu; spotkał się on z miazdzącą krytyką i bezwzględny zakazem cenzury. W ten sposób rozpoczął własne życie w mieszkaniach rosyjskiej inteligencji twórczej, gdzie był czytany przez autora. Taki stan utrzymywał się także w okresie „odwilży”. Nie pomógł wtedy nawet dodatkowy, czwarty akt dramatu, dopisany przez Galicza w nadziei na poprawę losów dzieła, kosztem złagodzenia jego nieprawomyślnej wymowy. Następnie powstała tragedia romantyczna o tematyce wojennej *Начало пути* [pierwotna nazwa *Марш полowy. На godzinę перед świtem* (*Походный марш, или За час до рассвета*)]. Początkowo uzyskała pochlebne opinie, by w efekcie podzielić los *Marynarskiej ciszy* oraz trzech wcześniejszych sztuk Galicza [*Улица хлопачков* (*Улица мальчиков*); *Северная сказка*; *Потрафю czynić суда* (*Я умею делать чудеса*)], również zakazanych przez cenzurę²². Jednak dekadę później,

¹⁹ Н.А. Богомолов, ...*Вот она, эта книжка*, w: tamże, s. 450–456; tenże, *К истории первой книги Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 219–236; tenże, *К истории первой книги Александра Галича*, w: tenże, *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, s. 359–381.

²⁰ Według słów Ludmiły Nimwickiej był to utwór „о студентах, посланных рыть окопы под Москвой и попавших в окружение”. А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 33.

²¹ Więcej na temat sztuki: М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 51–56, 100–103.

²² Galicz w listach do żony dzielił się z nią niepokojem o losy swoich sztuk oraz pisał o trudzie pracy literata w atmosferze braku wolności twórczej. Zob. *Письма Александра Галича*

w początkach „odwilży” zostanie dopuszczona na deski teatru i wydana w formie książki (1957), zdedykowanej tym, którzy zginęli na wojnie. Natomiast skomponowana przez Galicza do spektaklu *Песнь комсомольская* (*Комсомольская песня*; inny tytuł *Комсомольская прощальная*) dzięki chwytliwemu refrenowi stała się hitem.

Najbardziej znaczącym utworem w dorobku dramaturgicznym tamtych lat była dla Galicza komedia pomyłek *Тя mówi Таймур* (*Вас вызывает Таймур*) napisana wspólnie z Konstantinem Isajewem (1907–1977). Stanowiła ona literacką odpowiedź na ograniczenia cenzury w stosunku do wcześniejszych sztuk²³. Premiera odbyła się w 1948 roku w teatrach moskiewskich i leningradzkich, gromadząc rzesze widzów. Niewątpliwy sukces przedstawienia, którego również nie ominęły głosy krytyczne (w czasie drugiej fali represji stalinowskich zarzucono mu bezideowość), zachęcił twórców do napisania dla Mosfilmu scenariusza komedii *Первая любовь* (1948)²⁴. Koniec lat 40. to także prace nad scenariuszem *Спутники*. Zdjęcia do filmu zostały wstrzymane przez cenzurę²⁵. Podobny los spotkał scenariusz o Chórze Aleksandrowa pt. *Наши песни*, napisany przez Galicza dla Siergieja Wasiljewa na początku lat 50²⁶.

W porównaniu z filmem interwencje cenzury wobec sztuk Galicza nie były tak drastyczne, choć trudno mówić o przychylności krytyki dla jego dramaturgii. Częste negatywne oceny w prasie, pomimo uzyskania wstępnej zgody na wystawienie spektakli na deskach teatru, zmuszały Galicza do przeróbek, co niweczyło jego pierwotny zamysł artystyczny. Taki los spotkał wystawioną w 1949 roku sztukę *Москва не верит слезам* (*Положение обязывает*, inny tytuł: *Москва слезам не верит*), napisaną przez Galicza wraz z Georgijem Munblitem (1904–1994)²⁷.

Pomimo niesprzyjającej atmosfery Galicz wciąż pisał. W jego dorobku pojawiły się nowe scenariusze filmowe, m.in. zakazana przez cenzurę *Спортивная честь* oraz oparty na motywach powieści Piotra Pawlenki (1899–1951) scenariusz o pionierach-kołchoźnikach *Степное солнце* (*Степное солнце*). Posłużył on za kanwę filmu Borisa Buniejewa i A. Uljancewa *На степе* (*В степи*)²⁸. W obrazie tym zabrzmiały też utrzymane w duchu romantycznym dwie piosenki Galicza: *Высокое солнце, вставай над дорогой...* i *Незнакомым дальним краем...*²⁹.

первой жене Валентине Архангельской, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер...*, dz. cyt., s. 549–556.

²³ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 62.

²⁴ Тамże, s. 62–63.

²⁵ Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич..., dz. cyt., s. 35.

²⁶ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 79.

²⁷ Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич..., dz. cyt., s. 35.

²⁸ Тамże, s. 36.

²⁹ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 87.

Godny odnotowania jest także scenariusz do filmu *Комбайнеры* (1954) według opowiadania Jurija Nagibina (1920–1994) *Гость с Кубани*. Oprócz wymienionych utworów powstały wodewil satyryczny *Сто лет одиночества* (1950), wykorzystujący motywy wodewilu Fiodora Koni (1809–1879) *Петербургские квартиры* (1840) oraz komedia o tematyce kolchozowej *Ходоки* (1951)³⁰.

Galicz-dramaturg mógł ponownie realizować twórcze zamysły dopiero po śmierci Stalina. Czas względnej wolności wykorzystał na ich wcielenie w życie. Powstała wówczas opowieść dramatyczna *Дроги, które wybierамы* (*Пути, которые мы выбираем*, 1953). Również wtedy w czasopiśmie „Искусство кино” (1954) został opublikowany scenariusz *Dygnitarz na tratwie* (*На плоту*), napisany przez Galicza wspólnie z Isajewem. W tym samym roku na jego podstawie nakręcono film *Dygnitarz na tratwie* (*Верные друзья*), który szybko zyskał rangę szlagieru kinowego. W 1954 roku na VIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karłowych Warach przyznano mu nagrodę Kryształowego Globusa. Obraz ten znany był również w Polsce, a o jego popularności świadczy książkowe wydanie polskiego przekładu scenariusza³¹.

U prugu Chruszczowowskiej „odwilży” po wielu próbach Galicz został w końcu przyjęty do Związku Pisarzy Radzieckich (1955) oraz Związku Filmowców (1957). Włączenie Galicza do zinstytucjonalizowanej elity pisarskiej skutkowało automatycznie roztoczeniem nad nim opieki przez Fundusz Literacki (Litfond). Dzięki niemu – przypomina Tadeusz Klimowicz – „w zamian za lojalność, dyspozycyjność, często wyrzeczenie się siebie artysta mógł wieść życie wolne od trosk materialnych”³². W przypadku Galicza bodziec finansowy stanowił istotne dopełnienie pragmatycznego i koniunkturalnego wyboru. Anatolij Gładilin (ur. 1935) – rosyjski pisarz, znajomy Wiktora Niekrasowa, Władimira Maksimowa i Aleksandra Galicza – w swoich wspomnieniach tak scharakteryzował ostatniego z wymienionych twórców: „Był [Galicz – B.O.] w Związku Pisarzy swoim człowiekiem, literackim paniskiem, lubił żyć z rozmachem. Chciał mieć pieniądze, cieszyć się ze swojej popularności i spierać się z władzą radziecką wcale nie miał ochoty”³³. Łasy na pochwały i ceniący luksus twórca dzięki swojej decyzji stał się zawodowym literatem i scenarzystą, otrzymywał sowite wynagrodzenie i cieszył się rozmaitymi przywilejami.

W latach 50. Galicz był już bardzo popularny. Spod jego pióra wychodziły wtedy kolejne scenariusze filmowe, a wśród nich: *С новым счастьем!* i *Serce bije*

³⁰ Tamże.

³¹ A. Galicz, K. Isajew, *Dygnitarz na tratwie*, przeł. Z. Łapicka, Warszawa 1954.

³² Litfond (Литфонд, Литературный фонд / Fundusz Literacki), w: T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 140.

³³ A. Gładilin, *Ulica generałów. Próba wspomnień*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2014, s. 172.

znowi (*Сердце бьется вновь*) według motywów opowieści Władimira Diagilewa *Доктор Голубев*³⁴. Już rok później na podstawie drugiego z wymienionych scenariuszy nakręcony został film *Serce bije znnowu* (*Сердце бьется вновь*) w reżyserii Abrama Rooma (1894–1976). Natomiast w 1955 roku na ekrany wszedł film kukielkowy *Упрямое тесто*, którego scenariusz napisali Galicz i Aleksiej Zubow, a wiersze Michaił Swietłow. W ten sposób rozpoczął się czas współpracy pisarza ze studiem „Союзмультифильм”, który zaowocował takimi produkcjami, jak: *Мальчик из Неаполя* (1958) według włoskiego pisarza dziecięcego Gianniego Rodariego (1920–1980)³⁵ oraz *Русалочка* według Hansa Christiana Andersena (1805–1875). Dwa ostatnie filmy nakręcił reżyser Iwan Aksenczuk. Pisarz ma także w dorobku scenariusz filmowy o tematyce wojennej *Dom na rozstajach* (*На семи ветрах*), napisany wspólnie ze Stanisławem Rostockim (1922–2001)³⁶. Film, który powstał na jego podstawie, gościł na ekranach od 1962 roku, cieszył się uznaniem widzów, a pojawiająca się w nim piosenka z tekstem Galicza *Сердце, молчи...* do muzyki Kirilla Mołczanowa wciąż pozostaje popularnym walcem, wykonywanym przez znanych rosyjskich śpiewaków estradowych.

Aktywność artystyczna pisarza nadal przejawiała się w dziedzinie dramaturgii. Stworzył kolejne sztuki: *Много ли человеку надо* (1957), wystawioną przez młodego Jurija Lubimowa (1917–2014) w Teatrze Wachtangowa w 1959 roku³⁷, oraz *В трудном походе* (1957) na podstawie napisanej rok wcześniej przez Lubow Kabo (1917–2007) opowieści pod tym samym tytułem. Z kolei na 40-lecie komsomołu Galicz uzupełnił swój oficjalny dorobek literacki o sztukę *Statek nazywa się „Orlątko”* (*Пароход зовут „Орленок”*), która zawierała wiele piosenek komsomolskich i doczekała się premiery w 1958 roku³⁸. Równocześnie pracował nad scenariuszem do filmu *Zmartwychwstały po raz trzeci* (*Трижды воскресший*) w reżyserii Leonida Gajdaja (1923–1993)³⁹. Do największych dokonań artystycznych tamtych lat należy jednak sztuka *Sierpień* (*Август*, 1959). Wraz z utworem *Marynarska cisza* stanowi najważniejsze osiągnięcie dramaturgii Galicza. Podzieliła ona losy swojej poprzedniczki wskutek kłopotów z cenzurą oraz krytyki w prasie⁴⁰. Wpłynęła jednak na zmianę wizerunku

³⁴ Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич..., dz. cyt., s. 37.

³⁵ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 18.

³⁶ Nikołaj Nadieżdin podkreśla, że Galicz był nie tylko współautorem scenariusza filmu zaliczanego dziś do klasyki kina radzieckiego, ale również autorem tekstów piosenek do muzyki Kirilla Mołczanowa, które pojawiły się w obrazie *На семи ветрах*. Zob. Н.Я. Надеждин, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 86.

³⁷ Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич..., dz. cyt., s. 41.

³⁸ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 124–126.

³⁹ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 18.

⁴⁰ Po latach Władimir Wolin zauważył, że krytyka obydwu sztuk Galicza nie była nieuzasadniona: „При всем своем дремучем невежестве, при всей неандертальской тупости

pisarza, który w kręgach inteligentkich przestał być postrzegany jedynie jako szeregowy twórca literatury aprobowanej przez władzę.

Na przełomie lat 50. i 60., pomimo często nieprzychylnych głosów krytyki oraz ingerencji cenzury, Galicz traktowany był przez władze jako jeden z wielu oficjalnych twórców, którzy mimo widocznych zastrzeżeń mieszczą się w kanonie literackim określonym przez zasady realizmu socjalistycznego i wytyczne partii. Dzięki temu mógł cieszyć się przywilejami zarezerwowanymi dla grupy pisarzy tolerowanych wówczas przez reżim. Otrzymał mieszkanie w Moskwie, na osiedlu literatów nieopodal stacji metra Aeroport (1955 rok)⁴¹, oraz korzystał z możliwości wyjazdów zagranicznych. W 1957 roku w czasie pierwszej podróży odwiedził Rumunię, później na początku lat 60. Szwecję i Norwegię, gdzie wystąpił także z wykładami gościnnymi, następnie Bułgarię w 1963 i 1966 roku oraz Francję w 1965 roku⁴². Czerpiąc profity z pozycji, jaką miał wśród twórców radzieckich, nie ustawał w poszukiwaniach własnej niezależnej drogi artystycznej. Doprowadziło to pisarza do konfliktu z władzą i skazało na wygnanie. Na formę wyrazu artystycznego wybrał Galicz poezję, która w połączeniu z muzyką stanowiła nową jakość w „odwilżowym” pejzażu kulturalnym i z czasem zyskała miano piosenki autorskiej⁴³. Jej najważniejszą cechą, z której dobrodziejstwa korzystał, była odporność na cenzurę, niejednokrotnie zamykającą utworom dramatycznym i scenariuszom pisarza drogę do widza i czytelnika. W przeciwieństwie do innych rodzajów literackich poezja dawała Galiczowi namiastkę wolności, służyła jako „środek szybkiego reagowania” na problemy otaczającej go rzeczywistości. Funkcjonując w bliskim związku z muzyką, stawała się nieodłącznym elementem spotkań rosyjskiej inteligencji. Ta z kolei, korzystając początkowo z ludowej zasady przekazu ustnego, zapewniała utworom poety nośność, by z upływem czasu, dzięki rozwojowi techniki, dać im nieśmiertelność w postaci nagrań magnetofonowych z nieoficjalnych występów, które w historii kultury rosyjskiej zyskały miano *magnitizdatu*. Błyskawiczne i niekontrolowane

партийные дуболомы – цензоры и церберы сумели разглядеть и в «Августе», и в «Матросской тишине» опасность для себя, для своей античеловечной идеологии, для своего бездушного, мертвяще-затхлого режима. Поистине, к этим пьесам можно бы применить слова композитора Листа, сказанные им о шопеновских мазурках: «Это – пушки, спрятанные в цветах!»”. Zob. В. Волин, *Вспоминая и перечитывая Галича*, w: А.А. Галич, „...Я вернусь...”. *Киноповести. Пьесы. Автобиографическая повесть: Сборник*, вступ. статья А.А. Галич, Москва 1993, s. 6.

⁴¹ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 114–116. W domu tym mieszkali też późniejsi dysydenci, np. Władimir Wojnowicz.

⁴² Tamże, s. 136–139, 214.

⁴³ Л.А. Левина, *Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография*, Москва 2002; И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002.

wane upowszechnianie wierszy-piosenek sprawiało, że w warunkach niewoli twórczej śpiewający poeta mógł docierać do swoich odbiorców, którzy z uwagą wsłuchiwali się w jego przesłanie. Godny podkreślenia jest również fakt, że Galicz, obierając nową drogę twórczą, w której słowu artystycznemu towarzyszył akompaniament gitary, dołączył do grona innych śpiewających poetów. Michaił Anczarow, Jurij Wizbor, Bułat Okudźawa, a nawet młody Władimir Wysocki wcześniej niż on docenili zalety nowej formy wyrazu i traktując ją jako „kod kulturowy” nowych czasów, tworzyli fenomen piosenki autorskiej.

Początkowo poeta funkcjonował jednocześnie na dwóch płaszczyznach: posiadał status pisarza radzieckiego oraz był zamaskowanym buntownikiem i kontestatorem. Kontynuował prace w dziedzinie dramatu, które zaowocowały powstaniem nowych sztuk, oraz tworzył kolejne scenariusze, na podstawie których zostały nakręcone filmy fabularne cieszące się uznaniem widzów. Spośród najważniejszych dzieł „oficjalnego” Galicza z lat 60. należy wymienić scenariusz *Государственный преступник*, który stał się kanwą niezwykle popularnego filmu o „szlachetnych czekistach”, skutecznie ścigających hitlerowskiego zbrodniarza. Ów obraz na ekranach sowieckich kin gościł w 1964 roku, Galicz zaś otrzymał za ten scenariusz od KGB dyplom uznania⁴⁴. Żartował później, że stanowi on rodzaj talizmanu, który ma go chronić przed konsekwencjami, jakie grożą za wykonywanie przy akompaniamencie gitary własnych nieprawomyślnych utworów poetyckich. Sytuacja ta doskonale obrazuje twórcze „roz-dwojenie jaźni” Galicza, o którym może świadczyć dalsza jednoczesna praca nad kolejnymi „zakazanymi piosenkami” i utworami neutralnymi w warstwie ideowej. Wśród ostatnich można wymienić scenariusze: *Третья молодость*, na podstawie którego powstał film zrealizowany w koprodukcji z Francją⁴⁵; *Proszę o książkę zażaleń (Дайте жалобную книгу)* [wspólnie z Borisem Łaskinem (1914–1983)], który został wykorzystany przez reżysera Eldara Riazanowa w pracy nad obrazem pod tym samym tytułem⁴⁶; *Biegnąca po falach (Бежущая по волнам)* (we współautorstwie z bułgarskim scenarzystą Stefanem Caniewem), dzięki któremu w 1966 roku nakręcono radziecko-bułgarski film oparty na motywach powieści Aleksandra Grina (1880–1932)⁴⁷. Ciekawym doświadczeniem twórczym była współpraca z Jurijem Trifonowem (1925–1981). Autor powieści *Pragnienie (Утоления жажды)*, 1963) pracował razem z Galiczem i A. Morowem nad scenariuszem przedstawienia dla MChAT-u według tej właśnie powie-

⁴⁴ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 19.

⁴⁵ Prace nad tym obrazem zostały zapoczątkowane w 1965 roku. W ich trakcie Galicz trzykrotnie odwiedzał Francję, gdzie spotykał się z porewolucyjną emigracją rosyjską. Tamże, s. 19–20.

⁴⁶ Н.Я. Надеждин, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 88.

⁴⁷ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 213–214.

ści⁴⁸. W tym samym teatrze odbyła się w 1967 roku premiera sztuki *Dni powszednie i święta* (*Будни и праздники*), której scenariusz napisał Galicz wspólnie z Iriną Griekową⁴⁹ [I. Griekową, właśc. Jeleną Wentcel (1907–2002)] na motywach jej opowiadania *За проходной*⁵⁰.

W tym samym czasie Galicz zaczął tworzyć ostre teksty poetyckie [na początku we „współautorstwie” z Gienadijem Szpalikowem (1937–1974)⁵¹, później już na własny rachunek], które jawnie wyrażały antyradzieckość i przywiązanie do tradycji literackiej. Ich nieprawomyślny wydźwięk był początkowo ignorowany przez władze, traktujące piosenki Galicza jako zjawisko incydentalne, które nie wychodząc poza zacisze rosyjskiej kuchni, nie wyrządza większej szkody systemowi. Funkcjonariusze reżimu, na poziomie oficjalnym marginalizując i bagatelizując śpiewającego poetę, niejednokrotnie z uwagą i dobrze skrywaną satysfakcją wsłuchiwali się w jego utwory, traktując artystę z przymrużeniem oka i uważając go za partyjny „produkt do użytku wewnętrznego”. W podobnej sytuacji znajdował się też inny klasyk piosenki autorskiej – zakazany, choć powszechnie znany Władimir Wysocki. Do grona jego wielbicieli należeli nie tylko szeregowi urzędnicy państwa radzieckiego oraz członkowie elity partyjnej, ale również ówczesny szef KGB Jurij Andropow⁵². Przez wiele lat kierował tą instytucją, a odegrała ona ogromną rolę w prześladowaniu kultury rosyjskiej i jej wybitnych twórców. Warto odnotować, że pod wodzą Andropowa „tarcza i miecz” partii prowadziły dwuznaczną politykę reformatorsko-opresyjną. Z jednej strony, jak zauważają Roger Faligot i Remi Kauffer, KGB otaczał opieką niektóre awangardowe środowiska artystyczne, wspierał Teatr na Tagance, chronił intelektualistów, z drugiej zaś zwalczał dysydentów i rozbudowywał tzw. karną psychiatrię⁵³. Toteż podwładni Andropowa uchodzą za „pierwszych badaczy” pieśniarskiej twórczości Wysockiego, którą przyswajali sobie z prawdziwą przy-

⁴⁸ Tamże, s. 180.

⁴⁹ Pseudonim „I. Griekowa” pochodzi od słowa „igrek” i jest rodzajem lingwistycznego żartu wymyślonego przez matematyczkę Jelenę Wencel.

⁵⁰ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 21.

⁵¹ Kulisy „współpracy” Galicza ze Szpalikowem zostały ukazane w książce Liany Połuchinej. W istocie polegała ona na aktywnym wzbogacaniu przez Galicza tekstów Szpalikowa o wątki polityczne, przy milczącej zgodzie prawdziwego autora utworu. Warto przytoczyć tu wspomnienia Riazancewej: «Всего вранья Гены [Шпаликова – В.О.] не перечислить. [...] Бывало и такое, когда его песни выдавали за чьи-нибудь чужие. Некоторые его песни выдавали за песни Галича, а на самом деле Галич добавлял к Гениным песням окончания политические. Гена про это знал, они ведь были знакомы, и никак не реагировал. Он и сам мог выдать за свою чью-нибудь песню». Л.С. Полухина, *Инна Гулая и Геннадий Шпаликов*, Москва 2007, s. 32.

⁵² Р. Медведев, *Андропов*, Москва 2006, s. 349.

⁵³ R. Faligot, R. Kauffer, *Śłużby specjalne. Historia wywiadu i kontrwywiadu na świecie*, przeł. M. Stefańska-Matuszyn i K. Skawina, Warszawa 2006, s. 605, 609.

jemnością, co nie przeszkadzało im w sumiennym wykonywaniu obowiązków służbowych⁵⁴. Ich wrażliwość na piękno i gorliwość w jego niszczeniu doskonale oddaje istotę „sowieckiej dwumyślności”, w warunkach której rozwijała się ówczesna kultura rosyjska. Niemniej dzięki niepisanej, choć przestrzeganej przez obie strony zasadzie Galicz w pierwszej połowie lat 60. mógł funkcjonować jako niepokorny poeta i nieprzejednany krytyk systemu jedynie w mieszkaniach rosyjskiej inteligencji. Oficjalnie pozostawał zaś dramaturgiem i scenarzystą podporządkowanym władzy. Taka prawidłowość nie satysfakcjonowała Galicza, który coraz bardziej tęsknił za masowym słuchaczem, łamiąc ustalony porządek i dążąc do konfrontacji. Przystawały go zadowalać zakamuflowane koncerty bez afisza, odbywające się głównie u przyjaciół oraz znajomych. Ciężył mu status nieoficjalnego buntownika działającego pod przykrywką namaszczonego przez władze dramaturga radzieckiego. Zakaz publikacji swoich wierszy przyjmował z coraz większą dezaprobatą i frustracją. Męczyła go atmosfera strachu, który ogarniał nie tylko jego, lecz także najbliższych pisarza w związku z niekontrolowanym obiegiem zakazanych piosenek, oraz obawa przed konsekwencjami, jakie mógłby ponieść za nieoficjalną działalność literacką. Źródłem rozterek była również wątpliwa moralnie postawa „konformistycznego non-konformisty”.

Galicz boleśnie przeżywał reakcje otoczenia na swój podwójny status twórcy. Ujawniło się to w czasie seminarium na temat piosenki autorskiej w podmoskiewskich Pietuszkach w 1967 roku, zorganizowanym przez wielbiciela i gorącego orędownika nowego synkretycznego rodzaju sztuki Siergieja Czesnokowa (1943–2010)⁵⁵. Galicz został wówczas wprost zapytany przez znanego krytyka, dziennikarza, literata i aktywistę ruchu bardowskiego Jurija Andriejewa (1930–2009) o jego rzeczywiste miejsce w kulturze. Andriejew, zarzucając poecie fałsz, starał się dowiedzieć, gdzie jest „prawdziwy Galicz” – w „grzecznych filmach i sztukach teatralnych”, które pisze dla władzy, czy w „wywrotowych piosenkach”, w których z niej szydzi. Inny pisarz i bard Julij Kim, również biorący udział w tej dyskusji, po latach, w wywiadzie udzielonym z okazji 25. rocznicy śmierci autora *Marynarskiej ciszy*, przytoczył wyważoną i przemyślaną odpowiedź udzieloną wówczas przez Galicza:

Во-первых, сказал он [Галич – В.О.], у меня в столе лежит огромное количество не принятых и невозможных для советской цензуры сочинений. (Имеются в виду

⁵⁴ Л. Гулько, *День памяти Владимира Высоцкого. Интервью с Владимиром Новиковым* (Радио „Эхо Москвы” 25.07.2005), <http://echo.msk.ru/programs/beseda/37776/> [dostęp: 12.11.2012].

⁵⁵ Szczegółowa relacja z tego wydarzenia: М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 203–213.

не песни, а сценарии, какая-то проза и какие-то стихи). Во-вторых, я литератор [...] и профессионал – и ничем другим на хлеб зарабатывать просто не умею. А в-третьих, [...] из того, что я написал, и то, что опубликовано в легальной советской прессе или на легальных советских сценах, по-моему, я нигде против Бога не погрешил⁵⁶.

Strach przed zdemaskowaniem i napiętnowaniem etycznie ambiwalentnej postawy zarówno przez oficjalnych promotorów dramaturga, jak i nieoficjalnych słuchaczy jego nielegalnej poezji, chęć udowodnienia przez pisarza czystości intencji wąpiącym w jego bezinteresowne słuźenie prawdzie, ukryte pragnienie wolności twórczej zaaprobowanej przez władzę, marzenie o możliwości dalszego utrzymywania się z działalności pisarskiej – wszystko to sprawiało, że poeta odczuwał coraz większy dyskomfort z powodu łączenia wykluczających się wzajemnie dróg artystycznych. W nadziei na unormowanie swojej pozycji twórczej w 1967 roku oddał jeszcze do wydawnictwa „Искусство” zbiórek swoich utworów *Сценарии – пьесы – песни* opatrzonej przedmową I. Griekowej, który jednak na skutek gęstniejącej wokół Galicza atmosfery nigdy nie ujrzał światła dziennego⁵⁷. Poraźka ta sprawiała, że poeta jeszcze mocniej zapragnął mówić „pełnym głosem”, wyzbywając się instynktu samozachowawczego.

Naturalne dla twórcy pragnienie podzielenia się z masowym odbiorcą niezalegalizowanym wciąż słowem poetyckim stawało się coraz silniejsze. Tłumił je jednak lęk przed konsekwencjami publicznego wypowiedzenia posłuszeństwa władzy przez zaśpiewanie „zakazanych piosenek” autorskich. Przełomowy moment nastąpił w marcu 1968 roku, kiedy Galicz wziął udział w słynnym dziś festiwalu bardów w Nowosybirsku, gdzie przed licznie zgromadzoną publicznością kilkakrotnie wykonał najodważniejsze utwory⁵⁸. Spośród nich znaczący okazał się wiersz *Пamięци В.Л. Пастернака* – hołd złożony poecie, laureatowi literackiej Nagrody Nobla, którego tragiczne losy, zarówno w wymiarze czysto ludzkim, jak i twórczym, determinował wpływ destrukcyjnej radzieckiej ideologii. Galicz w swoim artystycznym słowie piętnował nagonkę na Pasternaka, jaka rozpoczęła się po opublikowaniu na Zachodzie powieści *Доктор Живаго* (*Доктор Живаго*), i wzywał do konfrontacji z tymi, którzy okrzyknęli go twórcą antyradzieckim. Chociaż w opisach tego wydarzenia dominuje patos, podkreśla-

⁵⁶ 25 лет со дня смерти Александра Галича. Интервью с Юлием Кимом, <http://www.svoboda.org/content/transcript/24199562.html> [dostęp: 2.01.2015].

⁵⁷ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 21.

⁵⁸ Oprócz *Пamięци В.Л. Пастернака* należy wymienić takie pieśni, jak *Обłoki* (*Облака*); *Вальчик пошуківачу злота* (*Старательський вальсок*) czy *Ballada o wartości dodatkowej* (*Баллада о прибавочной стоимости*). Szczegółowy wykaz wszystkich utworów zaśpiewanych przez Galicza podczas nowosybirskich koncertów umieścił w swojej monografii Michaił Aronow. Zob. М. Аронow, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 291–293.

jący jednoznacznie pozytywną reakcję słuchaczy⁵⁹, nie do końca wiernie oddaje on charakter powstałej sytuacji. W rzeczywistości skala emocji wypełniających salę klubu „Под интегралом” była znacznie większa. W zależności od składu osobowego poszczególnych rzędów oscylowała pomiędzy dumą, strachem, złością i nienawiścią.

Wciąż niejasną kwestią pozostaje ewentualny wpływ organizatorów festiwalu na kształt repertuaru Galicza. Z jednej strony mówi się bowiem o zawartym z bardami „pakcie o ideologicznej neutralności ich utworów”, z drugiej podkreśla się inspirującą rolę kierownictwa festiwalowego w wyborze przez Galicza niepoprawnych politycznie piosenek⁶⁰. Dlatego decyzja Galicza o „wysławianiu całej prawdy” mogła być wyrazem buntu bądź uległości wobec tych, którzy uczynili z niego gwiazdę bardowskiej imprezy, zostać podjęta w następstwie chłodnej kalkulacji lub też pod wpływem chwilowego romantycznego uniesienia. Natomiast samo wystąpienie Galicza można odczytywać jako rozpaczliwą próbę rozładowania napięcia kumulującego się w poecie od czasu podjęcia przez niego ryzykownej gry z władzą, której wiernie służył i którą zajadle krytykował. Galicz, łamiąc tabu, dla jednych stał się niekwestionowanym bohaterem, a przez innych został okrzyknięty tchórzem, który we względnie spokojnym okresie mówi rzeczy, jakie jeszcze kilka lat wcześniej nie przeszłyby mu przez gardło.

Dynamicznie przeprowadzona impreza kulturalna, która obfitowała w wielogodzinne recitale, niejednokrotnie trwające do wczesnych godzin porannych, oraz burzliwe dyskusje na temat piosenki autorskiej, zakończyła się sukcesem

⁵⁹ „Смогли звуки гитары. Галич стоял на сцене и смотрел в зал. «Интеграл» погрузился в мертвую тишину. Ни вздоха, ни движения. А потом... грянули аплодисменты. Все, кто были в зале, поднялись с мест и стоя приветствовали растроганного Галича” (Н.Я. Надеждин, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 110). „Słuchający jego ballady poświęconej pamięci Borysa Pasternaka dwuipółtysięczny tłum pod koniec wstał z miejsc i zgotował artyście długo niemilknącą owację”. S. Zygmunt, *Aleksander Galicz: rosyjski Homer*, „Politechnik” 1989, <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/index.php/strefa-dobrych-mysli/262-aleksander-galicz-kazda-jego-piesn-to-odyseja.html?start=1> [dostęp: 11.06.2011].

⁶⁰ Znajomy Galicza – poeta, pieśniarz i dramaturg Julij Kim – mówi: „Устроители фестиваля собрались и по-дружески договорились со всеми участниками, что на этом концерте никаких резких антисоветских песен не будет. Юра Кукин, тогда тоже принимал в этом участие, он рассказывал, что Галич перед своим выступлением пошел и принял стакан водочки. А потом вышел и все спел поперек свои заявки, одна песня крамольнее другой, а особенно, конечно, *Памяти Пастернака*. [...] Конечно, это была полная антисоветчина, идеологический скандал”. Z kolei pisarz i publicysta Leonid Żuchowski przytacza słowa jednego z organizatorów festiwalu – Anatolija Bursztejna, adresowane do Galicza: „«Вы знаете, Александр Аркадьевич. Если вы не будете петь свои главные песни, то все, что мы затеяли не имеет смысла»”. Zob. film dokumentalny *Без «верных друзей»*. *Двойная жизнь Александра Галича*, автор Александр Кутинов, режиссер Татьяна Архипцова, производство ООО „АСС-АРТ” по заказу ГТК „Россия”, <https://www.youtube.com/watch?v=YeMqXfx8J1M> [dostęp: 3.03.2015].

Galicza. Zauważony przez szeroką publiczność i uhonorowany nagrodą Grand Prix festiwalu – pamiątkowym dyplomem oraz piórem [Galicz wyprzedził w drodze po to trofeum takich bardów, jak Jurij Kukin oraz Aleksandr Dolski (ur. 1938)]⁶¹ – umocnił swoją pozycję wśród śpiewających poetów. Jednak zaprezentowany fragment dorobku artystycznego stał się solą w oku obecnych na festiwalu urzędników partyjnych oraz pożywką dla donosicieli. Władza potraktowała nowosybirskie koncerty Galicza jako policzek i uznała go za zdrajcę, który wystąpił na szerokim forum z repertuarem nadającym się co najwyżej do wykonywania za zamkniętymi drzwiami prywatnego mieszkania. Dostało się organizatorom festiwalu, którzy w czasie przygotowywania imprezy obdarzeni zostali przez władzę zaufaniem w kwestii doboru artystów oraz utworów. Przede wszystkim jednak występy rozpoczęły falę represji wobec twórcy. Po niespełna trzech latach zakończyła się ona wykluczeniem Galicza ze wszystkich organizacji artystycznych, pozbawieniem go środków do życia, a następnie wygnaniem z kraju.

Sygnalem do ataków na Galicza stał się szkalujący jego osobę artykuł autorstwa Nikołaja Mejsaka⁶². Stanowił on silnie zideologizowaną narrację o nowosybirskim festiwalu oraz o zaprezentowanych na nim utworach Galicza. W tekście jednego z pierwszych „oficjalnych interpretatorów” oskarżono pisarza o wywieranie zgubnego wpływu na młodzież za pośrednictwem wyrotowej poezji fałszywych akordów gitarowych. Poetyka wypowiedzi Mejsaka doskonale wpisywała się w kontekst czasów określanych mianem Breżniewowskiej epoki „zastoju”. Ich cechą charakterystyczną była niechęć do twórców kultury, którzy w okresie „odwilży” korzystali z dobrodziejstw względnej swobody twórczej. Ze szczególną odrazą traktowano wówczas bardów, którzy w latach 70. skazani zostali na literacki niebyt. Ataki na Galicza nie były więc zjawiskiem odosobnionym. Rok 1968 to także początek nagonki prasowej na Wysockiego (wystarczy wspomnieć liczne dezawuuujące poetę artykuły⁶³, odmawiające mu miejsca w literaturze). Wcześniej podobny los spotkał Okudźawę⁶⁴, który wskutek niepochlebnych opinii (sowiecka krytyka zarzucała mu chęć ucieczki w „permanentny podtekst” oraz próbę podniesienia do rangi kanonu „treści

⁶¹ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 293.

⁶² Н. Мейсак, *Песня – это оружие. Слушая запись выступлений „бардов”*, w: А.А. Галич, *Избранные стихотворения*, Москва 1989, s. 217–227 (przedruk z: газета „Вечерний Новосибирск” 1968).

⁶³ А.Е. Крылов, „Про нас про всех”? *Исторический контекст песни „Охота на волков”*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 41–43.

⁶⁴ О парастливых артыкулах о Окудźавіе в прасіе савіекай доносіі еміграцыйнў „Посев”. Zob. А.К. (А. Кандауров), *Булат Окуджава взят под обстрел*, „Посев” 1968, № 8 (1135) август, s. 59.

niedorzecznych”)⁶⁵ pod koniec lat 60. niemal całkowicie skoncentrował się na pracy nad prozą historyczną⁶⁶.

Nowosybirski recital Galicza stał się tematem wewnątrzpartyjnej dyskusji. Szerokim echem odbił się również w oficjalnym środowisku pisarskim. Impulsem do podjęcia przez jego kierownictwo odpowiednich kroków wobec Galicza stał się wspomniany artykuł Mejsaka o „bardach” oraz list do przewodniczącego Związku Pisarzy Radzieckich, Konstantina Fiedina (1892–1977), wystosowany przez kilku nowosybirskich uczonych, także zniesmaczonych marcowym występem „poety z gitarą”⁶⁷. Twórca musiał odnieść się do stawianych mu zarzutów na posiedzeniu organizacji zrzeszającej literatów sowieckich. W efekcie dyscyplinującej rozmowy podjęto decyzję o udzieleniu pisarzowi reprimendy za „brak taktu politycznego” oraz zobowiązano go do zachowania większej staranności w doborze utworów przeznaczonych do publicznej prezentacji⁶⁸. Jak się później okazało, ostatni punkt postanowienia nigdy nie został przez Galicza zrealizowany. Nie stało się tak jednak ze względu na niesubordynację śpiewającego poety, lecz z racji rychłego objęcia całkowitym zakazem jego publicznych występów. Połubowne, zdawałoby się, zakończenie sprawy, choć początkowo nie wskazywało na dramatyczny koniec kariery twórczej Galicza w ZSRR, wyznaczało jednak nową tendencję w zachowaniu władz w stosunku do pisarza i jego dorobku. Marginalizowanie poety szybko zamieniło się w nieskrywaną wrogość. Znalazł się on pod stałą obserwacją KGB, podsłuchiowano jego rozmowy telefoniczne⁶⁹, inwigilacji poddano także jego bliskich i znajomych. Galicz rozumiał, że okres

⁶⁵ А.В. Кулагин, *Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк*, Москва – Коломна 2009, s. 30.

⁶⁶ С.С. Бойко, В.А. Зайцев, *Окуджава Булат Шалвович*, w: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 514.

⁶⁷ Autorzy listu przestrzegali przed nowym zagrożeniem, tj. patologiczną odmianą współczesnego „bardyzmu”, reprezentowaną przez Galicza (*Zob. Персональное дело, 1968*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 324–328). Używając antysemitkich hasel, wzywali również do zaprowadzenia porządku w środowisku literackim: „Настало время развенчать «мучеников» от литературы и поэзии, снять с них терновый венец, ставший тёпленькой ермолкой”. Tamże, s. 327.

⁶⁸ Tamże, s. 328–345.

⁶⁹ Galicz wspominał o tym w wywiadzie udzielonym w Monachium jesienią 1974: „Дело в том, что все наши телефоны были вполне откровенно подключены к системе подслушивания, поэтому обычно при телефонном разговоре друг с другом мы не упоминали никаких имён, никаких дат и даже адресов встреч. Поэтому всякие телефонные переговоры были затруднены. Хотя мы, в общем, не особенно стеснялись – мы давно уже пошли, что называется, в открытую, рукопашную. Но вместе с тем мы просто не хотели давать ненужных сведений органам, которые, так сказать, этими сведениями интересовались. Потом, всякий разговор, любой разговор, самый элементарный, бытовой, – в последние годы был несколько натянутым. [...] какое-то чувство, незримо подслушивающего тебя третьего собеседника, оно всегда присутствовало”. *Zob. Интервью об интервью. Беседа*

względnego spokoju dobiegł końca i eskalacja niechęci wobec niego jest tylko kwestią czasu. Receptą poety na przetrwanie w trudnych warunkach było przyjęcie specyficznej, wewnętrznie sprzecznej postawy – w twórczości pozostawał ostry i nieprzejednany w stosunku do władzy, w życiu codziennym zapewniał ją zaś o lojalności i kajał się, odrzucając zarzuty o antyradziecki wydźwięk swoich wierszy. Pozwoliło mu to na krótko odsunąć w czasie nieuchronne represje i skoncentrować się na pracy twórczej. Jednym z ostatnich mocnych akordów w karierze Galicza-scenarzysty była próba napisania scenariusza do filmu *Федор Шалапин* wspólnie z reżyserem Markiem Donskim⁷⁰. Poza tym odosobnionym przypadkiem całą energię artystyczną pisarz skierował ku liryce, która do chwili wygnania pozostawała podstawową formą jego wypowiedzi literackiej.

Lato 1968 roku obfitowało w wydarzenia polityczne, spośród których najważniejsze było stłumienie Praskiej Wiosny przez wojska Układu Warszawskiego. „Bratnia interwencja” stała się symbolicznym końcem rosyjskiej „odwilży” i początkiem okresu Breżniewowskiej stagnacji. Zdeptanie wolnościowego zrywu w Czechosłowacji przez żołnierski but armii sojusznicych, które pod dowództwem radzieckim broniły socjalistycznej drogi rozwoju państw Europy Środkowej i Wschodniej, zostało odnotowane w poezji Galicza. Historia, której świadkiem był pisarz, natchnęła go do dalszych poszukiwań twórczych i czerpania z najgłębszych pokładów kultury rosyjskiej. Niejednokrotnie dawał w wierszach wyraz niezachwianej postawie moralnej. Na szczególną uwagę zasługuje tu *Romans petersburski* (*Петербургский романс*) – bezpośrednia reakcja barda na wydarzenia praskie. Historyczny kamuflaż nie przeszkodził w uchwyceniu rzeczywistego wydźwięku utworu, który zachęcił rosyjskich intelektualistów i przedstawicieli środowisk twórczych do wyrażenia na Placu Czerwonym dezaprobaty wobec haniebnej decyzji władz radzieckich. Wśród uczestników tej spektakularnej akcji – Pawła Litwinowa, Natalii Gorbaniewskiej (1936–2013), Łarisy Bogoraz-Bruchman, Wadima Delone, Władimira Driemluga, Konstantina Babickiego i Wiktora Fejnberga⁷¹ – zabrakło jednak Galicza, który udzielił negatywnej odpowiedzi na pytanie postawione przez podmiot liryczny swojego wiersza („И все так же, не проще, // Век наш пробует нас – // Можешь выйти на площадь, // Смеешь выйти на площадь, // Можешь выйти на площадь, // Смеешь выйти на площадь // В тот назначенный час?!” [55–56]). Dzięki temu udało mu się uniknąć kary, jaka spotkała współczesnych mu bohaterów, porwanych do walki przez strofy *Romansu petersburskiego*.

s корреспондентом радио „Свобода” Юрием Мельниковым (Шлиппе). Подготовка к печати и комментарии Ю. Шлиппе и А. Крылова, в: Галич: Новые статьи..., dz. cyt., s. 254–255.

⁷⁰ В. Волин, Вспоминая и перечитывая Галича..., dz. cyt., s. 10.

⁷¹ *Плоск Czerwony (Красная площадь)*, w: Т. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze...*, dz. cyt., s. 219.

Na więcej śmiałości pozwolił sobie Galicz w świecie swojej liryki. Szczególnie ostro potraktował temat „sowieckiego zniewolenia”, wyznaczając nowy trend w myśleniu artystycznym bardów, którzy w swojej poezji udowodniali otwartość na inne przestrzenie kulturowe. Ich wierszom niezmiennie przyświecała idea poszanowania innych kultur oraz chęć ich zrozumienia poprzez dialog, jak również uznanie niezbywalnego prawa poszczególnych narodów do samostanowienia i wolności. Stąd jednoznaczna reakcja Galicza na wypadki w Czechosłowacji. Podobny był przypadek Wysockiego, który pod koniec życia niemal fizycznie cierpiał po wprowadzeniu przez Breżniewa wojsk radzieckich do Afganistanu⁷², jak również Okudźawy, któremu wojna czecheńska w latach 90. zburzyła świat własnej liryki.

Konsekwencje występu Galicza na festiwalu bardów w nowosybirskim mieście akademickim odcisnęły piętno na dalszej karierze poety. Ostatecznie zamknięto mu drogę do masowego odbiorcy, zakazując koncertowania. Nie zniechęciło go to jednak do aktywnego udziału w kulturze i życiu społecznym, o czym świadczy jego liryka obywatelska oraz zaangażowanie w obronę praw człowieka w Związku Radzieckim. Konsekwentnie realizował swe zamierzenia twórcze, próbując w atmosferze zniewolenia znaleźć bezpieczną niszę, która pozwoliłaby mu przetrwać zarówno w wymiarze fizycznym, jak i artystycznym. Taka sytuacja trwała jednak krótko. Czarę goryczy przelała tamizdatowska publikacja wierszy Galicza. W 1969 roku nakładem wydawnictwa „Posiew” ukazał się zbiór poezji pt. *Pieśni (Песни)*. Akcja promocyjna została przeprowadzona na łamach emigracyjnego czasopisma „Посев” – obok artykułu będącego jedną z pierwszych prób syntetycznego ujęcia fenomenu liryki Galicza znalazła się tam reklama nowego wydania jego wierszy, które czytelnik zza „żelaznej kurtyny” mógł kupić za kilkanaście marek zachodniemieckich bądź kilka dolarów amerykańskich⁷³. Tak zachwalana książka miała jednak liczne mankamenty. Wydrukowano ją bez wiedzy i zgody pisarza, opatrzono notą biograficzną zawierającą przekłamania i nieścisłości oraz zamieszczono teksty niepozabawione błędów. W głównej mierze wynikały one z nieumiejętnego przeniesienia na papier wierszy śpiewającego poety, pierwotnie utrwalonych na taśmach magnetofonowych. Zła jakość przemyconych na Zachód źródeł fonograficznych z pieśniami Galicza, brak solidnego przygotowania tekstologicznego powstałej

⁷² Biograf Wysockiego tak opisuje reakcję barda na wydarzenia afgańskie: „На исходе семьдесят девятого года, двадцать шестого декабря, СССР вводит свои войска («ограниченный контингент», как говорится в официальных документах) на территорию Афганистана. Услышав об этом, Высоцкий спешит обсудить новость с Вадимом Тумановым. Придя к нему, прямо с порога бросает: «Совсем, б...ь, о..ели!»”. Zob. В.И. Новиков, *Высоцкий*, Москва 2003, s. 342.

⁷³ Л. Донатов, *Поэт Галич, поэт Галич...*, „Посев” 1969, № 11 (1150) ноябрь, s. 52–54.

na ich bazie publikacji, nieprzeprowadzenie przez autora ostatniej korekty tekstu – wszystko to wypaczyło brzmienie wielu utworów, których nigdy nie uznano za odpowiadające autorskim pierwowzorom. Nie zmartwiło to pisarza, dla którego ważniejsza od kwestii praw autorskich, prawdy biograficznej i tekstowej dokładności okazała się realizacja marzenia wyrażonego przez podmiot liryczny utworu *Песня про велосипед*: „Ох, как мне хочется, взрослому, // Потрогать пальцами книжку // И прочесть на обложке фамилию, // Не чью-нибудь, а мою!..” [134].

Galicz nie odciął się całkowicie od pierwszego zbiorku swojej nielegalnej poezji, czym mocno naraził się niedawnym oficjalnym chlebodawcom. Tych ostatnich szczególnie zbulwersowała dołączona do wierszy niewiarygodna informacja biograficzna, czyniąca z Galicza byłego więźnia GUŁAG-u, budująca mit prześladowanego poety na miarę Warłama Szałamowa (1907–1982): „Принадлежит [Галич – В.О.] к поколению сталинских узников. Провел в тюрьмах и сталинских лагерях до 20 лет. После смерти Сталина был реабилитирован”⁷⁴. Ewidentna pomyłka, jakiej dopuściły się osoby odpowiedzialne za publikację tomu, miała źródło w nieprzeciętnych walorach artystycznych liryki Galicza. Słuchacze piosenek autorskich rosyjskich poetów-bardów często zbyt dosłownie traktowali warstwę tekstową ich kompozycji, utożsamiając autorów ze stworzonymi przez nich postaciami. Najbardziej przekonujący okazał się w tej kwestii Wysocki, który dzięki talentowi poetyckiemu oraz zawodowemu przygotowaniu aktorskiemu, przywdziewając maski swoich bohaterów, tworzył niezwykle wiarygodne pieśni-role, czym wprawiał w zakłopotanie wielu odbiorców. Dlatego nieraz w czasie recitali w żartobliwej formie zapewniał wątpiących, że nigdy nie był uczestnikiem Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (*Тот, который не стрелял*) ani wilkiem [*Похождение на волки (Охота на волков)*], mikrofonem (*Песня микрофона*), koniem (*Бег иноходца*) czy myśliwcem (*Песня самолета-истребителя*)⁷⁵. Podobnego sprostowania nie doczekali się słuchacze pieśni

⁷⁴ А.А. Галич, *Песни*, под ред. Е.Р. Романова, Frankfurt a. Main 1969 (obwoluta).

⁷⁵ Na jednym ze swoich ostatnich koncertów Wysocki, zapowiadając pieśń *Бег иноходца*, zawierającą jedną z piękniejszych metafor wolności w jego poezji, tłumaczył publiczności: „Даже, иногда, отождествляют меня с персонажами моих песен, что мне иногда крайне обидно, на пример, когда я пою, там, я як-истребитель, кажется, всеми я никогда не был – истребителем или, там, я иноходец не был, я лошадью... Люди говорят, что не воевал ли, не плавал ли, не сидел ли, не летал ли, не шоферил ли? И так далее. Это все потому, что почти все песни мои написаны от первого лица. Я всегда говорю «я». Из-за того возможно, что мне – в отличие от моих собратьев-поэтов – довелось быть еще и актером. То есть, я часто бываю в шкуре других людей. Возможно, мне просто проще говорить из другого характера, изнутри. Вот! [...] Я вам говорю откровенно. Просто, мне так удобнее. Удобнее писать от имени какого-то человека, от имени характера какого-то. [...] Это и дает повод людям писать такие письма, значит, спрашивая меня, не скачал ли я когда-нибудь вместо

Galicza, również wprowadzani w błąd przez autora. Wśród łatwowiernych znalazł się sam redaktor emigracyjnego tomiku poezji barda, który nie dostrzegając subtelnej różnicy między konkretnym autorem zewnętrznym a podmiotem mówiącym w pieśni *Obłoki*: „Я подковой вмерз в санный след, // В лед, что я кайлом ковырял! // Ведь недаром я двадцать лет // Протрубил по тем лагерям // До сих пор в глазах снега наст! // До сих пор в ушах шмона гам!...” [86], mylnie dopisał do biografii Galicza fragment o długim pobycie w łagrach. Podobny błąd popełnił Jewgienij Romanow rok wcześniej, komentując pieśni Galicza krążące w *magnitizacie*:

Галич, прошедший через тюрьмы и концлагеря, вышел за узкие границы личного. Судьба страны, судьба поколения, судьба человека, каждого человека, – вот тема его стихов-песен, посвященных страшным годам сталинщины. Но это не воспоминания о прошлом – это разговор о сегодняшнем и завтрашнем. Его гневным голосом говорит всё затравленное, загнанное, замордованное поколение – избличая и предостерегая⁷⁶.

Większą przenikliwością i lepszą znajomością tematu wykazały się czynniki oficjalne. Dla władzy sowieckiej Galicz wciąż pozostawał przede wszystkim zaopatrywanym przez Fundusz Literacki autorem melodyjnych piosenek komсомolskich i scenarzystą cieszącym się dużą oglądalnością filmów. Dlatego ze smutkiem i rozczarowaniem przyjęła kolejny „wybryk” pisarza, który nastąpił wkrótce po głośnej nowosybirskiej „wpadce”. Jednak najostrej potraktowano nie tyle ukazanie się „posiewowskiego” tomiku wierszy Galicza, ile brak negatywnej reakcji poety na zaistniałą sytuację. Niezdementowanie fałszu z noty biograficznej, milcząca zgoda na utrwalanie wizerunku niepokornego i nieprzejednanego twórcy, nieodżeganie się od własnych pieśni – wszystko to stanowiło zniewagę, której nigdy Galiczowi nie wybaczone⁷⁷.

Trudne czasy dla klasyków piosenki autorskiej boleśnie odczuł najstarszy z trójki bardów. W odróżnieniu od Wysockiego i Okudźawy, za rozpowszechnianie nagrań Galicza, a niejednokrotnie nawet za słuchanie jego utworów można

лошади? Нет, не было этого”. Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Domu Kultury „Коммуна” – 1980 r.: В.С. Высоцкий, *Концерт в ДК „Коммуна”* (1980), Эликтан 2003.

⁷⁶ Е. Романов, „Эрика” берет четыре копии..., „Посев” 1968, № 1 (1128) январь, s. 59.

⁷⁷ Galicz nie zdecydował się na złożenie dementi i wystosowanie przeprosin za wiersze w *tamizacie*. Trzy lata później uczynił to natomiast Warłam Szałamow, który zaprotestował przeciwko wydaniu na Zachodzie swych *Opowiadań kołymskich* (*Колымские рассказы*) (Por. Т. Климович, *Обыватели Аркадии. Лосы писары росыjsких по року 1917*, Wrocław 1993, s. 120). Bierność Galicza została napiętnowana również na zebraniu Związku Pisarzy Radzieckich w grudniu 1971 roku, kiedy to zapadła decyzja o jego wykluczeniu z tej organizacji (Por. М. Аронов, *Исключенные А.А. Галича из Союза писателей*, „Новое литературное обозрение” 2013, № 120, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/a8.html> [dostęp: 1.06.2013]).

było trafić do łagru⁷⁸. Lecz nawet ci, którzy egzekwowali ustanowiony zakaz, nierzadko skrycie pasjonowali się twórczością barda (podobnie jak w przypadku wymienionych wcześniej śpiewających poetów). Na szczytach władzy brakowało zgodności co do sposobu postępowania z pisarzem. Do końca nie wiadomo, czy nadal milcząco go tolerować, czy raz na zawsze skończyć z nabrzmiewającym problemem, jakim był autor antysystemowych pieśni satyrycznych.

Ostateczną decyzję o rozprawie z bardem podjął „partyjny beton”, który wymusił na organizacjach twórczych pozbycie się Galicza ze swoich szeregów. Na skutek bezprecedensowej nagonki poeta został zmuszony do opuszczenia kraju. Nie pomogły nieszczerze i wyrażane na potrzebę chwili zapewnienia poety o lojalności wobec państwa radzieckiego i jego instytucji ani nieudolne próby

⁷⁸ Fakt ten wspomina Maksim Krawczinski: „Власти не жаловали «народное творчество»: в 70-е сажали за песни Биккеля и Галича” (М.Э. Кравчинский, *Русская песня в изгнании*, Нижний Новгород 2008, s. 177). Wtóruje mu Jurij Kukin: „Правда, за распространение [песен – В.О.] могли и посадить. Мой приятель – геолог отсидел семь лет – его арестовали дома, когда он переписывал песни Галича” [*Калейдоскоп воспоминаний. Подготовил Я. Никитский. Юрий Кукин, в: Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011, s. 389 (Ю. Кукин, *Я уже лет двадцать никого к себе не пускаю*, беседовала Е. Еграфова, „Водяной знак” 2004, № 4, дек., <http://www.vodyanoyznak.ru/magazine/20/409.htm>)]. Nagrania z pieśniami bardów – w tym Galicza – stanowiły niezwykle cenny, a zarazem niebezpieczny materiał. Pisze o tym emigrant Władimir Frumkin, wspominając operację wywiezienia ze Związku Radzieckiego swoich kaset z utworami śpiewających poetów: „19 марта 1974 года, за день до того, как навсегда покинуть СССР, я – по предварительной договоренности – привез таможенникам международного аэропорта в Пулково десятки кассет с песнями Окуджавы, Кима, Высоцкого, Новеллы Матвеевой и других поэтов-певцов (Наиболее «опасную» часть коллекции – с композициями Галича – я через американского студента Эрика Эриксона передал для отправки в США в американское консульство в Ленинграде, которое так и не решилось этого сделать)” (В. Фрумкин, *Еще раз о Булате*, в: *Голос надежды...*, dz. cyt., вып. 8, s. 31). Myśl ta znalazła również odzwierciedlenie w wypowiedziach samego Galicza. Poeta, opowiadając na antenie radia „Swoboda” o Odessie, nie ukrywał, że nawet na tamtejszych słynnych targowiskach, gdzie można było kupić niemal wszystko, taśmy z jego piosenkami pozostawały towarem deficytowym: „А тут у ворот молодые люди продавали магнитофонные пленки с самыми разными записями: Амстронга, Эллы Фитцджеральд, Битлов, Роллинг Стоунов и советских бардов: Высоцкого, Окуджавы. И мой друг тронул одного из продавцов за плечо и спросил: // – Слушай, а Галич у тебя есть? // [...] Тогда этот молодой человек, скривив рот, негромко сказал: // – Нужна мне еще сто девяностая статья! Мне хватает сто пятьдесят четвертой. // Сто пятьдесят четвертая статья по Уголовному кодексу Украины – это статья за спекуляцию. Так вот на спекуляцию он шел, а антисоветскую агитацию он иметь не хотел” (*Воспоминание об Одессе. У микрофона Галич... 13 сентября 1975 г.*, в: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 598). Informacja o „więziennych” konsekwencjach słuchania nagrań z pieśniami Galicza pojawiła się także we wspomnieniowym artykule Alberta Opulskiego, opublikowanym w czasopiśmie „Грани”. Zob. А. Опульский, *Александр Галич*, „Грани” 1981, № 119, s. 267.

zamaskowania rzeczywistego wydzźwięku zakazanej poezji. Autorowi wypomniano publikacje wierszy w tamizdacie (w tym kolejną z 1971 roku, zatytułowaną *Поэма России: Стихи и песни советского подполья*⁷⁹). To paryskie wydanie również zawierało mnóstwo błędów w tekstach artystycznych, przypominając tym „posiewowskie” wydanie z 1969 roku. Odsądzono poetę od czci i wiary za fakt nadawania jego pieśni przez radio „Swoboda” (Galicz naiwnie twierdził, że nie słucha tej rozgłośni, czym jeszcze bardziej rozsierdził swoich oponentów), rozliczono z nieprzestrzegania zakazu rejestrowania nagrań z koncertów oraz wytknięto zażyłość z członkami powstałego pod koniec 1970 roku nieoficjalnego Komitetu Praw Człowieka w ZSRR (w jego skład wchodził m.in. Andriej Sacharow, Andriej Twierdochlebow, Walerij Czalidze i Igor Szafariewicz, natomiast sam Galicz, wraz z Aleksandrem Sołżenicynem, został zaocznie wybrany na korespondenta komitetu)⁸⁰.

Galicz gotów był pokajać się za swoje winy, jak często robili to inni autorzy. Kosztem małych kompromisów chciał zażegnać konflikt z władzą, który w jego mniemaniu tylko przeszkadzał w wytężonej pracy nad rozwojem prawdziwej nieskażonej ideologią kultury. Rozumował, że wybór mniejszego zła jest usprawiedliwiony wtedy, gdy dzięki niemu uda się zapobiec złu większemu, jakim według niego była „śmierć artystyczna”. Ten sposób myślenia odcisnął piętno na takich wielkich postaciach literatury rosyjskiej, jak chociażby Anna Achmatowa, która przygotowała do druku cykl wierszy na cześć Stalina *Слава миру!, czy* Boris Pasternak, który również poddał się naciskom systemu⁸¹. W wypadku Galicza na ratunek było jednak za późno. Nikt nie traktował już poważnie „nawrócenia” poety-barda i okazanej przez niego skruchy ani zapewnień, że jego utwory nie ogłupiają mas robotniczo-chłopskich – jak twierdzili adwersarze pisarza – a są jedynie kontynuacją walki z wypaczeniami systemu, jaką przed laty podjął w swojej twórczości Władimir Majakowski.

Decyzja o skazaniu Galicza na banicję została podjęta na najwyższych szczeblach władzy, toteż głosowanie nad wykluczeniem poety ze Związku

⁷⁹ *Поэма России: Стихи и песни советского подполья*, предисл. Архиепископа Иоанна Сан-Францисского, Париж 1971.

⁸⁰ Por. M. Aронов, *Исключение А.А. Галича...*, dz. cyt.

⁸¹ Pasternak w swoich kontaktach ze Stalinem wykazywał się zarówno siłą charakteru [rozmowa telefoniczna z wodzem w sprawie aresztowania Mandelsztama (1934); list ze wstawieniem za aresztowanym Nikołajem Puninem – mężem Achmatowej oraz jej synem Lwem Gumilowem (1935)], jak również gotowością do ustępstw (opublikowanie w gazecie „Известия” z 1.01.1936 r. wierszy *Художник* i *Я понял: все живо*, które zawierały wersy broniące polityki stalinowskiej). Zob. Д.Л. Быков, *Борис Пастернак*, Москва 2008, s. 495–516. Złożone i niejednoznaczne relacje między Pasternakiem i Stalinem opisuje na podstawie wielu dokumentów Bieniedikt Sarnow w pierwszym tomie czterotomowego monumentalnego dzieła o „kremlewskim góralu” i literatach. Zob. Б.М. Сарнов, *Сталин и писатели. Книга 1*, Москва 2008.

Pisarzy Radzieckich musiało zostać rozstrzygnięte przez aklamację i miało charakter czysto formalny. Galicz przybył 29 grudnia 1971 roku na zebranie w Centralnym Domu Literatów, gdzie przesądzano o jego losie. Zachowywał się jednak w sposób bierny, niechętnie odnosząc się do stawianych mu zarzutów. Doskonale zdawał sobie sprawę, że uczestniczy w starannie wyreżyserowanym spektaklu, w którym role już dawno zostały rozdane, a jakiegokolwiek zmiany w scenariuszu nie wchodzi w grę. Nawet początkowi obrońcy barda, tacy jak chociażby Walentin Katajew (1897–1986), w przeszłości należący do grona prześladowców Pasternaka, czy pisarka dziecięca Agnija Barto (1906–1981), która wcześniej uczestniczyła w nagonce na Kornieja Czukowskiego (1882–1969), Aleksandra Sołżenicyna, Andrieja Siniawskiego (1925–1997) i Julija Daniela (1925–1988), ostatecznie poparli wniosek o pozbycie się Galicza ze swoich szeregów, dołączając tym samym do grona potakiwaczy, skrupulatnie wypełniających dyrektywy partyjne. Podobnie uczynił Aleksandr Riekiemczuk (ur. 1927) oraz dawny nauczyciel śpiewającego poety – dramaturg Aleksiej Arbuzow⁸². Ten ostatni, chwalać oficjalny dorobek Galicza w zakresie dramaturgii, zarzucał mu jednocześnie fałszowanie biografii dla sławy i poklasku oraz z rozrzewnieniem wspominał piosenki komsomolskie, które ustąpiły miejsca bluźnierczej satyrze antyradzieckiej⁸³. Na emigracji Galicz nie pozostał mu dłużny, oskarżając Arbuzowa w prozie autobiograficznej o kradzież praw autorskich do sztuki *Miasto o świcie* napisanej jeszcze za czasów Moskiewskiego Studium Teatralnego. Do końca życia Galicz nie wybaczył swojemu byłemu pedagogowi, że przypisał sobie autorstwo dramatu, który w rzeczywistości stworzyła grupa studentów kierowanej przez Arbuzowa i Płuczka szkoły⁸⁴.

Decyzje, jakie zapadły na zebraniu w Centralnym Domu Literatów pod koniec grudnia 1971 roku, zaczęły obowiązywać od stycznia 1972 roku. Stanowiły one również wstęp do wyeliminowania Galicza ze Związku Filmowców, co stało się niespełna miesiąc później na podstawie tych samych zarzutów⁸⁵. Tym razem wszystko odbyło się pod nieobecność poety, który boleśnie przeżył

⁸² Przebywając już po drugiej stronie „żelaznej kurtyny”, Galicz na falach radia „Swoboda” tak wspominał tamto wydarzenie: „Валентин Петрович Катаев, Агния Барто – поэтесса, такой писатель-прозаик Рекемчук Александр и драматург Алексей Арбузов, – они проголосовали против моего исключения, за строгий выговор. [...] Тогда им сказали, что нет, подождите, останьтесь. Мы будем переголосовывать. [...] Им сказали: – Видите, вы, очевидно, не в курсе, – сказали им, – там просили, чтоб решение было единогласным. [...] Просьбу уважили, проголосовали, и уже все были за мое исключение. Вот как это происходило”. У микрофона Галич (1974); *Специальная новогодняя программа. У микрофона Галич... 28 декабря 1974 г.*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина...*, dz. cyt., s. 577.

⁸³ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 533–535.

⁸⁴ А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях...*, dz. cyt., s. 298.

⁸⁵ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 555–558.

wyrzucenie ze Związku Pisarzy Radzieckich oraz zmianę swojego statusu i jej konsekwencje. Dopełnieniem tych smutnych dla Galicza wydarzeń było wykluczenie go z Litfondu. Stanowiło to wówczas powszechną praktykę wobec twórców, którzy sprzeniewierzyli się wartościom sowieckim. Usunięcie ze Związku Pisarzy z przyczyn czysto politycznych oznaczało zaniechanie świadczenia pomocy materialnej oraz zapewnienia opieki zdrowotnej⁸⁶. Wyrugowanie pisarza z Funduszu Literackiego skutkowało także pozbawieniem go wszelkich źródeł zarobkowania, jakimi były honoraria za napisane wcześniej utwory dramatyczne i scenariusze filmowe. Anatolij Gładilin tak zobrazował sytuację, w jakiej znalazł się wtedy Galicz: „Ulgowe traktowanie Galicza skończyło się natychmiast. Jego sztuki zniknęły z teatralnego repertuaru. Zarabiał teraz tyle co kot napłakał. Ponadto obywatelowi Galiczowi zabroniono wysuwać nos z mieszkania”⁸⁷. W przypadku barda, który był inwalidą drugiej grupy i ze względu na zły stan zdrowia nie mógł podjąć żadnej pracy zarobkowej, oznaczało to życie w ubóstwie. Przyznana renta w wysokości 54 rubli⁸⁸ nie zapewniała mu minimum egzystencji i stanowiła szczególne upokorzenie dla artysty, który przez lata opływał w dostatek i przywykł do życia na wysokim poziomie. Bieda zmusiła Galicza do wyprzedawania sprzętów z mieszkania oraz zbiorów z domowej biblioteki, a także – co było wyjątkowo poniżające – uczyniła z niego literata trudniącego się korektą cudzych tekstów bądź piszącego na zamówienie innych twórców, którzy za symboliczną opłatą nabywali pełnię praw do powstałych w ten sposób utworów⁸⁹. Niejednokrotnie z pomocą przychodzili mu przyjaciele, którzy organizowali poecie płatne koncerty w warunkach pełnej konspiracji, zbierali datki wśród fanów barda oraz utworzyli dla niego specjalny fundusz.

Wykluczenie Galicza ze wszystkich związków twórczych miało daleko idące konsekwencje, które nie ograniczały się tylko do kłopotów natury finansowej. Pisarz wspominał o nich w liście otwartym, który początkowo przeszedł bez

⁸⁶ *Literaturnyj fond*, w: W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku od początku stulecia do roku 1996*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 346.

⁸⁷ A. Gładilin, *Ulica generałów...*, dz. cyt., s. 173. Słowa Gładilina brzmią znacznie mocniej w języku oryginału: „Послабления Галичу разом кончились. Пьесы исчезли с афиш. Заработок – ноль целых хрен десятых. Отныне гражданину Галичу запрещалось высовывать нос за пределы своей квартиры”. Zob. A.Т. Гладиллин, *Улица генералов: Попытка мемуаров*, послесл. В.П. Аксенова, Москва 2008, s. 204.

⁸⁸ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 23.

⁸⁹ Wasilij Betaki – przyjaciel i współpracownik Galicza z czasów emigracji – dosadnie określa nowy zawód wykonywany przez poetę po jego rozbracie ze związkami twórczymi: „Теперь он [Галич – В.О.] работает «негром» (пишет за кого-то сценарии)”. Zob. В. Бетаки, *Началось все дело с песенки...*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006, s. 30.

echa, a publikacji doczekał się dopiero jedenaście lat po jego śmierci⁹⁰. Fakt ten dobitnie świadczy o skuteczności metody walki z niepokornym artystą, który dla władzy przestawał istnieć zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym. Wyrażało się to w działaniach, jakie podjęto wobec poety, by raz na zawsze pozbyć się go, a jednocześnie zniszczyć pamięć o nim i jego dziełach. Rozwiązano z pisarzem wszystkie umowy autorskie, zabraniając nawet dokończenia zaakceptowanych wcześniej prac. Pozbawiono go całego wcześniejszego dorobku artystycznego, na który składały się dopuszczone przez cenzurę sztuki teatralne i scenariusze. Z bibliotek znikły jego utwory dramatyczne. Nazwisko Galicza przestało pojawiać się w filmach, znanych szerokiej publiczności jako obrazy powstałe według napisanych przez niego scenariuszy⁹¹ („Я не только неприкасаемый, я еще неприносимый”⁹² – skarżył się w liście otwartym do Międzynarodowego Komitetu Praw Człowieka). Nie udało się jednak odebrać mu prawa do bycia poetą i pieśniarzem, co bard uważał za swój dożgonny obowiązek wobec słuchaczy, a przede wszystkim wobec kultury rosyjskiej.

Represje w stosunku do pisarza, które na początku lat 70. weszły w ostatnią fazę, paradoksalnie sprawiły, że Galicz, odrzucając strach, w walce z systemem podejmował coraz bardziej radykalne kroki, czym wywoływał jeszcze większą wściekłość władz. Nie rezygnując z twórczości poetyckiej, mocniej, a zarazem bardziej jednoznacznie i otwarcie zaangażował się w działalność w obronie praw człowieka w ZSRR. Decydował się na podpisywanie listów w obronie dysydentów, co nie zdarzało mu się, gdy był członkiem oficjalnych związków artystycznych [za wyjątek należy uznać jedynie podpis złożony przez Galicza w 1971 roku w obronie Władimira Bukowskiego (ur. 1942)]. Informacje o kolejnych tego typu inicjatywach, popieranym przez poetę i firmowanym jego nazwiskiem, ukazywały się na łamach prasy emigracyjnej w latach bezpośrednio poprzedzających wygnanie pisarza, jak i tych spędzonych przez niego już poza ojczyzną⁹³.

⁹⁰ Galicz krytykuje w nim decyzje podjęte przez władze obu Związków, odrzuca wszystkie oskarżenia pod swoim adresem, nazywając je „pretekstem”, oraz podkreśla rolę swoich piosenek w przebudzeniu świadomości i wrażliwości swoich słuchaczy. *Открытое письмо Александра Галича московским писателям и кинематографистам*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер...*, dz. cyt., s. 569–571 (list został napisany w 1972 roku i zaadresowany do redakcji gazety „Литературная Россия”. Po raz pierwszy w skróconej wersji opublikowano go dopiero 17 września 1988 roku w gazecie „Вечерняя Москва”).

⁹¹ Już na emigracji Galicz kilkakrotnie opowiadał o tym fakcie w audycjach rozgłośni „Svoboda”. Zob. У микрофона Галич (1975); *Рассказ о Париже. У микрофона Галич... 19 июля 1975 г.*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина...*, dz. cyt., s. 586; *Новый индекс запрещенных книг. Правда человека 6 июля 1975 г.*, w: tamże, s. 583–585.

⁹² *Крайняя опасность. Обращение Александра Галича в Международный комитет прав человека*, „Посев” 1974, № 3 (1202) март, s. 23.

⁹³ А. Сахаров, И. Шафаревич, Г. Подъяпольский, А. Галич, В. Максимов и А. Воронель. *Открытое письмо в Международную организацию по вопросам просвещения, науки и куль-*

Okres prześladowania i związanego z nim ubóstwa materialnego był również czasem wzmożonych poszukiwań w wymiarze duchowym, które zaowocowały przyjęciem przez Galicza prawosławia z rąk ojca Aleksandra Mienia. Religijny mentor poety w swoich wypowiedziach wspominał zarówno głębię osobowości Galicza, jak i ogromną pracę ducha, jaką wykonał on na drodze ku chrześcijaństwu:

Мы говорили о вере, о смысле жизни, о современной ситуации, о будущем. Меня поражали его меткие иронические суждения, то, как глубоко он понимал многие вещи... Его вера не была жестом отчаяния, попыткой куда-то спрятаться, к чему-то примкнуть, лишь бы найти тихую пристань. Он много думал. Думал серьезно. Много пережил. Христианство влекло его. Но была какая-то внутренняя преграда. Его мучил вопрос: не является ли оно для него недоступным, чужим. Однако в какой-то момент преграда исчезла. Он говорил мне, что это произошло, когда он прочёл мою книгу о библейских пророках. Она связала в его сознании нечто разделённое. Я был очень рад и думал, что уже одно это оправдывает существование книги⁹⁴.

Zwrot ku religii zapewnił Galiczowi wewnętrzną harmonię, niezbędną zarówno w pracy twórczej, jak i w zmaganiach z trudami dnia codziennego. Do najważniejszych dokonań artystycznych tamtego okresu należą musical *Разные чудеса* (1971), który znalazł się na indeksie po usunięciu Galicza ze Związku Pisarzy Radzieckich, oraz wydany na Zachodzie nakładem wydawnictwa „Posiew” zbiór poezji *Pokolenie skazanych* (*Поколение обреченных*, 1972)⁹⁵. W przeciwieństwie do dwóch wcześniejszych publikacji w tamizdacie teksty tam zamieszczone, choć również spisane za granicą z przemyconych nagrań magnetofonowych, tym razem przed ukazaniem się odesłano do Moskwy, gdzie po korekcie autora ponownie trafiły w ręce zaufanego kuriera, który bezpiecznie dostarczył je do wydawnictwa⁹⁶. Z kolei w maju 1973 roku Galicz ukończył prace nad prozą wspomnieniową *Próba generalna*, stanowiącą punkt zwrotny w jego myśleniu artystycznym.

W tym samym czasie prowadzono już z Galiczem pewnego rodzaju wojnę psychologiczną, mającą na celu wymuszenie na nim decyzji opuszczenia kraju.

туры (ЮНЕСКО), „Посев” 1973, № 5 (1192) май, s. 6–7; „Гордость мировой культуры”. Заявление А. Сахарова, А. Галича, В. Максимова, В. Войновича и И. Шафаревича, „Посев” 1974, № 2 (1201) февраль, s. 20; А. Галич, В. Максимов, В. Некрасов, А. Синявский. Мы считаем его своим. Обращение в защиту М. Михайлова, „Посев” 1975, № 2 (1213) февраль, s. 9; Александр Галич, Владимир Максимов. Свободу Антону Пейне!, „Посев” 1977, № 4 (1239) апрель, s. 6.

⁹⁴ А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 295–296.

⁹⁵ А.А. Галич, *Поколение обреченных*, Frankfurt a. Main 1972.

⁹⁶ В. Бетаки, *Примечания*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы...*, dz. cyt., s. 333.

Jak wiadomo, obok aresztowań i przymusowego leczenia psychiatrycznego oraz skazywania twórców na niebyt przez pomijanie ich dorobku pogardliwym milczeniem, niezwykle wyrafinowaną metodą walki z wszelkimi przejawami niezależności była ekspulsja zagraniczna. W okresie „zastoju” przyjęła ona wymiar masowy i określona została mianem „trzeciej fali” emigracyjnej. U jej podstaw leżało niezadowolenie z braku wolności twórczej oraz otwarta wrogość wobec partyjnej kontroli nad literaturą i sztuką. Istotnym czynnikiem determinującym to zjawisko było także ponowne uruchomienie przez władze aparatu represji po stosunkowo spokojnym okresie „odwilży” oraz zaostrzenie cenzury⁹⁷. Dlatego Izabela Kowalska-Paszt, podsumowując przyczyny powstania trzeciej w XX wieku diaspory rosyjskiej, mówi o decydującej roli „potrzeby ducha”, „obowiązku wobec tradycji wolnej kultury rosyjskiej” jako czynnikach, które ostatecznie skłoniły twórców do opuszczenia ZSRR⁹⁸. Warto jednak pamiętać o braku jednorodności ideowej oraz różnicach światopoglądowych, które cechowały emigrantów „trzeciej fali”⁹⁹.

Galicz początkowo poddawany był naciskom, które miały go skłonić do wyjazdu z ZSRR, co jeszcze bardziej utwierdzało pisarza w przekonaniu o konieczności pozostania w ojczyźnie. Z czasem jednak, gdy warunki egzystencji stawały się coraz trudniejsze i poeta zdawał się rozumieć nieuchronność swojego wyjazdu, piętrzone przeszkody, które uniemożliwiały mu opuszczenie Związku Radzieckiego. Celem władzy było zmuszenie pisarza, by zrzekł się obywatelstwa i złożył podanie o wizę izraelską, na podstawie której mógłby emigrować. Takie warunki nie satysfakcjonowały Galicza, który czuł się Rosjaninem, twórcą kultury rosyjskiej, wyznawcą prawosławia i w żadnym stopniu nie identyfikował się z macierzą swoich przodków. Uległ dopiero w maju 1974 roku, przystając na warunki, które wymusiła na nim władza. Decyzja o wyjeździe, jak sądzą niektórzy, została podjęta pod wpływem szantażu. Córka Galicza – w swoich wypowiedziach konsekwentnie budująca legendę ojca jako poety prześladowanego za prawdę – utrzymuje, że dostał on „propozycję nie do odrzucenia”: albo emigracja na zasadach podyktowanych przez reżim, albo łagier, którego nie wytrzyma jego schorwane serce¹⁰⁰. Sprawilo to, że pisarz podzielił los wielu

⁹⁷ А. Дравич, *Зарубежная Россия*, „Континент” 1980, № 26, s. 207–230; Т.П. Буслакова, *Поэзия третьей волны эмиграции. Творчество И.А. Бродского*, w: таж, *Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учебное пособие*, Москва 2009, s. 293.

⁹⁸ I. Kowalska-Paszt, *Proza niefikcyjna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Szczecin 2001, s. 9.

⁹⁹ L. Suchanek, *Emigracyjne wizje Rosji. Trzecia fala emigracji*, w: *Emigracja rosyjska. Losy i idee*, red. R. Bäcker, Z. Karpus, Łódź 2002, s. 17.

¹⁰⁰ „В 1974 году он [Галич – В.О.] был вызван в ОВИР, и ему предложили выехать по неизвестно от кого пришедшей израильской визе. Было сказано, что если он не уедет на Запад, то поедет на Север, и после двух инфарктов третий там не перенесет”. Zob. *Алена*

wybitnych twórców, w tym laureatów literackiej Nagrody Nobla: Josifa Brodskiego i Aleksandra Sołżenicyna, udając się na wymuszoną emigrację, z której – w odróżnieniu od tego ostatniego – nie dane mu było wrócić do ojczyzny.

Włoski literaturoznawca Stefano Aloe, czyniąc przedmiotem swoich rozważań semantykę przestrzeni w kulturze rosyjskiej, tak opisuje dwa modele penitencjarne: wewnętrzne zesłanie i zewnętrzną emigrację:

Удаление от западной части России, или просто от главных городов, воспринималось как настоящая ссылка и было наказанием несомненно более строгим, нежели покидание родины. Напротив, побег за границу часто гарантировал не только спасение от карательных мер государства, но и более благоприятные условия жизни, продолжение общественной деятельности, значительно бóльшую долю свободы и даже определенную степень связи с родиной, как доказывают случаи Герцена, Бакунина, Достоевского и многих других. Ссылка в Сибирь, напротив, предполагала совершенно иные условия для выселенцев. Общественная и культурная жизнь на этом заканчивались на пороге села-городка¹⁰¹.

Dla Galicza, pozostającego zdeklarowanym okcydentalistą¹⁰², wybór Zachodu jako miejsca odbywania kary za wiersze był raczej naturalny. Dodatkowo dawał nadzieję ceniącemu komfort pisarzowi na dostatnie życie i niezależność twórczą w otoczeniu przychylnych mu osób. Galicz nie rozumiał jeszcze wtedy, jak destrukcyjna dla jego liryki okaże się decyzja o emigracji i jak poważne konsekwencje przyniesie brak żywego kontaktu z rosyjskojęzycznym słuchaczem.

Oficjalną zgodę na wyjazd Galicz otrzymał 17 czerwca 1974 roku i dostał niespełna osiem dni na opuszczenie kraju¹⁰³. Przez ten czas musiał spakować najpotrzebniejsze rzeczy, spieniężyć resztę mienia oraz pożegnać się z rodziną i przyjaciółmi, pamiętając jednocześnie, że perspektywa powrotu była raczej mglista. Emigrację odczuwał jako osobistą tragedię. W jednym z pierwszych wywiadów, jakiego udzielił na Zachodzie korespondentom miesięcznika „По-

Галич вспоминает об отце, w: *Галич Александр Аркадьевич. Антология Сатиры и Юмора России XX века*, т. 25, Москва 2005, s. 546.

¹⁰¹ S. Aloe, *Глушь, глубинка и ссылка: к пониманию пространства в русской культуре*, „Mundo Eslovo” 2014, № 13, s. 109.

¹⁰² „По своему интеллектуальному складу я наверно скорее присоединился бы к западникам. Просто потому, что западники оставляют большую свободу выбора в своих концепциях” – mówił Galicz w wywiadzie udzielonym po opuszczeniu Związku Sowieckiego. Zob. *Наше интервью. Песня, жизнь, борьба. Интервью Александра Галича специальным корреспондентам „Посева” Г. Рару и А. Юзову*, „Посев” 1974, № 8 (1207) август, s. 12–16.

¹⁰³ Władzy zależało na pozbyciu się Galicza przed rozpoczynającą się 27 czerwca 1974 roku wizytą prezydenta Richarda Nixona w Moskwie. Smutek barda łączył się z radością jednego z bohaterów jego poezji – Piotra Grigorienki, uwolnionego z „psichuszki” na dzień przed przyjazdem amerykańskiego przywódcy. Zob. M. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 708.

цев”, w charakterystycznej dla siebie manierze zobrazował patową sytuację, w której znalazł się przed wymuszonym wyjazdem za granicę. Wybór, jaki pozostawiły mu władze, porównał do wyboru chłopca, który wszedł na drzewo i albo spadnie i skręci sobie kark, albo zejdzie i dostanie w skórę od matki¹⁰⁴. Galicz uważał siebie za wygnańca, oderwanego od naturalnego środowiska, w którym żył i tworzył.

25 czerwca 1974 roku poeta opuścił Związek Radziecki i rozpoczął trwającą ponad trzy lata tułaczkę po krajach Europy Zachodniej. Choć emigrował na podstawie wizeny izraelskiej, nie uczynił jednak tego państwa docelowym miejscem swojego pobytu. Z Moskwy udał się do Wiednia, gdzie w ambasadzie Królestwa Norwegii otrzymał paszport uchodźcy politycznego, który uczynił z niego obywatela wolnego świata. Następnie osiadł w Norwegii, wcześniej odwiedzając na krótko Frankfurt nad Menem, gdzie mieściło się wydawnictwo „Posiew”¹⁰⁵, które przed przyjazdem Galicza opublikowało poprawione wydanie tomu poetyckiego *Pokolenie skazanych*¹⁰⁶ oraz przygotowało do druku jego prozę wspomnieniową *Próba generalna*¹⁰⁷. Pobyt w Oslo okazał się jednym z bardziej harmonijnych okresów w życiu na emigracji. W Skandynawii Galicz szukał spokoju i wyciszenia, pragnął odbudować nadwątlone zdrowie. Zbierał nowe pomysły twórcze, koncertował, spotykał się z miłośnikami kultury rosyjskiej i prowadził wykłady z historii teatru rosyjskiego. W Norwegii otrzymał również propozycję zarejestrowania swoich piosenek w profesjonalnym studiu nagraniowym. W efekcie powstała płyta *A Whispered Cry (Крик шепотом)*, która zawiera 12 utworów Galicza w autorskim wykonaniu i stanowi pierwszy oficjalny album jego poezji¹⁰⁸. W tym samym czasie pisarz pracował nad scenariuszem

¹⁰⁴ *Наше интервью. Песня, жизнь, борьба...*, dz. cyt., s. 12–16.

¹⁰⁵ Galicz został przez nie odpowiednio zaanonsowany natychmiast po przybyciu na Zachód. Na łamach lipcowego numeru czasopisma „Посев” z 1974 roku pojawiła się informacja o jego emigracji i pierwszych dniach spędzonych po drugiej stronie „żelaznej kurtyny” [*У нас в гостях. Встреча с А. Галичем*, „Посев” 1974, № 7 (1206) июль, s. 62–63]. Natomiast na okładce tego numeru znalazła się fotografia Galicza z gitarą, wykonana w czasie koncertu i opatrzona podpisem: „Галич – Первая встреча с соотечественниками”. Emigracja Galicza i jego pierwszy koncert w wydawnictwie „Posiew” został odnotowany również przez czasopismo „Грани”. Zob. А.А. Галич, *Русь. Заклинание Добра и Зла. Стихи*, „Грани” 1974, № 92–93, s. 3.

¹⁰⁶ А.А. Галич, *Покolenie обреченных – 2. изд.*, Frankfurt a. Main 1974.

¹⁰⁷ А.А. Галич, *Генеральная репетиция*, Frankfurt a. Main 1974. Reklama tej publikacji: „Посев” 1974, № 10 (1209) октябрь (wewnętrzna strona okładki).

¹⁰⁸ *A Whispered Cry. Sung in Russian by Alexander Galitch*, producer Oddvar Sanne, studio Arne Bendiksen A/S, Oslo 1974 (płyta winylowa). Z myślą o zachodnim słuchaczu tytuły pieśni oraz poetyckie credo Galicza zapisane zostało w języku angielskim: *Night Patrol; The Clouds; The Mistake; Husaren Song; Gipsy Romance; March; A Town Ballad; Ave Maria; The Hospital Gipsy Song; The Goldiggers Waltz; The Train; When I am Back*. „To many times, they had been lying to us with good and beautiful voices. So I think it is most important today not to have a «Belcanto» but to tell the truth”.

do filmu telewizyjnego o uchodźcach zatytułowanego *Когда я вернусь*, którego reżyserem był uczeń Wsiewołoda Pudowkina i Siergieja Eisensteina – Rafał Gołdin. Premierowy pokaz tego obrazu odbył się w Szwecji w lutym 1977 roku, co odnotowała krytyka¹⁰⁹. W Oslo bard rozpoczął również przygodę z rozgłośnią radia „Swoboda”, z którą związał swe losy do ostatnich chwil życia. Ponad 150 razy w eterze rozbrzmiewał głos poety, który prowadził własny program kulturalny „У микрофона Галич”¹¹⁰.

Półroczny pobyt w Norwegii zakończył się przeprowadzką do Niemiec, gdzie Galicz objął kierownictwo nad działem kulturalnym w „Swobodzie”. Dał się tam poznać jako błyskotliwy znawca kultury, znakomity improwizator, który prawie bez przygotowania prowadzi audycje autorskie, niejednokrotnie ilustrując je własnymi utworami oraz zapraszając do udziału w nich znanych rosyjskich twórców-emigrantów. Wysoki poziom merytoryczny tych programów oraz łatwość, z jaką powstawały, wzbudzały zawiść innych pracowników, którzy zarzucali Galiczowi nonszalancję i braki w warsztacie dziennikarskim¹¹¹. Napięta atmosfera w niemieckiej sekcji radia stała się jedną z przyczyn przeniesienia się Galicza do Paryża, gdzie w bardziej sprzyjających warunkach kontynuował współpracę ze „Swobodą”, tworzył prozę, przygotowywał do druku tom wierszy *Kiedy powrócę (Когда я вернусь)*¹¹².

Przebywając na emigracji, Galicz trzykrotnie zmieniał miejsce zamieszkania. Jednocześnie dużo podróżował, koncertując i biorąc udział w ważnych imprezach kulturalnych odbywających się w różnych krajach. Do najważniejszych miejsc, w których występował, można zaliczyć Genewę, Zurych, Brukselę, Paryż, Londyn, Monachium i Rzym. Krótkie relacje z tych koncertów ukazywały się na

¹⁰⁹ А. Антонов, „Когда я вернусь”, „Посев” 1977, № 4 (1239) апрель, s. 22.

¹¹⁰ Teksty niektórych audycji Galicza zostały opublikowane drukiem. Zob. „Здравствуйте, дорогие друзья!” (*Выступления по радио*), w: А.А. Галич, *Матросская тишина...*, dz. cyt., s. 565–633. Szerzej o innych twórcach pojawiających się na antenie „Swobody”. Zob. А.С. Колчина, *Писатели-эмигранты у микрофона „Радио Свобода” в 1970–1980 годы*, „Медиаскоп” 2010, вып. № 3, <http://www.mediascope.ru/node/624> [dostęp: 10.11.2012].

¹¹¹ Kulisy współpracy Galicza z „wrogą” rozgłośnią odślania również z nią związany Anatolij Gładilin: „Pewien szczegół: o transmisji na żywo nikt wtedy nawet nie marzył. Zanim siadło się przed mikrofonem, należało pokazać tekst redaktorowi, otrzymać akceptację Reasera, potem taśmę czyścić starannie technik – reżyser dźwięku. Wycinał pomyłki, powtórzenia, kaszel, chrząkanie i tak dalej, i tak dalej. A Galicz przychodził do studia bez kartki, mówił tak, jakby czytał, i nasz reżyser dźwięku Toła Szaginian rozkładał ręce – ani błędów, ani powtórzeń, nic nie trzeba czyścić” (A. Gładilin, *Улица генералов...*, dz. cyt., s. 176); „Monachijskich obrońców praw człowieka ogarnęła złość: Galicz nic nie robi, tylko śpiewa w radiu swoje piosenki, a proszę, jaką ma pensję!” (tamże, s. 174).

¹¹² Publikacja ta ukazała się jednak dopiero po śmierci pisarza. Zob. А.А. Галич, *Когда я вернусь. Стихи и песни 1972–1977*, Frankfurt a. Main 1977.

łamach prasy emigracyjnej¹¹³. Po koncertach w USA Galicz został okrzyknięty „Sołżenicynem rosyjskiej pieśni”¹¹⁴. Występom towarzyszyły spotkania z amerykańskimi politykami, uczonymi i wygnańcami, wśród których byli rosyjscy twórcy kultury – Rostropowicz i Brodski¹¹⁵. Poeta dwukrotnie przebywał także w Izraelu (jesienią 1975 i 1976 roku), gdzie nagrywał koncert w Tel-Awiiwie¹¹⁶ i spotykał się ze studentami na uniwersytecie w Jerozolimie¹¹⁷. Oprócz tego uczestniczył w festiwalu poezji w Rotterdamie (czerwiec 1975 roku)¹¹⁸, sympozjum o Pasternaku w Normandii (wrzesień 1975 roku)¹¹⁹, kongresie o wolności twórczej we Florencji (maj 1977 roku), zebraniu młodych chrześcijańskich demokratów organizowanym pod egidą Parlamentu Europejskiego w Strasburgu (lipiec 1977 roku)¹²⁰, festiwalu teatralnym w Awinionie (sierpień 1977 roku), spotkaniu z twórcami „trzeciej fali” emigracji w Berlinie (listopad 1977 roku)¹²¹ oraz biennale „Kultura dysydentów” w Wenecji (grudzień 1977 roku)¹²².

Galicz zasłynął również jako współtwórca kwartalnika „Континент”, którego głównym celem było przeciwstawienie się totalitaryzmowi na gruncie twór-

¹¹³ В. Корольев, „Цель творчества – самоотдача”. *Европа слушает Галича. От собственных корреспондентов „Посева”, „Посев”* 1974, № 12 (1211) декабрь, s. 18; М. Славинский, *Триумфальный успех. Европа слушает Галича. От собственных корреспондентов „Посева”, там же*, s. 18–19; Е. Кушев, *Арбат на Темзе. Европа слушает Галича. От собственных корреспондентов „Посева”, там же*, s. 19–20; *Вечер русской поэзии в Париже, „Посев”* 1977, № 3 (1238) март, s. 30.

¹¹⁴ Ю. Штейн, В. Максимов и А. Галич в Америке, „Посев” 1975, № 5 (1216) май, s. 22.

¹¹⁵ Там же, s. 20–22.

¹¹⁶ Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Концерт в Тель-Авиве* (1975), РМГ Медиа 2007.

¹¹⁷ М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 788–794.

¹¹⁸ Там же, s. 778.

¹¹⁹ Там же, s. 780–783.

¹²⁰ У микрофона Галич (1977); *Поездка в Страсбург. У микрофона Галич... 19 июля 1977 г.*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина...*, dz. cyt., s. 630–633.

¹²¹ Galicz mówił tam o rewolucji październikowej jako bandyckim przejęciu władzy przez ludzi, którzy wykorzystali niezadowolenie społeczeństwa rosyjskiego i jego zmęczenie wojną. Wzywał też do zjednoczenia w prawdzie i dobru, aby uchronić świat przed groźbą komunizmu. Zob. *За рубежом. Митинг в Берлине. Выступления А. Галича, В. Некрасова, В. Максимова, „Посев”* 1977, № 12 (1247) декабрь, s. 63–64.

¹²² Н. Агроскин, *Бьеннале – 77, „Время и мы”* 1978, № 32, s. 206–208. Obecność Galicza na biennale została odnotowana we wspomnieniach innego uczestnika tej imprezy – Brodskiego: „В 1977 году, если я не ошибаюсь, я был приглашен в Венецию на такое мероприятие, которое называется Бьеннале. Темой этого Бьеннале – у них разная тематика, это было инакомыслие. Вот здесь, в третьем ряду сидел теперь покойный Александр Галич, который умер, по моему, через месяц или полтора, после этого. Я в этом зале читал стихи”. Film dokumentalny *Прогулки с Бродским*, авторы Елена Якович и Алексей Шишов (fragment *Набережная неисцелимых*), <https://www.youtube.com/watch?v=o-E5V54oNbU> [dostęp: 2.01.2015].

czości literackiej¹²³. Czasopismo powstałe w Paryżu w 1974 roku z inicjatywy rosyjskiego pisarza Władimira Maksimowa, który został jego pierwszym, a zarazem wieloletnim redaktorem, od początku pełniło funkcję organu rosyjskiej emigracji tworzącej ruch antykomunistyczny. Zawsze było przestrzenią wolnej myśli, miejscem dyskusji i polemik rosyjskiej inteligencji oraz propagowania literatury niezależnej. Kolegium redakcyjne tworzyli wybitni reprezentanci kultur słowiańskich, myśliciele oraz dysydenci – Andriej Sacharow, Aleksandr Sołżenicyn, Josif Brodski, Wiktor Niekrasow, Naum Korżawin, w tym Polacy – Czesław Miłosz (1911–2004), Józef Czapski (1896–1993), Jerzy Giedroyc (1906–2000) i Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000). Na łamach czasopisma „Континент” swoje utwory publikowali m.in. rosyjscy prozaicy: Juz Aleszkowski, Wasilij Aksjonow (1932–2009), Georgij Władimow (1931–2003), Władimir Wojnowicz, Siergiej Dowłatow (1941–1990), Wieniedikt Jerofiejew (1938–1990) oraz poeci Dmitrij Bobyszew (ur. 1936), Natalia Gorbaniewska, Timur Kibirow (ur. 1955), Wiktor Kriwulin (1944–2001), Eduard Limonow (ur. 1943), Lew Łosiew (1937–2009), Boris Cziczibabin (1923–1994). Wśród nich znalazł się również autor *Marynarskiej ciszy*¹²⁴.

Galicz, pomimo aktywności artystycznej i zaangażowania w życie kulturalne, bardzo źle znosił pobyt na obczyźnie¹²⁵. Cierpiał bez kontaktu z rosyjskim słuchaczem, który rozumiałby jego poezję i w ten sposób motywowałby go do dalszych poszukiwań twórczych. Nawet koncerty dla „pierwszej emigracji” nie dawały poecie satysfakcji. Wykonywane przez niego utwory – głęboko osadzone w rzeczywistości radzieckiej, przepełnione charakterystycznym dla niej

¹²³ Znamienne są słowa deklaracji założycielskiej czasopisma „Континент”, opublikowane w jego pierwszym numerze: „мы видим задачу нашего журнала не только в политической полемике с тоталитаризмом, но прежде всего в том, чтобы противопоставить ему – этому воинствующему тоталитаризму – объединенную творческую силу художественной литературы и духовной мысли Восточной Европы, обогащенных горчайшим личным опытом и вытекающим из него видением новой исторической перспективы. [...] Континент – нас привлекла символика названия. Мы говорим от имени целого континента культуры стран Восточной Европы. За нашей спиной раскинулся огромный континент, где господствует тоталитаризм с бескрайним архипелагом жестокости и насилия на всем протяжении. И, наконец, мы стремимся создать вокруг себя объединенный континент всех сил антитоталитаризма в духовной борьбе за свободу и достоинство Человека. К тому же мы, Восточная и Западная Европа, есть две половины одного континента, и нам надо усиливать и понять друг друга, пока не поздно. Имеющий уши да слышит!” Zob. *От редакции*, „Континент” 1974, № 1, s. 4–6.

¹²⁴ L. Suchanek, „Literatura rosyjska jest tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy”, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 18, 20–22.

¹²⁵ A. Опульский, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 269–272. Por. A. Wołodźko, *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawa 1995, s. 45.

żargonem – były obce słuchaczom, którzy nie znali z własnego doświadczenia porewolucyjnej Rosji i panujących w niej porządków. Język piosenek Galicza oraz ich przesłanie pozostawały nieuchwytnie dla zachodniego audytorium, które postrzegało pisarza raczej jako dysydenta, zaangażowanego w obronę praw człowieka w komunistycznej Rosji, niż twórcę kultury. Pieśni Galicza były więc traktowane jako pewnego rodzaju ciekawostka i raz usłyszane nie wzbudzały ponownego zainteresowania publiczności. W efekcie z upływem czasu Galicz śpiewał w prawie pustych salach, co negatywnie wpływało na rozwój jego twórczości poetyckiej i podważało wiarę w sens jej kontynuacji. Pełne kurtuazji wydają się zatem słowa Władimira Maksimowa po śmierci Galicza, że rosyjski bard u kresu życia znalazł w końcu słuchaczy na Zachodzie¹²⁶. Potwierdzają to zmiany w dorobku Galicza. Składają się na niego głównie gatunki prozatorskie, dominujące w literaturze kosztem poezji. Najważniejsze osiągnięcia tamtego okresu stanowią obfitujące w wątki autobiograficzne niedokończone tudzież zachowane jedynie częściowo opowieści *Pchli targ* (*Блошинный рынок*, 1977)¹²⁷ i *Еще раз о черте* (1977).

Emigracyjny okres twórczości Galicza różni się zasadniczo od wcześniejszych etapów jego drogi literackiej. W warunkach swobody twórczej, którą gwarantowały zachodnie systemy demokratyczne, piosenka autorska – w kontekstacyjnym wydaniu rosyjskim – była kompletnie nieprzydatna. Jej antysystemowość i nadrzędny cel, czyli służenie prawdzie, poza rzeczywistością totalitarną stały się pustymi, nic nieznaczącymi sloganami. Choć utwory Galicza rejestrowano w profesjonalnych studiach nagraniowych i wydawano oficjalnie, a jego publikacje bez trudu docierały do księgarń, zabrakło popytu na głos, słowo i przesłanie śpiewającego poety. Na Zachodzie Galicz szybko padł ofiarą zmutowanego „wirusa nostalgii”, przed którym nie ustrzegła go autoszczepionka w postaci napisanej jeszcze przed wygnaniem pieśni *Опыт ностальгии*. Zawarty w niej duży ładunek kultury wysokiej został zneutralizowany przez kulturę popularną, co tylko wywołało frustrację poety i spotęgowało tęsknotę za krajem. Zagubienie i dezorientację Galicza w nowej rzeczywistości doskonale obrazują kadry z jego wystąpienia w Norwegii, umieszczone we wspomnianym już filmie dokumentalnym o uchodźcach *Когда я вернусь* w reżyserii Rafała Gołdina. Rosyjski bard wprowadzony na scenę i zapowiedziany przez znanego i lubianego aktora i śpiewaka Erika Bye, czuje się obco w tłumie rozentuzjzmowanych uczestników festynu odbywającego się w wesołym miasteczku.

¹²⁶ В. Максимов, *Они и мы. Размышления у театрального подъезда*, „Континент” 1980, № 23, s. 58.

¹²⁷ Utwór ten został opublikowany w dwóch częściach na łamach czasopisma emigracyjnego „Время и мы” zaraz po śmierci Galicza. Zob. А.А. Галич, *Блошинный рынок*, „Время и мы” 1977, № 24, s. 5–54; tenże, *Блошинный рынок (Окончание)*, „Время и мы” 1978, № 25, s. 5–54.

Piknikowa atmosfera kontrastuje z powagą utworów Galicza, w żadnym razie nieprzeznaczonych dla dzieci rozciągających gumę do żucia i ich obojętnych na sztukę opiekunów. Wszystko to nabiera barw Bachtinowskiej karnawalizacji, kiedy wysoka poezja zderza się z kulturą masową, a jej twórca postrzegany jest przez rozbawiony tłum jak eksponat w muzeum osobliwości. Galicz nadaremnie próbuje nawiązać kontakt z publicznością, a jeden z jego najbardziej przejmujących utworów – pieśń *Gdy wrócę...* (*Когда я вернусь*) – trafia w próżnię¹²⁸.

W krótkim czasie Galicz przekonał się, że nowe środowisko ceni go przede wszystkim jako dysydenta, nie zadając sobie trudu, by uważniej spojrzeć na Rosję i jej codzienne problemy, które niczym w soczewce skupiają się w poezji barda: „Запад очень хорошо понимает наши беды, когда речь идет, так сказать, об экстренных ситуациях. А вот хуже понимает, что значит вот такая, так сказать, «every day life советская»”¹²⁹. Jego koncerty na Zachodzie były opowieściami o „radzieckim bycie”, dlatego rozpoczynając jedno z takich wystąpień, Galicz konstatawał: „У Льва Николаевича Толстого в его великом рассказе *Смерть Ивана Ильича* есть такая фраза: «Жизнь его была самая обыкновенная и самая ужасная». Вот об этой самой обыкновенной и самой ужасной жизни я попытаюсь вам сегодня немножко рассказать”¹³⁰. Absurdy rzeczywistości radzieckiej demaskowane w pieśniach Galicza nie interesowały odbiorców z wolnego świata, którzy nie pojmując ich istoty, traktowali je jako przejaw kulturowej egzotyki.

Brak zrozumienia przekazu zawartego w wierszach wykonywanych przez Galicza wymusił na nim zmianę strategii literackiej. Liryka zaczęła ustępować miejsca gatunkom prozatorskim. Talent poety-barda powoli obumierał, oddając pole innym formom wypowiedzi artystycznej, choć nie zanikł bez reszty. W twórczości poetyckiej okresu emigracji rozbrzmiewał właściwie tylko jeden motyw: powrotu do ojczyzny¹³¹. Towarzyszyło mu rozgoryczenie i frustracja, którą wyrażają strofy utworu noszącego znamienity tytuł – *Песенка о Диком Западе, или письмо в Москву, переправленное с оказией*: „Вы на письма

¹²⁸ To i inne wystąpienia Galicza przed nieznaną języka rosyjskiego zachodnią publicznością zostawiły trwały ślad w świadomości pisarza: „И конечно, здесь, когда я встречаюсь с аудиторией, не понимающей ни единого слова по-русски, – впечатление довольно тревожное, не скрою. Но... Во всяком случае, я всё-таки надеюсь, что я окажусь здесь [на Западе – В.О.] полезным и сумею найти своё место в этой трудной и сложной для меня новой жизни”. Zob. *Интервью радиостанции „Немецкая волна” 16 января 1975 года. Беседовал Габриэль Лауб*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 354–355.

¹²⁹ Nagranie audio koncertu Galicza: А.А. Галич, *На реках Вавилонских* (1974), РМГ Медиа 2007.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Por. Н.Н. Кузнецова, А. Галич (*Гинзбург*) (1918–1977), w: *Избранные имена. Русские поэты XX века: учебное пособие*, pod red. Н.М. Малыгиной, Москва 2008, s. 238.

слез не капайте, // И без них – душа враздрызг! // Мы живем на Диком Западе, // Что, и впрямь, изрядно дик!” [275]. Nostalgia za tym, co minęło, rozczarowanie związane z tym, co nastąpiło, tęsknota za Rosją, która stanowiła naturalne środowisko życia i pisarstwa poety-barda – wszystko to składało się na jego „emocje emigracyjne”.

Galicz wciąż marzył o powrocie z wygnania, czym budził zdziwienie najbliższych współpracowników i znajomych. Jeden z nich, Władimir Maksimow, w swojej ostatniej powieści *Wędrowanie ku śmierci* (*Кочевание до смерти*, 1994), kreśląc sylwetki rosyjskich emigrantów przebywających w Paryżu, nie zapomniał odnieść się do tego problemu. Czytelnik tego utworu z kluczem bez trudu rozszyfruje aluzję do postaci Galicza i jego bezgranicznej miłości do rodzimego kraju:

Siedział przy stoliku naprzeciw mnie – wysoki, dorodny, z pięknie osadzoną łysiejącą głową i wpatrując się króliczymi oczami o biblijnym wykroju w nasadę mego nosa, co dwa, trzy łyki dopytywał się i dopytywał na różne sposoby, czy wrócimy kiedyś do Rosji? A ja nie mogłem zupełnie zrozumieć, po co jemu – chrzconemu Żydowi – ta Rosja, gdzie opluto go od stóp do głowy, czego on tam szukał? Ja, rdzenny Rosjanin, od dawna nie czuję do niej ani miłości, ani nienawiści, zainteresowanie nawet znikło. Pozostały tylko wspomnienia i sny, po których gnębi mnie jakieś niejasne niezadowolenie i trwożna irytacja. Gdybym któregoś dnia po przebudzeniu dowiedział się, że ten kraj zniknął z powierzchni Ziemi, nawet bym okiem nie mrugnął. „Tęsknota za ojczyzną! To zawracanie głowy”. Dlatego nie rozumiałem tego bólu, jaki się w nim zagnieżdżył, ani dręczącego marzenia o powrocie¹³².

Piosenki autorskie Galicza, które powstawały w Rosji, różnią się od prób poetyckich podejmowanych przez pisarza na emigracji. W ojczyźnie artysta możliwie szeroko wykorzystywał gatunki z pogranicza epiki i dramatu. Dzięki temu powstały pieśni-ballady silnie zdialogizowane, z rozbudowaną fabułą i niepowtarzalnymi bohaterami, jak Klim Pietrowicz czy towarzyszka Paramonowa [cykl *Przypadki z życia Klimy Pietrowicza Kołomijcewa, majstra wydziałowego, kawalera licznych orderów, członka egzekutywy KZ i radnego miejskiego* (*Истории из жизни Klimы Петровича Коломийцева – мастера цеха, кавалера многих орденов, члена бюро, Парткома и депутата Горсовета*); *Czerwony trójkąt* (*Красный треугольник*)]. Na wygnaniu poezja Galicza traci charakterystyczny dla siebie synkretyzm i staje się subtelną liryką¹³³, czego dowodem są ostatnie wiersze [*Падение Парижа*; *Мартовские стихи*; *Майские стихи*; *Ostatnia pieśń* (*Последняя песня*)].

¹³² W. Maksimow, *Wędrowanie ku śmierci*, przeł. H. Broniatowska, Warszawa 2003, s. 85–86.

¹³³ Пор. Д. Андреева, *России сердце не забудет... О творчестве Александра Галича*, „Грани” 1978, № 109, s. 227.

Oprócz zmian jakościowych na uwagę zasługują również różnice ilościowe w emigracyjnej spuściznie poetyckiej Galicza. Są one spowodowane przede wszystkim kryzysem twórczym, jaki nastąpił wkrótce po przybyciu pisarza na Zachód wskutek rozczarowania środowiskiem, w którym przyszło mu żyć. Przyzwyczajony do nieustannej walki z ingerencją państwa w wolność wypowiedzi literackiej, Galicz nie potrafił czerpać natchnienia w atmosferze spokoju i harmonii, poszanowania praw artysty do niezależności i wolnej myśli. Sytuacja ta doprowadziła też do zdeprecjonowania pojęcia poety, które w rosyjskiej tradycji oznaczało znacznie więcej niż jego zachodni odpowiednik. Logicznym wytłumaczeniem odejścia od twórczości poetyckiej mógł być fakt zintensyfikowania działalności społecznej i kulturalnej, a także praca w radiu „Swoboda” oraz liczne podróże połączone z koncertami i wykładami gościnnymi. Nie to było jednak najważniejszym czynnikiem, który określił los Galicza-barda. Wyobcowanie w świecie kultury masowej, skutecznie niszczącej etos poetycki, okazało się dla talentu Galicza bardziej zabójcze niż rzeczywistość totalitarna, w której powstały jego najwybitniejsze dzieła.

Wybór Galicza okazał się zgubny dla jego poezji. Używając trybu warunkowego, można byłoby pokusić się o stwierdzenie, że alternatywa zesłania, o której mówiła córka pisarza¹³⁴, wcale nie musiała być jednoznaczna z artystyczną i fizyczną śmiercią. Przeciwnie Josif Brodski zsyłkę do wsi Norieńska wspominał jako jeden z lepszych okresów swojego życia¹³⁵. Zdają się to potwierdzać słowa odwiedzających go przyjaciół. Jeden z nich, dostarczywszy poecie, oprócz produktów spożywczych i książek, maszynę do pisania, zwrócił uwagę na otaczającą go przestrzeń wolności twórczej:

Конечно, не было газа, водопровода, электричества, теплого туалета – всех этих замечательных изобретений XX века, не было даже уборной-скворешни во дворе, придуманной стыдливými горожанами. Но были четыре стены, крыша и дверь, закрыв которую можно было отгородиться от всего мира, думать, сочинять, быть наедине с собой¹³⁶.

Inny z kolei zapamiętał atrybuty bardziej kojarzące się ze „zgniłym Zachodem” niż północną wsią rosyjską, takie jak audycje BBC i Głos Ameryki czy papierosy Kent¹³⁷. Warto jednak podkreślić, że na zesłaniu Brodski, w przeciwieństwie do Galicza, miał dopiero przed sobą kolejne zawały serca, z których pierwszy – jak przyznaje – był spowodowany paleniem tytoniu innej

¹³⁴ Алена Галич вспоминает об отце..., dz. cyt., s. 546.

¹³⁵ Л.В. Лосев, Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии, Москва 2008, s. 105.

¹³⁶ С. Максудов (А. Бабенышев), Командировка в Норинскую, „Новое литературное обозрение” 2000, № 45, cyt. za: Л.В. Лосев, Иосиф Бродский..., dz. cyt., s. 106.

¹³⁷ Kent (кент), w: Т. Klimowicz, Проводник по современной литературе..., dz. cyt., s. 93.

marki¹³⁸, i nie musiał sobie wtedy zadawać pytania, jakie skutki psychiczne może przynieść zamiana wygodnego mieszkania na osiedlu reżimowych literatów na surowe warunki w wiejskiej chacie. Trudno sobie wyobrazić Galicza, który wzorem rosyjskiego noblisty w przerwach między pracą w sowchozie a wykonywaniem obowiązków bednarza, dekarza czy woźnicy pisze wiersze. Kwestią sporną pozostaje także sama możliwość zesłania. Za rządów Breżniewa ta uświęcona wielowiekową tradycją forma penitencjarna zdecydowanie ustępuje innym metodom, takim jak deportacja czy przymusowy pobyt w „psychuszcze”. Galicz nie wybrał więc wolności Norylska i Workuty, jak uczynił to bohater liryczny jednego z jego sztandarowych utworów – *Wybieram wolność* (*Я выбираю свободу*), lecz po licznych „namowach” władzy dał się przekonać do emigracji, która szybko pozbawiła go nadziei na spokojną egzystencję i owocną twórczość.

Życie Galicza zostało w tragiczny sposób przerwane 15 grudnia 1977 roku¹³⁹. Tego dnia w swoim paryskim mieszkaniu poeta został śmiertelnie porażony prądem elektrycznym przy podłączaniu anteny do nowo zakupionego sprzętu audiowizualnego. Owo dramatyczne wydarzenie, oficjalnie uznane przez władze francuskie za nieszczęśliwy wypadek, wciąż z wielu względów jest źródłem rozmaitych hipotez dotyczących ostatnich chwil życia poety, rzekomych okoliczności jego śmierci i ewentualnego udziału w tym zdarzeniu osób trzecich (wszystkie wątki szczegółowo przeanalizował w biografii Galicza Michaił Aronow, pojawiają się też w wielu filmach dokumentalnych¹⁴⁰). Nie da się jednoznacznie potwierdzić różnych spekulacji oraz sensacyjnych informacji i plotek na temat tragicznych losów pisarza ani im zaprzeczyć. Wynikają one z subiektywnych ocen i przemyśleń różnych osób, poczynając od najbliższych członków rodziny barda, przez współpracowników radia „Swoboda”, przedstawicieli środowiska emigrantów, po emerytowanych oficerów radzieckich służb specjalnych, i nie

¹³⁸ Na zdjęciach pochodzących z filmu dokumentalnego *Прогулки с Бродским* Jewgienij Riejn (ur. 1935), częstując Brodskiego papierosem, prowokuje go do szczerego wyznania: „L&M! На этих сигаретах я заработал первый инфаркт. Да, очень крепкие. Их курил Оден. Когда я увидел, что Оден курит L&M, я понял, что мне надо курить L&M”. Film dokumentalny *Прогулки с Бродским...*, dz. cyt.

¹³⁹ Odejście pisarza zostało odnotowane i upamiętnione przez najważniejsze pisma emigracyjne: *Поэты не умирают*, „Время и мы” 1977, № 24, s. 4; *Памяти друзей. Александр Галич*, „Посев” 1978, № 1 (1248) январь, s. 63. Zdjęcia Galicza wraz z datami jego narodzin i śmierci znalazły się na okładkach czasopism „Континент” 1978, № 15 i „Посев” 1978, № 2 (1249) февраль.

¹⁴⁰ М. Аронow, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 877–949; *Закрытое досье. Смерть изгнанника (Александр Галич)*, телеканал „Совершенно секретно” (2003), <https://www.youtube.com/watch?v=aGU39hBbW7g> [dostęp: 23.06.2015]; *Как уходили кумиры. Александр Галич*, ДТВ (2005), https://www.youtube.com/watch?v=h_9f0mLlmDc [dostęp: 15.12.2015]; *Жизнь и тайны Александра Галича*, телеканал „Совершенно секретно” (2008).

mają pokrycia w żadnych oficjalnych dokumentach. Poprzestaną więc na zaprezentowaniu istniejących sądów. Próby weryfikacji „kryminalnych” wersji z góry skazane są na porażkę. Żadna z nich nie może być uznana za prawdziwą, a jedynie za prawdopodobną. Dlatego wszystkie muszą pozostać w sferze domysłów. W nieoficjalnych wersjach winą za zgon artysty najczęściej obarcza się radzieckie bądź zachodnie tajne służby, zainteresowane pozbyciem się Galicza¹⁴¹. Rządziej słyhać głosy, jakoby odpowiedzialność za tę śmierć ponosili radiowi współpracownicy barda. Ostatnią, zupełnie nieprawdopodobną zdawałoby się, wersją jest samobójstwo, dokonane w tak niekonwencjonalny sposób.

Fizyczna likwidacja Galicza w wyniku operacji specjalnej przeprowadzonej poza granicami ZSRR przez oficerów KGB, którzy działając pod przykryciem, dostarczyli do mieszkania poety wadliwy sprzęt elektroniczny i w ten sposób przyczynili się do uśmiercenia pisarza, jest teoretycznie możliwa. Nawiasem mówiąc, prototyp dzisiejszego paralizatora pojawia się w filmie *Государственный преступник*¹⁴², który powstał na podstawie scenariusza Galicza, za który autor został uhonorowany dyplomem KGB. Nie da się wykluczyć, że motyw ten zainspirował czekistów do zneutralizowania przeciwnika ideologicznego tak niecodzienną metodą. Wątpliwości budzi jednak sens takiego działania. Galicz, wyrzucony z kraju, nie stanowił już bowiem dla władz tak dużego zagrożenia, by zdecydowano się na jego wyeliminowanie na terytorium obcego państwa. Co prawda nadal szargał reputację władzy radzieckiej, na Zachodzie i tak niecieszącej się estymą, jednak jego głos właściwie nie docierał do ojczyzny, nie mógł więc zachęcać obywateli Kraju Rad do buntu i obalenia istniejącego od dziesięcioleci porządku. Oddziaływanie Galicza na masy było znikome, dlatego tym bardziej dziwi niewspółmierność rzekomych kroków podjętych w stosunku do niego przez komunistycznych decydentów.

¹⁴¹ Krótko po śmierci Galicza prasa radziecka i zachodnia stały się areną walki propagandowej oraz miejscem rzucania wzajemnych oskarżeń o udział służb w rzekomym zamachu na życie pisarza [*К годовщине смерти А.А. Галича*, „Посев” 1978, № 12 (1259) декабрь, s. 57]. Przypuszczenia o śladzie KGB są częstym motywem, pojawiającym się w publikacjach o Galiczu: „Krążyły uporczywe pogłoski, że nie obyło się tu bez KGB – zaskarbił sobie [Galicz – B.O.] szczególną nienawiść władzy radzieckiej” (I. Lewandowska, *Teatr Aleksandra Galicza*, „Gazeta Wyborcza” z 19.10.1998 r., s. 15); „Za teorią «ręki KGB» przemawiał życiorys poety, aktora, scenarzysty. Był typowym odszczepieńcem, zdrajcą, który od entuzjazmu dla ustroju sprawiedliwości społecznej, od uczestnictwa w budowie ojczyzny światowego proletariatu przeszedł na pozycję wroga. Dla takich nie ma miejsca w zdrowym kolektywie” (J. Kaczmarek, *Głosy z taśmy*, „Gazeta Wyborcza” z 22–23.07.2000 r., s. 21). W wersję o nieszczęśliwym wypadku nie wierzy córka Galicza. Zob. П. Молоткова, *Кто убил Александра Галича? Интервью с Аленой Галич*, „Аргументы и факты. Суперзвезды” от 30 декабря 2002, № 1 (7), http://gazeta.aif.ru/online/superstar/07/10_01 [dostęp: 12.05.2008].

¹⁴² *Закрытое досье. Смерть изгнанника...*, dz. cyt.

Kolejną sensacyjną wersją śmierci poety jest ta o udziale CIA w zamachu na życie pisarza; pracując w rozgłośni radiowej sponsorowanej przez tę służbę, posiadał on rzekomo rozmaite tajemnice, które mógłby wyjawić w przypadku ewentualnego powrotu do kraju. Zmęczony emigracją Galicz istotnie nie wykluczał możliwości porzucenia Zachodu, dostrzegając równocześnie zbieżność między charakterystycznym dla niego modelem funkcjonowania władzy a reżimem totalitarnym w komunistycznej Rosji. Choć wierzył w możliwość zakończenia tułaczki na ziemi ojczystej, nigdy nie deklarował chęci pogodzenia się ze swoimi prześladowcami, co sugerował Leonid Kołosow, agent radzieckiego wywiadu, którego misją było przekonanie Galicza do powrotu¹⁴³. Jego głos współbrzmiał z głosem oficjalnej propagandy, która od razu po śmierci pisarza mówiła o ukaraniu go przez niedawnych przyjaciół. Píše o tym Anatolij Gładilin w swoich wspomnieniach:

Czytając codziennie bieżącą prasę radziecką, ze zdziwieniem zauważyłem, że nawet martwy Galicz nie daje tamtejszym władzom spokoju. Rozumie się, że jego śmierć gazety powitały triumfalnym wrzaskiem – dobrze mu tak, zdrajcy! Potem pojawiła się inna wersja: że niby Galicza zamordowało CIA, pułkownicy CIA – Ronalds, Reaser oraz Rajlis (poczciwy staruszek z sąsiedniej redakcji) – zawiązali przeciwko Galiczowi spisek. Przytaczano mroźące krew w żyłach szczegóły. W gorliwości prześcigały się zwłaszcza „Izwiestija” i „Niedziela”, w każdą kolejną rocznicę śmierci Galicza powtarzając tę wersję¹⁴⁴.

Nie można wykluczyć, że w rzeczywistości działania te miały na celu dezinformację – w przypadku autentyczności śladu KGB władzy radzieckiej mogło zależeć na odwróceniu uwagi od rzeczywistych sprawców tej tragedii lub wykorzystaniu faktu nieszczęśliwego wypadku do walki propagandowej.

Zatrudniająca Galicza „wroga” rozgłośnia radiowa była obiektem ciągłych ataków sowieckich agitatorów. Potwierdza to Wiktor Kondyriow, pasierb „trzciofalcza” Wiktora Niekrasowa:

Ведь деньги на радиостанцию [„Свобода” – В.О.] выделялись конгрессом США! Считалось, – то есть это усиленно внушалось советской пропагандой, – что на радиостанции гнездились бывшие полицаи, психопаты-антикоммунисты, отбросы общества потребления, а также нищие духом, умом и талантом¹⁴⁵.

Kondyriow, powołując się na zapamiętaną przez siebie rozmowę Niekrasowa z Galiczem, mówił również o złożoności decyzji podjętych przez obu emigran-

¹⁴³ O powierzonym mu zadaniu Leonid Kołosow ze szczegółami opowiada w filmie dokumentalnym *Закрытое досье. Смерть изгнанника (Александр Галич)*. Tamże.

¹⁴⁴ A. Gładilin, *Улица генералов...*, dz. cyt., s. 178.

¹⁴⁵ В.Л. Кондырев, *Всё на свете, кроме шила и гвоздя: Воспоминания о Викторе Платоновиче Некрасове*. Киев – Париж. 1972–87 гг, Москва 2011, s. 383–384.

tów, którzy za mówienie prawdy na falach „Swobody” czy – jak twierdzili ich polityczni przeciwnicy – za szkalowanie w eterze socjalistycznej ojczyzny byli sowicie opłacani przez Zachód:

Если ты честный человек, говорили они [Некрасов и Галич – В.О.], ты просто обязан воспользоваться такой несказанной возможностью – нести правду людям, отрезанным от неё стеной и страхом. [...] И плевать с высокой колокольни, что советские газетчики назовут тебя лакеем, служакой или блюдолизом американского империализма!¹⁴⁶.

Osoba Galicza ze względu na burzliwy życiorys oraz ówczesne miejsce zatrudnienia pozostawała w polu zainteresowania radzieckich i amerykańskich służb specjalnych. Jednak w świetle dzisiejszej wiedzy nadużyciem jest kateryczne stwierdzenie, że ich funkcjonariusze mieli udział w uśmierceniu pisarza.

Galicz źle znosił życie na emigracji, co miało przełożenie na jego dokonania twórcze, a także relacje z najbliższym otoczeniem. Wydaje się jednak niemożliwe, by kryzys duchowy doprowadził pisarza do samobójstwa. Wątpliwości budzi także niecodzienny sposób targnięcia się na życie. Absurdalnie brzmi również hipoteza dotycząca ewentualnego udziału radiowych współpracowników Galicza w spisku, którego celem było pozbycie się pisarza. Obie wersje stanowią niepoparte żadnymi dowodami sensacyjne plotki zwolenników teorii spiskowych, które często rodzą się na bazie rozmaitych tragicznych wydarzeń, by w efekcie jeszcze bardziej zaciemnić obraz sytuacji i utrudnić dojście do prawdy.

Do dziś jako jedyną oficjalną przyczynę śmierci Galicza podaje się obrażenia, jakich doznał w następstwie nieszczęśliwego wypadku, któremu uległ, nieostrożnie obchodząc się z urządzeniem elektrycznym¹⁴⁷. Porażeniu prądem, którego skutkiem był zgon poety, towarzyszyło wiele zdarzeń, które przyczyniły się do

¹⁴⁶ Tamże, s. 384.

¹⁴⁷ Wasilij Betaki tak wspomina dzień tragicznej śmierci Galicza: „Было это 15 декабря 1977 года, около 11 часов утра. Уговорились, что я приду к Галичу домой в три часа, чтоб вплотную заняться передачей. До моего прихода он собирался заехать в специальный магазин, купить какую-то особую американскую антенну к недавно приобретенной им радио-магнитофонной системе. Перед тем, как идти к нему, я [...] повернул на улицу Лористон к Максимову. [...] Наверху открылась дверь, на площадку вышел Владимир Максимов – и от него мы узнали ужасную новость: Галич умер полчаса назад. Максимов только что вернулся от него. Мы тут же бросились туда, к Галичу. Из квартиры еще не ушли пожарники и врач-реаниматор. [...] Галич совершенно ничего не понимал в технике, но ему явно хотелось поскорее испробовать новую антенну. Он попытался воткнуть ее вилку в какое-то первое попавшееся гнездо. Расстояние между шпёнками вилки было большим и подходило только к одному гнезду, которого Галич, по-видимому, не заметил. Он взял плоскогубцы и стал сгибать шпёнки, надеясь так уменьшить расстояние между ними. Согнул и воткнул-таки в гнездо, которое оказалось под током... По черным полосам на обеих ладонях, которые показал нам врач-реаниматор, было ясно: он взялся

tragicznego finału. Świadoma ingerencja Galicza w fabrycznie nowy mechanizm, nonszalancja w obchodzeniu się z nim, brak doświadczenia potrzebnego przy instalowaniu sprzętu audio-wideo, możliwe ukryte wady fabryczne zakłócające prawidłowe działanie aparatury oraz osłabione kolejnymi zawałami serce pisarza, które nie wytrzymało kontaktu z prądem o napięciu 220 volt – każdy z tych czynników odegrał istotną rolę w dramacie, jaki rozegrał się 15 grudnia 1977 roku. Wykluczenie chociażby jednego z nich sprawiłoby, że losy barda-dramaturga potoczyłyby się inaczej.

Galicz pochowany został w Paryżu na cmentarzu Sainte-Geneviève-des-Bois – tym samym, na którym spoczywa pierwszy rosyjski laureat literackiej Nagrody Nobla – poeta i prozaik Iwan Bunin, inni czołowi twórcy „pierwszej emigracji” – Boris Zajcew (1881–1972), Aleksiej Riemizow (1877–1957), Dmitrij Mierieżkowski (1865–1941), Zinaida Gippius (1869–1945), a także współcześni mu wygnańcy „trzeciej fali” – Wiktor Niekrasow, Andriej Tarkowski (1932–1986) i Władimir Maksimow.

Życie Galicza było pełne paradoksów. Uważał się za Żyda, a jednocześnie za chrześcijanina. Zachowując pamięć o swoich korzeniach, wybrał drogę asymilacji. Korzystanie ze statusu twórcy oficjalnego nie przeszkadzało mu w bezlitosnej krytyce wad systemu, który w istocie wykreował go jako dramaturga i scenarzystę. Łagodnemu usposobieniu w życiu codziennym przeciwstawił ostry ton swojej liryki oraz wyrażany w niej nieprzejednany stosunek do wszelkich przejawów zła. Brak talentów muzycznych (Galicz nigdy nie ukrywał, że nie potrafi śpiewać i że jest raczej marnym instrumentalistą¹⁴⁸) nie przeszkodził mu w zostaniu jednym z najbardziej cenionych bardów. Aleksandr Arkadjewicz Ginzburg (Galicz) jawi się więc jako postać nietuzinkowa, której bogaty dorobek artystyczny zasługuje na wnikliwą analizę.

двумя руками за рога антенны, чтобы ее отрегулировать”. Zob. В. Бетаки, *Началось все дело...*, dz. cyt., s. 42.

¹⁴⁸ Р. Шипов, *Александр Галич, в: Классика бардовской песни*, сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов, Москва 2009, s. 232.

ROZDZIAŁ 2

Pierwsze próby poetyckie Aleksandra Galicza

Spośród rosyjskich bardów lat 60. XX wieku, którzy tworzyli piosenkę autorską i traktowali ją jako najważniejszą formę wypowiedzi artystycznej, Aleksandr Galicz pozostaje najbardziej doświadczonym literatem, który zaprzagnął rozwijać talent, wcielając się w rolę śpiewającego poety, i w pełni wykorzystać możliwości, jakie dawał nowy, synkretyczny rodzaj sztuki powstały w okresie „odwilży”. W odróżnieniu od dwóch innych klasyków piosenki autorskiej – Okudźawy i Wysockiego, którzy od początku swojej drogi twórczej kojarzeni byli głównie z tym nowatorskim zjawiskiem w kulturze, Galicz postrzegany jest jako mistrz pióra, który przez długi czas z ogromnym zaangażowaniem doskonalił warsztat pisarski w ramach rozmaitych form, co u progu działalności pieśniarskiej pozwoliło mu cieszyć się opinią twórcy dojrzałego. Pisarz, gdy na początku lat 60. wziął do ręki gitarę i dołączył do grona poetów-bardów, był już autorem powszechnie znanym, mającym na swym koncie wiersze, dramaty i scenariusze filmowe publikowane w oficjalnych wydawnictwach. Nie podlega dyskusji również to, że Galicz wykonujący swoje utwory przy akompaniamencie gitary jest twórcą, który wyrósł z konkretnego pnia kulturowego. Pamięć o nim nie tylko była widoczna w jego biografii artystycznej, ale miała również przełożenie na kolejne dokonania literackie.

Choć w świadomości wielu odbiorców Galicz istniał jako powszechnie akceptowany dramaturg radziecki, jego pierwsze doświadczenia twórcze niezmiennie łączą się z poezją. Ten obszar, szczególnie naznaczony w czasach stalinowskich, traktowany był przez młodego Galicza z dużym zainteresowaniem. Zaowocowało to w przyszłości wyborem własnej niezależnej drogi twórczej, w której talent liryczny łączył się z umiejętnościami z zakresu stylistyki i wersyfikacji, zdobytymi w trakcie młodzieńczych prób poetyckich. Nie sposób przy tym

pominąć wpływu na rozwój Galicza-poety pierwszych mistrzów i nauczycieli, do których – jak już była mowa – zaliczali się Eduard Bagricki, Ilja Sielwinski, Władimir Ługowski i Michaił Swietłow. Przyszły bard wspomina ich w *Próbie generalnej*, ukazując tym samym korzenie literackie swojej twórczości¹. Dużo zawdzięczają im także inni reprezentanci pokolenia młodzieży poetyckiej, którzy w latach przedwojennych podejmowali pierwsze próby literackie, w tym: Jarosław Smielakow (1913–1972), Jewgienij Dołmatowski, Konstantin Simonow, Michaił Matusowski (1915–1990) i Siergiej Smirnow (1915–1976).

Przygodę z poezją Galicz rozpoczął na przełomie lat 20. i 30., wraz z członkostwem w organizacji pionierskiej. Wybrana przez niego ścieżka rozwoju doskonale wpisuje się w realia tamtego czasu, gdy literaturę starano się podporządkować władzy, roztoczyć nad nią kontrolę partyjną i dopuścić do głosu jedynie tych pisarzy, którzy będą realizować wytyczne propagandy radzieckiej. Galicz jako dziecko nie rozumiał istoty i konsekwencji zależności, że interes państwa wymagał, aby twórczości odbierano jej najważniejszą cechę, czyli wolność i niezależność wypowiedzi artystycznej. Jako pionier redagował drużynową gazetkę ścienną, a od 1930 roku był członkiem „brygady literackiej”, która w owym czasie działała przy gazecie „Пионерская правда” pod kierunkiem poety Eduarda Bagrickiego. Wtedy to spod pióra Galicza wychodzą pierwsze utwory poetyckie – *Мир в пунопе* i *Скрипка*, opublikowane kolejno 23 maja 1932 roku i 25 czerwca 1933 roku pod nazwiskiem Ginzburg². Ich tematyka – skoncentrowana na problemach dnia codziennego – w niczym nie odbiega od socrealistycznej normy wyznaczonej i wpojonej nowemu pokoleniu pisarzy. Dodatkowo realizują one zamówienie społeczne na literaturę, w której dominuje zachwyt nad nową epoką i przekonanie o jej wyjątkowości. *Мир в пунопе* to próba literackiej transformacji procesu modernizacji kraju w czasach stalinowskich dokonana przez niespełna czternastoletniego autora. W wierszu tym Galicz podziwiał młodzieńca, który montuje radio lampowe, dzięki któremu fale eteru połączą najodleglejsze zakątki Kraju Rad. Z kolei *Скрипка* to przepojona liryzmem opowieść o młodym debiutującym muzyku, który z nadzwyczajną starannością przygotowywał się do konkursowego koncertu, aby zdobyć najwyższe laury. Znakiem czasu jest w niej nagroda, o której marzy skrzypek: „И если сыграю, и если сдам, // То самой высокой наградой // Жюри направит меня тогда // Работать с агитбригадой...”³.

¹ А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях и пяти главах*, w: *tenże, Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 404–406.

² А.А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000, s. 14–16; Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 7.

³ А.А. Галич, *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы*, сост. А. Петраков, т. 1, Москва 1999, s. 395.

Autorowi tych wierszy nieobca była poezja Eduarda Bagrickiego. Jej wpływ, oprócz inspiracji poezją Władimira Ługowskiego i Ilji Sielwńskiego, rozpoznaje u Galicza Jelizawieta Bieznosowa. W liryku *Мир в пупоке* dostrzega ona typową dla poetyki tych autorów dynamikę wiersza, dążenie do możliwie szerokiego ujęcia przedstawianych sytuacji, użycie dolnika zamiast regularnego wiersza sylabotonicznego, leksykę o silnym zabarwieniu emocjonalnym oraz wyrazy dźwiękonaśladowcze⁴. Natomiast biograf Galicza Michaił Aronow w tematyce, metrum wiersza oraz jego rymach upatruje tradycji Władimira Majakowskiego⁵. Znani twórcy pozwolili początkującemu literatowi ujrzeć piękno i funkcjonalność słowa artystycznego, które oddziałuje na uczucia i przeżycia odbiorcy nie tylko warstwą znaczeniową, ale także warstwą foniczno-emocjonalną. Oba utwory kontynuują też typową dla Bagrickiego linię tematyczną, w której przeważa romantyka rewolucyjna. Jej piewcą był właśnie autor poematu *Śmierć pionierki* (*Смерть пионерки*, 1932), powszechnie uznawany za jednego z twórców nurtu romantycznego w poezji radzieckiej. Bagricki roztoczył nad Galiczem opiekę literacką i dostrzegając jego zdolności (w 1934 roku w artykule zamieszczonym w gazecie „Комсомольская правда” wspominał Saszę Ginzburga jako utalentowanego i rozbudzającego nadzieje młodego poetę⁶), przepowiedział mu wspaniałą przyszłość poetycką⁷.

Zasługi Sielwńskiego, Bagrickiego i Ługowskiego dla ukształtowania się stylu artystycznego i osobowości Galicza są ogromne. Nie bez znaczenia pozostają tu zarówno indywidualne losy tych pisarzy, ich maniera twórcza, tematyka oraz wydźwięk ideowy utworów, jak i szczególna dbałość o formalną stronę poezji, co okazało się niezwykle istotne dla dalszej kariery Galicza. Na podkreślenie zasługuje również fakt, że jego nauczyciele byli członkami utworzonego w Moskwie w 1925 roku Literackiego Centrum Konstrukttywizmu. Twórcy ci zgodnie z deklaracją programową określali się mianem racjonalistycznego nurtu w literaturze. Podejmowanym tematom podporządkowywali strukturę konstrukcyjną wiersza, sposób obrazowania, rytmizowania i budowania metafor. Największy nacisk kładli na logiczną organizację swoich utworów, gdzie królowała matematyczna kompozycja i harmonia formy⁸. Owa precyzja spod

⁴ Е.Э. Безносова, „Официальный” Галич..., dz. cyt., s. 7–8.

⁵ М. Аронев, *Александр Галич*, Москва – Ижевск 2010, s. 10.

⁶ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич: Летопись жизни и творчества*, w: А.А. Галич, *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения...*, dz. cyt., s. 12.

⁷ Д. Бобышев, *Третья волна. Галич Александр Аркадьевич*, w: *Словарь поэтов Русского Зарубежья*, pod red. В. Крейда, Санкт-Петербург 1999, s. 367.

⁸ J. Szymak, *Twórczość Ilji Sielwńskiego na tle teorii konstrukttywizmu (1915–1930)*, Wrocław 1965, s. 37–53; *Konstrukttywizm*, w: Z. Barański, J. Litwinow, *Rosyjskie manifesty literackie. Część II. Lata dwudzieste XX wieku*, Poznań 1976, s. 118–119; R. Danecki, *Największy z konstruktystów*, w: I. Selwinski, *Нерпа. Три поематы*, tłum. R. Danecki, Poznań 2002, s. 6; *Kon-*

znaku konstruktywizmu fascynowała Galicza, który starał się – choć nie zawsze z oczekiwanym skutkiem – naśladować manierę twórczą swoich nauczycieli. Obok talentu to właśnie pojmowanie twórczości poetyckiej jako rzemiosła, które należy wciąż doskonalić, można dostrzec we wczesnych wierszach Galicza. Daje się w nich również zauważyć zapożyczony od oficjalnych autorów przełomu lat 20. i 30. romantyczny nastrój, wierne odtwarzanie czasu historycznego, nieskrywany entuzjazm dla rewolucji i przebudowy starego świata oraz przeświadczenie o doniosłości wydarzeń, których jest się uczestnikiem. W juveniliach Galicza widać także próby łączenia poezji z sytuacjami życiowymi i problemami dnia codziennego. Jednak pierwsze, dalekie od doskonałości utwory poetyckie Galicza, pisane w zgodzie z estetyką socrealizmu, zasadniczo różnią się od późniejszych dokonań barda. Radykalne zmiany, jakie nastąpiły w światopoglądzie Galicza, bez wątpienia znowelizowały jego samoświadomość artystyczną. Potwierdzają więc ewolucję twórczą pisarza, którego „buntownicze” strofy dojrzałej poezji w warstwie ideowej w niczym nie przypominają politycznie poprawnych utworów pisanych w początkach aktywności literackiej. Dojrzały Galicz nie wypierał się nigdy swego młodzieńczego entuzjazmu, za który zadośćuczynieniem były późniejsze niezwykle ostre piosenki autorskie. Dostrzegając trywialność swojej wczesnej liryki, nie zapomniał jednak o nawykach, które pomogli mu wypracować jego dawni mistrzowie. „Laboratorium słowa”, staranność formy, szczególna dbałość o wersyfikację, troska o precyzję wypowiedzi – wszystko to stanowiło znak firmowy poezji Galicza, wywodzącej się z oficjalnej liryki przedwojennej.

Tendencje literackie z początku lat 30. oraz inspiracje poetyką Bagrickiego, Ługowskiego i Sielwińskiego najpełniej widoczne są w pierwszym zbiorze poezji Galicza zatytułowanym *Chłopcy i dziewczęta*. Skromna pod względem objętości oficjalna publikacja, która zawierała jedynie osiem wierszy (*Куклы и солдаты; Колыбельная; Когда мы вернемся домой; Вечером, после войны; Не волнуйтесь, мамы...; Путем войны; Если ты остался; Мужество*), ujrzała światło dzienne w 1942 roku. Zaakceptowany przez cenzurę debiutancki tomik liryki Galicza był cienką broszurką wydrukowaną na kiepskim papierze. Poeta nie używał jeszcze wtedy pseudonimu Galicz, lecz podpisał się swoim prawdziwym nazwiskiem – Ginzburg. Los tej publikacji przez wiele lat był owiany tajemnicą. Luka w opracowaniach literaturoznawczych poświęconych początkom drogi poetyckiej Galicza wynikała więc z braku znajomości jego wczesnych tekstów, których nie udało się ocalić od zapomnienia dzięki usystematyzowaniu i wznowieniu. W efekcie do niedawna jeszcze tylko konstatowano fakt wydania pierwszego zbioru pisarza lub wyrażano obiektywnie w tej materii

strukturyzm (конструктивизм), w: T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 101–106.

(kwestią sporną pozostawało jednak nie tyle istnienie maszynopisu juveniliów Galicza, ile jego kwalifikacja formalna). Jedna ze wzmianek o nim została zamieszczona w kronice życia i twórczości poety-dramaturga, przygotowanej przez Marinę Kniaziewą we współpracy z córką pisarza Aloną Archangielską-Galicz: „1942 г., осень. А. Гинзбург занимается литературной работой, пишет стихи. У него укрепляются и расширяются литературные связи. Выходит первый сборник стихов *Мальчики и девочки*”⁹. Natomiast Władysław Zajcew wątpi, czy książka w ogóle wyszła z druku: „В это время [конец 1941, начало 1942 года – В.О.] он [Галич – В.О.] много пишет, готовит свою первую небольшую книгу стихов *Мальчики и девочки* (1942), которая по неизвестным причинам так и не выйдет”¹⁰. Dopiero Nikołaj Bogomołow za zgodą Alony Archangielskiej-Galicz – spadkobierczyni, a zarazem właścicielki praw autorskich do twórczości Galicza – w całości przedrukował jedyny odnaleziony egzemplarz tomiku wierszy *Chłopcy i dziewczęta*¹¹, stanowiący ciekawy materiał do badań nad wczesną poezją barda. Artykuł Bogomołowa, poprzedzający reprint wojennej liryki Galicza wraz z rozbudowaną i przerobioną wersją, rzuca nowe światło na charakter tej części dorobku artystycznego poety¹². Jak się okazuje, broszura z wierszami Galicza głównie ze względu na toczącą się wojnę nie została opublikowana przez wydawnictwo, lecz dzięki uporowi autora i pomocy przychylnych mu osób przybrała kształt publikacji złożonej i powielonej własnym sumptem w niewielkim nakładzie (prawdopodobnie było to zaledwie kilka egzemplarzy). Pierwszy tomik poezji Galicza antycypował „samizdat”, choć w odróżnieniu od zakazanej literatury krążącej w odpisach uzyskał oficjalną akceptację odpowiedniej instytucji¹³. Umieszczone w nim prawomyślne utwory z powodzeniem mogły być recytowane publicznie na deskach estrady.

⁹ М. Князева, А. Архангельская (Галич), *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁰ В.А. Зайцев, „Я выбираю свободу”, w: tenże, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 34.

¹¹ *Александр Галич: Книга стихов 1942 года*, publ. Н.А. Богомолова, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Шербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 457–466 (А. Гинзбург, *Мальчики и девочки. Стихи*, Москва 1942).

¹² Zob. Н.А. Богомолов, „...Вот она, эта книжка”, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. IV, s. 450–456; tenże, *К истории первой книги Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 219–236; tenże, *К истории первой книги Александра Галича*, w: tenże, *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, s. 359–381.

¹³ Na stronie tytułowej widnieje akceptacja jednego z wydziałów Главреперткома – ГУР-Ка (Главное управление репертуарного контроля), który był odpowiedzialny za wydawanie zgody na wyświetlanie obrazów filmowych oraz na wykonywanie na scenie utworów literackich i muzycznych. Głównym zadaniem tego wydziału było nadzorowanie, aby repertuar teatralny i kinowy nie zawierał treści wątpliwych ideologicznie, które mogłyby przyczynić się do wypaczenia idealnego obrazu rzeczywistości radzieckiej tworzonego przez sztukę oficjalną oraz

Galicz aktywnie współpracował wtedy z teatrem frontowym¹⁴. Z myślą o nim powstała publikacja, która nigdy nie była traktowana jako książka w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Przez wielu uznawana była tylko za maszynopis (być może właśnie dlatego Władisław Zajcew, znając publikację Bogomołowa¹⁵, pisze o pierwszej książce Galicza, która nie ukazała się drukiem z niewiadomych względów), w związku z czym nie mogła korzystać z pełni praw przysługujących wielonakładowym wydaniom książkowym; stąd jej brak w księgozbiorach bibliotek, a tym samym nieobecność w świadomości odbiorców poezji tamtych lat. Wszystko to składa się na trudności w późniejszym odtworzeniu tekstów, które zostały zagubione bądź całkowicie zapomniane¹⁶.

Osiem wierszy, które weszły do zbioru Galicza, tworzy zamkniętą całość dzięki wspólnej tematyce, bliskości powtarzających się motywów, jednolitości wymowy ideowej oraz wspólnocie chwytów artystycznych. Utwory te stanowią opowieść o wojnie przenikniętą romantycznym duchem liryki Bagrickiego, od którego poeta zapożycza również motywy młodości¹⁷, intensywnie wykorzystując go w swoich tekstach poetyckich. Galicz, który z powodu wrodzonej wady serca nie mógł wziąć aktywnego udziału w działaniach militarnych, słowem poetyckim wyrażał rozterki, ból i nadzieje swojego pokolenia oraz zagrzewał do walki szczerością i prostotą strof. Umiejętnie łączy w swoich wierszach wytyczne socrealizmu – zgodnie z którymi wojna powinna być ukazywana jako bohaterski zryw bezimiennych mas ludzkich cechujących się obywatelską dojrzałością, wysoką świadomością ideologiczną i młodzieńczą witalnością (spełnienie tego warunku pozwoliło zaistnieć Galiczowi-poecie) – z niemal niezauważalnym

do propagowania w społeczeństwie tendencji wywrotowych, godzących w szeroko rozumiany interes państwowy. Por. Н.А. Богомолов, ...*Вот она...*, dz. cyt., s. 451.

¹⁴ „[...] собрались во главе с Валентином Плучеком остатки студии. В немыслимо короткий срок мы подготовили два спектакля и несколько концертных программ, написали письмо в Политуправление Советской Армии с просьбой оформить нас как фронтовой театр, получили это разрешение и всю войну проехали по армейским частям, играя спектакли и концерты”. А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях...*, dz. cyt., s. 298.

¹⁵ Dowód na to stanowi dokonana przez Zajcewa analiza tematu wojny w liryce Galicza. Uczony rozpoczyna badanie tych zagadnień właśnie od wierszy z maszynopisu *Chłopcy i dziewczęta*. Zob. В.А. Зайцев, „Баллада о Вечном огне”. *Жанровое своеобразие военных стихов-песен Галича*, w: tenże, *Окуджава. Высоцкий. Галич...*, dz. cyt., s. 125–131.

¹⁶ Potwierdzają to problemy, z jakimi zetknęli się badacze przy poszukiwaniu wydań debiutu poetyckiego Galicza, oraz długoletni brak efektów ich pracy. Rezultaty osiągnął dopiero wspomniany Nikołaj Bogomołow, który odnalazł i w całości przedrukował jedyny znany i dostępny dotychczas egzemplarz tomiku *Chłopcy i dziewczęta*, подарowany niegdyś przez Galicza dramaturgowi, scenarzyście filmowemu i teatrologowi Aleksandrowi Gładkowowi.

¹⁷ С. Коваленко, *Эдгард Багрицкий*, w: Э.Г. Багрицкий, *Стихотворения и поэмы*, сост. С.А. Коваленко, Москва 1984, s. 20.

ziarnem zakazanych wówczas idei gorzkiej „prawdy okopów”, indywidualizacji i deheroizacji postaw. Z ziarna tego w przyszłości wyrosnąć miała antywojenna liryka Okudźawy i arcydzieła tzw. prozy lejtnanckiej.

Tytuł *Chłopcy i dziewczęta* zawiera w sobie sens poetycki wypływający z zamieszczonych w tomie utworów, ale nasuwa też na myśl późniejsze dokonania literackie innych autorów. Wśród nich znajduje się Boris Pasternak, którego *Doktor Żywago* miał być początkowo zatytułowany tak samo jak debiutancki zbiorek Galicza¹⁸. Mało prawdopodobne jest, aby Pasternak znał wówczas tytuł tomiku wierszy młodego Galicza i posłużył się nim bądź aby przyszły bard już na początku lat 40. posiadał wiedzę na temat zamysłów artystycznych późniejszego laureata Nagrody Nobla. Oczywiście zbieżność nazw nie musi być wcale dziełem przypadku, ale może wynikać ze wspólnych inspiracji literackich. Zwolennikiem tej hipotezy jest Bogomołow. Uczony ten dopatruje się związku pomiędzy obydwo ma tytułami powstałego za pośrednictwem wiersza Aleksandra Błoka *Вербочки*¹⁹. Może to stanowić początek późniejszego dialogu artystycznego poety-barda z dorobkiem rosyjskiego noblisty, który Galicz prowadził podczas całej swej drogi twórczej. Łatwe do zaobserwowania nawiązania do liryki Pasternaka, obecne w dojrzałej poezji „nieoficjalnego” Galicza²⁰, różnią się od ukrytych, a zarazem trudnych do uchwycenia wpływów jego poetyki, pojawiających się – jak twierdzą niektórzy badacze – w *Chłopcach i dziewczętach*. O istnieniu takich inspiracji pisze wspomniany Bogomołow. Łączy on wykorzystany przez Galicza chwyt w postaci maksymalnego nagromadzenia szczegółów poetyckich przez wyliczanie elementów leksykalnych ze światem liryki Pasternaka, który powyższe rozwiązania stosował w utworach *Вальс с чертовщиной* i *Walc z łezką (Вальс со слезой)*²¹. Biorąc jednak pod uwagę to, iż wiersze te – choć powstały w 1941 roku – ukazały się drukiem już po debiucie Galicza, mało przekonujące wydaje się twierdzenie uczonego, że przyszły poeta-bard mógł zapoznać się z nimi w czasie, gdy krążyły jedynie w odpisach, i na nich się wzorować.

Ponieważ chronologia wydarzeń literackich wyklucza związek genetyczny debiutanckiego cyklu wierszy Galicza z powieścią Pasternaka, warto pochylić się nad występującym w obydwu dziełach tematem „chłopców i dziewcząt”.

¹⁸ W 1946 roku w liście do Konstantina Simonowa – nowo powołanego redaktora naczelnego czasopisma „Новый мир” – Pasternak informował o początku prac nad najnowszą powieścią: „Я летом начал роман в прозе *Мальчики и девочки* (нынешнее, мож. быть временное его название)”. Д.Л. Быков, *Борис Пастернак*, Москва 2008, s. 666.

¹⁹ Н.А. Богомолов, *К истории первой книги Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 232.

²⁰ Godnymi odnotowania są takie utwory, jak *Старый принц* czy *Пamięći B.L. Pasternaka*.

²¹ Н.А. Богомолов, *...Вот она...*, dz. cyt., s. 454.

Jego obecność u Pasternaka sygnalizują Naum Lejdierman i Mark Lipowiecki: „Один из главных сквозных мотивов романа связан с его первоначальным названием – «Мальчики и девочки». [...] Вместе с ним входит тема подросткового мировосприятия – в высшей степени чуткого и наивного, непосредственного и умозрительного, ранимого и максималистски нетерпимого к тому, что не совпадает с мечтами”²². Temat „szczęśliwego maksymalizmu”, który zdaniem literaturoznawców ewoluuje w kierunku „zabawy w dorosłych” („А мальчики выросли и все – тут, в солдатах”²³), u Galicza przybiera podobną postać. Bohaterowie poety również dorastają („Время! // Стали мальчики // Крепкими да рослыми! // Время! // Стали мальчики // Совершенно взрослыми! // Время! // Сняли девочки // Ленты и платочки. // Поглядишь – у девочек // Сыновья и дочки...”²⁴), a następnie podejmują walkę. Czynią to jednak w zupełnie innym momencie dziejowym. Grunt dla ich aktywności został przygotowany przez przedwcześnie dojrzałych „reżyserów historii” stworzonych przez Pasternaka, którzy w imię rewolucyjnych haseł skąпали we krwi siebie i sobie podobnych. Świat, jaki zastały postacie z wierszy Galicza – choć daleki od roztaczanych wcześniej wizji świetlanej przyszłości – potrzebował ich zaangażowania w obronę przed zewnętrznym agresorem. Antycypowane przez nich zwycięstwo nad faszyzmem nie pozostaje jednak wolne od komunistycznej ideologii, która święci triumfy w świecie poetyckim przyszłego klasyka pieśni autorskiej.

Innym autorem, którego twórczość stanowi ciekawy obszar nawiązań do wczesnej poezji Galicza, jest Bułat Okudźawa. Pisarz ten znał z własnego doświadczenia piekło wojny i opowiadał o nim w swoich piosenkach autorskich i prozie lirycznej – wystarczy wspomnieć przepojone pacyfizmem utwory: *Piosenka o piechocie* (*Песенка о пехоте*); *Первый день на передовой*; *Piosenka o żołnierskich butach* (*Песенка о солдатских сапогах*); *Do widzenia, chłорсу* (*До свидания, мальчики*)²⁵ i opowieść *Jeszcze pożyjesz* (*Будь здоров*,

²² Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Кристаллизация новой художественной стратегии: „Доктор Живаго” Бориса Пастернака (1946–1955)*, w: *Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 1: Литература „Оттепели” (1953–1968)*, Москва 2001, s. 36.

²³ Тамże.

²⁴ Александр Галич: *Книга стихов...*, dz. cyt., s. 458 (А. Гинзбург, *Мальчики и девочки. Стихи*, Москва 1942). Wszystkie kolejne cytaty pochodzące z niniejszego wydania są przytaczane ze wskazaniem w tekście numeru strony. Klamra została tu zastosowana z rozmysłem. W ten sposób odróżnia źródło cytowania od innego, podawanego w całej książce w nawiasie kwadratowym (zgodnie z komentarzem we wstępie).

²⁵ Identyfikacja jak piosenka Okudźawy zatytułowana została „odwilżowa” powieść autobiograficzna Borisa Bałtiera (1919–1974) (pierwotny tytuł *Трое из одного города*). Zmianę tytułu ten zekranizowany następnie utwór zawdzięcza – według Galiny Jakuszewej – właśnie chęci zbliżenia Bałtiera ze światem poetyckim Okudźawy. Zob. Г.В. Якушева, *Балтер Борис Исаако-*

школяр!)), w których niedojrzali młodzi ludzie zostali zmuszeni do stawienia czoła wyzwaniom przerastającym ich możliwości²⁶. Bard jawi się jako świadomy kontynuator frontowej refleksji, a przede wszystkim piewca jej zakazanej nuty, o której Galicz jedynie napomknął w debiucie. Nigdy też nie spotkały go za to takie konsekwencje, z jakimi musiał zmagać się Okudźawa w spokojnych, zdawałoby się, czasach Chruszczowowskich reform. Choć temat wojny zyskał wtedy w literaturze nowy wymiar (po raz pierwszy poruszono zakazany jeszcze do niedawna problem niemieckiej niewoli oraz naszkicowano sylwetki młodych przestraszonych, niedoświadczonych dowódców, dorastających w ogniu walk), krytyka nie mogła wybaczyć Okudźawie indywidualizacji, deheroizacji i romantyzacji bohatera. Galicz z kolei od samego początku starał się mieścić w ramach kanonu ideologicznego, co na długo zapewniło mu „nietykalność artystyczną”.

Wojenny cykl Galicza otwiera wiersz *Куклы и солдаты*. Tytuł doskonale komponuje się z nazwą, którą poeta wybrał dla całości zbioru. Chłopcy i dziewczęta, którzy porzucają dziecięce zabawki, bez troskę i marzenia o szczęściu pod wpływem niszczącej harmonii wojennej zawieruchy, stają się świadkami nowych czasów. Stanowią prototypy późniejszych bohaterów Okudźawy. Poeta – podobnie jak Galicz – w wielu swoich utworach o wojnie szkicował portrety chłopców i dziewcząt, często ubolewając, że ich dzieciństwo skończyło się przedwcześnie w dramatycznych okolicznościach: *Do widzenia, chłopcy; Не верь войне, мальчишка...*; *Tango powojenne (Послевоенное танго)*; *А мы с тобой, брат, из пехоты...* Dodatkowo Okudźawa, tworząc dziecięce asocjacje wojenne, utrzymywał je w tonacji Galicza. Dowodem na to mogą być piosenki – *Piosenka o papierowym żołnierzyku (Бумажный солдат)*; *Piosenka o synowym żołnierzyku mojego syna (Оловянный солдатик моего сына)* – wytwarzające paralele z wierszem inicjującym omawiany cykl.

Pierwsze próby literackie przyszłego barda nawiązują również do modernistycznej prozy Aleksandra Grina. Epigraf z jego twórczości oraz baśniowe motywy marynistyczne, chęć przeżycia fascynującej przygody przez postacie wykreowane przez pisarza, ich optymizm i wiara w siłę młodzieńczych pragnień – wszystko to wskazuje na dialog Galicza z tradycją Grina, który był dla

вич, w: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 67–68.

²⁶ Liryka wojenna Okudźawy stała się przedmiotem kilku monografii i artykułów. Zob. A. Urban-Podolan, *Poezja Булата Окуджавы: między poetyką a interpretacją*, Zielona Góra 2008, s. 111–128; A.B. Кулагин, *Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк*, Москва – Коломна 2009, s. 175–209; В.А. Зайцев, *Песни грустного солдата. О военной теме в поэзии Булата Окуджавы*, w: *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002, s. 25–50; tenże, *Вариации на тему одной солдатской песни (Ив. Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич)*, „Филологические науки” 2003, № 3, s. 77–85.

młodego poety autorem nietuzinkowym i inspirującym. Obecne w wierszu *Куклы и солдаты* elementy czarnomorskie („Это всё до старости // В памяти всегда: // Над крылатым парусом // Синяя звезда. // Над заветным тополем // Голуби летят. // Детство в Севастополе, // Много лет назад!” {458}) bezsprzecznie zawierają pierwiastek autobiograficzny. W ten sposób Galicz odwołuje się do okresu wczesnego dzieciństwa, które na początku lat 20. spędził z rodzicami w Sewastopolu. Motywy te stanowią również kontynuację wątku literackiego, w którym Grinowska fantazja rodem z powieści *Шкарлатне żagle* (*Алые паруса*, 1923) („Сумерками мгlistыми // Прятались на пристани, // Ждали, что над зыбью // В серебристых полосах // Выйдет чудо рыбе // С человеческим голосом!” {458}) łączy się z nowym kontekstem poetyckim. Zachwyty prozą Grina, któremu Galicz dał wyraz w swojej liryce, nie będzie odosobnionym epizodem. W przyszłości wyznaczy jeden z kierunków poszukiwań Galicza-scenarzysty, na którego koncie znajdzie się scenariusz do filmu *Biegnąca po falach* (*Бежущая по волнам*) oparty na motywach powieści Grina.

W liryku *Куклы и солдаты* Galicz operuje kontrastem, przeciwstawiając sobie dwa obrazy świata – dziecięcą harmonijną wizję rzeczywistości i jej niepełnowartościowy, zniszczony przez dorosłość wariant. Wspomniany motyw dzieciństwa pojawia się w niemal wszystkich utworach cyklu. Towarzyszy mu motyw dorastania („Мы с годами становимся строже... // [...] / Мы спокойны. // Мы знаем одно – // То, что было придумано в детстве, // Надо спрятать поглубже, на дно...” {464}), którego tło stanowi droga wojenna oraz wiara w zwycięstwo i nadzieja na szczęśliwy powrót. U Galicza potrzeba chwili wymusza eksponowanie wątków, których celem jest podnieść morale walczących. Jednak czyniąc to, młody poeta nie zapomina o kanonicznych tekstach literackich. Jaskrawym przykładem dialogu Galicza z tradycją poetycką są nawiązania do jednego z najbardziej popularnych i rozpoznawalnych liryków Siergieja Jesienina – wiersza *List do matki* (*Письмо матери*), obecne u przyszłego barda w strofach *Когда мы вернемся домой* i *Не волнуйтесь, мамы...* Młody debiutant szczególne znaczenie nadaje w nich motywowi domu, który jawi się jako azyl, bezpieczna przystań, schronienie dla żołnierza-tuльца („Домой, кольцом бульваров, // напрямик // Вбежим, ворвемся, сапоги почистим [...] // Да будет так! // Военная дорога // Всех нас к родному дому приведет” {460–461}; „Мы пройдем военною дорогой, // Сквозь огонь, ненастье и тревогу... // Что с того, что путь домой далек! // Мы дойдем! // И скинем у порога // Запыленный вещевого мешок...” {462}). Wraz z nim występuje motyw matki – strażniczki ogniska domowego, która czeka na powrót syna („Там, наверно, мамы вечерами // Наши письма учат наизусть... // Поверяют с гордостью соседям // Наспех нацарапанный рассказ! // Не волнуйтесь, мамы! // Мы приедем! // Не волнуйтесь! // Ждите нас!” {462}).

Jednak zarówno walka, jak i powrót w ostatnim wierszu cyklu zatytułowanym *Мужество* zyskuje wymiar czysto ideologiczny:

От города немецкого Берлина // Возьмет ключи // Ровесник Октября! // Он поглядит на сумрачные дали // Чужой столицы, жалкой и немой, // И скажет: – Вот теперь отвоевали! // Теперь конец! Теперь пора домой! // Когда-нибудь о горестях и бедах, // О славной крови, пролитой не зря, // Веселым внукам – сверстникам победы // Расскажет дед – Ровесник Октября {465–466}.

W taki sposób autor, obrazując bohaterskie czyny „rówieśnika” rewolucji bolszewickiej, potwierdza przywiązanie do literatury oficjalnej (rację ma Zajcew, dostrzegając u Galicza duch, patos i obrazowość poetyki Ługowskiego²⁷) i demonstrowuje lojalność wobec władzy.

Trywialność wierszy wojennych Galicza, najsilniej wyrażającą się na poziomie treści, rekompensuje stosowanie ciekawych rozwiązań formalnych, które będą kontynuowane przez pisarza w dalszej drodze literackiej. Ważną cechą poetyki Galicza, ujawnioną już w pierwszym zbiorku poezji, a następnie wykorzystaną w piosenkach autorskich, było przywiązanie do epigrafów, które stanowią istotną część wielu jego tekstów artystycznych. Już pierwszy wiersz debiutu poetyckiego rozszerza swoje pole znaczeniowe dzięki aforyzmowi, zaczerpniętemu z twórczości Aleksandra Grina²⁸ („Тот, кто боится смерти, – // боится ее везде” {457}). Podobny chwyt został użyty w czwartym utworze zatytułowanym *Вечером, после войны*, gdzie Galicz odwołuje się do głośnej powieści Jaroslava Haška (1883–1923) o wojaku Szwejku²⁹ („Встретимся, – кричал Швейк, – // в 6 часов вечера, после войны...” {461}).

Dzięki epigrafom już wczesne wiersze Galicza nabierają charakteru intertekstualnego, przez co ich sens jest w pełni zrozumiały w szerszym kontekście literackim, którego ramy zakreślają fragmenty tekstów innych autorów, wykorzystanych przez przyszłego barda jako obiekt zapożyczeń i tworzących wraz z jego słowem poetyckim nierozzerwalną całość. Zjawisko to zasługuje na szczególną uwagę i wymaga starannej analizy. Jest to podyktowane nie tylko jego ważnością dla pełnego odczytania wypływających z tekstu znaczeń, lecz także rolę, jaką odgrywa w świadomości artystycznej Galicza. Stanowi przejaw skłonności pisarza do twórczego czerpania z dorobku innych twórców, co obrazują przywołane już wiersze. Grinowski epigraf w liryku *Куклы и солдаты* ma charakter polemiczny zarówno w odniesieniu do części głównej tekstu Galicza, gdzie poeta odwołuje się do motywów prozy autora *Шкарлатных жюгли*, jak i do źródła, z którego został

²⁷ В.А. Зайцев, „Баллада о Вечном огне” ..., dz. cyt., s. 129–130.

²⁸ А. Грин, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 2, Москва 1980, s. 59.

²⁹ J. Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*, przeł. P. Hulka-Laskowski, t. 1–2, Warszawa 1985.

zaczepnięty. Cytat pochodzący z opowiadania *Синий каскад Теллури*, w którym stanowi część dialogu dwojga bohaterów Rega i Izotty, u Grina pojawia się w formie zdania pytającego („Тот, кто боится смерти, боится ее везде?”³⁰). Natomiast jego prawdziwość zostaje potwierdzona dopiero przez rozmówczynię, która w taki sposób rozwiewa wątpliwości swojego adwersarza. Galicz łączy w jednej frazie wypowiedzi dyskutujących ze sobą postaci, wykorzystując sens twierdzenia, że prawda zawsze rodzi się w dialogu.

Jeśli obecność cytatu z Grina u Galicza nie budzi większych wątpliwości interpretacyjnych, gdyż jawnie przedstawia obszar fascynacji literackich młodego autora, to odwołanie do Haška wydaje się bardziej enigmatyczne. Epigraf w wierszu *Вечером, после войны* ma swoje źródło w powieści czeskiego prozaika. W istocie jest on nie do końca precyzyjnie przytoczonym cytatem z czwartego rozdziału – *Nowe cierpienia* – drugiego tomu *Przygód dobrego wojaka Szwejka* zatytułowanego *Szwejk na froncie*. Zawiera on słowa głównego bohatera skierowane do jego najlepszego przyjaciela – sapera Vodiczki, w których wyrażona zostaje nadzieja, że spotkają się po wojnie: „Jak się wojna skończy, to przyjdź do mnie w odwiedziny. Co wieczór od szóstej zastaniesz mnie «Pod Kielichem» na Boisku”³¹. Motto komponuje się z nazwą utworu Galicza i jego wydźwiękiem ideowym, wynikającym z głównego tekstu poetyckiego („Я верю – мы свидимся в шесть часов, // Вечером – после войны!” {461}). Jednak pełne zrozumienie komunikatu artystycznego Galicza może nastąpić dopiero po zlokalizowaniu przyczyn, które wpłynęły na zainteresowanie się młodego twórcy powieścią, niebędącą wytworem jego rodzimej literatury. Jednym z decydujących czynników była bez wątpienia fascynacja światem książek, której Galicz ulegał już od najmłodszych lat. Przyszły klasyk piosenki autorskiej bywał częstym gościem księgarń i bibliotek. Dzięki temu mógł znać powieść Haška, która do momentu użycia jej fragmentu przez Galicza w postaci epigrafu ukazała się w Rosji kilkukrotnie³², od razu zdobywając ogromną popularność zarówno wśród czytelników, jak i widzów. Doczekała się także w Związku Radzieckim licznych adaptacji scenicznych³³.

³⁰ А. Грин, *Собрание сочинений...*, dz. cyt., s. 59.

³¹ J. Hašek, *Пригоды доброго wojaka...*, dz. cyt., s. 347.

³² Я. Гашек, *Приключения бравого солдата Швейка*, перевод Г.А. Зуккау, чч. 1–4, Ленинград 1926–1928; tenże, *Похождения бравого солдата Швейка*, перевод П.Г. Богатырёв, ч. 1, Москва – Ленинград 1929; tenże, *Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны*, пер. под ред. и с предисл. В.Г. Чернобаева, т. 1, в.м. 1936; tenże, *Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны*, пер. под ред. и с предисл. В.Г. Чернобаева, т. 2, Ленинград 1936–1937.

³³ Cenne źródło informacji o losach Haška i stworzonego przez niego bohatera w kulturze Związku Radzieckiego i Rosji stanowi praca *Невыдуманная история походов Йозефа Швейка в России*, сост. Н.Л. Глазкова, отв. ред. Ю. Г. Фридриштейн, кн. 1, Москва 2012. Jej

Innym powodem przeniknięcia do poezji Galicza fragmentu prozy czeskiego pisarza była popularność obrazu Szwejka w czasie wojny, świadomie podsycana przez czynniki oficjalne. Propaganda radziecka mocno akcentowała istotę satyry Haška wymierzonej przeciwko niemieckiemu militarystom, co miało swój początek – jak zauważa krytyka – w osobistych przekonaniach pisarza: „Решающее значение в возникновении образа Ш. [Швейка – В.О.] имели антимилитаристские настроения Гашека, его резко оппозиционное отношение к австрийской монархии”³⁴. Jednocześnie, nie zauważając antywojennej wymowy powieści, próbowała za wszelką cenę uczynić z niej oręż w walce z hitlerowcami. Dlatego, jak zauważa badacz losów twórczości Haška w Rosji – Siergiej Nikolski, nie bez znaczenia pozostaje fakt, że już na początku wojny w gazecie floty czarnomorskiej „Красный черноморец” wydawanej w Sewastopolu opublikowano 13 rozdziałów powieści o Szwejku, które następnie czytano w moskiewskim radiu, w audycji przeznaczonej dla żołnierzy znajdujących się na froncie. Spowodowało to wzrost zainteresowania postacią dobrego wojaka³⁵, a także zainspirowało do stworzenia opowiadań i dwóch filmów fabularnych – są nimi obrazy znanych reżyserów: *Nowe przygody Szwejka* (*Новые похождения Швейка*, 1943) Siergieja Jutkiewicza oraz *O 6 wieczorem po wojnie* (*В шесть часов вечера после войны*, 1944) Iwana Pyriewa. Oprócz tego na podkreślenie zasługuje decyzja Biura Prasowego Agitacji i Propagandy Głównego Zarządu Politycznego Armii Czerwonej o wydaniu poszczególnych rozdziałów utworu Haška i rozesłaniu ich do przedruku w gazetach frontowych (proces ten rozpoczął się we wrześniu 1942 roku)³⁶. Zbieżność dat publikacji prasowych fragmentów powieści czeskiego pisarza dla wojska radzieckiego i finalizacji prac Galicza nad *Chłopcami i dziewczętami* może dowodzić, że młody poeta właśnie w taki sposób mógł zapoznać się z tekstem Haška bądź na fali jego popularności odświeżyć sobie wcześniej przeczytaną powieść. Pośrednio może to mieć wpływ na prawidłowe odczytanie wiersza *Вечером, после войны*.

recenzja została opublikowana w czasopiśmie „Вопросы литературы”. Zob. Г. Мельников, *Невыдуманная история походов Йозефа Швейка в России*, „Вопросы литературы” 2013, № 5, <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/5/28m.html> [dostęp: 15.01.2014].

³⁴ С.В. Никольский, *Швейк*, w: *Энциклопедия литературных героев*, сост. и науч. ред. С.В. Стахорский, Москва 1997, s. 467.

³⁵ „Особую популярность образ Ш. [Швейка – В.О.] приобрел в годы Великой отечественной войны у советских писателей и военных журналистов, сочинявших новые похождения Ш. [Швейка – В.О.], в которых он водил за нос и дурачил гитлеровских фельдфебелей и офицеров”. Tamże, s. 468.

³⁶ С.В. Никольский, *Творчество Ярослава Гашека и Россия*, <http://www.philology.ru/literature3/nikolsky-99.htm> [dostęp: 14.06.2011]. O obrazie recepcji osobowości twórczej oraz spuścizny literackiej Haška zob. tenże, *История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое*, Москва 1997.

Galicz mógł w nim kontynuować cele wyznaczone przez władzę i zagrzewać swoich czytelników do walki dzięki rozpaleniu nadziei na szczęśliwy koniec wojny. Nie jest jednak wykluczone, że już na tym etapie twórczości przejawiała się skłonność Galicza do manipulowania prawdziwym sensem wypowiedzi artystycznej. Dlatego ważką cechą wiersza może być chęć przemycenia w nim wątków pacyfistycznych w duchu czeskiego pierwowzoru.

Warte odnotowania są także najistotniejsze osobliwości utworu Haška, na które zwróciła uwagę krytyka:

Образ Ш. [Швейка – В.О.] получил дальнейшее развитие и обрел новые параметры. Усилено прежде всего ощущение двусмысленности его поведения, заставляющее читателя все время подозревать притворство. Психическая аномалия то и дело напоминает маску, своего рода спектакль. Ш. [Швейк – В.О.] обладает необыкновенной способностью, особенно в общении с начальством, при полном послушании создавать профанирующие комические ситуации, причем остается неясным, возникают они из-за его придурковатости или хитрости. В образе заложен принцип комической мистификации, направленной отчасти и на читателя, который не может до конца угадать, где кончается наивность героя и начинается плутовство, где усердие, а где пародия и издевка под видом усердия. [...] Вольная или невольная провокация в поведении героя все время перевешивает. [...] Столкновение и интерференция противоположных начал – один из главных источников комизма в романе. Поэтика смеховой игры, составляющая основу образа Ш. [Швейка – В.О.] и романа в целом, дает возможность автору вовлечь читателя в стихию беспощадного и веселого развенчивания милитаризма, полицейского режима, национального и социального гнета и прикрывающей их системы мифов, громких фраз и фетишей³⁷.

Powyższe stwierdzenia brzmią szczególnie interesująco w kontekście późniejszej zakazanej twórczości poetyckiej przyszłego barda.

Analizując epigrafy w *Chłopcach i dziewczętach* z perspektywy późniejszych dokonań Galicza w dziedzinie poezji, należy zauważyć, że już samo ich występowanie wyznacza kierunek myślenia artystycznego pisarza, natomiast wielorakość w doborze źródeł nawiązań intertekstualnych staje się istotną tendencją. Cechą charakterystyczną epigrafów w wierszach, które Galicz będzie wykonywał przy akompaniamencie gitary, pozostanie ich różnorodność. Ponadto sposób przytaczania przez Galicza fragmentów cudzych tekstów nie zmieni się podczas dalszych poszukiwań twórczych. Najważniejszym wyróżnikiem tego zabiegu pisarskiego jest nie do końca precyzyjne cytowanie – często spowodowane brakiem należytej staranności o wierność oryginałowi – przytaczanie fragmentów cudzych utworów z pamięci, która nieraz okazywała się

³⁷ С.В. Никольский, *Швейк...*, dz. cyt., s. 468.

zawodna, bądź też świadoma ingerencja Galicza w dorobek innych prozaików i poetów³⁸.

Oprócz epigrafów, świadczących o obecności „cudzego słowa” w wypowiedzi lirycznej Galicza, nie można pominąć anafory, która pojawia się we wszystkich wierszach tworzących cykl *Chłopcy i dziewczęta*. Jej obecność potwierdza czerpanie przez Galicza z doświadczeń Bagrickiego, w którego poezji anafora stanowi popularny chwyt literacki. Autor poematu *Duma o Opanasie* (*Дума про Опанаса*, 1925–1926) operuje nim w wierszach powstałych na przestrzeni wielu lat: *В пути*; *Осенняя ловля*; *Птицелов*; *Чертовы куклы*; *Урожай*; „*Потемкин*”; *Встреча*; *Моряки*; *Odessa* (*Одесса*); *Предупреждение*; *Рыбаки*; *Фронт*; *Przez czarny razowiec* (*От черного хлеба и верной жены*); *Rudełko po papierosach* (*Папиросный коробок*); *Исследователь*; *Происхождение*³⁹. Natomiast dzięki częstemu stosowaniu epigrafów i anafory w późniejszej poezji Galicza staną się one jednymi z lepiej rozpoznawalnych cech jego piosenek autorskich, takich jak: *Nieśmiertelny Kuźmicz* (*Бессмертный Кузьмин*); *Myśtu nie gorsi od Horacego* (*Мы не хуже Горация*); *Pytajcie, synkowie* (*Спрашивайте, мальчики*); *Odchodzą najbliżsi* (*Уходят друзья*); *Wszystko nie w porę* (*Всё не вовремя*).

Debiut poetycki Galicza przeszedł niemal bez echa. Zainteresowanie nim pojawiło się dopiero u progu XXI wieku – głównie w środowisku badaczy liryki barda. Dla literaturoznawców stał się on istotnym elementem refleksji nad ewolucją twórczą pisarza, którego najważniejsze dokonania literackie łączą się z piosenką autorską. Jak wykazała analiza utworów owego pierwszego tomiku poetyckiego, nie wyróżniają się one niczym szczególnym, co mogłoby im zapewnić wysoką pozycję w literaturze tamtych lat. Epigoński charakter wierszy, w których Galicz stara się naśladować poetykę swoich nauczycieli, oraz banalność treści sprawiają, że początkujący poeta pozostaje niezauważony w grupie młodych pisarzy, firmujących swą twórczość znakiem socrealizmu. Jednak dalszy rozwój artystyczny poety dowodzi, że okres lat 40. nie był dla niego czasem bezpowrotnie straconym. Brak lekkości poetyckiej i wtórność tematyczna rekompensowana jest przez trud pracy ze słowem. Dzięki tym nawykom wytworzonym na samym początku kariery artystycznej Galicz jawi się jako autor nieustannie doskonalący swój warsztat poetycki. Dowodzi to również tego, że szlifowanie formy jest dla niego ważniejsze od natchnienia, ekstazy i uniesienia, co czyni z autora *Marynarskiej ciszy* bardziej rzemieślnika niż artystę⁴⁰. Tę rzutującą na kształt „dorosłej” twórczości poetyckiej Galicza

³⁸ Istotę tych zjawisk naświetla w swojej monografii Andriej Kryłow. Zob. А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, Москва 2001, s. 38–114.

³⁹ Э.Г. Багрицкий, *Стихотворения и поэмы...*, dz. cyt.

⁴⁰ Podobny pogląd prezentuje w swoim artykule Anatolij Kułagin. Zob. А.В. Кулагин, *Галич – поэтика рационального*, „Russian Literature” 2015, vol. LXXVII (II), s. 223–234.

zagadkę bez trudu rozwikłali zawodowi literaci – Josif Brodski i Jewgienij Riejn. Ich rozmowa o śpiewających poetach w filmie dokumentalnym *Прогулки с Бродским* zawiera trafną ocenę natury słowa artystycznego nestorów „liryki magnetofonowej”⁴¹. Galicz – w odróżnieniu od swoich kolegów-bardów: Okudźawy i Wysockiego – nie był literackim samorodkiem, lecz pracowitym i pojętym uczniem czołowych postaci literatury lat 30., które zaszczyliły mu dbałość o kunszt pisarski oraz dały mocne merytoryczne podstawy kontynuowania własnych poszukiwań poetyckich w ramach nowego zjawiska piosenki autorskiej. Od początku lat 60., posługując się taką właśnie formą wyrazu, Galicz wykonywał zawód śpiewającego poety, u którego podstaw legły jego szerokie zainteresowania z zakresu literatury, muzyki, dramaturgii i sztuki filmowej. Dobra znajomość multidyscyplinarnego rzemiosła, jakim było wykonywanie własnych utworów poetyckich przy akompaniamencie gitary, pozwoliła mu dotrzymać kroku innym twórcom tego nowego zjawiska literackiego z pogranicza sztuk.

⁴¹ Brodski, porównując dorobek Wysockiego i Galicza, nie szczędził pochwał lirycy młodszego pisarza: „если же говорить на чисто текстовом уровне, на уровне качества стиха, я думаю, более интересным поэтом был Высоцкий”. Wtórował mu Riejn, przy aprobacie współrozmówcy skutecznie diagnozujący kondycję poetycką obydwóch autorów: „Дело в том, что Галич очень жесткий поэт. Он забывает как гвозди все это. Значит, это все слишком сделано. Высоцкий – свободнее”. Zob. film dokumentalny *Прогулки с Бродским*, autorzy Елена Якович и Алексей Шишов (fragment *О Галиче, Высоцком и самом себе*), <https://www.youtube.com/watch?v=o-E5V54oNbU> [dostęp: 2.01.2015].

ROZDZIAŁ 3

Piosenka (pieśń) autorska

Analizując pisarstwo autora *Marynarskiej ciszy*, trudno nie zauważyć, że podlegało ono zmianom strukturalnym, które były związane z osobowością twórczą artysty i kształtującymi ją czynnikami zewnętrznymi. W drugiej połowie lat 40. oraz przez cały okres lat 50. XX wieku można zaobserwować odchodzenie Galicza od poezji, która ustąpiła miejsca innym fascynacjom młodego artysty, takim jak teatr i kino. Doświadczenie zdobyte w Studiu Aktorskim Konstantina Stanisławskiego oraz Moskiewskim Studium Teatralnym Aleksieja Arbuzowa i Walentina Płuczka, a także w teatrze frontowym zaowocowało powstaniem wielu utworów dramatycznych oraz scenariuszy filmowych. Zaprowadziły one Galicza na szczyty sławy, zapewniły rozpoznawalność i niezależność finansową, wyznaczyły miejsce w kanonie twórców, którzy cieszyli się zaufaniem władzy i czerpali z tego faktu wymierne korzyści. Nazwisko pisarza znalazło się nawet w sowieckiej encyklopedii literackiej – wymieniono tam tytuły utworów składających się na jego dorobek sceniczny i filmowy oraz lakonicznie scharakteryzowano napisane przez niego komedie: „Комедиям Г. [Галича – В.О.] свойственны романтич. приподнятость, лиризм, юмор”¹. Rola Galicza-poety ograniczała się wtedy do tworzenia pojedynczych wierszy-piosenek – często we współautorstwie². Choć w niektórych kiełkowało już ziarno przyszłej

¹ В.А. Калашников, Галич Александр Аркадьевич, w: *Краткая литературная энциклопедия: В 9 т.*, гл. ред. А.А. Сурков, т. 2: Гаврилюк – Зюльфигар Ширвани, Москва 1964, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> [dostęp: 14.12.2012].

² W latach 50. Galicz pracował w tandemie z Giennadijem Szpalikowem. Spośród najgłośniejszych stworzonych przez ten duet kompozycji można wymienić utwory *Za siedmioma płotami* (*За семью заборами*) i *Chwała bohaterom* (*Слава героям*), które za sprawą odważnych aluzji politycznych i dzięki silnemu zabarwieniu satyrycznemu w dużym stopniu przypominają późniejsze zakazane pieśni Galicza z lat 60. i 70. Współpracę autora *Матросской тишины* ze

opozycyjności i wolnomyślicielstwa, kompozycje te były dobrze ukryte przed cenzurą i masowym odbiorcą. Do „niewtajemniczonych” słuchaczy docierały więc głównie pieśni poprawne politycznie. Z tego właśnie powodu Galicz uchodził w powszechnej świadomości za autora standardowych jak na owe czasy piosenek, co zostało utrwalone we wspomnianej już dziewięciotomowej encyklopedii: „Г. [Галич – В.О.] – автор популярных песен о молодежи”³. Większość utworów słowno-muzycznych była częścią sztuk teatralnych, również autorstwa Galicza. Pieśni dramaturga rozbrzmiewały nie tylko na scenach teatrów. Owocnie układała się współpraca Galicza z cenionymi radzieckimi kompozytorami – Matwiejem Błanterem, Nikitą Bogosłowskim, Anatolijem Lepinem, Kirillem Mołczanowem, Andriejem Pietrowem, Markiem Fradkinem, Alfredem Sznittke i innymi, wraz z którymi pisał piosenki do filmów⁴. Pośród nich nie zabrakło kompozycji, które w krótkim czasie stały się szlagierami. Dzięki dobrodziejstwu techniki, jakim były odbiorniki radiowe, mogły bez trudu zagościć w każdym domu. Taki był los datowanej 1947 rokiem *Pieśni komsomolskiej* (*Комсомольская песня*; inny tytuł: *Комсомольская прощальная*), do której muzykę stworzył znany kompozytor Wasilij Sołowiow-Siedoj. Łatwo wpadający w ucho refren zapewnił jej popularność i uznanie, które nie ograniczało się tylko do przestrzeni radzieckiej⁵. Ten i podobne utwory pozwoliły Galiczowi święcić triumfy jako współtwórcy nurtu oficjalnej pieśni masowej, który z założenia był daleki od neutralności ideologicznej. W czasach stalinowskich składające się na niego dzieła pełniły liczne funkcje agitacyjno-propagandowe. Jerzy Wiśniewski zauważa:

[...] piosenkom i pieśniom „masowym” zostało nadane znaczenie wyjątkowe: oprócz optymizmu i kolektywizmu wpisanego w muzykę (w melodyce – pogodną, w rytmice – marszową), zasadniczą treścią ich przekazu miały być marksistowsko-leninowskie „nauki” i „proroctwa” o nowym świecie i człowieku zawarte w tekstach⁶.

Szpalikowem szczegółowo opisał Andriej Kryłow: А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, Москва 2001, s. 14–21.

³ В.А. Калашников, *Галич Александр...*, dz. cyt.

⁴ А.Е. Крылов, *Александр Галич*, w: *Пятьдесят российских бардов. Справочник*, сост. Р. Шипов, Москва 2001, s. 121; Р. Шипов, *Александр Галич*, w: *Классика бардовской песни*, сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов, Москва 2009, s. 230.

⁵ Utwór można było usłyszeć w Polskiej Kronice Filmowej (PKF) z lat 50., zrealizowanej przez Wytwórnę Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDiF) i zatytułowanej *Pieśń masowa* (zdjęcia F. Fuchs). Mowa jest w niej o propagowaniu w powojennej Polsce wytworów oficjalnej kultury rosyjskiej, o czym świadczą słowa komentarza: „Chór Domu Wojska Polskiego jest jednym z wielu zespołów popularyzujących piękne pieśni radzieckie – *Pieśń komsomolska* Sołowiowa-Siedoja”. Choć pojawia się w nim tylko nazwisko kompozytora, a tekst Galicza rozbrzmiewa anonimowo, nie ma wątpliwości, że to właśnie jego utwór zyskał wymiar międzynarodowy.

⁶ J. Wiśniewski, *Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 94.

Zagrzewające do walki i mobilizujące do czynu radosne pieśni Galicza z lat 40. i 50. XX wieku z powodzeniem wpisywały się w socrealistyczne schematy. Lecz kiedy pojawi się nowy synkretyczny rodzaj wolnej sztuki słowa, Galicz z pogardą wypowie się o przesiąkniętych ideologią wytworach radzieckiej kultury muzycznej („Даже название у нее отвратительное – «массовая песня!»⁷), wypierając z pamięci swój udział w ich kreowaniu. Znajdzie również adwokatów, którzy tak jak Michał Lwowski powiedzą o *Pieśni komsomolskiej*: „Суперсоветский текст, скажете вы? Но ведь вся молодежь была в комсомоле. А в годы войны объединялась в сводные батальоны (я сам в таком батальоне служил). Что же, Саша [Галич – В.О.] врал в своей песне? Ничуть. Время требует слуги своего”⁸.

Powrót do poezji nastąpił dopiero na początku lat 60. i spowodowany był wieloma czynnikami, które sprawiły, że Galicz-dramaturg stopniowo przestawał traktować dotychczasowe formy wyrazu artystycznego jako satysfakcjonujące i gwarantujące upragnioną niezależność wypowiedzi. Dotkliwie ingerencje cenzury w jego sztuki teatralne, powtarzające się zakazy, które uniemożliwiały wystawienie gotowych już spektakli – wszystko to sprawiło, że Galicz postanowił wrócić do korzeni literackich, które niezmiennie łączył z liryką. Dojrzały wiekiem i bogaty w doświadczenie pisarskie autor zaprzagnął kontynuować przygodę z poezją, rozpoczętą w latach młodości, a porzuconą na rzecz kariery na scenie oraz dużym ekranie w charakterze dramaturga i scenarzysty. Zaczęły powstawać wiersze, do których Galicz wymyślał również oparte na kilku akordach melodie, aby owe kompozycje wykonywać publicznie w towarzystwie autorskiego akompaniamentu gitarowego. Były one dowodem na świadomy wybór nowej drogi literackiej, która stała się przedłużeniem wcześniejszej działalności pisarskiej. „При всей театральности натуры и облика Галича поэзия была его первой любовью”⁹ – zapewnia Władimir Nowikow, dostrzegając w wierszach-piosenkach barda zarówno cel, jak i kontynuację z góry powziętej i starannie przemyślanej koncepcji pisarskiej. Znajduje to również potwierdzenie w słowach Galicza, który na festiwalu w Nowosybirsku w 1968 roku w czasie dysput o swoich najnowszych dokonaniach twórczych mówił:

Дело в том, что для меня работа в жанре песни – вот та работа, обсуждением которой мы сейчас занимаемся, это есть прежде всего продолжение моей профессиональной литературной, писательской деятельности. И только так,

⁷ В. Фрумкин, *Еще раз о Булате*, w: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011, s. 6–7.

⁸ А.А. Галич, *Облака плывут, облака: Песни, стихотворения*, сост. А. Костромин, Москва 1999, s. 40.

⁹ В.И. Новиков, *Александр Галич*, w: *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, s. 124.

как абсолютно профессиональную, абсолютно естественную и необходимую для себя деятельность я это рассматриваю¹⁰.

Galicz postawił więc na lirykę, która była dla niego ekspresją osobowości i najdoskonalszym sposobem autoprezentacji. Co więcej, czyniąc użytek z możliwości, jakie dawała poezja – ze swoim subiektywizmem, intymnością, emocjonalnością, esencjonalnością, metaforyką, organizacją rytmiczną czy konstrukcją rymów – traktował ją jako uniwersalny rodzaj literacki. Istniejące w jego obrębie punkty stykowe z epiką i dramatem nie pozwoliły zmarnotrawić prozatorskiego i teatralnego doświadczenia pisarza – inspirowały do stworzenia oryginalnej liryki narracyjnej lub opisowej. Dopełnieniem była „muzyczna” koncepcja demonstracji dzieła, które stawało się tworem wielokodowym.

Początek autonomicznego „pieśniarsko-poetyckiego” etapu twórczości Galicza przypadł na czasy Chruszczowowskiej „odwilży”, która nie tyle obfitowała w epokowe wydarzenia historyczne, ile uosabiała określony model koncepcji politycznej, niestawiającej sobie nigdy za cel demokratyzacji państwa sowieckiego. Galicz w okresie królowania socrealizmu nie był krytykowany na taką skalę jak za czasów precyzyjnie dozowanej wolności. Jego przykład zdaje się potwierdzać, że liberalizacja po XX zjeździe była działaniem pozornym, a jej wydźwięk propagandowy miał ukryć zaostrzenie represji na innych płaszczyznach życia. Los Galicza i jego dorobku dramatycznego w pewnym sensie przypomina koleje życia i twórczości Borisa Pasternaka – oszczędzonego przez Stalina, lecz zniszczonego jako człowiek i mistrz słowa przez zabójczą dla niego „odwilż”¹¹.

Epoka Chruszczowowskich paradoksów, pomimo swojej złożoności i nieprzewidywalności, miała wobec kultury rosyjskiej kilka niewątpliwych zasług. Jedną z nich była rehabilitacja liryki, która po latach wyniszczania znów zaczęła odgrywać istotną rolę. Pełnię głosu zdają się odzyskiwać pozostawieni przy życiu twórcy wielkiego formatu, tacy jak Anna Achmatowa czy wspomniany wcześniej Boris Pasternak, który zmylony iluzorycznością przemian zdąży jeszcze ponieść polityczne konsekwencje swojego geniuszu, a także jeden z założycieli grupy OBERIU Nikołaj Zabłocki (1903–1958) czy łączący w swoich wierszach tradycje symbolizmu i akmeizmu Arsienij Tarkowski (1907–1989)¹². Oprócz autorów, którzy tworzyli unikatową dla kultury rosyjskiej poezję „srebrnego

¹⁰ Александр Галич: „Помни о мельнике!” (Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968). Публикация К. Андреева, в: Мир Высоцкого. Исследования и материалы, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 439.

¹¹ Д.Л. Быков, Борис Пастернак, Москва 2008.

¹² Por. F. Nieuważny, *Poezja*, w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 471.

wieku” bądź byli jej spadkobiercami i kontynuatorami, na arenę dziejową weszło kolejne pokolenie literatów, nazywane *shestidiesiatnikami*¹³. Trudno nie wspomnieć najbardziej popularnych poetów lat 60.: Andrieja Wozniesińskiego, Jewgienija Jewtuszenkę, Roberta Roźdiestwińskiego (1932–1994), Bielę Achmadulinę (1937–2010) oraz stanowiących dla nich przeciwagę leningradzkich liryków: przyszłego laureata literackiej Nagrody Nobla, Josifa Brodskiego oraz jego przyjaciela Jewgienija Riejna. Każdy z nich na swój niepowtarzalny sposób uczestniczył w procesie odnowy rosyjskiej kultury poetyckiej.

„Odwilż” dała również impuls do rozwoju liryki w zupełnie innym, niecodziennym wydaniu. Jej odwieczny związek z muzyką został na nowo zaakcentowany przez rzeszę twórców, którzy zaczęli pisać wiersze, komponować do nich melodie i wykonywać je publicznie przy własnym akompaniamencie gitary. Ten siedmiostrunowy instrument szarpany stał się podstawowym, choć nie jedynym środkiem ekspresji muzycznej śpiewających poetów [za wyjątkowe należy uznać przypadki, gdy poszczególni bardowie, tworząc tło dźwiękowe do swoich dzieł literackich, posługiwali się fortepianem (Wadim Jegorow, ur. 1947) lub akordeonem (Siergiej Stierkin) bądź wykorzystywali w tym celu rozmaite przedmioty, jak chociażby pudełko zapalek (Juz Aleszkowski)¹⁴]. Prawidłowość tę zauważył Wysocki, który na jednym z ostatnich wystąpień opowiadał o początkach swojej przygody z pieśnią autorską:

Именно выбрал гитару. Это может быть и рояль, и аккордеон, и барабан. Раньше я пел без гитары. Вот так [rytmicznie uderza w pudło rezonansowe gitary – В.О.], вот – стуча по столу. Вот, пел чужие песни и всевозможные пародии на чужие мелодии. Когда стал писать сам, это все стало происходить только, вот, с этим, вот, бесхитростным инструментом, которым могут владеть многие, многие. И овладеть им довольно просто, быстро. Виртуозно научиться играть – сложно, конечно, но аккомпанировать себе – возможно¹⁵.

Za pomocą instrumentu poeci łamali istniejące wówczas stereotypy, o których opowiadał Jurij Wizbor: „Гитара общепринято считалась тогда символом мещанства; один великий писал: «Гитара – инструмент парикмахеров», оскорбив сразу и замечательный инструмент и ни в чем не повинных тру-

¹³ S.C. Ramer, „*Shestidesiatniki*”, „Journal of Modern Russian History and Historiography” 2010, № 3, s. 233–255; A. Wołodźko-Butkiewicz, *Fenomen „shestidiesiatniczestwa” pięćdziesiąt lat później. Zamiast wstępu*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 2 (134), s. 5–10.

¹⁴ А.Е. Крылов, *Шансонье всяя Руси в ландшафте тоталитарной системы*, w: *Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения: Сборник научных статей*, pod red. С.В. Свиридова, Калининград 2006, s. 7.

¹⁵ Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Domu Kultury „Kommuna” – 1980 r.: В.С. Высоцкий, *Концерт в ДК „Коммуна”* (1980), Эликтан 2003.

жеников расчески”¹⁶. Nie potrzebowali również wykształcenia muzycznego, aby ich pieśni wykonywane przy prowizorycznym akompaniamencie docierały do słuchaczy. Z wielką szczerością wypowiadał się na ten temat Galicz. „Мало есть гитар – из деревообделочной промышленности – на которых бы я не тренирал. Это одна из них”¹⁷ – tymi słowami, bez fałszywej muzycznej skromności, za to z charakterystyczną dla siebie nutką poetyckiej megalomanii podpisał się na gitarze znanego muzykologa Władimira Frumkina. Lecz wybór gitary nie był podyktowany jedynie życiowym pragmatyzmem. Wiązał się także z tradycją XIX-wiecznych kompozytorów – Aleksandra Warłamowa, Aleksandra Alabjewa, Aleksandra Guriljowa, którzy zafascynowani sztuką gry na gitarze przy jej dźwiękach śpiewali własne pieśni i romanse¹⁸, bądź wpływem działającego w XX stuleciu gitarzysty klasycznego Aleksandra Iwanowa-Kramskiego, który zasłynął jako orędownik gitarowych brzmień oraz nauczyciel i wychowawca wielu muzyków. Gitara pełniła również funkcję wymownego symbolu, wyrażającego dynamikę nowego nurtu poetyckiego, niepoohamowane dążenie do wolności poprzez wędrówkę pieśni – dynamikę stanowiącą przeciwwagę dla statyczności starego skostniałego modelu kultury. Zjawisko to, początkowo uznane za odosobnione i niegodne uwagi, z czasem przybrało rozmiary fenomenu, który pomimo zabiegów władz był w stanie przetrwać najtrudniejszą próbę. Pieśń (piosenka) autorska – bo o niej mowa – była obok anegdoty¹⁹ jedynym gatunkiem odpornym na zabiegi cenzury, dzięki czemu mogła dawać impuls do rozwoju życia duchowego²⁰. Oficjalnie ze względu na tę cechę Galicz przyłączył się do nieformalnej i niepołączonej żadnym programem grupy śpiewających literatów, nie rezygnując jednak z miana radzieckiego dramaturga i związanych z nim profitów. Dlatego trudną do obrony pozostaje teza Hanny Kowalskiej,

¹⁶ Юрий Визбор, w: С. Истомин, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 106.

¹⁷ В. Фрумкин, *Еще раз о Булате...*, dz. cyt., s. 14.

¹⁸ Zob. *Авторская песня*, w: Е.С. Роговер, *Русская литература XX века: учебное пособие*, Санкт-Петербург – Москва 2010, s. 482. Obok wymienionych muzyków warto wspomnieć nazwiska współczesnych im autorów tekstów popularnych romansów, wierszy lirycznych i pieśni poetyckich – Aleksieja Apuchтина (1840–1893), Jakowa Połonskiego (1819–1898) (muzykę do ich utworów pisał Piotr Czajkowski) czy hrabiego Aleksieja Konstantinowicza Tołstoja (1817–1875).

¹⁹ S.B. Graham, *A cultural analysis of the Russo-Soviet „anekdot”*, Pittsburgh 2003.

²⁰ Pisarz i publicysta Leonid Żuchowicki (ur. 1932) tak ujmował specyfikę pieśni autorskiej: „У народа всегда была какая-то духовная жизнь. Задушить в людях это было невозможно. И вот два жанра пробили эту стену цензуры: первый жанр был анекдот и второй жанр песни, которая официально называлась бардовской”. Zob. Film dokumentalny *Без „верных друзей”*. *Двойная жизнь Александра Галича*, автор Александр Кутинов, режиссер Татьяна Архипцова, производство ООО „АСС-АРТ” по заказу ГТК „Россия”, <https://www.youtube.com/watch?v=YeMqXfx8J1M> [dostęp: 3.03.2015].

podpowiedziana badaczce zapewne przez prozę autobiograficzną barda, że „pożegnanie z dramatem miało dla Galicza symboliczny wymiar pożegnania z własną przeszłością”, a jego wierszopisarstwo „było nie tyle wyrazem potrzeby twórczej, co rodzajem powinności życiowej”²¹. W istocie poeta-kontestator przez długi czas nie rozstawał się ze sztuką oficjalną, pracując „dwutorowo”. Pisał wtedy teksty poetyckie, które zapewniły mu miejsce wśród pisarzy rosyjskich XX wieku oraz tworzył sztuki teatralne, które sprawiały, że nie musiał przejmować się materialną stroną egzystencji.

W dotychczasowych badaniach nad życiem i twórczością Galicza niemal całkowicie zostały pominięte czynniki charakterologiczne, mogące mieć niebagatelny wpływ na wybór jego dalszej drogi literackiej. Można dać wiarę wypowiedziom pisarza, w których ubolewa nad swoim młodzieńczym entuzjazmem i zachłyśnięciem się ideałami epoki stalinowskiej oraz skarży się na Chruszczowowską cenzurę, co rzekomo doprowadziło go do przewartościowania poglądów i zajęcia się pieśnią autorską:

Почему же вдруг человек немолодой, не умея петь, не умея толком аккомпанировать себе на гитаре, все-таки рискнул и стал этим заниматься? Наверное, потому, что всем нам [...] слишком долго вдали хорошо поставленными голосами. Пришла пора говорить правду. И если у тебя нет певческого голоса, то может быть, есть человеческий, гражданский голос. И, может быть, это иногда важнее, чем обладать бельканто²².

У меня есть иное право – судить себя и свои ошибки, свое проклятое и спасительное легкомыслие, свое долгое и трусливое желание верить в благие намерения тех, кто уже давно и определенно доказал свою неспособность не только совершать благо, а просто даже понимать, что это такое – благо и добро! [...] И нет во мне ни смирения, ни гордыни, а есть спокойное и радостное сознание того, что впервые в своей долгой и запутанной жизни я делаю то, что положено было мне сделать на этой земле²³.

Odnajdując pierwiastek ekspiacyjny w poezji barda, można wysunąć tezę o znaczącej roli pobudek czysto ambicjonalnych, które przyczyniły się do wykreowania go na klasyka pieśni autorskiej. Powszechnie znana jest opinia, że Galicz uwielbiał znajdować się w centrum uwagi, był duszą towarzystwa, często ulegał modzie. Nie da się wykluczyć, że to właśnie chęć patronowania poetom

²¹ H. Kowalska, *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, w: *Realiści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Kraków 1997, s. 274.

²² Wypowiedź Galicza zamieszczona w: P. Шипов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 232.

²³ А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях и пяти главах*, w: tenże, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 300.

wykonującym swoje utwory przy akompaniamencie gitary, demonstrowanie wszechstronnego przygotowania do pracy w ramach nowego synkretycznego rodzaju sztuki oraz doskonałe wycucie koniunktury artystycznej miały charakter decydujący.

Wielu dużo młodszych od Galicza bardów, takich jak chociażby Kim czy Wysocki, zaczęło śpiewać swoje wiersze wcześniej od tego dojrzałego twórcy, nie posiadając przy tym tak bogatych doświadczeń literackich, jakimi mógł się wtedy poszczycić autor *Marynarskiej ciszy*. Oni również dostrzegli możliwości rodzącej się wówczas „poezji z gitarą”, która z każdą chwilą zyskiwała coraz więcej wykonawców i słuchaczy. „Я взялся за гитару только для того, чтобы не отстать от моды”²⁴ – wyznawał Kim, wspominając czasy studenckie przypadające na końcówkę lat 50. Wtórował mu Wysocki, który z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru i brakiem fałszywej skromności opowiadał o genezie swojej pierwszej piosenki autorskiej noszącej tytuł *Tatuaż* (*Татуировка*), którą jako początkujący instrumentalista i poeta napisał w 1961 roku:

Я первую песню свою написал в Ленинграде, здесь, пять лет тому назад. Ехал однажды в автобусе и увидел, это летом было, впереди сидел человек, у него была распахнутая рубашка и на груди была татуировка женщины. Нарисована была красивая женщина и внизу было написано „Люба, я тебя не забуду”. Потом я написал такую песню, которая называется *Татуировка*. Правда вместо „Люба” для рифмы поставил „Валя”. Вот, почему-то мне захотелось написать про это. Это была первая песня. Вот. А потом я постепенно начал, так как я учился тогда играть на гитаре, а чужие песни на гитаре труднее разучивать, я стал свои писать. А так потихоньку дошел до этой жизни²⁵.

Młodzieńczy zapal Kima i Wysockiego oraz ich fascynacja dokonaniem Okudźawy²⁶, Wizbora i Anczarowa udzieliły się Galiczowi, który zapragnął ponownie, choć już w innym charakterze, wypłynąć na fali popularności nowego synkretycznego rodzaju sztuki.

Symptomatyczne są słowa Galicza na temat własnego debiutu pieśniarskiego, czyli utworu o tytule *Lenoczka*. Pozostawił on w świadomości pisarza niezatarty

²⁴ Юлий Ким, w: С. Истомина, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды...*, dz. cyt., s. 162.

²⁵ Nagranie audio: *Włodzimirz Wysocki*, MCI 004, licencja Russian Disc, mastering Tadeusz Sudnik, Łoża Wydawnicza INTERESA.

²⁶ Pod szczególnym wpływem jego osobowości artystycznej pozostawał młody Wysocki, który będąc studentem szkoły teatralnej, wsłuchiwał się w pieśni starszego kolegi i wzorując się na nim, stawiał pierwsze poważne kroki jako instrumentalista i autor tekstów: „Я начал писать стихи довольно давно, еще будучи пацаном. Вдруг я услышал, как поэт Булат Окуджава. Мне показалось, что воздействие от стихов моих усилится, если я буду исполнять их под гитару” (*Владимир Высоцкий. Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков-Москва 2000, s. 138); „[...] я начинал из-за Булата Окуджавы, и для меня он остался все равно самым светлым пятном, Булат...” (tamże, s. 186).

śląd i do końca jego dni funkcjonował jako wydarzenie przełomowe i determinujące przebieg dalszej kariery literackiej: „Вот с этой песни, собственно, и начались все мои дальнейшие сложные жизненные перипетии, которые меня и довели до сегодняшнего дня”²⁷. Błyskawiczny proces jej powstania w czasie podróży z Moskwy do Leningradu w jednoosobowym przedziale nocnego pociągu pośpiesznego „Красная стрела” urasta do rangi symbolu, w którym wyrażona zostaje przemiana Galicza z oficjalnego dramaturga w wolnego od partyjnego dyktatu poetę:

И вот, так как мне не спалось, я решил сочинить какую-нибудь песню. Причем, песен я не писал очень давно, а стихов тем более, и как-то они ушли из моей жизни на долгие годы. И вот я... стал сочинять песню под названием „Леночка”. И сочинял я ее, в общем, всю ночь, но как-то я сочинил сразу, с ходу. То есть это заняло у меня часов пять, не больше. И когда я сочинил, я вышел в коридор и так подумал: „Э-э, батюшки! Несмотря на полную ерундовость этой песни, тут, кажется, есть что-то такое, чем, пожалуй, стоит заниматься”²⁸.

W późniejszej prozie autobiograficznej Galicz rozważał to wydarzenie w kategoriach mistycznych, doszukując się wpływu Stwórcy na swój los śpiewającego poety:

Пути господни неисповедимы, но не случайны. Не случайна была та бессонная ночь в вагоне поезда „Москва – Ленинград”, когда я написал свою первую песню „Леночка”. Нет, я и до этого писал песни, но „Леночка” была началом – не концом, как полагал Арбузов, – а началом моего истинного, трудного и счастливого пути”²⁹.

Galicz w roli „poety z gitarą” zaistniał dopiero w roku 1962, kiedy znane mu już były utwory słowno-muzyczne innych bardów. Wybrana przez nich forma wypowiedzi okazała się dla niego jako doświadczonego dramaturga na tyle ciekawa, że postanowił wzorem kolegów-literatów spróbować sił w nowym rodzaju twórczości. Stanisław Rassadin – bliski znajomy Galicza z lat 60. i 70. – twierdzi nawet, że bezpośrednim bodźcem do rozpoczęcia pieśniarsko-poetyckiej twórczości nie była jego chęć wzorowania się na bardach, lecz potrzeba konkurowania z nimi, w myśl hasła „Булат может, а я не могу?”³⁰. Według

²⁷ А.А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000, s. 58.

²⁸ Там же.

²⁹ А.А. Галич, *Генеральная репетиция. История в четырех действиях...*, dz. cyt., s. 300.

³⁰ С.Б. Рассадина, *Я выбираю свободу (Александр Галич)*, Москва 1990, s. 42; tenże, *Везу-ров бытия. Балагана – от драмы, „Новая газета” 2001, № 75 (от 15 Октября)*, <http://www.novayagazeta.ru/data/2001/75/40.html> [dostęp: 7.10.2011].

subiektywnych ocen prasy emigracyjnej to właśnie Galicz wyszedł zwycięsko z tego pojedynku:

Можно почти наверняка предположить, что мир не получил бы стихов Галича, если бы не Булат Окуджава с его песнями. Окуджава первый возродил (на совсем новой основе) жанр „городского романса”, жанр поэтических, доходчивых песен-речитативов под гитару. Галича привлек этот способ изложения мыслей, и он стал „последователем” Окуджавы [...]. Но он был единственным „последователем”, оставившим позади самого зачинателя³¹.

Chłodny stosunek Galicza do innych bardów nie jest tajemnicą. Władimir Frumkin zauważa nawet zakamuflowaną zazdrość w wypowiedziach Galicza o Okudźawie: „в его [Галича – В.О.] отношении к Булату прорывалось порой нечто вроде ревности – когда он иронизировал насчет «ляпа» в «Песенке о Моцарте»: как, мол, можно играть на скрипке и притом не убирать ладони со лба!”³². Oschłość Galicza wobec czołowych postaci tego nurtu była wyczuwalna nawet po wymuszonym wyjeździe pisarza z ZSRR, o czym świadczą słowa Anatolija Gładilina w jego prozie wspomnieniowej:

Trudno podejrzewać Galicza, że zazdrościł Okudźawie czy Wysockiemu, którzy cieszyli się wówczas ogromną popularnością. Galicz wiedział, że jest jednym z trzech wielkich bardów Rosji. Gdy jednak w biurze Swobody zaśpiewałem Galiczowi nową piosenkę Bułata, mimo woli posypałem mu solą otwarte rany. Okudźawa i Wysocki nie stracili przecież więzi ze swymi wielbicielami i słuchaczami, a Galicz czuł się niemal jak w przesłaniu, w której zabrakło powietrza³³.

Jednak wbrew temu, co sugeruje Gładilin, reakcja poety nie była tylko wynikiem wygnańczej nostalgii. Okudźawa z kolei nie szczędził gorzkich słów starszemu koledze-literatowi, ganiąc go za przywłaszczanie sobie cudzych utworów w początkach działalności poetycko-pieśniarskiej³⁴. Co symptomatyczne, czynił to prawie 20 lat po śmierci Galicza.

³¹ Л. Донатов, *Поэт Галич, поэт Галич...*, „Посев” 1969, № 11 (1150) ноябрь, s. 53.

³² В. Фрумкин, *Еще раз о Булате...*, dz. cyt., s. 27.

³³ А. Gładilin, *Ulica generalów. Próba wspomnień*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2014, s. 173.

³⁴ „К Галичу я отношусь очень сдержанно. Как поэта я его высоко ценю. Очень. А как личность – не очень. Не очень. Он был сноб, он был барин, он был лгун. Вот я помню, моя первая... Но это не для [печати]. [...] Вот первый раз, когда я с ним [Галичем – В.О.] встретился (в Ленинграде), я приехал, и мой друг Володя Венгеров такой, режиссер, сказал: «Приезжай, у меня будет Саша Галич». [...] Я уже слышал о нем. Слышал. Но он только начинал еще что-то такое [писать]. Вот мы сидим там. И Володя говорит: «Ну, Саша, давай, спой-ка песню, Булату покажи». Он начинает петь. Прелестную песню. Вторую. Прелестная песня. Я говорю. Он кивает, улыбается, все это. Потом, через несколько лет уже, я выясняю, что это песни Шпаликова. Понимаете? Ну, спел – спел. Ну скажи!

Najważniejszymi atutami pieśni autorskiej, już na początku docenionymi przez Galicza, były brak skrupowania przez cenzurę, ogromna siła oddziaływania na odbiorcę oraz moc i prostota przekazu³⁵. „Тут, кажется, можно рассказать значительно больше, чем всё то, что я пытался сделать в разнообразных сочинениях другого рода”³⁶ – konstatował autor *Marynarskiej ciszy*, akcentując przewagę pieśni autorskiej nad dotychczasowymi gatunkami, które uprawiał. Atrakcyjna dla Galicza okazała się także bezpośrednia forma komunikacji artystycznej. Dzięki niej utwory docierały do miłośników poezji niemal natychmiast po ich napisaniu, z pominięciem uwag i ingerencji cenzorskich oraz czasochłonnego cyklu wydawniczego, za to w autorskim wykonaniu, co jeszcze bardziej zacieśniało więź między bardem a jego słuchaczami.

Stosunkowo późny debiut mógłby wskazywać na potencjalną zależność Galicza od autorów, którzy wyprzedzili go w wyścigu o palmę pierwszeństwa w nowym „gatunku” literacko-muzycznym. Poeta jednak świadomie dystansował się od innych twórców piosenki autorskiej. Głównie ze względu na ugruntowaną pozycję w literaturze oficjalnej oraz profesjonalne przygotowanie pisarskie nie identyfikował się z początkującymi bardami, stawiając się wyżej od nich w hierarchii „poetów z gitarą”. Galicz zawsze funkcjonował jako zjawisko odrębne, ze wszech miar niebanalne, zintelektualizowane i przesycone literackością. Od samego początku adresował piosenki autorskie do słuchacza pochodzącego z kręgów inteligencji, czym różnił się od Wysockiego czy Okudźawy. Utwory młodszego barda przeznaczone były dla odbiorców wywodzących się ze wszystkich grup społecznych i dzięki unikatowej konstrukcji zyskiwały szeroką akceptację. Natomiast pieśni jego nauczyciela – przede wszystkim ze względu na melodyjność – były cenione również przez tę część audytorium, dla której niedostępny okazał się świat metafor autora *Piosenki o Arbacie (Песенка об Арбате)*.

Reaktywacja życia literackiego na przełomie lat 50. i 60., ze szczególnym naciskiem na poezję oraz jej „śpiewaną” odmianę, dokonywała się w duchu wcześniejszych epok. Wzorem dla rozwoju liryki „odwilżowej” można na-

А он кивает и молчит. Меня это очень... [...] Потом, Галич был очень неинтересный. Вот с Володей [Высоцким – В.О.] интересно было общаться и разговаривать. Галич – любил выпить, компанию, быть главным в этой компании... Такого серьезного разговора нельзя было с ним вести, не получалось...” Zob. М. Эпельзафт, А. Мазин, *Два дня в беседах с „музыкальным человеком”*, w: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 7, Москва 2010, s. 171–172 („Эпоха. Иерусалим” 1995, 18–24 мая, 25–31 мая, 1–7 июня).

³⁵ Prostota formy wymagała jednak od bardów dużego nakładu sił twórczych. Aleksandr Mieżirow bez trudu rozszyfrował „zagadkę Wysockiego”: „В стихах и песнях Высоцкого есть обманчивая легкость. Когда вслушаешься, осознаешь, какой тяжелой ценой она достигнута”. Zob. В.С. Высоцкий, *Песни, „Мелодия”* 1981 (okładka płyty winylowej).

³⁶ А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 58.

zwać okres końca XIX i początku XX wieku, w którym daje się zaobserwować wzrost roli słowa poetyckiego. Prekursorzy piosenki autorskiej, podobnie jak jeden z najwybitniejszych twórców rosyjskiego symbolizmu – Aleksandr Błok, wielostronnie wykorzystali muzykę, która dzięki swojej dynamice i rytmice potęgowała odczucia związane ze słuchową recepcją tekstu artystycznego. Powszechnie znane są wypowiedzi Wysockiego podkreślające znaczenie melodii, która „входила не только в уши, но и в душу”³⁷, przez co można ją było bez trudu odtworzyć i łatwiej zapamiętać słowa pieśni. Muzyka wносила również harmonię do świata liryki poetów-bardów.

Wspólne dla obu tych okresów historyczno-literackich było także dążenie autorów do ożywienia pierwiastka duchowego, który najpełniej wyrażał się w poezji. Poezja modernistyczna początku XX wieku – podobnie jak pół wieku później pieśń autorska – narodziła się w kameralnej atmosferze spotkań ludzi kultury z wielbicielami ich talentu. Zjawiska te łączy również charakterystyczny dla pejzażu modernistycznego „rytuał spotkania”, „model bratniej jedności, komunii dusz, integralnej wspólnoty”³⁸. Jego znaczenie fenomenalnie wyczuwali śpiewający poeci. Wysocki zwracał wyjątkową uwagę na rolę, jaką w procesie twórczym i odbiorczym odgrywa świadomość bliskości innych osób. Wielokrotnie podkreślał obecność grupy przyjaciół, w której panowała atmosfera zaufania, stanowiąca nieodzowny czynnik rozwoju piosenki autorskiej:

Из-за того, что все делаешь сам, из-за того, что в общем ничего нет, только есть гитара, ваши глаза и желание что-то рассказать. Вот из-за этого есть атмосфера доверия к зрителям, есть ощущение, что не обязательно, что это вам понравится, во всяком случае, что будет это обязательно интересно, что это будет не только развлекать, а что это заставит иногда подумать, что захочется эту песню послушать еще раз, взять с собой. Поэтому приходят люди с магнитофонами на концерты, записывают, несут к себе, распространяют, показывают друзьям, то есть берут нас к себе в гости, а именно людей, которые занимаются авторской песней³⁹.

W podobnym tonie wypowiadał się Stanisław Rassadin, dla którego oczywistym i niezbędnym elementem zapewniającym nośność utworom barda-dramaturga była interakcja między autorem a słuchaczem: „песня ведь не роман, не поэма, у нее два полюса, два соавтора – сам поэт и тот, кто внимает”⁴⁰. Pieśń autorska od samego początku była więc rozmową ze słuchaczem, pozო-

³⁷ Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Domu Kultury „Kommuna” – 1980 r.: В.С. Высоккий, *Концерт в ДК „Коммуна”...*, dz. cyt.

³⁸ G. Bobilewicz, *Przełom modernistyczny. Kultura, sztuka i życie towarzyskie*, w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku...*, dz. cyt., s. 29.

³⁹ Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Kazaniu – 1977 r.: В.С. Высоккий, *Концерт в Казани* (1977), Эликтан 2003.

⁴⁰ С.Б. Рассадин, *Везучий Галич. Вспоминая его...*, dz. cyt.

stawała otwarta na jego głos, jego wrażliwość i zaangażowanie w poszukiwanie ukrytych w tekście znaczeń. Na tę właśnie cechę „gatunku” wskazywał Wysocki na swoich koncertach: „Я вот думаю, что авторская песня вообще, которой мы занимаемся несколько человек это есть ничто иное, как форма беседы со зрителем, но только, конечно, в виде песни это”⁴¹. Trafność uwag poety-barda dostrzegli i rozwinęli krytycy, którzy docenili znaczenie pieśni autorskiej w akcie komunikacji literackiej oraz jej rolę w wymianie myśli⁴². Godne podkreślenia są też zasługi rosyjskich modernistów, którzy zaangażowali odbiorcę słowa poetyckiego w proces twórczy.

Cechą, która łączyła rosyjskich bardów z poetami „srebrnego wieku”, było nowe wyobrażenie o misji artysty tworzącego za pomocą słowa, o prawdziwej naturze liryki, o sposobach i formach jej istnienia. Wielu twórców literatury modernistycznej doskonale rozumiało anachroniczny charakter tradycyjnej poezji zapisywanej na papierze i związanej z tym konieczność wykorzystania alternatywnych kanałów komunikowania się z odbiorcą, użycia nowych środków wyrazu, które znacznie zwiększały siłę oddziaływania. Inna Sokołowa wskazuje na próby symbolistów, futurystów i akmeistów, by „uczynić słowo poetyckie brzmącym, dobrze słyszalnym”, a także podkreśla znaczenie wieczorów poetyckich, organizowanych przez literatów w kawiarniach, salonach i mieszkaniach⁴³. Nieprzypadkowo druga i trzecia dekada XX wieku nazywane są „kawiarnianym okresem” rozwoju literatury rosyjskiej. Jest to związane z prężną jak na owe czasy działalnością kawiarni literackich (do najbardziej znaczących można zaliczyć kawiarnie: „Черная кошка”, „Красный петух”, „Летучая мышь”, „Питторекс”, „Кафе поэтов”, „Летучий голандец”, „Стоило пегаса”, „Бим-бом”, „Странствующий энтузиаст”), w których kwitło życie kulturalne⁴⁴. Początek tego okresu zbiega się z otwarciem w Piotrogradzie w 1912 roku lokalu o nazwie „Бродячая собака”, który stał się miejscem spotkań ludzi sztuki oraz ich mecenasów i wielbicieli. O jego wystrój zadbał znany rosyjski malarz i grafik Siergiej Sudiejkin, a stroną organizacyjną przedsięwzięcia zajął się m.in. Aleksiej Tolstoj (1883–1945). Gośćmi kawiarni były takie znakomitości świata artystycznego, jak: Igor Siewierianin (1887–1941), Konstantin Balmont

⁴¹ Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Domu Kultury „Коммуна” – 1980 r.: В.С. Высоккий, *Концерт в ДК „Коммуна”...*, dz. cyt.

⁴² И.А. Стернин, *Авторская песня и русское общество*, w: *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования*, ред. и сост. Т.Ф. Пухова, Воронеж 2002, s. 135–138; Л.Н. Дьякова, *Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Воронеж 2007.

⁴³ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002, s. 39–40.

⁴⁴ А. Drawicz, *Po przewrocie bolszewickim*, w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku...*, dz. cyt., s. 176.

(1867–1942), Sasza Czornyj, Osip Mandelsztam, Nikołaj Gumilow (1886–1921), Anna Achmatowa i Michaił Kuzmin (1872–1936). „Бродячая собака” stała się przedmiotem refleksji poetyckiej dwojga ostatnich literatów. „Муза плачу” w swoich przedrewolucyjnych strofach z nostalgią wspominała wieczory poetyckie w atmosferze bliskości i wzajemnego zrozumienia:

Да, я любила их, те сборища ночные, – // На маленьком столе стаканы ледяные, //
Над черным кофеем пахучий, тонкий пар, // Камина красного тяжелый, зимний
жар, // Веселость едкую литературной шутки // И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий⁴⁵.

Z kolei Kuzmin wychwalał nastrój wolności, który pół wieku później udzielił się twórcom oraz miłośnikom pieśni autorskiej, stając się nieodłącznym elementem domowych koncertów poetów-bardów: „Здесь цепи многие развязаны, – // Все сохранит подземный зал, // И те слова, что ночью сказаны, // Другой бы утром не сказал”⁴⁶. Błok, który recytował swoje wiersze przed licznie zgromadzoną publicznością, Majakowski i Jesienin, którzy uczestniczyli w pojedynkach poetyckich, nie tylko przenieśli lirykę w obszar dźwięku, ale także stali się inspiracją dla poetów epoki poststalinowskiej. Wystarczy wspomnieć kult poezji w okresie „odwilży”, kiedy to liryka powróciła nie tylko do czytelnika, ale i do słuchacza. Do roli wymownego symbolu urasta tu uroczyste odsłonięcie w centrum Moskwy pomnika Majakowskiego latem 1958 roku, który w krótkim czasie stał się miejscem spotkań młodego pokolenia poetów i osób ceniących ich twórczość. Fala poetycka, której częścią była pieśń autorska, w niekontrolowany sposób rozlała się po całym Związku Radzieckim, napełniając miłośnikami liryki nie tylko prywatne mieszkania, ale także sale widowiskowe, kina, teatry, a nawet całe stadiony i hale sportowe. Właśnie w tych miejscach entuzjaści poezji mogli posłuchać słowa artystycznego swoich literackich idoli. Paradoks polegał jednak na tym, że w przypadku piosenki autorskiej czynili to nie do końca legalnie. Z czasem, kiedy „odwilż” ustąpiła miejsca neostalinowskiemu „zastojowi”, władza pojęła, że „poeci z gitarą” nie są krótkotrwałą osobliwością, lecz potencjalnym zagrożeniem dla zdobyczy rewolucji. Dlatego rozprawiła się z nimi typowo, w myśl sowieckiej zasady, że problemy pomijane milczeniem przestają istnieć. Stąd wzięły się zakazy publikacji oraz brak zgody na organizowanie oficjalnych koncertów.

Jednak oparty na kłamstwie system pozostawiał poetom-bardom i ich odbiorcom pewnego rodzaju furtkę, z której zainteresowani chętnie korzystali. Poza skazanym na wygnanie Galiczem, który po głośnym, skandalizującym wystąpieniu na festiwalu w Nowosybirsku w 1968 roku zmuszony był pożegnać

⁴⁵ А.А. Ахматова, *От царскосельских лип: Поэзия и проза*, Москва 2000, s. 253.

⁴⁶ М.А. Кузмин, *Кабаре*, <http://slova.org.ru/kuzmin/kabare/> [dostęp: 29.06.2015].

się z masowym słuchaczem, inni nieuznani oficjalnie twórcy pieśni autorskiej mogli w miarę swobodnie śpiewać swoje wiersze-piosenki w domach kultury, świetlicach przyzakładowych czy bibliotekach, pod warunkiem że ich koncerty określane były mniej pretensjonalnie, np. jako „spotkanie z aktorem”. Działo się tak w przypadku Wysockiego, dzięki czemu mógł on wystąpić nawet w klubie radzieckiego MSW i między neutralnymi pieśniami napisanymi do filmów i spektakli nie omieszczał przemycić alegorycznych utworów antysystemowych z grupy piosenek sportowych przy ogólnej aprobacie nieświadomych niczego czekistów⁴⁷. Innym stosowanym określeniem był „wieczór z pisarzem”, przede wszystkim w odniesieniu do Okudźawy. Imprezy te były ściśle kontrolowane przez etatowych funkcjonariuszy tajnych służb bądź ich konfidentów, przez co repertuar na nich prezentowany odbiegał od wariantu przedstawianego na domowych koncertach w kręgu zaufanych osób.

Niebagatelną rolę w popularyzowaniu twórczości bardów odegrał *magnitizdat* – magnetofonowa forma samizdatu, dzięki której pieśni śpiewających poetów zyskały nie tylko ogólnokrajowy obieg. Żartobliwie wypowiadał się na ten temat Wysocki na jednym ze swoich ostatnich koncertów w marcu 1980 roku: „Через неделю приезжаешь в другой город и тебе текст подсказывают из зала. Так быстро это распространяется в связи с обилием высококачественных магнитофонов”⁴⁸. Zalety „pirackich” nagrań z półlegalnych koncertów „literatów z gitarą” zachwalał należący do ich grona Julij Kim, który w jednym z różniejszych wywiadów mówił: „«Магнитиздат» – это было море, на которое контроль Комитета госбезопасности не распространялся”⁴⁹. Z kolei Galicz, już na emigracji, odpowiadając na pytanie, ilu słuchaczy może mieć *magnitizdat*, stwierdził:

Я не преувеличивая скажу... Во всяком случае, уже не десятками, а сотнями тысяч можно исчислить. Пожалуй, ни в одной стране магнитофон не имеет такого широкого распространения, как в Советском Союзе, потому что он и, так сказать, отдых и развлечение, и – одновременно – почти что источник информации⁵⁰.

Zjawiska te ze względu na swoją aktualność wciąż stanowią szerokie pole badań z zakresu wielu dziedzin nauki, przede wszystkim literaturoznawstwa i kulturologii. Właśnie one, traktując pieśń autorską jako odporny na zabiegi

⁴⁷ Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Klubie MSW – 1970 r.: В.С. Высоцкий, *Концерт в клубе МВД* (1970), Эликтан 2003.

⁴⁸ Nagranie audio z koncertu Wysockiego w Domu Kultury „Коммуна” – 1980 r.: В.С. Высоцкий, *Концерт в ДК „Коммуна”...*, dz. cyt.

⁴⁹ 25 лет со дня смерти Александра Галича. *Интервью с Юлием Кимом*, <http://www.svoboda.org/content/transcript/24199562.html> [dostęp: 2.01.2015].

⁵⁰ *Интервью телеканалу „ZDF” (г. Майнц) 24 июля 1974 года, в: Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 347.

cenzury fenomen kultury rosyjskiej czasu niewoli twórczej, który pomimo syntetycznego charakteru pozostawał głównie sztuką słowa, starały się wypracować system pojęć niezbędnych do opisywania najważniejszych cech dorobku artystycznego śpiewających poetów, w tym Galicza. Kluczowe jest zatem zdefiniowanie terminu „pieśń (piosenka) autorska” („авторская песня”)⁵¹. Inna Sokołowa określa ją jako:

тип песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчетливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора

⁵¹ Polskojęzyczny termin „pieśń (piosenka) autorska” – analogiczny do rosyjskiego pojęcia „авторская песня” określającego synkretyczny utwór słowno-muzyczny stworzony przez śpiewającego poetę – został zaproponowany przez Jadwigę Sawicką i Ewę Paczoską w słowie wstępnym do zbioru pokonferencyjnego o fenomenie bardów. Zob. J. Sawicka, E. Paczoska, *Wstęp*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 5. W artykułach poświęconych ich twórczości (ze szczególnym uwzględnieniem autorów związanych z rosyjską przestrzenią językową i kulturową) terminy „pieśń autorska” [używają go Jadwiga Sawicka i Andrzej de Lazari (J. Sawicka, „Wolnolubiwała gitara” – o Włodzimierzu Wysockim, w: tamże, s. 35–44; A. de Lazari, *Bardowie i idee*, w: tamże, s. 45–50)] i „piosenka autorska” [skłania się ku niemu Anna Bednarczyk (A. Bednarczyk, *Przeszłość i teraźniejszość rosyjskich bardów w Polsce*, w: tamże, s. 167–179) oraz Tadeusz Klimowicz (*Piosenka autorska (авторская песня)*, w: T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 140)] stosowane są zamiennie i odnoszą się do opisu tego samego zjawiska. Tendencję tę można zaobserwować w innych artykułach, które mają na celu przybliżenie dorobku rosyjskich „poetów z gitarą”. O formie pieśni autorskiej uprawianej przez Okudżawę pisze Jadwiga Szymak-Reiferowa (J. Szymak-Reiferowa, *Bułat Okudżawa wczoraj i dziś*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 94). Natomiast pojęciem „piosenka autorska” w odniesieniu do twórczości Okudżawy i Wysockiego posługuje się Aleksy Awdiejew w artykule dotyczącym zagadnień związanych z kulturą muzyczną w Rosji (A. Awdiejew, *Muzyka rosyjska*, w: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, red. L. Suchanek, Kraków 2004, s. 346). Wcześniej korzysta z niego Anna Żebrowska, określając twórczość Wysockiego „zwieńczeniem nurtu piosenki autorskiej” (A. Żebrowska, *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy...*, dz. cyt., s. 211–228). Trzeba przy tym podkreślić, że elementy znaczeniowe rosyjskiego pojęcia „песня” [do najważniejszych jego wyznaczników – podążając za wywodami S. Dżanumowa – należą: wielogatunkowość, posiadanie formy wiersza, przeznaczenie tego typu utworów do śpiewania, silne zakorzenie w tradycji literackiej (С.А. Джанумов, *Песня*, w: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2003, s. 742)] bliskie są zarówno tym ewokowanym przez wieloznaczny termin „pieśń” [oznacza on „najstarszy i najbardziej powszechny gatunek poezji lirycznej związany genetycznie z muzyką”, a także „samodzielny utwór wokalnie-muzyczny do tekstu poetyckiego [...]”. Tekst literacki ulega w nim czasem drobnym przekształceniom na skutek podporządkowania go formie muzycznej” (T. Kostkiewiczowa, *Pieśń*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 386)], jak i tym wzbudzonym przez „piosenkę” [przez którą rozumie się „utwór słowno-muzyczny, przeznaczony do wykonywania przez śpiewaka solistę lub zespół” (taż, *Piosenka*, w: tamże, s. 388)].

мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения⁵².

Badaczka wymienia najistotniejsze cechy pieśni autorskiej i okoliczności, w jakich powstała, uwypuklając znaczenie epoki i środowiska inteligencji dla jej rozwoju oraz akcentując dominującą rolę pierwiastka poetyckiego, któremu podporządkowane są melodia, również stworzona i wykonywana przez autora tekstu, oraz charakterystyczny sposób prezentacji utworu przez śpiewającego poetę-kompozytora-instrumentalistę. Warto się zastanowić, co jeszcze różni pieśń autorską od „pieśni innego typu”, o której pisze w swojej definicji Sokołowa, i co właściwie kryje się za takim określeniem. Posługujący się nim wcześniej Władimir Nowikow kładzie nacisk na alternatywny charakter piosenki autorskiej wobec szeroko rozpowszechnionej „oficjalnej pieśni masowej” („советской массовой песни”), będącej gatunkiem sztuki totalitarnej, którego elementy tworzyli kompozytorzy i autorzy tekstów, by napisany utwór móc przekazać wokaliście⁵³. Tak rozumiany typ zawodowstwa właściwy pieśni oficjalnej nie umknął uwadze Stanisława Swiridowa, który przypomina również o charakterystycznej dla radzieckiej sztuki oficjalnej zasadzie kolektywizmu, dającej się zaobserwować we wspomnianych pieśniach o charakterze masowym, lecz nieobecnej w piosence autorskiej⁵⁴.

Inną cechą oficjalnej pieśni masowej jest odnotowany przez Witalija Glinczikowa ograniczony zakres tematyczny kompozycji pisanych na zamówienie władzy. W utworach dominował zachwyty nad budownictwem socjalistycznym i zdobyczami października, które utrwalali schematyczni bohaterowie utworów wywodzący się z klasy robotniczo-rolniczej. Przez to – zdaniem uczonego – pieśni te wpływały na odbiorcę, narzucając mu zafałszowany obraz świata⁵⁵. Wspólny dla wszystkich punkt widzenia podyktowany przez władzę i wyrażony w pieśni obcy był autorskiemu modelowi twórczości śpiewających poetów. Wolność myśli, chęć nieskrępowanego dzielenia się nią z wyznającymi podobne wartości słuchaczami, potrzeba nawiązania kontaktu z odbiorcą bez indoktrynowania go, pragnienie wypowiedzenia się na istotne tematy związane

⁵² И.А. Соколова, *Авторская песня: определения и термины*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 449.

⁵³ В.И. Новиков, *Авторская песня как литературный факт*, в: *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, s. 7.

⁵⁴ С.В. Свиридов, *Авторская песенность: Основные понятия и термины. Задания. Библиография: Методическое пособие к спецкурсу*, Калининград 2006, s. 7.

⁵⁵ В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школьном изучении* (А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев). *Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук*, Самара 1997, s. 6–7.

ze współczesnością, a także odpowiedzialność twórcy za każdy szczegół pieśni autorskiej oraz jej realizację – wszystko to składa się na nowe zjawisko w kulturze, które sytuuje się w opozycji do masowej pieśni oficjalnej.

Innym typem twórczości wokально-muzycznej, który należy odróżnić od pieśni autorskiej, jest piosenka estradowa. Cechują ją odmienne proporcje między warstwą muzyczną a elementem tekstowym. Pieśń autorska – jak przypomina Dmitrij Kuriłow – pozostaje przede wszystkim sztuką słowa, przez co należy rozpatrywać ją raczej jako zjawisko literackie, a nie wyłącznie muzyczne⁵⁶. Zupełnie inaczej jest w przypadku piosenki estradowej, w której słowo – pierwotnie pozbawione poetyckiej intonacji i ładunku energii intelektualnej – niknie w konfrontacji z rozbudowaną linią melodyczną i multiinstrumentalnym akompaniamentem wykonywanym przez zawodowych muzyków. Uwagę od tekstu piosenki estradowej odwraca także sam wykonawca, który eksponując swe możliwości wokalne, traktuje warstwę słowną jako element drugorzędny (zwykle bowiem wokalista nie jest autorem tekstu, toteż ważniejsza od treści i przesłania piosenki jest dla niego forma jej prezentacji). Należy też pamiętać o oczywistym dla tego typu twórczości podziale ról w procesie komponowania i wykonywania utworu, podczas gdy śpiewający poeci tworzą swoje dzieło w całości.

Odrębność piosenki estradowej od autorskiej podkreślana była również przez samych poetów-bardów. Żartował na ten temat Wysocki, powtarzając, że oba rodzaje piosenek znacznie różnią się od siebie: „как классический балет от присядки”⁵⁷. Jednocześnie akcentował służebną rolę melodii w pieśni autorskiej, gdzie miała ona jedynie potęgować wrażenia wywołane odbiorem tekstu i eksponować ukryte w nim znaczenia⁵⁸. Podobnego zdania jest Jadwiga Sawicka, która nazywa melodię „tylko wehikułem, który dobrze przewozi treść”⁵⁹. Akompaniament gitary stanowił więc podstawę rytmiczną tekstu poetyckiego, dzięki której mógł on silniej oddziaływać na odbiorcę. Natomiast w przypadku piosenki estradowej profesjonalna aranżacja i wykonanie oraz intrygująca strona muzyczna często maskowały niedoskonałość bądź banalność warstwy słownej.

Bardowie, nie kryjąc braków w wykształceniu muzycznym, pierwszoplanową rolę przypisywali słowu w swojej twórczości i w dorobku kolegów po piórze. Prowokowali przy tym do dyskusji na temat miejsca i zadań akompaniamentu w odniesieniu do poszczególnych autorów, zauważając zróżnicowanie ich talentu

⁵⁶ Д.Н. Курилов, *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1999, s. 4.

⁵⁷ Владимир Высоцкий. *Монологи...*, dz. cyt., s. 145.

⁵⁸ Tamże, s. 156.

⁵⁹ J. Sawicka, „Wolnolubiwała gitara”..., dz. cyt., s. 36.

wokalnego oraz umiejętności gry na instrumencie muzycznym. Czynił tak Julij Kim, mówiąc o sobie i o innych poetach-bardach:

Выучил несколько аккордов, потом в течение жизни добавил еще несколько, и до сих пор в общем-то в этом диапазоне и остаюсь. Играю на гитаре, настроенной на семиструнный строй. Но играю очень любительно. (Впрочем, все барды первого призыва [...] играли на гитаре совершенно по-любительно)⁶⁰.

Kim, zachwycając się liryką Galicza, uważał jednocześnie, że nie potrafi on grać na gitarze. Przewrotnie twierdził też, że sam musi być równie kiepskim instrumentalistą, gdyż zna jedynie dziesięć akordów więcej niż Okudźawa, który posługiwał się tylko sześcioma⁶¹.

Tajniki i mankamenty swojego warsztatu muzycznego przybliżał również sam Galicz. Na pytanie, jak powstaje muzyka do jego wierszy, z uśmiechem odpowiadał: „Музыка, к сожалению, у меня получается так. Либо сразу возникает вот такая напевка, что ли, ритмическая, либо вообще не возникает. И тогда уже происходит нечто совершенно несусветное в смысле аккомпанемента (*смеется*)”⁶². Innym razem otwarcie przyznał:

Из всех моих друзей, сочиняющих песни, я самый безграмотный в музыкальном отношении, но даже музыкальная – а не только литературная – сторона наших песен имеет свое оправдание. [...] Мелодии извлекаются из хождений по улицам, из поездок в метро и в автобусе⁶³.

Z kolei Okudźawa nie bez autoironii („Композиторы ко мне относились с недоброжелательством, певцы презирали меня, гитаристы смеялись надо мной”⁶⁴) potwierdził sens przytoczonej wypowiedzi Kima. W podobnym tonie wypowiadała się śpiewająca poetka Ada Jakuszewa (1934–2012) – prywatnie pierwsza żona Wizbora, który – jak się później okazało – z marnym skutkiem uczył ją trudnej sztuki gry na gitarze: „Самое любопытное, что я на гитаре до сих пор играть-то толком не умею, на этих трех аккордах до сих пор и живу. [...] я так, брякаю, но мне хватает”⁶⁵. O służebnej roli muzyki mówiła także Nowiełła Matwiejewa (ur. 1934), wskazując na prymarność słowa poetyc-

⁶⁰ Юлий Ким, w: С. Истомина, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды...*, dz. cyt., s. 162.

⁶¹ Nagranie wideo z koncertu Julija Kima w Kałudze – 1994 r., <https://www.youtube.com/watch?v=JWNQAnZWZOI> [dostęp: 8.09.2015].

⁶² Александр Галич: „Помни о мельнике!”, dz. cyt., s. 441–442.

⁶³ А.А. Галич, *Облака плывут, облака...*, dz. cyt., s. 146.

⁶⁴ Cyt. za: Р.Л. Джагалов, *Авторская песня как жанровая лаборатория „социализма с человеческим лицом”*, авторизованный пер. с англ. А. Скидана, „Новое литературное обозрение” 2009, № 100, <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/dz16.html> [dostęp: 15.09.2011].

⁶⁵ Ада Якушева, w: С. Истомина, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды...*, dz. cyt., s. 251.

kiego: „К стихам своим я строга, а к музыке снисходительна по многим причинам. Появление музыки интуитивно, импровизационно. Стих – не всегда импровизация, а музыка – всегда”⁶⁶.

Przedmiotem refleksji stały się również proporcje między elementami muzycznymi i poetyckimi w pieśni autorskiej. Niektórzy z bardów starali się określić zakres i znaczenie wpływu kultury muzycznej na swoją twórczość. Przejawiał się on w przywiązywaniu nie mniejszej wagi do melodyjności i wykonania utworu niż dbałości o tekst poetycki. Podkreślając tę prawidłowość, Julij Kim twierdził, że w piosence autorskiej można znaleźć utwory, które w istocie są wierszami i nie trzeba ich śpiewać, jak i takie, które nie mogą istnieć bez podkładu gitarowego, a ich tekst bywa czasem banalny: „Есть стихотворные тексты и есть песенные стихи (они на бумаге не читаются)”⁶⁷. Myśl Kima została rozwinięta przez krytyków. Rołłan Szypow, pisząc o dorobku poetyckim Jurija Wizbora, zauważył:

Большая же часть песен [Визбор – В.О.] рассчитана именно на пение, а не на чтение. Некоторые стихи без мелодии просто трудно читаемы⁶⁸; Визбор сочинял песни, а не перекладывал на музыку стихи, предназначенные для чтения. За редким исключением, основная часть его поэтического наследия относится именно к песенной поэзии, т.е. к поэтическим текстам, предназначенным для пения⁶⁹.

Akcentuje również, jak przekłada się to na odbiorcę: „у многих бардов, движущихся в своем творчестве от песни к поющему стиху с усложненной поэтической образностью, аудитория слушателей заметно сужается”⁷⁰. Zasadę tę na gruncie naukowym potwierdza Witalij Glinčikow: „в некоторых случаях текст в песне самоценен, поэтому лучшие произведения Окуджавы, Визбора, Галича, Высоцкого, Башлачева осознаются не только как образцы песенной культуры, но и как самостоятельные поэтические творения”⁷¹. Niemniej sytuacji, kiedy wyszukana aranżacja muzyczna przesłania wyjątkowość tekstu literackiego, stanowią margines twórczości śpiewających poetów, którzy właśnie za pomocą słowa przekazywali najistotniejsze treści, szukając wsparcia w innych elementach piosenki autorskiej. Dlatego jej kod werbalny zawsze pozostanie prymarny względem kodu muzycznego.

Unikatowa struktura pieśni autorskiej i zależności między jej poszczególnymi częściami pozostają głównym, choć nie jedynym czynnikiem wyróżniającym

⁶⁶ Новелла Матвеева, w: tamże, s. 260.

⁶⁷ Nagranie wideo z koncertu Julija Kima w Kałudze – 1994 r..., dz. cyt.

⁶⁸ *От составителя*, w: Ю.И. Визбор, *Сочинения. В 2-х томах*, т. 2: *Проза и драматургия*, сост. Р. Шипов, худож. В. Крючков, Москва 1999, s. 589.

⁶⁹ Tamże, s. 595.

⁷⁰ Tamże, s. 589.

⁷¹ В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школьном изучении...*, dz. cyt., s. 8.

ten rodzaj twórczości spośród innych utworów słowno-muzycznych. Pełne zrozumienie zagadnień związanych z poezją Galicza możliwe jest dopiero po przeanalizowaniu genezy pieśni autorskiej, powstałej w rosyjskim obszarze kulturowym, co miało bezpośredni wpływ na jej kształt i odrębność od podobnych zjawisk na Zachodzie. Badacze uważają, że poszukiwania korzeni rosyjskiej pieśni autorskiej powinny mieć ograniczone ramy. Według Władimira Nowikowa próby ustalenia pierwszych znaków tego gatunku mogą bowiem zaprowadzić badacza aż do poezji starogreckiej, która rozbrzmiewała przy dźwiękach kitary⁷². Również Inna Sokołowa dostrzega ryzyko nazbyt szerokiego doboru materiału analitycznego, obejmującego rozmaite konteksty literacko-kulturowe różnych czasów i obszarów. W taki sposób – konstatuje uczona – pieśń autorską można by uznać za zjawisko o zasięgu ogólnoswiatowym i powstałym w starożytności⁷³. Dlatego traktując piosenkę autorską jako wytwór kultury rosyjskiej drugiej połowy XX wieku, a także uwzględniając złożoność uwarunkowań jej powstania, warto określić najważniejsze tradycje tego „gatunku” i ustalić źródła inspiracji – zarówno te *stricte* literackie, jak i te wykraczające poza literaturę. W pełni uzasadnione są więc słowa Rołłana Szypowa, który widzi potrzebę rozpatrywania pieśni autorskiej na tle innych zjawisk kultury rosyjskiej – poetyckich, muzycznych, teatralnych czy folklorystycznych – i przestrzega przed pojmowaniem twórczości śpiewających poetów jedynie w kategoriach eklektycznych, bez uwzględnienia złożoności stworzonego w ten sposób systemu estetycznego⁷⁴.

Pieśń autorską z powodzeniem można uznać za formę obrony przed „głodem duchowym”, który narastał w epoce stalinowskiej. O sile twórczości rosyjskich bardów świadczy to, że choć pojawiła się ona w wymuszonej przez czynniki historyczne kulturowej próżni, w sytuacji odcięcia od wielowiekowego dziedzictwa kultury rosyjskiej, obficie czerpała z tego bezcennego źródła, które na próżno starano się zastąpić oficjalną pseudokulturą zdominowaną przez dzieła silnie zideologizowane, a tym samym pozbawione często wartości estetycznej. Kluczowe dla tych zagadnień jest opracowanie Sokołowej, która traktując pieśń autorską jako fenomen literatury, przekonująco uargumentowuje tezę o wpływie na jej rozkwit rozmaitych tradycji, zjawisk, tendencji czy gatunków. Badaczka sytuuje pieśń autorską w sferze oddziaływania folkloru – zarówno tego tradycyjnego, będącego efektem aktywności twórców ludowych na przestrzeni wieków do początku minionego stulecia, jak i jego nieklasycznego XX-wiecznego odpowiednika, za który uznaje folklor miejski. Akcentuje też wpływ romansu,

⁷² В.И. Новиков, *Авторская песня как литературный...*, dz. cyt., s. 7.

⁷³ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора...*, dz. cyt., s. 150–151.

⁷⁴ Р. Шипов, *Поющие поэты*, w: *Антология бардовской песни. 100 бардов 600 песен*, авт.-сост. Р. Шипов, Москва 2009, s. 9–10; tenże, *От составителя*, w: *Классика бардовской песни...*, dz. cyt., s. 5.

który mimo wielu odmian pozostaje gatunkiem na styku literatury i muzyki, łączącym elitarność z powszechnością. Dostrzega również inspiracje gatunkiem pieśni. Cała gama jej odmian – powstałych w wąskich kręgach różnych grup zawodowych i społecznych (piosenki studenckie, turystyczne, alpinistyczne) – dała impuls śpiewającym poetom do poszukiwania własnej drogi. Twórcze wykorzystanie znajdujących w nich obrazów, motywów, melodii, intonacji, form i schematów gatunkowych stało się dowodem na dialog z wiecznie żywymi i niewyczerpanymi pokładami kultury⁷⁵.

Nowatorski charakter piosenki autorskiej wynika nie tylko z usytuowania jej między muzyką i literaturą. Synkretyzm tego „gatunku” pozwala wnikać w głąb każdej z tych dziedzin, rozszerzając pole odniesień o kolejne elementy będące częściami składowymi ich struktury. Dlatego traktując pieśń autorską przede wszystkim jako sztukę słowa, szczególną uwagę należy zwrócić na jej miejsce w obrębie konkretnych rodzajów literackich. Od początku kształtowana była ona przez przemożny wpływ liryki, epiki i dramatu, czerpiąc z nich kolejno, według Dmitrija Kuriłowa, subiektywność, fabularność i narracyjność⁷⁶. Stopień obecności komponentów lirycznych, epickich i dramatycznych w utworach poetów-bardów zależał od indywidualnych cech warsztatu twórczego każdego z autorów, którzy korzystając z możliwości, jakie daje dialog pomiędzy rodzajami literackimi, kreowali własny niepowtarzalny świat artystyczny.

Synkretyzm „poezji z gitarą” polega również na obecności w niej „muzycznych” gatunków z pogranicza sztuk, takich jak pieśń, ballada, piosenka, czastuszka czy romans, oraz kompozycji wywołujących wyłącznie skojarzenia z obszarem muzyki. Spośród nich należy wymienić utwory, które śpiewający autorzy określili mianem marsza, walca, bluesa, jazzu. Owa muzyczno-literacka wielogatunkowość pozostaje jedną z dominujących, a zarazem najbardziej charakterystycznych cech twórczości Galicza. Wymienione wcześniej, niespotykane na co dzień w poezji formy należą głównie do jego dorobku pieśniarskiego, dowodząc oryginalności myślenia artystycznego i skłonności do eksperymentów twórczych. Galicz od początku przywiązywał dużą wagę do profesjonalnych standardów pracy ze słowem i zachowywania głównych wyznaczników rodzajowych, które są nieodzowne dla danego typu kompozycji.

Pieśń autorska wykazuje także silne związki z teatrem. Wyraża się to nie tylko w budowaniu pojedynczych utworów według zasad dramaturgii, ale i wy-

⁷⁵ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора...*, dz. cyt., s. 53–149. O genetycznym związku piosenki autorskiej z szeroko rozumianym folklorem i XIX-wiecznym romansem rosyjskim pisze: Т.Ф. Пухова, *Авторская песня и фольклорная традиция*, w: *Городской фольклор и авторская песня...*, dz. cyt., s. 119–135.

⁷⁶ Д.Н. Курилов, *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*. *Автореферат...*, dz. cyt., s. 5.

korzystywaniu w nich szerokiej gamy chwytów scenicznych, zarezerwowanych dotąd dla sztuk teatralnych. Obfitujące w elementy teatralności piosenki bardów stają się więc podwójnymi spektaklami, w których autor przywdziewa maski swoich bohaterów zarówno na poziomie tekstu poetyckiego, jak i w chwili jego publicznej prezentacji, kiedy z pisarza przeistacza się na oczach publiczności w aktora odgrywającego role wykreowanych przez siebie postaci. Fenomen teatru poetyckiego najpełniej realizuje się w słowie Galicza, Wysockiego i Kima, którzy obficie czerpali z zasad dramaturgii i własnych doświadczeń zdobytych dzięki profesjonalnemu przygotowaniu aktorskiemu⁷⁷. Rołlan Szypow, wymieniając nazwiska tych twórców, zaznacza, że stworzyli oni „актерскую (лицедейскую) песню”⁷⁸ jako ważny nurt piosenki autorskiej.

System totalitarny, który odcisnął piętno na kulturze rosyjskiej XX wieku, uniemożliwił swobodną wymianę myśli z obszarem wolnym od komunistycznego dyktatu, przez co wpływ sztuki zachodniej na rosyjskich twórców był ograniczony. Nawet chwilowe uchylenie „żelaznej kurtyny” w epoce Chruszczowa nie umożliwiała dialogu artystycznego z literatami i ludźmi należącymi do kultury Zachodu, korzystania z ich doświadczeń i przenoszenia ich dorobku na grunt rosyjski. Podobna sytuacja dotyczy zjawiska piosenki autorskiej, która miała swoje odpowiedniki na różnych płaszczyznach językowych i kulturowych. Píše o tym Lew Kopielew w artykule upamiętniającym postać i dorobek Galicza:

Во второй половине [XX – В.О.] века в нашей стране [в Советском Союзе – В.О.] возродилось обновленное искусство поэтов-певцов, искусство кобзарей, бардов, шансонье... Этот древний род поэзии по сути никогда не умирал. Его мастерами были Франк Ведекинд, Джо Хилл, Бертольд Брехт. И совсем недавно Боб Дайлэн, Вольф Бирман, Аллен Джинзберг и многие французские, американские, немецкие и другие поэты-певцы из богемных обиталищ, из трактиров и с улиц пришли на концертные эстрады, на экраны телевизоров⁷⁹.

Pieśń autorska pozostała więc zjawiskiem silnie zindywidualizowanym i dobrze zakorzenionym w kulturze rosyjskiej. Większego znaczenia dla jej rozwoju nie miały zatem ani gościnne występy w Związku Radzieckim lat 60. śpiewających po francusku poetów-kompozytorów, takich jak Jacques Brel⁸⁰,

⁷⁷ В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школьном изучении...*, dz. cyt., s. 11.

⁷⁸ *От составителя*, w: Ю.И. Визбор, *Сочинения. В 2-х томах*, т. 2..., dz. cyt., s. 595.

⁷⁹ Л. Копелев, *Памяти Александра Галича*, „Континент” 1978, № 16, s. 340.

⁸⁰ Jewgienij Jewtuszenko wspomina zorganizowany we własnym mieszkaniu koncert tego francuskiego szansonisty pochodzenia belgijskiego, na który zaproszeni zostali dwaj początkujący rosyjscy bardowie – Okudźawa i Galicz. Autor poematu *Бабий Яр* podkreśla, że jego goście nie wykonywali własnych kompozycji, lecz prezentowali pieśni charakterystyczne dla swojego obszaru kulturowego, akcentując w ten sposób przywiązanie do rodzimej tradycji pieśniarskiej (В. Бетаки, *Началось все дело с песенки...*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы*, вступ.

Charles Aznavour czy Yves Montand, ani upowszechnianie przywiezionych z zagranicy nagrań tych i innych obcojęzycznych pieśniarzy. Biorąc pod uwagę tradycje celtyckich bardów, prowansalskich trubadurów, truwerów, francuskich i angielskich minstrelów oraz ich współczesnych sukcesorów i naśladowców – XX-wiecznych bardów zachodnich, można stwierdzić, że mimo pewnych cech wspólnych, takich jak: epickość wypowiedzi poetyckiej, stymulowanie do walki o wolność, obecność pierwiastka satyrycznego czy energii kontestacji sztuki oficjalnej, nie miały one większego wpływu na kształtowanie się osobowości i manieri twórczej rosyjskich przedstawicieli gatunku piosenki autorskiej.

Charakter incydentalny miały również inspiracje zaczerpnięte przez poetów-bardów z repertuaru konkretnych postaci tworzących pieśniarską kulturę Zachodu. Najlepiej udokumentowane są twierdzenia o wyjątkowym zainteresowaniu Okudźawy sylwetką i utworami wykonywanymi przez Yves'a Montanda, które – zdaniem Władysława Zajcewa – natchnęły autora *Piosenki o Arbacie* do własnych reinterpretacji motywów wybranych ze śpiewanych przez Francuza piosenek, jak również w mniej bezpośredni sposób oddziaływały na twórczość Wysockiego i Galicza⁸¹. Dwaj ostatni wprost wskazywali na rozkwit piosenki autorskiej na różnych szerokościach geograficznych dzięki twórczości takich poetów-kompozytorów, jak: Georges Brassens, Jacques Brel, Charles Aznavour, Maxime Le Forestier czy Yves Montand. Rosyjscy bardowie wymieniali także dramaturga Bertolta Brechta, który był nie tylko kojarzony z teatrem, ale również uchodził za uzdolnionego „poetę z gitarą”; Federico Garcíę Lorcę, który śpiewał swoje wiersze, czy utalentowanego pisarza i balladystę Carla Sandburga. Nie wykazywali jednak bezpośredniego związku swoich utworów z tradycją wymienionych przez siebie autorów⁸². W podobnym duchu wypowiadali się badacze, którzy dostrzegając punkty styczne na płaszczyźnie gatunkowej dzieł bardów rosyjskich i zachodnich oraz wykluczając bezpośrednie zależności między tymi kompozycjami na etapie ich powstawania, doszukiwali się źródeł twórczości śpiewających poetów głównie w narodowej tradycji pieśniarskiej każdego z nich. Czyni tak Katarina Berndt, która mówi nie tyle o wpływie na

статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006, s. 26). Brak jednak potwierdzenia, że ta wymiana doświadczeń zaowocowała późniejszym dialogiem twórczym pomiędzy uczestnikami spotkania.

⁸¹ В.А. Зайцев, „Когда солдат уходит на войну...”. *Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич*, w: tenże, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 49–60. Uwagi Zajcewa zostały rozwinięte i uzupełnione w obszernym artykule Kułagina i Kryłowa. Zob. А.Е. Крылов, А.В. Кулагин, „Сердечные песни”. *Окуджава и Ив Монтан*, w: *Голос надежды...*, dz. cyt., вып. 8, s. 204–254.

⁸² Владимир Высоцкий. *Монологи...*, dz. cyt., s. 148–149, 158–160; В.С. Высоцкий, *Четыре четверти пути*, сост. А.Е. Крылов, Москва 1988, s. 118; Александр Галич: „Помни о мельнике!” ..., dz. cyt., s. 439.

twórczość Okudźawy, Wysockiego czy Galicza bardów amerykańskich (Boba Dylana, Joan Baez, Pete'a Seegera), hiszpańskich (Raimona), włoskich (Fausto Amodei), francuskich (Jacques'a Brela, Yves'a Montanda) oraz niemieckich (Franza Josefa Degenhardta, Dietera Süverkrüpa, Hannesa Wadera), ile o przygotowaniu przez ich twórczość pieśniarską gruntu na przyjęcie i choć częściowe zrozumienie poza Rosją działających w niej „poetów z gitarą”⁸³. Z kolei Rosen Dżagałow, który podjął próbę przedstawienia historii piosenki autorskiej w różnych krajach w ujęciu komparatystycznym, nie tylko zauważa głębokie zakotwiczenie „gatunku” w lokalnej tradycji poetycko-muzycznej, ale również wymienia wspólne dla tego zjawiska cechy, które mają korzenie w kulturze i specyfice społeczno-politycznej danego obszaru (alternatywność, krytyczne nastawienie wobec państwa i jego władz, aura nielegalności lub półlegalności, gotowość do eksperymentów w dziedzinie formy artystycznej)⁸⁴. Natomiast Bogdan Walczak w artykule poświęconym „polimorficznemu zjawisku piosenki” tworzy własny model typologiczny, w którym zawarte zostały trzy główne nurty rozwojowe: literacki, taneczny i popularny. Z piosenki literackiej wywodzą się jego zdaniem „wielkie indywidualności francuskiej piosenki, jak Yves Montand, Juliette Greco, Charles Aznavour, Georges Brassens, Gilbert Becaud, Georges Moustaki czy Jacques Brel”; w nurcie tym „mieszczą się też rosyjscy autorzy i wykonawcy ballad w rodzaju Aleksandra Wertyńskiego, Bułata Okudźawy czy Włodzimierza Wysockiego”, osobny zaś kierunek wewnątrz niego „tworzy protest song w stylu Boba Dylana czy Joan Baez”⁸⁵. Umieszczenie przez badacza zachodnich i rosyjskich bardów pod wspólnym szyldem piosenki literackiej świadczy nie tyle o bliskości ich systemów poetyckich czy wzajemnym oddziaływaniu utworów (Walczak poza nazwiskami twórców nie podaje bowiem żadnych cech zbieżnych, zapewniających im miejsce w obrębie danej grupy), ile o zupełnej odmienności ich dorobku od wytworów innych, jakże odległych zjawisk muzycznych, takich jak piosenka taneczna czy piosenka popularna. Pierwszorzędne znaczenie dla uchwycenia podobieństw i jeszcze ważniejszych różnic pomiędzy wymienionymi śpiewającymi poetami ma odrębność kulturowej gleby, na której wyrosła ich twórczość.

Nie ulega jednak wątpliwości, że właśnie doświadczenie twórcze oraz spuścizna poetycka najbardziej znanych rosyjskich poetów-pieśniarzy stała się inspiracją dla młodego pokolenia bardów z Europy Środkowej. Nie do przecenienia jest wpływ Galicza, Wysockiego i Okudźawy na sylwetki artystyczne

⁸³ К. Берндт, *Проблемы восприятия авторской песни Высоцкого за рубежом*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. II, s. 345–347.

⁸⁴ Р. Л. Джагалов, *Авторская песня как жанровая лаборатория...*, dz. cyt.

⁸⁵ B. Walczak, *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 36–37.

i pieśni polskich bardów, w tym Jacka Kaczmarskiego⁸⁶. Nigdy nie ukrywał on ścisłego związku swojej poezji ze słowem rosyjskich klasyków piosenki autorskiej, czego dowodem są liczne utwory z jego repertuaru zainspirowane przez śpiewających poetów bądź będące tłumaczeniami lub literackimi parafrazami ich piosenek. Świadczą one także o dialogu twórczym z poetami-pieśniarzami, których Kaczmarek uważał za swoich nauczycieli⁸⁷.

Pieśni Galicza, Wysockiego i Okudźawy formowały również rosyjską przestrzeń poetycką końca XX wieku. Z powodzeniem można przy tym wymienić nazwisko jednego z najlepiej rozpoznawalnych poetów epoki *perestrojki* i czasów postsowieckich – Timura Kibirowa, dla którego – jak stwierdza Nikołaj Bogomołow – twórczość Galicza okazała się jednym z najistotniejszych, choć niezauważalnych na pierwszy rzut oka źródeł materiału polemicznego⁸⁸. Stały się one także inspiracją dla młodych reprezentantów rosyjskiej poezji rockowej, którzy stawiając na profesjonalność warstwy muzycznej, ale i poetyckość tekstu jako nośnika głębszych sensów, obficie czerpali z najbardziej wartościowych elementów piosenki estradowej i pieśni autorskiej. Fakt ten znajduje potwierdzenie w wypowiedziach czołowych rosyjskich poetów rockowych oraz w studiach znawców tej problematyki. Warto przytoczyć tu opinię lidera grupy „ДДТ” Jurija Szewczuka (ur. 1957), który mówiąc o kształtowaniu się oblicza muzyki rockowej w Rosji, oprócz wpływu tradycji zachodniego rocka: „Мы все выросли на таких группах как Beatles, Rolling Stones, Doors, Yes, Led Zeppelin, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Pink Floyd”, akcentuje ogromne dla tego procesu znaczenie twórczości rosyjskich poetów i bardów:

С другой стороны, влияла русская поэзия, русская речь, именно русские поэты, и барды, вы знаете, барды, менестрели, их по разному называют, люди, которые поют стихи под гитару. Это у нас было очень популярно, и такие предшественники

⁸⁶ K. Gozdowski, *Kim są polscy spadkobiercy rosyjskiej pieśni autorskiej? Wstęp do próby uporządkowania*, w: *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956-2006. Materiały pokonferencyjne*, red. B. Bakuła, M. Talarczyk-Gubała, Poznań 2007, s. 362-374; tenże, *Piosenka, piosenka, jak ta prostytutka...*, „Slavia Occidentalis” 2007, t. 64, <http://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/489-piosenka-piosenka-jak-ta-prostytutka-pisze-krzysztof-gozdowski> [dostęp: 11.12.2015].

⁸⁷ Jacek Kaczmarek na spotkaniu ze studentami Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, które odbyło się 26 maja 2001 roku, odpowiadając na pytanie z sali dotyczące jego stosunku do rosyjskich bardów – Galicza i Wysockiego – podkreślił, że bardziej ceni pierwszego z nich, nazywając śpiewającego aktora Taganki swoją młodzieńczą fascynacją. Zob. *Wywiady. Spotkanie ze studentami UAM (maj 2001)*, w: K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 333.

⁸⁸ Н.А. Богомолов, „Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова, w: tenże, *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, s. 486-508.

или старшие братья по цеху, как Галич, Высоцкий, Окуджава, и многие многие другие – мы как раз их песни пели. [...] И особенно сформировало российский рок-н-ролл просто слово, т.е. любовь к поэзии. Этим он отличается кстати от западного рок-н-ролла, потому что у нас, у многих моих коллег тексты песен на очень высоком поэтическом уровне⁸⁹.

Zgodność w tej kwestii wykazują również polscy i rosyjscy badacze, którzy kładąc nacisk na logocentryzm obydwu rodzajów sztuki, dostrzegają w rosyjskim rocku kontynuację pieśni autorskiej⁹⁰. Bezpośredni wpływ tradycji bardowskiej na poezję rocka widać między innymi w sferze powiązań intertekstualnych. Spośród autorów, którzy wzbogacili swoje kompozycje o odniesienia międzytekstowe do twórczości śpiewających poetów, trzeba wymienić Konstantina Kinczewa (ur. 1958), Aleksandra Baszłaczo (1960–1988) i Borisa Griebieniczikowa (ur. 1953)⁹¹. Z kolei Andriej Makarewicz zasłynął jako autor piosenek poświęconych trzem najwybitniejszym bardom⁹². Oprócz intertekstualności można również odnaleźć związki typologiczne między konkretnymi rock-poetami i ich nauczycielami spod znaku piosenki autorskiej. Takiego zestawienia dokonał Witalij Gliniczikow, który dopatrywał się inspiracji Wysockim u Andrieja Makarewicza, Okudżawę u Borisa Griebieniczikowa i Galiczem u Michaiła Naumienki (1955–1991)⁹³. Natomiast ogniwem łączącym rosyjską poezję rockową z liryką XX-wiecznych „literatów z gitarą” pozostaje postać zmarłego przedwcześnie poety-samobójcy Borisa Ryżego (1974–2001)⁹⁴. Jego utwory – pierwotnie przeznaczone do tradycyjnej lektury – można z powodzeniem

⁸⁹ Интервью Эвелин Радке с Юрием Шевчуком. Санкт-Петербург 29.10.2001, w: *Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов*, отв. ред. Ю.В. Доманский, вып. 7, Тверь 2003, s. 257.

⁹⁰ D. Gancarz, *Rosyjska poezja rockowa*, Kraków 2012; Д. Ганцаж, *Восточный рок*, w: *Problemy współczesnej komparatystyki. Eurazjatyckie konteksty literatury i kultury rosyjskiej*, red. H. Chałacińska-Wiertelak, K. Kropaczewski, t. 3, Poznań 2007, s. 111–112, 114–115; Е.Е. Чебыкина, *Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Екатеринбург 2007, s. 14–15.

⁹¹ T. Huttunen, *Russian Rock: Boris Grebenshikov, Intertextualist*, http://www.helsinki.fi/hum/slav/mosaiikki/en1/th1_en.htm [dostęp: 9.11.2012].

⁹² Ю.В. Доманский, *Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакowa, вып. VI, Москва 2002, s. 335–344.

⁹³ В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школьном изучении...*, dz. cyt., s. 16; *tenże*, *Феномен авторской песни в школе*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. IV, s. 345–357.

⁹⁴ Pogr. И.З. Фаликов, *Борис Рыжий. Дивий камень*, Москва 2015; A. Wołodźko-Butkiewicz, *Borys Ryż i jego poezja (wstępne rozpoznanie problemów badawczych)*, w: *Trójkąt inny: Rosja – Polska – Niemcy. Księga poświęcona Profesorowi Antoniemu Semczukowi z okazji osiemdziesiątych urodzin*, Tübingen 2010, s. 121–130.

wykonywać przy akompaniamencie muzycznym. Natomiast obecność w nich stylizacji cygańskich, intonacji muzycznych, elementów folkloru miejskiego, motywów alkoholowych, żargonu przestępczego, młodzieńczej romantyki oraz „cudzego słowa” spod znaku wielkiej literatury rosyjskiej dowodzi, że mają wiele wspólnego z pieśniami sentymentalnego Okudźawy, zbuntowanego Wysockiego czy literackiego Galicza.

Sama pieśń autorska, jak i jej twórcy przeszli znaczącą ewolucję, która wyrażała się przede wszystkim w rozwoju i profesjonalizacji warsztatu poetyckiego oraz budowaniu autorytetu wśród odbiorców. Miało to przełożenie na poziom tekstów artystycznych, jak i miejsce, które zajmowali w świadomości wielbicieli swojego talentu. Poza nielicznymi autorami – takimi jak chociażby Galicz czy Okudźawa, którzy rozpoczynając pracę ze słowem w ramach gitarowej odmiany poezji, mieli już na swoim koncie doświadczenia pisarskie – w większości przypadków „domorośli wierszokleci”, za jakich początkowo uchodzili rosyjscy bardowie, dopiero w obliczu swoich słuchaczy zamieniali się w prawdziwych poetów, co nie zawsze było jednak odpowiednio wcześniej zauważone i docenione. Taki los stał się udziałem wielu twórców, którzy kładli podwaliny pod nowy model poezji bądź w przyszłości zostali uznani za klasyków „gatunku”. Można wśród nich wymienić Jurija Wizbora i Julija Kima, którzy z wykształcenia byli nauczycielami, a także geofizyka Aleksandra Gorodnickiego, trenera jazdy figuralnej na lodzie Jurija Kukina, inżyniera budownictwa Jewgienija Klaczkiń czy zawodowego aktora teatralnego i filmowego Władimira Wysockiego. Wszyscy oni, pomimo tak różnych obszarów działalności pozaliterackiej, niezmiennie postrzegani są głównie jako śpiewający poeci.

Nabieranie wartości przez słowo artystyczne bardów znajduje również odzwierciedlenie w genezie samego terminu piosenki autorskiej. Początkowo zjawisko określane tym mianem nosiło nazwę „самодельная песня”⁹⁵, która w polu znaczeniowym zawierała takie elementy, jak: obecność twórczej inicjatywy i aktywności, a także niezależność, samodzielność i nieprofesjonalność⁹⁶. W miarę precyzyjnym, choć nie brzmiącym najlepiej polskim odpowiednikiem tego pojęcia może być „pieśń samorodna”, a więc pisana przez samorodnego

⁹⁵ Ю.А. Андреев, Н.В. Вайнонен, *Наша самодельная песня*, Москва 1983; Н.А. Богомоллов, *Между фольклором и искусством: самодельная песня*, w: tenże, *От Пушкина...*, dz. cyt., s. 347–358.

⁹⁶ Współczesny słownik języka rosyjskiego definiuje interesujące nas pojęcia w sposób następujący: „самодельный” – „действующий самостоятельно; основанный на творческой активности, инициативе”; „самодельность” – „деятельность непрофессиональных творческих коллективов (театральных, хореографических, музыкальных и т.п.)”. Zob. *Большой толковый словарь русского языка*, гл. ред. С.А. Кузнецов, Санкт-Петербург 2000, s. 1143.

artystę, którego cechuje wrodzony talent oraz brak fachowego przygotowania czy wykształcenia. Począwszy od lat 60. XX wieku, osoby zajmujące się takim typem twórczości, wraz ze swoimi słuchaczami oraz popularyzatorami i orędownikami nowego rodzaju sztuki, tworzyły kluby piosenki (w języku rosyjskim określane za pomocą skrótu „КСП”, który oznacza „клуб самодеятельной песни”). Kluby te rozwijały talent literacko-muzyczny młodych ludzi, dając im jednocześnie namiastkę wolności⁹⁷. Zadaniem tych ośrodków było popularyzowanie twórczości bardów, organizowanie spotkań z nimi, przygotowywanie festiwali, zlotów oraz konkursów piosenki, wydawanie śpiewników, a także prowadzenie seminariów i konferencji poświęconych tematyce „poezji z gitarą”⁹⁸. Nabierający w ten sposób dynamiki „ruch bardowski” – jak przypomina Rołan Szypow – długo traktowany był z pobłażaniem lub całkowicie ignorowany przez zawodowych literatów i muzyków⁹⁹, a mimo to zrodził znaczące dla kultury rosyjskiej postaci i wzbudził zainteresowanie twórczością „gitarowych poetów” niezwiązanych z ruchem „КСП”. Warto nadmienić, że począwszy od lat 60., piosenki Galicza były często wykonywane przez lokalnych bardów na koncertach klubowych. Spotykały się jednak z dezaprobatą władz, które dostrzegały w nich element opozycyjności i nonkonformizmu¹⁰⁰. Z tego ziarna w sprzyjających warunkach wyrosła pieśń autorska. Najpierw musiała jednak pozbyć się etykiety „pseudopoezji” tworzonej przez dyletantów. Za taką uchodziła bowiem ta część twórczości pieśniarskiej, która powstawała wyłącznie po to, aby rozbrzmiewać w pociągach podmiejskich, nad rzeką, przy ognisku, w czasie rajdów turystycznych, obozów sportowych, wypraw wysokogórskich czy ekspedycji naukowych, pełniąc przy tym funkcję rozrywki.

Następnie pieśń bardów stała się sztuką wyższego rzędu, uniwersalnym przekazem, kierowanym niejako indywidualnie do każdego słuchacza. Nie był to jednak proces automatyczny i krótkotrwały, o czym w żartobliwej formie nie omieszkął wspomnieć Wysocki: „Чтобы назвать песню авторской, нужно ого-го сколько соли съесть”¹⁰¹. Wprowadzenie terminu „pieśń autorska” nie miało na celu jedynie podkreślenie tego, że dany utwór ma autora. Dotyczy to

⁹⁷ Ю. Андреев, *Самоорганизация человека как основной аспект КСП*, w: *От костра к микрофону*, сост. А. и М. Левитаны, Санкт-Петербург 1996, s. 6.

⁹⁸ Bogata historia klubów doczekała się opracowań naukowych. Na szczególną uwagę zasługuje publikacja Igora Karimowa dokumentująca działalność moskiewskiego klubu „КСП”. Zob. И. Каримов, *История Московского КСП: люди, факты, события, даты, субъективный взгляд на объективную реальность*, Москва 2004.

⁹⁹ Р. Шипов, *Поющие поэты*, w: *Бардовские песни. Из золотого фонда авторской песни*, сост. Р. Шипов, Москва 2005, s. 5.

¹⁰⁰ Н.Ф. Курчев, *Об авторской песне*, w: *От костра к микрофону...*, dz. cyt., s. 26.

¹⁰¹ Владимир Высоцкий. *Монологи...*, dz. cyt., s. 191.

bowiem wszelkich komunikatów, nadawanych w różnej formie i odnoszących się do dowolnej dziedziny życia; autora ma bowiem zarówno slogan reklamowy, jak i hasło skandowane przez kibiców czy graffiti wykonane na murze. Problemem jest natomiast ustalenie autorstwa powyższych typów tekstów. Nowy termin miał przede wszystkim uwydatnić indywidualne cechy dzieł słowno-muzycznych, ich wysoką wartość estetyczną, przełamywanie schematów istnienia kultury, bunt przeciw konwenansom. Pojęcie „piosenka autorska” było więc przez pewien czas synonimem terminu „самодетельная песня”, który miał też w historii kilka odpowiedników („гитарная песня”, „молодежная песня”, „студенческая песня”, „туристическая песня”, „городская песня”, „бардовская песня”)¹⁰², by ostatecznie oderwać się od swojego słownikowego ekwiwalentu. Dziś oba pojęcia zyskały nowy wymiar znaczeniowy. „Pieśń autorska” pozostała określeniem zarezerwowanym dla twórczości poetów-bardów – uznanej przez tradycję literacką i stanowiącej w pełni autonomiczny model sztuki (Rołlan Szypow twierdzi nawet, że można postawić ją w jednym rzędzie z muzyką klasyczną, kinem, baletem, teatrem)¹⁰³. Natomiast jej pierwowzorem zwykle się określał dowolny rodzaj utworu słowno-muzycznego, stworzonego przez osobę, która nie zajmuje się zawodowo pisaniem i nie osiąga w tej dziedzinie wyników na miarę profesjonalnych literatów (innymi słowy brak w piosence tego rodzaju kryterium estetycznego, co odnotował Nikołaj Bogomołow¹⁰⁴). Użycie rosyjskiego przymiotnika „самодетельный” odnosiło się również do nieprofesjonalnych autorów, którzy przez chęć współtworzenia piosenki autorskiej posiadającej już rangę oryginalnego zjawiska w kulturze i brak odpowiedniego przygotowania oraz umiejętności narażali na szwank reputację „gitarowej poezji”. Ryzyko strywializowania „gatunku” wskutek ich działalności dostrzegał już Wysocki, który w procesie rozwoju gitarowej poezji piętnował dyletantyzm i pogoń za sławą:

Кстати, некоторые „самодетельные” авторы принесли большой вред всему направлению авторской песни. В каждом учреждении существуют люди, которые играют на гитаре и сочиняют. [...] Я понимаю тягу людей самим сочинять стихи и петь под гитару. Это прекрасно. Но, к сожалению, очень многие хотят с этим выйти на широкую аудиторию. Они называют это „треньканьем на гитаре”. Это вредит¹⁰⁵.

¹⁰² И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора...*, dz. cyt., s. 29–53; *Авторская песня*, w: Е.С. Роговер, *Русская литература XX века...*, dz. cyt., s. 483.

¹⁰³ Р. Шипов, *Поющие поэты*, w: *Антология бардовской песни...*, dz. cyt., s. 9.

¹⁰⁴ Н.А. Богомолов, *Вольнолюбивая гитара*, w: *Поющие поэты*, сост. и прим. Л.В. Поликовской, предисл. Н.А. Богомолова, Москва 2008, s. 7.

¹⁰⁵ Владимир Высоцкий. *Монологи...*, dz. cyt., s. 149.

W podobnym tonie wypowiadał się Galicz, który oczekiwał od bardów szczególnego zaangażowania i poświęcenia w pracy ze słowem, toteż krytycznie odnosił się nawet do dorobku powszechnie uznanych autorów¹⁰⁶.

Badacze rosyjskiej piosenki autorskiej postrzegają ją jako zjawisko dynamiczne i ewoluujące. Czym innym była bowiem piosenka autorska u swych początków, kiedy uważano ją za synonim piosenki turystycznej bądź studenckiej, tworzonej i wykonywanej przez nieprofesjonalnych muzykujących poetów, a czym innym pieśń autorska w dojrzałym wydaniu (od lat 60. do początku lat 80.), kojarzonym z działalnością najbardziej utalentowanych śpiewających poetów, takich jak Okudźawa, Wysocki czy Galicz. Przedwczesna śmierć dwóch ostatnich oraz przemiany społeczno-polityczne, które doprowadziły do legalizacji „gatunku”, co pozbawiło pieśń autorską roli sztuki kontestacyjnej, podały w wątpliwość celowość jej dalszego funkcjonowania w dotychczasowym kształcie. Likwidacja cenzury okazała się zabójcza dla twórczości „poetów z gitarą”, którzy żyjąc z nią przez dziesięciolecia w przedziwnej symbiozie, czerpali z zakazów i szykan energię i natchnienie. Zwolennikiem tej tezy jest Andriej Kryłow, który dostrzega nierozzerwalność i wzajemną zależność obu zjawisk¹⁰⁷. Agonia klasyków *magnitizdatu* – przygniecionych gruzami radzieckiego imperium, które przez lata aktywności twórczej starali się burzyć za pomocą słowa i melodii – zyskuje więc wymiar tragicznej ironii.

Czynnikiem destrukcyjnym dla klasycznej pieśni autorskiej było też jej zderzenie z rosnącą w siłę kulturą masową, która u schyłku drugiego tysiąclecia niemal całkowicie wchłonęła ten typ twórczości, odwracając uwagę odbiorców od osiągnięć najważniejszych twórców „gatunku” i kierując ją ku lekkim i przyjemnym kompozycjom młodych autorów, adresowanych do mniej wyszukanego słuchacza. Miejsce pieśni zajęła „współczesna piosenka autorska” („современная авторская песня”), w której zabrakło talentów na miarę Galicza, Okudźawy czy Wysockiego¹⁰⁸, i poezja rockowa, która nie zapominając

¹⁰⁶ А.В. Кулагин, *Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы*, w: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 9–22.

¹⁰⁷ А.Е. Крылов, *Шансонье всяя Руси...*, dz. cyt., s. 4–51.

¹⁰⁸ Brak staranności podczas pracy ze słowem, obniżenie wymagań bardów w stosunku do swoich tekstów poetyckich, przeniesienie akcentów z warstwy znaczeniowej na formę prezentacji utworu, zmiany na poziomie poetyki, poszukiwanie nowych poetycko-muzycznych środków wyrazu – to najważniejsze mankamenty oraz charakterystyczne cechy „współczesnej piosenki autorskiej”, które zauważyła krytyka. Zob. Н.И. Копылова, *Слово в современной авторской песне: мнение равнодушного к ней человека*, w: *Городской фольклор и авторская песня...*, dz. cyt., s. 138–141; Р. Шипов, *Поющие поэты*, w: *Бардовские песни...*, dz. cyt., s. 10; Н.А. Богомолов, *Вольнолюбивая гитара...*, dz. cyt., s. 13. Por. A. Vishvsky, *Timur Shaov and the Death of the Russian Bard Song*, „Przegląd Rusycystyczny” 2007, z. 4 (120), s. 66–76.

o poetyckim dziedzictwie klasyków pieśni autorskiej¹⁰⁹, połączyła je z dbałością o warstwę muzyczną utworów.

Rozwój pieśni autorskiej w drugiej połowie XX wieku zrodził problem natury terminologicznej, związany z określeniem twórców uprawiających nowy rodzaj sztuki. Mówiąc o nich, często sięgano po określenia pochodzące z innych kultur, takie jak: „trubadur”, „truwer”, „minstrel”, „minnesinger”, „wagant” czy „bard”¹¹⁰. Uwzględniając sylwetkę, manierę artystyczną i dorobek literacki klasyków „poezji z gitarą”, można uznać, że każdy z nich ma w sobie pierwiastek dawnych pieśniarzy. Galicz pozostaje w swej poezji wolnym i niezależnym trubadurem, wykorzystującym możliwości wielu gatunków i rodzajów literackich oraz miar i rymów poezji lirycznej; truwerem, którego domeną jest poezja narracyjna; minnesingerem, będącym piewcą miłości i piękna, oraz wagantem i minstrelem, łączącym skłonność do satyry i parodii z umiejętnościami aktorskimi.

W niniejszej monografii twórcę, który zajmował się pieśnią autorską, określam mianem „śpiewającego poety”, „pieśniarza” lub „barda”. Wymienione terminy mają charakter synonimiczny. Jednak użycie ostatniego z nich wymaga szerszego komentarza uwzględniającego rosyjski kontekst kulturowy¹¹¹. Zapożyczona z tradycji zachodniej nazwa „bard” przyjęła się na gruncie rosyjskim i z powodzeniem jest stosowana w odniesieniu do reprezentantów piosenki autorskiej, lecz jedynie w wąskim rozumieniu tego pojęcia („bard”, czyli ten, który sam wykonuje przy akompaniamencie instrumentu muzycznego stworzone przez siebie utwory). Koncentrując się na formie działalności tej grupy autorów, trudno nie pominąć znaczenia ich kunsztu poetyckiego i doniosłości warstwy tekstowej ich kompozycji. Istnieje wszakże niebezpieczeństwo, że ograniczone pojmowanie terminu „bard” może strywializować estetyczny wymiar dokonań twórcy określanego w taki właśnie sposób, wywołać skojarzenia z brakiem profesjonalizmu oraz brakiem głębi artystycznej, realizującej się w słowie. Jednoznacznie dał temu wyraz Andriej Wozniesiński w wierszu *Памяти Владимира Высоцкого*, w którym nazwał czołowego twórcę piosenki

¹⁰⁹ С.С. Бирюкова, Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва 1990, s. 17; Ю.В. Доманский, Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока, w: Владимир Высоцкий и русский рок. Сборник статей, отв. ред. Ю.В. Доманский, Тверь 2001, s. 110; М.Н. Капрусова, Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии, w: тамże, s. 4–17.

¹¹⁰ Трубадуры, менестрели, миннезингеры, w: С. Истомин, Д. Денисенко, Самые знаменитые барды..., dz. cyt., s. 11–13; Кто такие древние барды, w: тамże, s. 14–17.

¹¹¹ O trudnościach ze zdefiniowaniem pojęcia „bard” pisze Karolina Sykulska, która podjęła próbę sprecyzowania tego pojęciowego znaczeniowo terminu. Zob. K. Sykulska, *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*, w: *Bardowie...*, dz. cyt., s. 189–197.

autorskiej nie bardem, lecz poetą: „Не называйте его бардом. // Он был поэтом по природе. // Меньшого потеряли брата – // всенародного Володю”¹¹². Trzeba dodać, że tej godności odmawiano Wysockiemu przez całe jego życie. Tak samo traktowano innych twórców pieśni autorskiej, których ogólnie znane i cenione pieśni przez długi czas były deprecjonowane, by dopiero niedawno stać się pełnoprawną częścią literatury rosyjskiej drugiej połowy XX wieku. W podobnym tonie wypowiadał się Galicz, który podsumowując drogę poetycką, konkludował: „Популярным бардом я не являюсь... Я поэт. Я пишу свои стихи, которые только притворяются песнями, а я только притворяюсь, что их пою”¹¹³. Słowa te znajdują potwierdzenie w opiniach krytyki, która postrzegając Galicza głównie jako poetę inteligencji, docenia jego znaczący udział w kształtowaniu procesu literackiego w Rosji w XX wieku¹¹⁴. Dzisiaj nikt już nie ma wątpliwości, że Galicz, Okudźawa czy Wysocki to przede wszystkim oryginalni mistrzowie pióra. Używane wobec nich określenie „bard” nie ma na celu umniejszenia ich zasług na polu literackim. Zwykło się bowiem uważać, że „bard” to ten, którego pieśni pozbawione akompaniamentu i przeniesione na papier nie stają się „konwencjonalną” literaturą, lecz okazują się bezwartościowe. Istotne jest więc ukazanie sposobu ich pracy ze słowem i dźwiękiem, zwrócenie uwagi na jedność tekstu artystycznego, warstwy muzycznej i ich realizacji, która łączy się z osobą twórcy.

Wybitną rolę w kształtowaniu zjawiska pieśni autorskiej odegrał Galicz, który dzięki swojemu doświadczeniu twórczemu wyróżniał się na tle innych poetów-bardów. Kunszt poetycki pozwolił mu zyskać miano kontynuatora najlepszych tradycji literatury rosyjskiej, a jego utwory, w wielopłaszczyznowy sposób nawiązujące do dorobku rosyjskich klasyków XX-wiecznej liryki, stanowią ważne osiągnięcie w dziejach poezji okresu „odwilży” i „zastoju”. Piosenka autorska w wykonaniu Galicza pozostaje dowodem na konsekwentne dążenie przez artystę do z góry wyznaczonego celu, jakim było ocalenie pamięci o pisarzach, którym kultura wysoka zawdzięcza bardzo wiele, zaś jej nieskrywane zaangażowanie polityczne i przyrodzona antysystemowość są istotną, choć nie jedyną, a przy tym nie najważniejszą cechą kompozycji poetyckich Galicza. Czynniki estetyczne, powstałe na bazie syntezy rosyjskiej kultury muzycznej i poetyckiej, górują w twórczości barda nad czynnikiem politycznym. Dlatego też dokonania literackie śpiewającego poety w dziedzinie pieśni autorskiej,

¹¹² А. Вознесенский, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3: *Стихотворения и поэмы*, Москва 1984, s. 77.

¹¹³ Wypowiedź Galicza zamieszczona w: Р. Шипов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 232.

¹¹⁴ С.Б. Рассадин, *Я выбираю свободу...*, dz. cyt.; Н.Н. Кузнецова, А. Галич (*Гинзбург*) (1918–1977), w: *Избранные имена. Русские поэты XX века: учебное пособие*, pod red. Н.М. Малыгиной, Москва 2008, s. 237.

poruszana w niej problematyka ideowa, a także zastosowane chwytły i strategie artystyczne są przyczynkiem do pogłębionej refleksji kulturologicznej na ten temat, a jej celowość potwierdza stan badań nad życiem i twórczością Galicza.

Synkretyczny gatunek pieśni autorskiej, świadomie wybrany przez Galicza jako forma wypowiedzi artystycznej gwarantująca możliwie najpełniejszy sposób oddziaływania na odbiorcę, prowokuje do stawiania pytań o istotę poszczególnych części dzieł pisarza. Stanisław Rassadin – autor pierwszej monografii o twórczości poetyckiej Galicza – wyraża pogląd, że treść przekazu poetyckiego góruje nad jego formą. Z tego względu służebna w istocie rola melodii i wykonania może zostać całkowicie pominięta w toku percepcji dzieła śpiewającego dramaturga bez szkody dla uchwycenia ukrytych w tekście znaczeń:

Стихи его [Галича – В.О.] можно петь, можно произносить, а лучше всего [...] читать про себя; т.е. делать то, что и следует делать с „обыкновенными” стихотворениями. С „простой” поэзией. Они не только останутся самими собой, лишившись мелодии (впрочем, часто и не лишаясь: она, хочешь или не хочешь, звучит в ушах, не уходит из памяти); они [...] становятся собою даже в большей степени. Обнаруживают те свойства, которые при исполнении под гитарный аккомпанемент могут остаться едва замеченными. [...] Безусловно завися [...] от традиционных песни, романса, баллады, поэзия Галича в некотором смысле антипесенна¹¹⁵.

Podobnie wypowiada się Anatolij Kułagin, który przypomina, że bard w tym samym utworze potrafił przeplatać śpiew z deklamacją. Zdarzało się też, że ten sam tekst był w stanie odczytywać lub wykonywać w towarzystwie akompaniamentu gitary, co pozwala mu stwierdzić: „среди крупных бардов Галич вообще меньше других зависит от музыки и всегда «готов» обойтись без неё”¹¹⁶.

Opinie te zdają się wskazywać, że w analizie piosenek autorskich Galicza należy koncentrować się na semantyce tekstu artystycznego. Odmiennego zdania są zwolennicy kompleksowego odczytywania sensów wpływających zarówno ze słowa poetyckiego bardów, jak i z towarzyszących mu elementów wokalnno-muzycznych. W związku z tym aktualność zachowują słowa Witalija Glinczikowa, że „песни, в отрыве от музыки и индивидуальной манеры исполнения не могут дать полного представления о личности певца”¹¹⁷. Nie można też pominąć uwag Władimira Frumkina na temat muzycznego

¹¹⁵ С.Б. Рассадин, *Я выбираю свободу...*, dz. cyt., s. 48.

¹¹⁶ А.В. Кулагин, *Эпиграф в поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 159.

¹¹⁷ В.С. Глинчиков, *Феномен авторской песни в школьном изучении...*, dz. cyt., s. 8.

charakteru poezji Galicza, poczynionych przez niego na słynnej konferencji o pieśni autorskiej w Pietuszkach w maju 1967 roku:

Ведь хотя это, казалось бы, чистейшая поэзия, но это все-таки песня. Возьмите песни Галича, просто отпечатанные на машинке, не зная даже, что к ним сочинена мелодия, вы сразу обнаружите их музыкальность, которая присуща им при самом зачатии этого произведения. [...] Вот так вот поистине песенно льются стихи Галича, несмотря на всю интеллектуальную остроту, горечь, сарказм¹¹⁸.

Celowość całościowego spojrzenia na twórczość bardów, w tym na dorobek Galicza, narzucona jest niejako przez cechy fenomenu powstałego poza granicami „galaktyki Gutenberga”. Warto wspomnieć słowa Alberta Opulskiego, który kilka lat po śmierci Galicza pisał w czasopiśmie „Грани”:

Галич создавал свои стихи не для зрительного их восприятия, а для слухового; Они [Песни Галича – В.О.] рассчитаны не на чтение про себя, а на напевное произнесение вслух под аккомпанемент гитары. [...] При авторском исполнении стихотворений под влиянием этой мелодии возникала растяжка отдельных слогов, внедрение добавочных гласных, ослабление или смещение ударений в слове или фразе, разговорное, часто просторечное (а не литературное) произнесение слова, – все то, чего нет и не может быть, когда эти стихотворения читаются про себя¹¹⁹.

Wcześniej w podobnym tonie wypowiadała się Jekatierina Briejtbart:

Галич, по сути дела, нашел форму чтения своих стихов. В своем исполнении он совместил и ритм и смысл собственных произведений. Мне думается, что именно в этом совмещении, кроме всего прочего, и есть одна из главных особенностей поэта-барда, поэта-менестреля. Не говоря уже о том, что это наиболее доступная форма общения, обращения к читателю, вернее, слушателю¹²⁰.

Zdolność nawiązania bezpośredniego kontaktu z odbiorcą z pominięciem cenzury, wielokanałowość przekazu, mobilność wyrażająca się w płynności warstwy tekstowej, która często była modyfikowana ze względu na skład audytorium, nieustanna praca nad doskonaleniem własnego tekstu, możliwość opatrzenia pieśni komentarzem autorskim, dzięki któremu odbiorca mógł lepiej uchwycić sens kompozycji – to tylko część szerokiego wachlarza możliwości, jakie dawała rosyjskim bardom piosenka autorska. Świadome korzystanie z nich częściowo rekompensowało śpiewającym twórcom niezaspokojone pragnie-

¹¹⁸ Из выступлений на Всесоюзной конференции по проблемам авторской (самодетельной) песни. Петушки, 21 мая 1967 года, в: А.А. Галич, Дни бегут, как часы..., dz. cyt., s. 189–190.

¹¹⁹ А. Опупский, Александр Галич, „Грани” 1981, № 119, s. 273–274.

¹²⁰ Е. Брейтбарт, „Не зови меня... Не зови – я и так приду!”, „Посев” 1978, № 2 (1249) февраль, s. 6.

nie oficjalnej akceptacji i udostępnienia ich dorobku czytelnikom. Marzenia o powrocie (Galicz) bądź zaistnieniu (Wysocki) ze swoją poezją w ramach „galaktyki Gutenberga” miały jednak charakter wtórny i były motywowane głównie czynnikami pozaliterackimi. Oczekiwanie wspomnianych twórców na możliwość oficjalnej publikacji wierszy-piosenek, która za ich życia pozostawała w sferze marzeń, było wyrazem potrzeby potwierdzenia ich miejsca w literaturze rosyjskiej, a nie próbą zerwania z piosenką autorską i kontynuowania pisarstwa w tradycyjnym wydaniu.

Na zakończenie tej części rozważań o pieśni autorskiej warto przywołać słowa Aleksandra Błoka, który w artykule *„Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)* główne zagrożenie dla literatury upatrywał w zachodzących w niej procesach dezintegracyjnych. Jednym z nich był, według rosyjskiego symbolisty, sztuczny podział na poezję i prozę, co skutkowało rozproszeniem energii, jaką mają oba te rodzaje literackie:

Поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу русской культуры. В новейшее время этот поток обнаруживает наклонность разбиваться на отдельные ручейки. [...] Поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно¹²¹.

Lekarstwem na tę dolegliwość jest dążenie do syntezy sztuk, która leży u podstaw kultury rosyjskiej:

Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. [...] Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры¹²².

Słowa wypowiedziane przez Błoka na początku lat 20. zachowują aktualność w kontekście twórczości śpiewających poetów, a zwłaszcza dorobku poetyckiego Galicza. Synkretyczne zjawisko pieśni autorskiej, które współtworzył, dostarczyło mu odpowiednich instrumentów do realizacji oryginalnych pomysłów artystycznych. Dlatego Galicz w muzycznej poezji jawi się jako wierny portrecista swojej epoki, utalentowany prozaik wypowiadający się wierszem i potrafiący przekazać za jego pomocą głębię treści, wreszcie nieprzejednany w swojej antyradzieckości działacz społeczny i polityczny.

¹²¹ А.А. Блок, *„Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)*, w: tenże, *Об искусстве*, сост., вступ. статья и примеч. Л.К. Долгополова, Москва 1980, s. 228.

¹²² Tamże.

ROZDZIAŁ 4

Wielogatunkowość poezji Aleksandra Galicza

Szerokie pole do obserwacji fenomenu poetyki Galicza tworzą różne uprawiane przez niego gatunki literackie i pozaliterackie. Próbie ich opisania towarzyszą jednak liczne trudności natury metodologicznej, wynikające z percepcji dzieł śpiewającego poety według wytycznych genologii. Trzeba bowiem nadmienić, że pieśń autorska często była określana mianem „gatunku”, lecz jak twierdzi większość badaczy, termin ten w odniesieniu do „poezji gitarowej” ma znaczenie czysto umowne. Władimir Nowikow przestrzega przed pojmowaniem piosenki autorskiej jako gatunku jedynie w kategoriach wąsko zdefiniowanych przez literaturoznawstwo¹. Podobnego zdania jest Inna Sokołowa, która zwraca uwagę na umowność synonimicznego użycia określeń: „gatunek” i „pieśń autorska”². Natomiast Łarysa Lewina, traktując piosenkę autorską jako korpus tekstów, uważa ją za skomplikowany i rozbudowany system, w którym niczym w soczewce skupiają się cechy zarówno gatunków literackich, jak i folklorystycznych³. W taki sam sposób rozpatruje fenomen „poezji z gitarą” Władisław Zajcew, który nie pomija problemu wielogatunkowości utworów napisanych i wykonywanych przez bardów⁴. Do analogicznych wniosków dochodzi Rosen Dżagałow, który dostrzega ponadto charakterystyczne dla pieśni autorskiej łączenie, parodiowanie, wyśmiewanie oraz aktualizowanie w ramach jej struk-

¹ В.И. Новиков, *Авторская песня как литературный факт*, в: *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, s. 9.

² И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002, s. 36–37.

³ Л.А. Левина, *Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография*, Москва 2002, s. 55–56.

⁴ В.А. Зайцев, „Поэма в стихах и песнях”. *О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 359–360.

tury rozmaitych konstrukcji gatunkowych⁵. Piosenka autorska, choć potocznie nazywana gatunkiem, w istocie była tworem „ponadgatunkowym”, „generatorem gatunków” czy „matrycą gatunkową”. Dzięki unikatowej konstrukcji oraz usytuowaniu na płaszczyźnie przenikania się sztuk niejako automatycznie otwierała się ona na rozmaite tradycje. Sprzyjało to korzystaniu przez bardów z możliwości, jakie dawała liryka wraz z pozostałymi rodzajami literackimi, oraz adaptowaniu przez nich gatunków wykraczających poza granice sztuki słowa. Dzięki takiej syntezie mogły zaistnieć pieśni o silnym zabarwieniu epickim oraz dramatycznym⁶, a także utwory poetyckie nawiązujące do świata muzyki i pozostające z nim w symbiozie oraz wiersze odnoszące się do gatunków *stricte* muzycznych, niewykraczających poza sferę dźwięku i niewymagających obecności słowa artystycznego. Dowodem na dialog sztuk w ramach pieśni autorskiej mogą być również próby powołania do życia zupełnie nowych, nielirycznych gatunków, podejmowane przez śpiewających poetów w wyniku inspiracji filmem, teatrem czy malarstwem.

W refleksji literaturoznawczej na temat pieśni autorskiej szczególną uwagę należy zwrócić na jej podwójną naturę. Piosenkę autorską można bowiem traktować jako zjawisko w kulturze rosyjskiej drugiej połowy XX wieku oraz jako uniwersalną „matrycę gatunkową”. Ów metodologiczny dualizm pozwala na określenie miejsca Galicza wśród „gitarowych poetów” oraz zbadanie cech rodzajowych jego liryki. Podstawą opisu form i źródeł poezji Galicza będzie przewrotna na pierwszy rzut oka teza, że pisarz nie tworzył gatunku pieśni autorskiej, lecz że tworzona przez niego pieśń autorska była zróżnicowana gatunkowo. W ten sposób, odchodząc od utrwalonego wprawdzie w powszechnej świadomości, ale nieprecyzyjnego terminu „gatunek pieśni autorskiej”, oraz pozbywając się wrażenia monogatunkowości piosenek wykonywanych przez

⁵ Р.Л. Джагалов, *Авторская песня как жанровая лаборатория „социализма с человеческим лицом”*, авторизованный пер. с англ. Александра Скидана, „Новое литературное обозрение” 2009, № 100, <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/dz16.html> [dostęp: 15.09.2011].

⁶ Symptomatyczne jest to, że fabularny charakter pieśni Galicza został zauważony i odnotowany już przez autorów pierwszych artykułów o poezji barda. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa D. Andriejewej: „Произведения Галича [...] не совсем правильно называть собственно «песнями» – в общепринятом смысле этого слова. Все в них: острая разработка сюжетной линии, напряженность и конфликтность ситуаций, сугубая детализация обстановки, поразительное разнообразие языковых характеристик персонажей и т.п. – скорее дают право отнести их к жанру эпическому – роману, повести, рассказу, сжатым до предела, очень кинематографичным. Ну, а в том, что романы и рассказы эти – в стихах, что поются под гитару, – своеобразии галичевского творчества” (Д. Андреева, *России сердце не забудет... О творчестве Александра Галича*, „Грани” 1978, № 109, s. 221). Mogą stanowić one punkt wyjścia badań nad specyfiką rodzajową utworów poetyckich autora *Pchlego targu*.

śpiewających poetów, będzie można wydobyc gatunkową różnorodność liryki bardów. Uprzywilejowane miejsce wśród nich zajmuje Galicz, uprawiający w obrębie poezji niemało gatunków wykraczających często poza ramy literatury.

Szeroki „repertuar genologiczny” piosenek autorskich należących do dorobku czołowych pisarzy tworzących to zjawisko, nie uszedł uwadze badaczy⁷, lecz w przypadku Galicza bogactwo gatunków jest tak wielkie, że nie ma w „gitarowej poezji” precedensu. „Gatunkowość” liryki była również akcentowana przez samego pisarza, który traktował ją jako problem niezwykle szeroki i wielowymiarowy. Zachowanie „kryteriów gatunkowości” utworów barda sprawiało, że proces twórczy stawał się dla niego niesłychanie żmudny. Dlatego na pytanie, jak długo pracuje nad pieśniami, Galicz bez namysłu odpowiadał, że poświęca temu zajęciu mnóstwo czasu:

Иногда очень долго. Особенно над жанровыми. Самые трудоемкие вещи – это жанровые. Потому что происходит отбор по языку... Иногда полгода, семь, восемь месяцев. Скажем, „Прибавочную стоимость” [Баллада о прибавочной стоимости – В.О.] я бросил на середине, потому что сам не знал, чем она кончится, и никак не мог найти решение. Бросил и вернулся к ней так примерно через полгода, и тогда написал. „Парамонову” [Красный треугольник – В.О.] писал месяцев пять, наверное, шесть⁸.

Termin „gatunkowy” („жанровый”) był wielokrotnie stosowany przez Galicza do definiowania konkretnych utworów:

Поначалу мне больше всего хотелось – и это было естественно, – я занимался жанром, потому что я понял, что, так сказать, жанр – это то, что еще как-то мало трогали все остальные шансоны в песнях. Поэтому следующая песня была написана „Физики”. Называется „Песня о малярах, истопнике и теории относительности”⁹; „Тонечка” [Городской романс – В.О.] – простая жанровая песня, жестокий романс из цикла „О чем поют в Останкино”. Песня быстро потеряла авторство и стала распеваться¹⁰; Жанровая песня из цикла „Разноцветные песни”. Разноцветность

⁷ Т.В. Сафарова, *Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Нерюнгри 2002; С.В. Свиридов, *О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ред.-сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997, s. 73–82.

⁸ Александр Галич: „Помни о мельнике!” (*Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968*). Публикация К. Андреева, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 441.

⁹ А.А. Галич, *Облака плывут, облака: Песни, стихотворения*, сост. А. Костромин, Москва 1999, s. 65.

¹⁰ Тамże, s. 68.

тут заключается в том, что героиня активно меняет цвета [*Красный треугольник* – В.О.]¹¹.

Chociaż tytuły, które padają w przytoczonych fragmentach wypowiedzi Galicza w kontekście terminu „gatunkowy” („жанровый”), świadczą o zawężeniu zakresu wspomnianego pojęcia do – jak to trafnie ujął Andriej Kryłow – określenia zarezerwowanego dla piosenek będących odpowiednikami scenek, tworzonych na wzór malarstwa rodzajowego¹², to problem „gatunkowości” poezji Galicza ma również głęboki sens teoretycznoliteracki. Bard nie ukrywał, że problem klasyfikacji genologicznej swoich utworów traktuje z wielką pieczołowitością, o czym świadczy różnorodność propozycji nazw gatunkowych zawartych w tytułach kompozycji. Badacze odnotowali zresztą szczególną staranność, z jaką Galicz odnosił się do kwestii wyboru gatunków najodpowiedniejszych do realizacji powziętych zamierzeń twórczych. Zajcew pokusił się nawet o stwierdzenie, że śpiewającego poetę cechuje „myślenie gatunkowe” („жанровое мышление”), którego istotą jest chęć nadania przez twórcę ważkiego sensu poszukiwaniom formalnym i eksperymentom w dziedzinie gatunku¹³.

Pojęcie „myślenia rodzajowego” nie jest jednak nowe w literaturoznawstwie i nie ogranicza się tylko do oddania natury manieri twórczej Galicza. Naum Lejdierman w monografii poświęconej problemowi gatunków literackich mówi o „kulturze myślenia rodzajowego”, która jest nieodzowną cechą twórcy:

Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры. [...] На основании многовекового опыта в художественном сознании сформировалась культура жанрового мышления (как и культура стилевого мышления). Каждый художник осознанно или

¹¹ Tamże, s. 78.

¹² „Галич очень часто пользовался термином *жанровый* по отношению к своим произведениям. Анализируя его высказывания и прямые указания на принадлежность той или иной своей песни к *жанровым*, можно сделать вывод, что к этому разряду он относил песни с бытовыми сюжетами (по аналогии с жанровой живописью)” [А.Е. Крылов, *О жанровых песнях и их языке: (По материалам творческого наследия А. Галича)*, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. I, s. 366]. Trzeba także podkreślić, że dana grupa utworów szczególnie zainteresowała Jewgienija Romanowa – jednego z pierwszych komentatorów twórczości poetyckiej Galicza. W swoich rozważaniach akcentował on epicki charakter tych pieśni, stawiając bardzo śmiałą tezę: „раздел жанровых песен [Галича – В.О.] литературные критики, конечно, не зачислят в поэзию, скажут, что это – рифмованная проза”. Zob. Е.П. Романов, „Эрика” берёт четыре копии, w: А.А. Галич, *Песни*, под ред. Е.Р. Романова, Frankfurt a. Main 1969, s. 129.

¹³ В.А. Зайцев, *В поисках жанра: о „маленьких поэмах” Александра Галича*, w: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 34; tenże, „Я выбираю свободу”, w: tenże, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 41.

подсознательно этой культурой овладевает, она становится неотъемлемым свойством его профессионального мастерства¹⁴.

Różnorodność gatunkowa poezji Galicza daje o sobie znać już w tytułach poszczególnych utworów, bowiem zgodnie z intencją pisarza często zawierały one nazwy konkretnych gatunków (tendencja ta zarysowuje się już w debiucie poetyckim Galicza – cyklu *Chłopcy i dziewczęta*, w którym drugi z tworzących go utworów został zatytułowany *Колыбельная*). W taki sposób autor, czyniąc użytek z posiadanej wiedzy filologicznej, w pełni świadomie przypisuje dany tekst do konkretnej grupy, wyznaczonej i utrwalonej przez genologię, zapewniając mu rozpoznawalność, a tym samym uprzedzając potencjalnego odbiorcę o kierunku, w którym powinny podążać jego wysiłki interpretacyjne¹⁵. Innymi słowy, Galicz dysponuje czymś, co Michał Głowiński określa jako „świadomość gatunkowa”¹⁶. Ujawnia się ona także po stronie odbiorcy, który może ulec autorskim sugestiom genologicznym. Gatunek staje się wtedy „czymś w rodzaju regulatora lektury, ukierunkowuje ją i w jakiejś przynajmniej mierze określa jej przebieg”; wyznacza „horyzont oczekiwań”¹⁷. W przypadku poezji Galicza gatunek jest „jednym z elementów swoistego porozumienia, jakie pisarz zawiera z czytelnikiem. Gatunek niejako z góry mówi czytelnikowi, czego może oczekiwać w danej wypowiedzi, niejako projektuje jego zachowanie jako odbiorcy literatury”¹⁸. Stanowi także bodziec do stawiania pytań dotyczących trafności i zasadności zaproponowanych przez Galicza pojęć definiujących jego utwory poetyckie.

Głoszona przez klasycyzm czystość gatunkowa zdaje się nie mieć zastosowania w twórczości poetyckiej Galicza. W dużym stopniu zdecydowała o tym obecna w pieśni autorskiej tendencja do łączenia gatunków i rodzajów literackich. Twórcy tego zjawiska, dążąc do wolności wypowiedzi artystycznej, zapragnęli wskrzesić lirykę w duchu romantycznym. Ich dokonania można opisać słowami Henryka Markiewicza, który zauważa:

¹⁴ Н.Л. Лейдерман, „Память жанра” как художественный закон, w: tenże, *Теория жанра: Исследования и разборы*, Екатеринбург 2010, s. 85.

¹⁵ Tytułowa „gatunkowość” jest zjawiskiem powszechnym i charakterystycznym nie tylko dla pieśni autorskiej Galicza. Można ją zaobserwować chociażby we wczesnej liryce Josifa Brodskiego. Zagadnienie to znalazło się w centrum uwagi Joanny Madloch. Zob. J. Madloch, *Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*, Katowice 2000, s. 75–133.

¹⁶ M. Głowiński, *Gatunki literackie*, w: tenże, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 49, 54–57.

¹⁷ Tamże, s. 57.

¹⁸ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983, s. 90.

[...] w okresie romantyzmu [...] zarówno praktyka twórcza, jak i manifesty programowe obalają istniejące reguły, burzą hierarchię gatunków, zrywają z ich czystością, kształtują utwory będące wielogatunkowymi syntezami, zacierają granice między rodzajami literackimi [...], a nawet między literaturą a innymi sferami twórczości duchowej¹⁹.

Gatunek – w myśl teorii Jurija Tynianowa – pozostaje strukturą dynamiczną, otwartą na przemiany, gotową do przekształceń:

[...] давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*. [...] Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра „новым”, заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь „развитием” старого, является в то же время его заместителем²⁰.

Do podobnych wniosków dochodzi Jan Trzynadlowski, podkreślając, że gatunek literacki „mimo teoretycznych pozorów stabilności jest zjawiskiem ulegającym nieustannym zmianom”²¹. Jednocześnie – zgodnie z postulatami Michaiła Bachtina – pamięta on o swojej przeszłości, przez co wymaga również skoncentrowania uwagi na właściwych mu źródłach: „Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития”²². Podsumowanie na temat ambiwalentnej istoty gatunku literackiego mogą stanowić słowa Bachtina: „Жанр всегда тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра”²³. Dlatego Galicz, a wraz z nim inni śpiewający poeci, nie traktuje gatunku jako szablonu, lecz korzystając z dobrodziejstw pieśni autorskiej, wciąż go modeluje i udoskonala. Ten stan rzeczy dobrze oddaje Markiewicz, mówiąc, że w okresie postromantycznym gatunkowa przynależność utworu literackiego „stała się nieprzewidywalną z góry wypadkową tradycji gatunkowych i swobodnie przekształcającego je zamiaru twórczego”²⁴. Galicz tworzy więc żywołową „lirykę

¹⁹ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 163–164.

²⁰ Ю.Н. Тынянов, *Литературный факт*, w: tenże, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, s. 256–257, <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-255-.htm> [dostęp: 14.12.2012].

²¹ J. Trzynadlowski, *Zmienność i stałość gatunku literackiego*, w: *Genologia polska...*, dz. cyt., s. 46.

²² М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, s. 179.

²³ Tamże, s. 178–179.

²⁴ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy...*, dz. cyt., s. 165.

syntezy”, łącząc w niej rozmaite przejawy innych rodzajów literackich. Czyni to na wzór romantyków, w których twórczości – jak twierdzi Czesław Zgorzelski – „poezja liryczna rozlewa się szeroko poza wyznaczone poprzednio granice, powiększając wielokrotnie przestrzenie obu stref granicznych i sięgając wpływami swymi zarówno w stronę epiki, jak i w stronę dramatu”²⁵. Rekapitułując, aktywność Galicza w dziedzinie piosenki autorskiej sprzyja genologicznym innowacjom oraz skutkuje rozmywaniem się i nieostrością stosowanych w ich opisie pojęć.

Jednymi z najczęściej występujących w poezji Galicza gatunków lirycznych są **pieśni** [*Неоконченная песня; Песня исхода; Песня о ночном полете; Пiosenka o wyspach (Песня про острова); Песня о прекрасной даме; Пiosenka o błękitnym ptaku (Песня о синей птице); Pieśń o racji ostatecznej (Песня о последней правоте); Пiosenka o majorze Czystowie (Песня про майора Чистова); Pieśń huzarska / Aleksander Poleżajew (Гусарская песня); Песня про несчастных волиебников, или эйн, цвей, дрей!; Песня про велосипед; Песня; Абсолютно ерундовая песня (анти-песня); Pieśń o Tbilisi (Песня о Тбилиси); Пiosenka o szczęściu (Песня про счастье); Песня об отчем доме; Старая песня; Последняя песня]²⁶ i **piosenki** (*Песенка про красного петуха*). Często pieśń i piosenka oddziałują na inne gatunki literackie, tworząc nową jakość. W dorobku poetyckim Galicza znajdują się utwory określane jako pieśń-ballada: *Pieśń-ballada o córce generała (Песня баллада про генеральскую дочь)*; piosenka-modlitwa: *Песенка-молитва* czy piosenka-list: *Песенка о Диком Западе, или письмецо в Москву, переправленное с оказией*.*

Teksty poetyckie opracowane muzycznie i przeznaczone do wykonywania powszechnie nazywane są pieśniami bądź piosenkami. Synonimiczne użycie powyższych pojęć jest uzasadnione i spotykane również w literaturoznawstwie. Anna Bednarczyk, pisząc o współczesnej pieśni białogwardyjskiej, używa wobec niej zamiennych określeń: pieśń i piosenka²⁷. Dysproporcje w posługiwaniu się przez Galicza terminami „pieśń” i „piosenka” na korzyść pierwszego z nich skłaniają do wyeksponowania subtelnej różnicy pomiędzy obydwoma gatunkami. Mówiąc o pieśni, badacze w pierwszej kolejności dostrzegają jej literacki

²⁵ C. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Genologia polska...*, dz. cyt., s. 121.

²⁶ Słowo „песня” bywa niekiedy tłumaczone nie jako „pieśń”, lecz „piosenka”. Można to zaobserwować w przekładach Andrzeja Jareckiego: *Пiosenka o wyspach (Песня про острова)*; Marii Trzcińskiej: *Пiosenka o błękitnym ptaku (Песня о синей птице)* oraz Michała B. Jagiełły: *Пiosenka o majorze Czystowie (Песня про майора Чистова)*; *Пiosenka o szczęściu (Песня про счастье)*.

²⁷ A. Bednarczyk, *Poetyka współczesnej pieśni białogwardyjskiej*, „Acta Neophilologica” 2006, t. VIII, s. 101–110.

rodowód, nie zapominając przy tym o naturalnej bliskości tego gatunku ze światem muzyki. Teresa Kostkiewiczowa uznaje pieśń za „najstarszy i najczęściej uprawiany gatunek poezji lirycznej, ukształtowany na podłożu pierwotnego związku poezji z muzyką”²⁸. Ów związek, zdaniem uczonej, przejawia się w budowie stroficznej, tendencji do wyrazistej rytmizacji, licznych powtórzeniach oraz paralelizmach leksykalnych i składniowych, jak również w częstym występowaniu refrenu²⁹. Warte podkreślenia jest jednak to, że pieśń – zachowując swoją graniczną proveniencję – mogła przekształcić się w samodzielną formę literacką, jak również pozostać gatunkiem muzyczno-wokalnym. Siłą pieśni jest więc jej podwójna natura przejawiająca się w literackiej samowystarczalności i muzycznej alternatywności. Jej tekst słowny może być śpiewany przy akompaniamencie instrumentu muzycznego, jak również kodowany za pomocą pisma i deszyfrowany przez tradycyjną lekturę, bez większego uszczerbku semantycznego. Dlatego gatunek pieśni stanowi dziedzictwo literatury pisanej oraz twórczości ustnej inspirowanej i podporządkowanej muzyce.

Innym gatunkiem, który w odróżnieniu od pieśni w większym stopniu kojarzy się z kulturą muzyczną niż literacką, jest piosenka. Tym właśnie mianem Teresa Kostkiewiczowa określa utwór składający się z warstwy słownej oraz muzycznej, przeznaczony do wykonywania przez śpiewaka solistę lub zespół³⁰. Stając się sztuką estradową na przełomie XIX i XX wieku, piosenka zaczęła zyskiwać coraz większą popularność, aby wraz z rozwojem mediów oraz nośników dźwięku, poczynając od drugiej połowy XX wieku, święcić triumfy i robić zawrotną karierę jako główna forma współczesnej kultury masowej³¹. Różnorodność odmian piosenki, jej tematyczne zróżnicowanie, wielość tonacji i rytmów, mnogość miejsc bytowania nie tylko świadczą o uniwersalności gatunku, lecz także potwierdzają jego niepowtarzalność.

Piosenka, jako przekaz słowno-muzyczny, obecnie kojarzona jest przede wszystkim z szeroko rozumianą kulturą popularną³². Będąc jej produktem, któremu nośność zapewnia każdy ze składników – łatwy do zapamiętania tekst i chwytliwa melodia – bez trudu znajduje ona liczne grono „nabywców”. Pełni przy tym głównie funkcję rozrywkową, będąc jednak gotową – przez swój li-

²⁸ T. Kostkiewiczowa, *Pieśń*, w: *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1994, s. 173.

²⁹ Tamże, s. 173–174; T. Kostkiewiczowa, *Pieśń*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 387.

³⁰ T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, w: *Podręczny słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 175; też, *Piosenka*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 388.

³¹ Tamże.

³² I. Kiec, M. Traczyk, *Wstęp*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 9–12.

ryczny rodowód – by sprostać zadaniom, jakie stawiane są sztuce wyższej. Do realizacji celów wysoce artystycznych predestynowana jest literacka odmiana piosenki. Należą do niej nie tylko utwory muzyczne powstałe na bazie tekstów poetyckich uznanych twórców, jak twierdzi krytyka³³, lecz także melodyjne kompozycje satyryczne czy liryczne, posiadające niezwykle walory estetyczne, świadczące o literackości śpiewanych dzieł. Z tradycji lirycznej wywodzi się także gatunek pieśni, posiadający w odróżnieniu od piosenki bardziej doniosły i uroczysty charakter. Przeważa w nim wysoce artystyczny pierwiastek tekstowy, któremu może, choć nie musi, towarzyszyć ekspresyjność muzyczna. Pieśń pozostanie pieśnią nawet bez udziału melodii, co jest często niemożliwe w przypadku ubezdźwięcznienia piosenki. Wartość słowa jest więc w piosence znacznie mniejsza niż w pieśni, o czym świadczy jego niesamowystarczalność w sytuacji oderwania od tematu muzycznego. Dlatego utwory poetyckie Galicza natchnione przez tradycję liryczną w większości pozostają pieśniami, nie starając się nawet konkurować z melodyjnymi kompozycjami innych rosyjskich bardów. *Piosenka o Arbacie Okudżawy*, *Скалолазка* Wysockiego czy *Рыба-кум* Kima stanowią w dorobku wymienionych autorów przykłady łatwo wpadających w ucho piosenek, które wraz z innymi podobnymi do nich kompozycjami są przeciwwagą dla tekstów lirycznych niekoniernie przeznaczonych dla masowego odbiorcy³⁴. Galicz w znacznie większym stopniu aniżeli wymienieni pisarze pozostaje poetą niż pieśniarzem, i to nie tylko za sprawą mniejszych możliwości wokalnych czy instrumentalnych. Jego utwory, najczęściej deklamowane z towarzyszeniem muzyki, rzadziej śpiewane, nigdy nie stały się muzycznymi szlagierami, jednak bez trudu znalazły swoje miejsce w kanonie literackim. Ogromna w tym zasługa pieśni, którą cechuje różnorodność odmian i – jak zauważa Czesław Zgorzelski – ciężenie „zgodnie ze swą naturą ku intonacji śpiewnej”³⁵. W systemie poetyckim Galicza pełni ona funkcję makrogatunku, gotowego do syntez i przemian genologicznych. Co więcej, określenie utworów Galicza tym zakresowo obszernym i uniwersalnym dla jego kompozycji terminem może w pełni usatysfakcjonować część interpretatorów. Dla innych może być bodźcem badawczym, stymulującym do odnalezienia bardziej precyzyjnych, ścisłych pojęć proponowanych przez naukę o gatunkach literackich. Ostatni przypadek sprzyja tworzeniu konstrukcji hierarchicznej typu: liryka – pieśń (pieśń autorska) – pieśń-ballada, gdzie rodzajowi literackiemu podporządkowane są gatunki i podgatunki.

³³ T. Kostkiewiczowa, *Piosenka*, w: *Podręczny słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 175.

³⁴ Пог. Н.А. Богомолов, *Булат Окуджава и массовая культура*, „Вопросы литературы” 2002, № 3, <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/3/bog.html> [dostęp: 7.11.2012].

³⁵ C. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii...*, dz. cyt., s. 131.

Piosenka autorska, rozumiana jako zjawisko literackie, czerpała w głównej mierze z tradycyjnych gatunków „muzyczno-poetyckich”, spośród których na czołową pozycję wysuwa się **romans** wraz ze wszystkimi swoimi odmianami. Jako rodzaj pieśni lirycznej zawdzięcza swą nazwę romańskiemu obszarowi językowemu, z którym niezmiennie łączą się początki gatunku. Chociaż jego ojczyzną była XIII-wieczna Hiszpania, z wpływem czasu zyskiwał uznanie w innych przestrzeniach kulturowych. Romans stał się częścią rosyjskiego pejzażu muzycznego w drugiej połowie XVIII wieku, stopniowo, jak przypominają badacze, dzieląc się na dwie odmiany: „klasyczną” („классический романс”), którą tworzyli zawodowi muzycy i „nieprofesjonalną” („бытовой/городской романс”), która była efektem działalności kompozytorskiej miłośników muzyki pozostających amatorami w tej dziedzinie³⁶. Dzięki różnorodności rodzajowej pozostawał gatunkiem zarówno elitarnym, jak i masowym, łączył w sobie zachodnią tradycję i elementy rosyjskiego folkloru.

Stan wiedzy z zakresu literaturoznawstwa na temat romansu pozostawia wiele do życzenia i pozwala scharakteryzować ten gatunek jedynie powierzchownie. Michaił Gasparow definiuje romans jako utwór liryczny o małej objętości, posiadający budowę stroficzną o wersach średniej długości, który dodatkowo cechuje śpiewna, melodyjna intonacja i brak wyraźnych cech gatunkowych. Według uczonego status romansu osiągają również wiersze w autorskim zamysle przeznaczone do wykonywania przy akompaniamencie muzycznym lub przetransponowane na utwory poetycko-wokalne³⁷. Większość klasycznych romansów rosyjskich to utwory muzyczne napisane przez zawodowych kompozytorów, którzy z wybranych wierszy znanych poetów rosyjskich czynili warstwę tekstową swoich kompozycji. W opozycji do nich pozostają pieśni określane jako „городской романс”. Swoją niezwykłą popularność zawdzięczają wywodzącym się z twórczości ludowej tekstom oraz łatwym do zapamiętania melodiom, wyróżniającym się prostotą i szczerością intonacji³⁸. Ciekawe spostrzeżenia na temat romansu oraz jego wpływu na rozwój pieśni autorskiej poczyniła Inna Sokołowa, która spośród wyróżników gatunkowych występujących na płaszczyźnie tekstowej wymienia takie cechy, jak: emocjonalność, liryczność, intymność wyrażania uczuć, obecność zwrotów do adresata, a na poziomie treści akcentuje pojawianie się historii miłosnej wraz z motywami z nią związanymi³⁹. Ogólni-

³⁶ В. Гусев, *Поэты и их песни*, w: *Русские песни и романсы*, вступ. статья и сост. В. Гусев, Москва 1989, s. 15; В. Кулѐв, Ф. Такун, *От составителей*, w: сїз, „Золотая коллекция русского романса”. В переложении для голоса в сопровождении фортепиано (гитары), Москва 2000, s. 3.

³⁷ М.Л. Гаспаров, *Романс*, w: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2003, s. 892–893.

³⁸ Т.М. Миллионщикова, *Городской романс*, w: тамże, s. 184.

³⁹ И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора...*, dz. cyt., s. 91.

kowość przytoczonych definicji sprawia, że niezbędne do identyfikacji gatunku staje się często odwołanie do ustaleń z dziedziny muzykologii. Na poziomie melodycznym atrybutem romansu bezsprzecznie pozostaje specyficzna intonacja muzyczna, zawierająca silny ładunek emocjonalny, wyrażający nostalgię, rozrzewnienie, a nawet gniew. Czesław Zgorzelski zauważa, że właśnie zjawisko intonacji jest najbliższym muzyce elementem utworu lirycznego⁴⁰. Znaczenie tego komponentu zostaje spotęgowane w przypadku gatunków muzyczno-poetyckich powstałych w ramach pieśni autorskiej. Już sam poziom wykonawczy poszczególnych romansów pozwoli ujawnić cechy gatunku, które zostaną rozpoznane przez słuchacza w toku „lektury audialnej”.

W dorobku poetyckim Galicza można spotkać utwory opatrzone w tytule mianem romansu [*Салонный романс; Цыганский романс; Тонечка (Городской романс. Тонечка); Romans petersburski*]. Symptomatyczne jest również to, że dwa z wymienionych utworów posiadają w nazwie wyłącznie precyzyjne określenia gatunków, które odnoszą je do konkretnej grupy tekstów danego typu. Ciekawszym przykładem odwołania się poety-barda do tradycji klasycznego romansu jest nawiązanie tytułem utworu do jednej z jego odmian – romansu salonowego („салонный романс”). Galicz nie czyni tego jednak w sposób bezpośredni, lecz ucieka się do dialogu intertekstualnego z Aleksandrem Wiertińskim, w którego dorobku poetyckim nie zabrakło kameralnych pieśni lirycznych spod znaku romansu. A dialog ów nie ogranicza się tylko do poświęcenia dzieła *Салонный романс* poecie w kostiumie Pierrota, powszechnie uznawanemu za prekursora piosenki autorskiej i literackiego patrona wielu jej twórców⁴¹, oraz opatrzeniu go mottem zaczerpniętym z jednego z najlepiej rozpoznawalnych romansów poety-kompozytora – utworu *Liliowy Negr (Лиловый негр)*. Intencja ideowa Galicza konsekwentnie realizowana jest w kolejnych strofach pieśni, których esencją są nawiązania do pięciu znanych romansów wykonywanych

⁴⁰ C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 90.

⁴¹ Galicz, zapowiadając pieśń *Салонный романс*, podkreślał znaczenie Wiertińskiego dla rozwoju piosenki autorskiej: „Посвящается она памяти человека, которого – я горжусь тем, что я его знал, любил и был даже с ним дружен, – Александру Николаевичу Вертинскому, родоначальнику русского шансоньерства, если так можно выразиться. Человека, который первый начал использовать поэзию как средство такого песенного выражения” (А.А. Галич, *Облака плывут, облака...*, dz. cyt., s. 133). Myśl wypowiedziana przez Galicza doczekała się naukowego rozwinięcia. Zob. И.А. Соколова, *Авторская песня: от фольклора...*, dz. cyt., s. 90, 92–93, 99; Л.А. Аннинский, *Что такое авторская песня*, w: tamże, s. 17–27; tamże, *Иркутск 2005*, s. 5–15; tamże, *Предтеча. Александр Вертинский*, w: tamże, s. 17–27; tamże, *Счастливая несчастная Россия. Александр Галич*, w: tamże, s. 74; А.В. Кулагин, „Сначала он, а потом мы...”. *Крупнейшие барды и наследие Вертинского*, w: tamże, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 6–32.

przez Wiertńskiego⁴² (w czterech przypadkach do osiągnięcia zamierzonego celu Galicz stosuje chwyt polegający na wydzieleniu za pomocą „intonacyjnych cudzysłów” fragmentów autorskiego tekstu, które dzięki temu stają się aluzją literacką).

Do podobnego zabiegu artystycznego odwołuje się Galicz przy próbie wykorzystania na gruncie piosenki autorskiej potencjału, jaki zawiera romans cygański („цыганский романс”), przeżywający swój rozkwit na przełomie XIX i XX wieku. Do rangi kanonu urasta on w poezji Aleksandra Błoka, o czym przypomina Galicz, inkrustując swój utwór motywami liryki tego młodszego symbolisty, mającymi początek w kulturze Cyganów⁴³. Warto przy tym dodać, że fascynacja Błoka żywiołem cygańskim ma dłuższy rodowód. Temat Cyganów pojawiał się już w twórczości poetów romantycznych. Aleksandr Puszkina uczynił z niego jądro poematu *Cyganie* (*Цыганы*). Intonacje cygańskie nieobce były również XIX-wiecznemu ukraińskiemu i rosyjskiemu poecie Jewhenowi Hrebince (1812–1848), który zasłynął jako autor wiersza *Oczy czarne* (*Очи чёрные*). Utwór ten, wzbogacony o melodię, stał się najbardziej bodaj znanym rosyjskim romansem. Niemały udział w spopularyzowaniu go miał Fiodor Szalapin, któremu Galicz wraz z reżyserem Markiem Donskim poświęcili scenariusz do niezrealizowanego niestety filmu *Федор Шаляпин*. Do motywów cygańskich sięgał też nauczyciel barda Ilja Sielwinski, co można dostrzec w jego lirykach *Złodziej* (*Вор*), *Motkie Małchamuwies* (*Мотъкэ-Малхамовес*) oraz w pieśniach inspirowanych egzotyką cygańską⁴⁴. Galicz nawiązuje też do tradycji romansu miejskiego („городской романс”), który nie tylko wskazuje na środowisko, w jakim powstał i funkcjonuje, lecz także na poziomie treści odnosi się do problemów zwykłego człowieka, który nierzadko wywołuje współczucie odbiorcy. Dlatego w utworze *Городской романс*, noszącym podtytuł *Tonieczka*,

⁴² Należą do nich trzy utwory, których autorem jest Wiertński: *Liliowy Negr*; *Madame Irene* (*Пани Ирена*); *Pożegnana kolacja* (*Прощальный ужин*), oraz wiersze Anny Achmatowej *Szarooki król* (*Сероглазый король*) i Igora Siewierianina (*Бразильский крейсер*), które poeta uczynił tekstami swoich romansów. Zob. В. Бетаки, *Примечания*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006, s. 346–347. Słuchowa recesja romansu *Салонный романс* rozwała uchwycić muzyczne cytaty z Wiertńskiego ukryte w warstwie brzmieniowej utworu Galicza. Por. nagrania audio z koncertów Galicza: А.А. Галич, *Домашний концерт в Большом*, ч. 1 (1969), РМГ Медиа 2007; tenże, *Песни об Александрах* (1974), РМГ Медиа 2007.

⁴³ И.А. Соколова, „Цыганская” тема в творчестве трех бардов, w: *Мир Высоцкого...*, dz. cyt., вып. IV, s. 407–408; В. Инов, *О Высоцком, Бродском, Блоке, Белом и „цыганском романсе”*, w: *Вестник новой литературы*, ред.-сост. М. Берг, М. Шейнкер, вып. 2, Ленинград 1990, s. 266–277.

⁴⁴ Por. J. Szymak, *Творчество Илji Селвинского на тле теории конструктивизма (1915–1930)*, Wrocław 1965, s. 24, 32, 33–34.

nie zabrakło typowej dla tego gatunku historii o zdradzonej miłości, cierpieniu, zachowaniu godności i szukaniu pocieszenia w wierności swoim ideałom. Nowością jest natomiast niespotykane w strukturze romansu uczynienie bohaterem lirycznym winowajcy miłosnej tragedii i przeniesienie w obręb prowadzonej przez niego narracji słów wypowiedzianych przez skrzywdzoną i porzuconą kobietę. Konstrukcja romansu Galicza, w którym można zaobserwować przeniesienie środka ciężkości z elementów lirycznych na czynniki epickie (fabuła, osoba narratora) oraz dramatyczne (dialog postaci, akcja), upodabnia go do gatunku ballady. W efekcie powstaje utwór „syntetyczny”, chciałoby się rzec – romanowo-balladowy. Nie da się również wykluczyć, że imię bohaterki z podtytułu pieśni może stanowić odwołanie do tradycji ballady miłosnej, co jest kolejnym dowodem na bliskość obu gatunków w świadomości twórczej Galicza.

Charakteru elegijnego nabiera natomiast *Romans petersburski*, w którym kamuflaż historyczny, jakim była opowieść o losach powstania dekabrystów, pełni funkcję czytelnej dla „świadomego” słuchacza aluzji do zagadnień bieżących, dotyczących praskich wydarzeń z sierpnia 1968 roku. Na tle wymienionych romansów ten ostatni odznacza się wyjątkową emocjonalnością i podniosłością. Ponadto obfituje w liczne zwroty do adresata, mające wywołać jego reakcję, wymusić zademonstrowanie postawy obywatelskiej w chwili wielkiej próby: „Можешь выйти на площадь, // Смеешь выйти на площадь, // Можешь выйти на площадь, // Смеешь выйти на площадь // В тот назначенный час?!” [55–56]. Przytoczone przykłady zdają się potwierdzać, że Galicz dobrze orientował się w tradycjach rosyjskiego romansu i wyczuwając jego energię muzyczno-liryczną, nie wahał się zrobić z niej użytku w swojej twórczości poetyckiej. Żywiołowość i temperament cygańskich melodii, nostalgia i smutek płynący z romansów znajdujących się na przeciwnym biegunie emocjonalnym, bogactwo charakterystycznych dla pieśni tego typu obrazów i wątków posłużyły również jako źródło natchnienia innym rosyjskim bardom. Wśród kontynuatorów gatunku eksponowane miejsce zajmują Wysocki i Okudźawa, którzy dzięki słowu poetyckiemu i nadanemu mu autorskiemu brzmieniu przenieśli jego poszczególne elementy do świata swojej liryki. W ten sposób wraz z Galiczem stali się naśladowcami znanych autorów i wykonawców rosyjskich romansów, takich jak: Warwara Panina (1872–1911), Nadieżda Plewicka (1884–1940), Anastazja Wialcewa (1871–1913), Izabella Jurjewa (1902–2000), Jurij Morfessi (1882–1949), Wadim Kozin (1903–1994), Piotr Leszczenko (1898–1954).

Przeciwwagę dla romansu stanowi pokrewny mu gatunek pieśni epickiej, jakim jest **ballada**. Jej tradycja w literaturze rosyjskiej jest stosunkowo długa i bardzo bogata. Jak przypomina Lucjan Suchanek, sięga ona końca XVIII wieku i łączy się z nazwiskami takich pisarzy, jak: Nikołaj Karamzin (1766–1826), Iwan Dmitriew (1760–1837), Aleksiej Mierzłakow (1778–1830), Nikołaj Lwow

(1753–1804) i Jakow Książnin (1740–1791). Wtedy to na skutek pośredniego wpływu piśmiennictwa zachodnioeuropejskiego oraz zmian w rozwoju prozy narracyjnej, których skutkiem było pojawienie się noweli i opowiadania, nastąpił rozkwit ballady – uznawanej za jeden z najbardziej charakterystycznych gatunków poezji preromantycznej⁴⁵. Kontynuację znalazł on u Wasilija Żukowskiego, Aleksandra Puszkina i Michaiła Lermontowa (1814–1841), by w XX wieku pozostać w kręgu zainteresowań wielu poetów, w tym: Nikołaja Tichonowa (1896–1979), Siergieja Jesienina (1895–1925), Eduarda Bagrickiego i Siemiona Gudzenki (1922–1953), którzy niemal całkowicie porzuciwszy eksploatowane przez poprzedników balladowe wątki fantastyczne i baśniowe, osnute aurą tajemniczości i pełne posępnej nastrojowości, skoncentrowali się na tematyce współczesnej, nie rezygnując z formalnych możliwości ballady, które zapewnia gatunkowi jego trójrodzajowa natura⁴⁶. Twórcy piosenki autorskiej szczególnie upodobali sobie gatunek ballady, którego mechanizm powstawania, podobnie jak tworzone przez nich zjawisko kulturowe, jest częścią procesu przenikania się form. Galicz nie jest tu wyjątkiem, bowiem w dorobku pisarskim tego barda można spotkać teksty artystyczne noszące tę właśnie nazwę i łączące w sobie cechy trzech rodzajów literackich: *Ballada o czystych rękach* (Баллада о чистых руках); *Ballada o wiecznym ogniu* (Баллада о вечном огне); *Ballada o wartości dodatkowej*; *Ballada o tym, jak tało nie zwariował dyrektor antykwariatu* (Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н.А., рассказанная им самим доктору Бельенькому Я.И.); *Królowa matecznika* (Королева материка / Лагерная баллада, написанная в бреду); *Ballada o uświadomieniu* (Баллада о сознательности); *Ballada o starikach i starухах, с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов в 110 км от Москвы*; *Ballada o tym, jak rewna księżniczka raz na dwa miesiące przychodziła na kolację do restauracji „Дупато”* (Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила ужинать в ресторан „Динамо”); *Ballada o Фрези Грант*.

Ballady Galicza zawierają silny pierwiastek epicko-dramatyczny oraz liryczny. Trzon stanowi fabuła, zawierająca opis zdarzeń i losów bohaterów. Jest ona podstawowym składnikiem wielu pieśni Galicza, które pomimo braku nazwy genologicznej w tytule można zaliczyć do gatunku ballady. Autor zadbał, aby fabuła nie była rozbudowana i z łatwością dawała się streścić. Jej zwarty charakter wymuszony jest przez niewielką objętość tekstu, posiadającego budowę stroficzną. Istotne miejsce w balladach Galicza zajmuje postać narratora, który

⁴⁵ L. Suchanek, *Ballada*, w: tenże, *Preromantyzm w Rosji*, Kraków 1991, s. 116–117.

⁴⁶ Szczegółową analizę gatunku ballady i zależności występujących pomiędzy elementami jej struktury można znaleźć w pracy Ireneusza Opackiego. Zob. I. Opacki, *Ballada literacka – opis gatunku*, w: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 5–82.

najczęściej był lub jest świadkiem bądź bezpośrednim uczestnikiem relacjonowanych zdarzeń. Dodatkowo poeta udziela głosu innym postaciom pojawiającym się w utworze, przytaczając ich wypowiedzi bezpośrednio lub czyniąc to poprzez bohatera-narratora, który cytuje bądź parafrazuje ich słowa. Zabieg ten skutkuje uwytatnieniem w balladzie pierwiastka dramatycznego. Sprzyja temu również zogniskowanie akcji na jednym wydarzeniu, osadzenie jej w jednym miejscu (*Ballada o tym, jak pewna księżniczka raz na dwa miesiące przychodziła na kolację do restauracji „Dynamo”*; *Баллада о стариках и старухах, с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов в 110 км от Москвы*). Liczba balladowych postaci z reguły ogranicza się do kilku osób, z bohaterami pobocznymi włącznie. Dynamika gatunku sprawia, że nie ma szczegółowych opisów postaci, które charakteryzuje przede wszystkim sposób wypowiedzania się i działania.

Ballady Galicza, choć wierszowane, są niekiedy wzbogacone o fragmenty prozatorskie, zgodnie z autorskim zamysłem wielofunkcyjne. W utworze pt. *Ballada o tym, jak mało nie zwariował dyrektor antykwariatu* element prozatorski, występujący po ostatniej strofie i stanowiący rodzaj podsumowania balladowej fabuły, w rzeczywistości zmienia konstrukcję utworu, czyniąc z niego „balladę w cytacie” przez przemodelowanie narracji z pierwszo- na trzecioosobową. Powstaje wtedy wrażenie, że wbrew informacji zawartej w tytule opowiedziana w balladzie historia została w całości zaprezentowana przez narratora znajdującego się na zewnątrz świata przedstawionego. Natomiast w *Balladzie o wartości dodatkowej* są nim słowa bohaterki drugoplanowej, które po wydzieleniu za pomocą cudzysłowu funkcjonują na zasadzie mowy niezależnej. Z kolei w *Balladzie o Frezi Grant*, pochodzącej z filmu *Biegająca po falach*, umieszczenie pomiędzy strofami obszernych fragmentów prozatorskich, będących klasycznym przykładem zastosowania epickiej narracji autorskiej, jest przejawem zakończonej sukcesem próby wytworzenia przez Galicza oryginalnej mieszanki rodzajowej, w której każdy z komponentów dopełnia część z nim sąsiadująca.

Trójrodzajowa natura ballady sprawia, że Galicz w dziełach, które sam zaliczył do tej grupy, nie rozkłada równomiernie akcentów na poszczególne składniki jej struktury. W dorobku poety nie zabrakło ballad z przewagą pierwiastka lirycznego, do których bez wątplenia zalicza się *Ballada o czystych rękach* i *Ballada o wiecznym ogniu*. W obu utworach można dostrzec odejście od narracji epickiej o charakterze sprawozdawczym w kierunku jej lirycznego wariantu. Emocjonalną mowę narratora Galicz wyraża poprzez użycie zdań wykrzyknikowych, pytających i urywanych. Ulirycznieniu jego ballad sprzyja także włączenie w ich tkankę tekstową repertuaru rozmaitych pieśni. W pierwszym utworze dają się wychwycić fragmenty *Pieśni o taczance* (*Песня о тачанке*) Michaiła Rudiermana, *Pieśni o Kachowce* (*Песня о Каховке*) Michaiła Swietłowa

i piosenki pionierskiej *Взвейтесь кострами, синие ночи*⁴⁷, natomiast w drugim rozbrzmiewają kolejno piosenka żydowska *Тумбалайка* (*Тум балалайка*) i polska pieśń *Czerwone maki na Monte Cassino*. Wzmocnieniu warstwy lirycznej służy też zastosowanie anafor, nadających narracji określony rytm.

Niewątpliwym osiągnięciem Galicza-balladzisty są piosenki fabularne, w których na pierwszym planie znajdują się perypetie współczesnionej przez poetę i dostosowanej do warunków sowieckich postaci „małego człowieka”. Świadczy o tym *Ballada o wartości dodatkowej* czy *Ballada o uświadomieniu*, w których został wykreowany taki właśnie typ bohatera. Nie wyczerpują one możliwości Galicza-satyryka, stanowią tylko wycinek głęboko zanurzonej w radzieckim bycie warstwy balladowej jego utworów, na którą składają się takie kompozycje, jak: *Prawo do odpoczynku* (*Право на отдых*), *Czerwony trójkąt* czy *Lenoczka*. Znany z literatury bohater, nad którym pochylali się Gogol czy Zoszczenko, pojawia się w balladach Galicza jako spadkobierca ich tradycji. Potwierdza to otwartość słowa poetyckiego barda na twórczość mistrzów skazu, ze szczególnym uwzględnieniem transformacji na potrzeby własnej liryki epickiej formy opowiadania, z jakiej chętnie korzystali autorzy *Szynelu* (*Шинель*) i *Arystokratki* (*Аристократка*). Galicz, ideowy kontynuator tych prozaików, nie pozostawał osamotniony w pisaniu fabularnych piosenek autorskich o silnym zabarwieniu komicznym. Palmę pierwszeństwa w tej dziedzinie zdobył wraz z innym niekwestionowanym liderem wśród śpiewających poetów-kontestatorów – Wysockim, spod którego pióra wyszły nie mniej „zabawne” ballady o życiu w rzeczywistości sowieckiej⁴⁸.

Galicz, tworząc autorski model ballady, w którym dominuje współczesna problematyka, nie zapomina także o balladowej tradycji wcześniejszych epok, co wyraża się w wykorzystaniu przezeń motywów typowych dla ballady gotyckiej. Połączenie aktualnej tematyki z elementami fantastycznymi i nadprzyrodzonymi, które składają się na atmosferę grozy, jaką przeniknięty jest świat takich ballad Galicza, jak: *Noworoczna fantasmagoria* (*Новогодняя фантасмагория*), *Królowa matecznika czy Nocna straż* (*Ночной дозор*), jest nie tylko dowodem na oryginalność myślenia artystycznego, ale również potwierdzeniem istotnego wkładu, jaki oprócz Wysockiego i Okudźawy wniósł Galicz w rozwój nowej warstwy balladowej w ramach piosenki autorskiej⁴⁹.

⁴⁷ В. Бетаки, *Примечания...*, dz. cyt., s. 352.

⁴⁸ Д.Н. Курилов, „Карнавальные” баллады Галича и Высоцкого, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 241–261.

⁴⁹ Л.А. Левина, „Страшно, аж жуть!”. Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 23–31; też, *Грани звучащего слова...*, dz. cyt., s. 148–176.

Podsumowując tę część rozważań nad gatunkami obecnymi w piosence autorskiej Galicza, warto podkreślić, że do najbardziej uniwersalnych, a zarazem najszerzej eksploatowanych przez poetę należą: pieśń, romans i ballada. Dwa ostatnie w gruncie rzeczy zawierają się w pierwszym ukazanym modelu geneologicznym, stanowiąc liryczną i epicką odmianę pieśni. Częsty brak znaczących różnic pomiędzy zbliżonymi do siebie gatunkami, płynność i zmienność zakresu pojęć je definiujących oraz różnorodność realizacji w praktyce literackiej Galicza sprawiają, że precyzyjne i ostateczne określenie przynależności geneologicznej danego utworu barda jest zadaniem skomplikowanym, a czasem wręcz niemożliwym. Nie oznacza to jednak, że zaproponowane przez Galicza nazwy gatunkowe zawarte w tytułach jego pieśni mają na celu wprowadzenie w błąd odbiorcy bądź są dowodem na swobodne czerpanie z bogatych zasobów terminologicznych zgromadzonych przez naukę o literaturze i muzyce. W rzeczywistości odsłaniają sekrety warsztatu poetyckiego barda, któremu nieobcy był eksperyment formalny, gra z istniejącymi wzorcami gatunkowymi, poszukiwanie nowych środków wyrazu przez modernizowanie tradycyjnych form.

U Galicza można także spotkać utwory wokalne wywodzące się z tradycji ludowej, która zrodziła gatunki **placzu** i **kołysanki**. Bard nie tylko uczynił z nich składnik tytułu swoich piosenek autorskich (*Русские плачи; Плач Дарьи Коломийцевой по поводу заоя ея сунруга – Клима Петровича; О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына*), lecz poddawszy je literackiej obróbce, nadał im nowy wydźwięk. Charakterystyczny dla folkloru rosyjskiego płacz, w którym przeplatają się tradycje biblijne (*Плач Иеремiasza*) z lamentem ludowym⁵⁰, w zamyśle Galicza staje się gatunkiem wielofunkcyjnym umożliwiającym uzyskanie pożądanego, odmiennego w przypadku nazwanych utworów, efektu znaczeniowego, przy jednoczesnej ukrytej bliskości ich wymowy ideowej. Dlatego patetyczne *Русские плачи* są kontynuacją utrzymanej w poważnym tonie refleksji na temat losów Rosji, od dawna obecnej na kartach literatury. Nie bez przyczyny Galicz, dzięki intertekstualnej poetyce, nawiązuje do pytań postawionych niegdyś przez jednego ze swoich poprzedników w poemacie *Martwe dusze (Мертвые души)*. Pieśń barda jest rozpaczliwym łkaniem z powodu ginącej ojczyzny („В голос плакали вятичи, // Что не стало России! // Ах, Россия, Рассея – // Ни конца, ни спасенья! // [...] // Плакал в церкви юродивый, // Что пропала Россия! [242–243]) i głosem nadziei na jej przyszłe odrodzenie (Я молю тебя: // – Выдюжи! // Будь и в тленье живой” [244]). Stoją one w opozycji do obliczonej na wywołanie śmiechu u odbiorcy piosenki

⁵⁰ Л.Н. Коробейникова, *Плач*, w: *Литературная энциклопедия терминов...*, dz. cyt., s. 747.

Плач Дарьи Коломийцевой по поводу заоя ее супруга – Клима Петровича, w której pierwiastek komiczny stanowi jądro utworu i przesłania sens zawarty w podtekście. Płacz Galicza ma charakter dialogiczny, co potwierdza, że został zbudowany z uwzględnieniem charakterystycznych dla tego gatunku elementów. Gwarantem dialogu są obecne w lamencie postaci „płaczki” i „nieboszczyka”. Jednak u Galicza fundamentalne dla płaczu figury są nacechowane komicznie. Wykreowanie „żywego trupa” i opłakującej go postaci świadczy o ciężeniu ku parodii literackiej. Jednak uważny słuchacz bez trudu dostrzeże tragiczną głębię, która kontrastuje z zabawnym sposobem wyrażenia zamaskowanych treści. Szloch bohaterki Galicza („Ой, доля моя жалкая, // Родиться бы слепой! // Такая лета жаркая – // А он пошел в запой” [283]) staje się bowiem „śmiechem przez łzy”, będącym reakcją na przejawy jednej z najbardziej destrukcyjnych w Rosji patologii, będącej wynikiem braku wolności i oderwania od dziedzictwa kultury duchowej. Gatunek płaczu pomógł więc Galiczowi wyrazić ból i troskę o losy ojczyzny, podporządkowując temu celowi nawet pozornie dotyczący tylko spraw osobistych lament „skazowej” bohaterki, który wbrew jej intencji zyskuje silne zabarwienie komiczne. Ponadto „podwójne” wykorzystanie płaczu świadczy o wysokiej amplitudzie twórczej poety-barda.

Innym gatunkiem, który obok płaczu wyrósł z pierwotnie ustnej, anonimowej literatury ludowej i wzbogacił genologiczny repertuar poezji Galicza, jest kołysanka. *Słownik języka polskiego* definiuje ją jako „utwór muzyczny, zwłaszcza pieśń liryczną o płynnej melodyce i kołyszącym rytmie, często w tempie umiarkowanym 6/8” czy „powolną piosenkę śpiewaną przy usypianiu dziecka”⁵¹. A według Michała Głowińskiego kołysanka to „jedna z odmian pieśni ludowej, liryczna pieśń śpiewana nad kołyską”⁵². Uczony, mówiąc o jej proveniencji oraz użytkowym charakterze, nie pomija milczeniem literackości kołysanki, podkreślając, że występuje ona także „w poezji warstw wykształconych”⁵³. Chociaż gatunek ów posiada ludowy rodowód, jego zasięg nie ogranicza się tylko do twórczości ustnej⁵⁴. Na gruncie literatury rosyjskiej kołysanka została zaadaptowana przez twórców, którzy uchodzą dziś za jej klasyków, co sprawia, że pole inspiracji dla Galicza jest znacznie szersze niż obszar folkloru. Galicz, eksploatując ten gatunek, podąża więc śladem Michaiła Lermontowa, czerpiąc natchnienie z jego *Kołysanki kozackiej* (*Казачья колыбельная песня*), która nie mogła zostać niedostrzeżona przez śpiewającego pisarza. W pamięci twórczej barda aktualizują się również inne doskonale znane mu kołysanki, takie jak: *Колыбельная песня сердцу* Afanasija Feta (1820–1892) i *Просыпаюсь рано*

⁵¹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1: A–K, Warszawa 1988, s. 968.

⁵² M. Głowiński, *Kołysanka*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 247.

⁵³ M. Głowiński, *Kołysanka*, w: *Podręczny słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 112.

⁵⁴ В. Головин, *Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе*, Ёво 2000.

Fiodora Sołoguba (1863–1927), w których rozbrzmiewają typowe dla gatunku zwroty („Спи, господь с тобою, // Баюшки-баю! // [...] // Засыпай, малютка, // Баюшки-баю! // [...] // «Посмотри, родное, // На красу мою, // Да усни в покое... // Баюшки-баю!»⁵⁵; „Спой мне, спой мне, мама: // «Баюшки-баю!» // [...] // Горе усыпляя: // «Баюшки-баю!» // [...] // И поет мне кто-то: // «Баюшки-баю!» // [...] // Шепчет кто-то нежный: // «Баюшки-баю!»⁵⁶). Jednocześnie otwartość pieśni autorskiej Galicza na różne zjawiska literackie lokuje jego dorobek pieśniarsko-liryczny na granicy folkloru i poezji. Poeta, czerpiąc z muzyczno-poetyckiej tradycji ludowej, nie zapomina o liryce wykształconej, a swój zmysł artystyczny karmi tym, co wzniosłe.

W piosence *О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына*, zawierającej w swoim tytule manifest genologiczny, realizowane są cechy formalne kołysanki. Utwór, będący lirycznym odpowiednikiem pastylek nasennych, wykonywany jest przy usypianiu dziecka. W warstwie tekstowej zawiera imię adresata oraz powtarzającą się anaforycznie i epiforycznie formę trybu rozkazującego czasownika „спраć” („Спи, Семен, спи, // Спи, понимаешь, спи! // Спи, а то придет Кащей, // Растудыть его в качель!” [280]). Ponadto przedstawia baśniową postać, doskonale znaną z folkloru i inspirowanych nim tekstów literackich. W dalszej części na uwagę zasługuje wkomponowanie w tkanę tekstową dziecięcej rymowanki ze słowami pochodzącymi się z żargonu więziennego („Мент приедет на «козе», // Зафуячит в КПЗ! // Вот, какие, брат, дела – // Мышка кошку родила” [280]), stanowiącej czytelną aluzję do świata artystycznego rosyjskich „oberiutów”, w tym do szczególnie cenionej przez Galicza postaci Daniila Charmsa oraz twórczości łągrowej Warłama Szałamowa. Łącząc folklor dziecięcy z twórczością klasyków, poeta konstruuje więc polifunkcyjną strofę, będącą jednocześnie zaczynem i refrenem okalającym utwór. Głównym elementem dzieła pozostaje relacja ze świata fantazji, w który ma się zanurzyć ogarnięty sennością mały odbiorca. W wywołaniu podobnego stanu pomocne są zarówno chwytły kompozycyjne (powtórzenia, które pozwalają piosence płynnie rozbrzmiewać aż do osiągnięcia oczekiwanego onirycznego rezultatu), jak i organizacja rytmiczna oraz brzmieniowa tekstu, którą cechuje wahadłowość i łągodna miarowość. Sfera muzyczności tekstu artystycznego wykracza poza jego budowę i rozszerza się także na wykonanie dzieła przy akompaniamencie gitary. Spokojna i monotonna melodia w połączeniu z wyciszoną, hipnotyzującą barwą głosu jest słyszalnym dopełnieniem

⁵⁵ А.А. Фет, *Сочинения. В 2-х т, т. 1: Стихотворения; Поэмы; Переводы*, сост., вступ. статья и коммент. А.Е. Тархова, т. 1, Москва 1982, s. 209.

⁵⁶ Ф. Сологуб, *Просыпаюсь рано*, <http://www.stihi-rus.ru/1/sologub/123.htm> [dostęp: 29.06.2015].

literackiej budowy gatunku. Charakterystycznym dla kołysanki komponentem, choć nieobecnym w opublikowanych drukiem wersjach piosenki *О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника – Семена, Клавкиного сына*, jest też pojawiający się na niektórych nagraniach z występów Galicza anonsujący główną część tekstu wykrzyknik „баю-бай”⁵⁷, którego polskim odpowiednikiem są takie składniki pieśni kołyszące do snu, jak „а – а – а” czy „luli, luli, laj”.

Uważana za odmianę pieśni ludowej, występującej wraz z muzyką, kołysanka – dzięki inwencji Galicza – wykracza poza ramy wyznaczone dla piosenki śpiewanej nad kołyską i zaskakuje innowacyjnością, zarówno w planie wyrażenia, jak i w planie treści. Autorstwo kołysanki przypisywane jest stworzonemu przez barda bohaterowi, co z kolei wskazuje na unikatową konstrukcję utworu, który został zbudowany według modelu „pieśń w pieśni” oraz konsoliduje ludowość ze światem fantastyki naukowej. Dzięki pierścieniowej kompozycji, w której ostatnia strofa jest powtórzeniem pierwszej, nasyconej charakterystycznymi dla folkloru rosyjskiego obrazami oraz typowymi dla kołysanki anforami będącymi jednocześnie zwrotami do adresata – w tym przypadku jest to usypiana przez bohatera postać – utwór odpowiada stawianym przed nim wymogom formalnym i jest predestynowany do spełnienia swojej pierwotnej funkcji. Natomiast środkowe strofy są osadzoną na pograniczu jawy i snu opowieścią o „światlanej przyszłości”, której symbolem jest zmaterializowana „zdobycz października” – robot podający u schyłku XXI wieku jedyne dostępne w asortymencie piwo „zygulowskie”. Ujawnia się w nich osobowość Galicza-satyryka, który nawiązując do najnowszych tendencji w ówczesnej literaturze i eksploatując motywy przeniesione z dzieł spod znaku fantastyki naukowej, obiektem drwin czyni porewolucyjny porządek w swojej ojczyźnie, gdzie progres jest zjawiskiem pozornym, a stagnacja stanowi smutną normę. Nie mniej ważne jest zachowanie przez Galicza zarezerwowanego dla gatunku kołysanki schematu konstrukcyjnego, który Michaił Gasparow zdefiniował następująco: „Определяющая черта «колыбельной» схематики – контраст пассивного «сна» в настоящем и радостно-деятельного будущего в ожидании”⁵⁸. Operując skazem, Galicz przenosi go z płaszczyzny kompozycyjnej na semantykę tekstu, gdzie sennemu wyciszeniu w terażniejszości przeciwstawiona zostaje euforyczna wizja przyszłości. Jednak słowa Klime Pietrowicza Kołomijcewa („Не зря ж мы страдали, // И гибли не зря! // Не зря ж мы, глаза завидующие, // Мечтали увидеть грядущее!” [280]), które przez bliskiego bohaterowi prostodusznego

⁵⁷ Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Песни и стихи разных лет* (1967–1970), РМГ Медиа 2007.

⁵⁸ М.Л. Гаспаров, *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*, Москва 2012, s. 215.

i ufnego słuchacza mogą być uznane za pochwałę, zgodnie z intencją autora są przeznaczone dla zupełnie innego odbiorcy, potrafiącego usłyszeć ironiczną intonację autorską, zamieniającą komplement w inwektywę. W kołysance Galicza dodatkowo daje o sobie znać niezwykła natura jego skazu, stworzonego przez inteligenta dla konkretnego, odpowiednio przygotowanego audytorium, wywodzącego się z tej samej co on grupy społecznej. Słuchacz Galicza bez trudu zrozumie, że śpiewający poeta nie identyfikuje się z bohaterem, lecz tylko używa mu swego głosu. Wykreowana w utworze typowa dla epoki „zastoju” postać na próżno oczekuje od czytelnika zrozumienia i współczucia. Kontakt między nimi urzeczywistnia się na zupełnie innym poziomie, ponieważ naiwnie brzmiący skaz zostaje usłyszany nie przez „wirtualnego” człowieka o takich samych co Kołomijcew poglądach, lecz odpowiednio zaprogramowanego, kpiącego „żywego” słuchacza, który bez trudu dostrzeże ostrze ironii autorskiej. Modelowy odbiorca śpiewanego słowa poetyckiego Galicza bez problemu ujawni to, co w jego utworze zakamuflowane, z łatwością zrekonstruuje obraz świata i system wartości, które wyznaje pisarz.

Galicz zwraca się także w kierunku tradycji europejskiej, w polemiczny sposób traktując gatunki **pastorałki** i **sielanki** – *Delegacyjna symfonia pastorałna* (*Командировочная пастораль*). Poeta dekonstruuje ich najważniejsze motywy, jakimi są bożonarodzeniowa radość („Все, что думалось, стало бреднями, // Обманул «Христос» новоявленный” [154]) i harmonijnie przeżywane uczucie miłości („Наш роман с тобой до полуночи, // Курва – здешняя коридорная!” [154]). Czyni tak w myśl zasady, że wszystko, co z założenia piękne i wzniosłe, w warunkach sowieckich czeka marny koniec. Rosyjska nazwa gatunku („пастораль”) staje się również inspiracją do gry słowotwórczej, w wyniku której powstaje nazwa utopijnej krainy („Пасторалия”) oraz określenie mieszkańców ją zamieszkujących („пасторальцы”).

W poezji Galicza oprócz utworów sklasyfikowanych jako gatunki słowno-muzyczne pojawiają się teksty, których tytuły bezpośrednio odnoszą się do świata muzyki, natomiast ich przeniesienie na grunt literatury ma charakter wtórny, co świadczy o dialogu sztuk w przestrzeni poetyckiej kreowanej przez Galicza. Michał Głowiński przypomina, że transfer nazw form muzycznych w obręb literatury był powszechny wśród modernistów⁵⁹. Twórcy pieśni autorskiej, na czele z Galiczem, kontynuowali tę tradycję, co świadczy o niebanalności kreowanego przez nich zjawiska z pogranicza sztuk. Bard, stosując chwyt polegający na wykorzystaniu nazewnictwa muzycznego do zdefiniowania własnych wierszy, odwołuje się do wielu gatunków, spośród których w pierwszej

⁵⁹ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, dz. cyt., s. 117.

kolejności, ze względu na częstotliwość występowania, można wymienić *walc* (*Вальс, посвященный уставу караульной службы; Кумачовый вальс; Вальс Его Величества, или размышления о том, как пить на троих*) i *walczyk* (*Walczyk poszukiwaczy złota*). Warto odnotować, że pierwszy z nich został zaadaptowany na gruncie poetyckim przez Borisa Pasternaka w postaci utworu *Walc z łezką*⁶⁰. Motyw walca – zauważa Anna Bednarczyk – często pojawia się w piosence rosyjskiej w XX wieku, o czym świadczy jego obecność w takich utworach, jak: anonimowy *Вальс юнкеров или Белый вальс*, pieśń wojenna *В лесу прифронтовом* czy kompozycje bardów – *Вальс 1937 года* Aleksandra Rozenbauma (ur. 1951) oraz utrzymana w rytmie walca pieśń *Корса свечек огарки* (*Оплавляются свечи*) Wysockiego, jego dźwięki symbolizują zaś szczęśliwe czasy, które bezpowrotnie przeminęły⁶¹. Żywy charakter tańca, jakim jest walc, dynamizuje epicko-liryczne z natury piosenki Galicza. Z kolei pogodny i lekki, zdawałoby się, walczyk (*Walczyk poszukiwaczy złota*) w rzeczywistości stanowi zaprzeczenie nastroju sugerowanego przez tytuł wiersza. Utwór ten zawiera moralne credo Galicza, który odważnymi strofami stara się odkupić młodzińczy grzech milczenia i przestrzega przed jego ponownym popełnieniem, co byłoby równoznaczne ze zdradą⁶². Walc w dorobku barda wykazuje także tendencje do nieoczekiwanych połączeń z innymi gatunkami. Oksymoronem staje się więc tytuł *Kołyśanka-walczyk* (*Колыбельный вальс*) odnoszący się do utworu, w którym przeważają elementy folklorystyczne tworzące refren piosenki śpiewanej nad kołyšką: „Баю-баю-баю-бай! // Ходи в петлю, ходи в рай, // Баю-баюшки-баю! // Хорошо ль тебе в раю? // Улетая – улетай! // Баю-баю-баю-бай! // Баю-бай!” [62]. Natomiast *Walc-ballada o teściowej z Iwanowa* (*Вальс-баллада про тещу из Иванова*), zachowując sygnalizowany w tytule wzorzec gatunkowy ballady, pomija komponent, jakim jest walc, i otwiera się na kolejny „niemuzyczny” obszar sztuki, czyli malarstwo abstrakcjonistów. Poprzez aluzję do Jacksona Pollocka Galicz ukazuje trudny w państwie radzieckim los dzieł twórców wykraczających poza kanony socrealizmu.

„Muzyczny” repertuar gatunkowy piosenek autorskich Galicza byłby niepełny bez uwzględnienia kompozycji określonych przez pisarza jako *marsz* [*Lewy marsz* (*Левый марш*); *Марш мародеров*]. Stosując sztukę parodii, w pierwszym z nich Galicz za pomocą pióra i gitary mierzy się z Władimirem Majakowskim. Nie jest bowiem dziełem przypadku, że bard opatrzył swój wiersz tytułem zapożyczonym od autora poematu *Obłok w spodniach* (*Облако в штанах*, 1915).

⁶⁰ Д.Л. Быков, *Борис Пастернак*, Москва 2008, s. 590–594.

⁶¹ A. Bednarczyk, *Poetyka współczesnej pieśni...*, dz. cyt., s. 107–108.

⁶² A. de Lazari, *Bardowie i idee*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 45–50; tenże, *Moja „Rosja”*, w: tenże, *Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź 2009, s. 203–210.

Natomiast otwierający utwór dwuwiersz („Левой, левой, левой, // Левою, шагом марш!» [88]), który następnie staje się refrenem, występującym po każdym z kolejnych fragmentów tekstu składających się z dwóch czterowersowych strof, nadaje mu równomierny rytm marszowy. Podobny efekt uzyskuje Galicz w liryku *Марш мародеров*, w którym obok dynamiki wyznaczonej przez metrum, rytm i powtórzenia pojawia się także sugestywne wtrącenie przypominające tekst poboczny w dramacie: „Слушайте марш мародеров! // (Скрип сапогов по гравию!) // Славьте нас, мародеров, // И веселую нашу армию, // Слава! Слава! Слава нам!» [267].

Galicz sięga również po inne terminy, które określają nie tyle sam gatunek, ile rodzaj muzyki, czego przykładem jest nadanie jednemu z utworów nazwy **blues** – *Блюз для мисс Джейн*. Związku między zasugerowaną w tytule nazwą a jego tekstową realizacją można doszukiwać się przez analogie kompozycyjne występujące w obrębie samego dzieła i jego wzorca gatunkowego. Blues – będący typem pieśni ludowej powstałej w USA, wyrażającej nastrój melancholii i tęsknoty, któremu na poziomie melodycznym towarzyszą nawracające obniżenia o pół tonu dźwięków tercji i septymy⁶³ – zainteresował Galicza już w latach 50. XX wieku⁶⁴. Konstrukcja jego piosenki zbliżona jest do klasycznej odmiany bluesa. Tekst składa się bowiem ze strof zawierających pytanie, po których następuje odpowiedź – podobnie jak w jego muzycznym pierwowzorze⁶⁵. Natomiast pojawiająca się w utworze postać, której został on zadedykowany, na stałe związana jest z ojczyzną bluesa.

Sympatia, jaką okazał Galicz jednemu z amerykańskich rodzajów muzyki, zbliża go z innymi rosyjskimi poetami – Josifem Brodskim i Władimirem Uflandem (1937–2007), którzy nie pozostawali obojętni na urok improwizacji jazzowych. Ich obecność w poezji wymienionych autorów nie tylko świadczy o bliskim związku liryki z muzyką, lecz jest także dowodem na antysystemowość ich wierszy, w których pobrzmiewała nuta zakazanych melodii zza oceanu.

O zdolności operowania przez Galicza fachową terminologią muzyczną świadczy stworzenie trzech cykli poetyckich na wzór ćwiczeń z zakresu nauki

⁶³ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, s. 72.

⁶⁴ Świadczą o tym słowa pisarza Michaiła Lwowskiego: „Я вспоминаю огромное количество вечеров, которые провели его [Галича – В.О.] поклонники и друзья, столпившиеся вокруг рояля, за которым он сидел. Да, начинал он не с гитары, а, скажем так, с вполне «салонного» фортепиано... Его сразу же начинали упрашивать спеть что-либо. А он всегда соглашался. Что же он пел, аккомпанируя себе на рояле? [...] «Подари на прощание мне билет // На поезд куда-нибудь... // А мне всё равно – куда и зачем – // Лишь бы отправить, как часы: Песни, стихотворения, Москва 2000, s. 46.

⁶⁵ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych...*, dz. cyt., s. 72.

gry na instrumencie klawiszowym (*Упражнения для правой и левой руки*) i opatrzenie każdej części w podtytule odpowiednimi wskazówkami dla instrumentalisty (*Allegro moderato; Maestozo; Vivace; Largo; Moderato; Lento; Triste*). Utworem muzycznym, który w założeniu pełni funkcję ćwiczebną i służy doskonaleniu stylu artystycznego oraz technik instrumentalnych, jest **etiuda**⁶⁶. Niepozbawione sensu jest więc umieszczenie przez Galicza wspomnianego terminu w podtytule wiersza *Бирюльки (Авангардный этюд)*. Związki z gatunkiem muzycznym wykazuje także kompozycja posiadająca w tytule nazwę **fantazja** (*Фантазия на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов – тенора и баритона*). Powiązania literatury z muzyką ujawniają się też w tym utworze na poziomie tematycznym, co jest sygnalizowane przez pozostałe „muzyczne” komponenty tytułowe dzieła. Przytoczone przykłady pokazują, że rosyjski bard dążył do stworzenia intersemiotycznego mariażu literacko-muzycznego, sięgając po rytmy taneczne czy marszowe. Czynił również muzykę przedmiotem opisu, kojarząc sztukę dźwięku ze słowem poetyckim i stosując pojęcia zaczerpnięte ze świata muzyki⁶⁷.

Galiczowi nie był również obcy zabieg polegający na wykorzystaniu w ramach piosenki autorskiej gatunków lirycznych utrzymanych w stylu podniosłym. Jednym z nich pozostaje **oda**, która pod piórem Galicza ulega przemodelowaniu zgodnie z intencją autorską. Utworem, w którym pisarz, by osiągnąć określone cele artystyczne, odrzuca poszczególne założenia gatunkowe ody, pozostając wiernym jedynie części kryteriów, jakie stawia przed nią genologia, jest *Горестная ода счастливому человеку*. Stosując podobny chwyt, Galicz nie wykazuje się jednak nowatorstwem, lecz świadomie kopiuje zestaw rozwiązań formalnych użytych przez Władimira Majakowskiego w odzie *О дряни*, w której rosyjski futurysta płynnie przechodzi od stylu wysokiego do niskiego („Слава, Слава, Слава героям!!! // Впрочем, // им // довольно воздали дани. // Теперь // поговорим // о дряни”⁶⁸). Podobnie jak pieśni pochwalno-panegiryczne opiewające wybitną postać lub doniosłe wydarzenie, oda Galicza poświęcona została konkretnej osobie – był nią Piotr Grigoriewicz Grigorienko. Bard świadomie wybrał jednostkę nietuzinkową, która porzuciła generalskie epolety i lojalność wobec władzy komunistycznej i zaangażowała się w ruch dysydencki i obronę praw człowieka, za co spotkały ją konsekwencje typowe dla okresu „zastoju”, czyli karna psychiatria i wymuszona emigracja⁶⁹. Galicz, modyfikując gatunek

⁶⁶ Tamże, s. 158.

⁶⁷ Por. S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze” (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, dz. cyt., s. 153–155.

⁶⁸ В.В. Маяковский, *Должник Вселенной*, состав. вступ. ст. А.М. Ушаков, худож. Ю.Н. Романов, Москва 2000, s. 82.

⁶⁹ Galicz w trakcie recitali poprzedzał wykonanie utworu zatytułowanego *Горестная ода счастливому человеку* odpowiednim komentarzem autorskim, w którym przybliżał słucha-

ody, odbiera mu właściwy dla niego patos i styl podniosły zastępuje niskim („Он водку пил и пил одеколон, // Он песни пел и женщин брал нахрапом! // А сколько он повкалывал кайлом! // А сколько он протопал по этапам!” [167]). Zabieg ten został już zasygnalizowany na poziomie projektującego odbiór tytułu, który pozbawiony jest uroczystego wydzźwięku i pozytywnego przesłania. Słowo „горестный” oznacza bowiem „проникнутый горем, печальный, скорбный”, a także „вызывающий чувство горечи, сожаления” oraz „жалкий, плачевный”⁷⁰, i posiada w języku polskim korelaty w postaci określeń: „smutny”, „bolesny”, „żałosny”⁷¹. Właśnie dla podkreślenia negatywnego stosunku kręgów oficjalnych do generała Grigorienki poeta wprowadza do swojej pieśni nietypowy dla klasycznej ody dwugłos. Znienawidzony przez reżim bohater Galicza jest szczęśliwy dzięki pogodzeniu się z własnym losem i wierności swoim przekonaniom, co bard uzmysławia słuchaczowi poprzez syntezę frazeologizmu „родиться в рубaxe” ze słowem „смирительный”, wywołującym skojarzenia zarówno z sowiecką psychiatrią karną, jak i z chrześcijańską pokorą: „Вот он стоит – счастливый человек, // Родившийся в смирительной рубaxe!” [167].

Przedmiotem refleksji poetyckiej Galicz uczynił także temat śmierci, przemijania oraz pamięci o tych, co odeszli. Najbardziej odpowiednimi gatunkami do wyrażenia powyższych treści okazały się **requiem** (*Реквием по неубитым*) i **epitafium** (*Черновик эпитафии*). Jednak Galicz, wykorzystując oba te wzorce genologiczne, dokonuje ingerencji w ich tradycyjny kształt. Szczególnie mocno daje się to odczuć na przykładzie drugiego utworu, który z artystycznego punktu widzenia tworzy zupełnie nową jakość. Epitafium to zazwyczaj zwięzły utwór poetycki, opiewający osobę zmarłą, którego lakoniczna forma wymuszona jest przez analogię z napisem nagrobnym o niedużych rozmiarach⁷². U Galicza rozmyślnie naruszone zostały powyższe zasady – tekst poety staje się rodzajem autoepitafium, a dokładniej: jego wstępnym wariantem. Stąd nieprzypadkowo w tytule pojawia się słowo „черновик” oznaczające „brudnopis”, „brulion”. Bard powierza napisanie epitafium wykreowanej przez siebie postaci. Ciekawym zabiegiem jest naszkicowanie bohatera lirycznego ideowo bliskiego autorowi, lecz posługującego się zupełnie innym niż on językiem, który przypomina opracowany przez Galicza do perfekcji jego ulubiony skaz: „Худо было мне, люди, худо... // Но едва лишь начну про это, // Люди спрашивают – откуда, //

czom sylwetkę generała. Zob. nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Королева мате-рика* (1974), РМГ Медиа 2007.

⁷⁰ *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2000, s. 219.

⁷¹ А. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa, *Wielki słownik rosyjsko-polski. А-О*, Warszawa 1993, s. 223.

⁷² М.Л. Гаспаров, *Эпитафия*, в: *Литературная энциклопедия терминов...*, dz. cyt., s. 1235.

Где подслушано, кем напето? // Дуралеи спешат смеяться, // Чистоплюи воротят морду... // Как легко мне было сломаться, // И сорваться, и спиться к черту!" [139]. Ta postać jeszcze za życia ma tworzyć aktualne po śmierci strofy na swoją cześć. W taki sposób Galicz ustanawia punkt wyjścia do pogłębionych rozważań na temat własnej drogi poetyckiej i swojego miejsca w literaturze. Wyraża również nadzieję na trwanie jego słowa w pamięci tych, którzy usłyszą okaleczoną lirę poety: „Лишь мучительна и странна, // Все одна дребезжит струна! // Понимаю, что просьба тщетна, // Поминают – поименитей! // Ну, не тризною, так хоть чем-то, // Хоть всухую, да помяните! // Хоть за то, что я верил в чудо, // И за песни, что пел без склада” [140]. *Черновик эпитафии* Galicza można rozpatrywać także jako próbę nawiązania do utworu Siergieja Jesienina *Плоћ, тоја гвиздо...* (*Гори, звезда моя, не падай*), który w literaturze rosyjskiej jest przykładem najgłośniejszego bodaj „autoepitafium”. Zaproponowany przez podmiot liryczny Jesienina napis nagrobkowy („Любил он родину и землю. // Как любит пьяница кабак”⁷³) jest kwintesencją osobowości twórczej autora *Moskwy karczemnej* (*Москва кабацкая*), którego dorobek artystyczny znalazł się w kręgu zainteresowań dramaturga z gitarą.

Osobnego komentarza wymaga autorski wariant requiem, który na wzór epitafium mówi o osobach jeszcze żyjących (*Реквием по неубитым*). Pieśń Galicza, niezwykle ważna w grupie tekstów poświęconych tematyce żydowskiej, powstała – jak wielokrotnie podkreślał poeta w komentarzach autorskich do tego utworu – na skutek dezinformacji w sowieckich środkach masowego przekazu, które fałszywie przedstawiały obraz wojny sześciodniowej w imię sojuszu Związku Radzieckiego z państwami arabskimi⁷⁴. Błędne przekonanie autora o dokonującym się holokauście, który miał być dopełnieniem niezakończonych krwawej rozprawy z ludnością pochodzenia semickiego w czasie II wojny światowej, sprawiło, że powstała pieśń rozmijająca się z rzeczywistością. Jednak wiecznie aktualne pozostaną żałobne strofy, w których zawarte są reminiscencje z okresu masowej eksterminacji Żydów („В небо уходит Ева, // Падает на Аппельплатце // Забитый насмерть Адам!” [182]) oraz uwiecznieni zostali młodzi poeci – Paweł Kogan (1918–1942) i Aron Kopsztein (1915–1940), których życie przerwała wojna („Должно быть, с Павликом Коганом // Бежал ты в атаку вместе, // И рядом с тобой под Выборгом // Убит был Арон Копштейн!” [182]). Pojawienie się nazwiska Kogana w tekście artystycznym Galicza nie jest dziełem przypadku. Bard oddaje bowiem hołd swojemu rówieśnikowi, koledze z Instytutu Literackiego im. Maksima Gorkiego, z którym łączy go silna więź artystyczna. Kogan – podobnie jak Galicz – we wczesnych

⁷³ С. Есенин, *Я, Есенин Сергей. Поэзия и проза*, Москва 2001, s. 223.

⁷⁴ Nagranie audio do koncertu Galicza: А.А. Галич, *Концерт в Тель-Авиве* (1975), РМГ Медиа 2007.

wierszach pozostawał wierny regułom poetyki Eduarda Bagrickiego i Ilji Sielwskiego, natomiast jako autor pieśni *Бригантина* – napisanej w 1937 roku, a przeżywającej drugą młodość od lat 60.⁷⁵ – został jednym z symbolicznych patronów nurtu piosenki autorskiej.

Cechy requiemu i epitafium mają również inne utwory Galicza, pozbawione w tytule powyższych określeń gatunkowych. Należą do nich teksty poetyckie zgrupowane pod wspólnym szyldem *Литераторские мостки*⁷⁶. W większości poświęcone zamęczonemu przez władze najwybitniejszym XX-wiecznym twórcy kultury rosyjskiej, są smutną refleksją o przemijaniu i nadzieją na życie pośmiertne w słowie artystycznym. Motyw wiary w nieśmiertelność literatury przenika wiele utworów Galicza, który pragnie kontynuować drogę poprzedników, przeczuwając ryzyko podzielenia ich losu, ale mając nadzieję, że jego dzieło pozostanie (*Песня про велосипед*).

Galicz odwołuje się także do doświadczeń epistolografii, stosując w swojej poezji formę listu [*List do wieku siedemnastego (Письмо в семнадцатый век)*]. Jego adresatką w świecie przedstawionym jest bohaterka obrazu pędzla Jana Vermeera z Delft *Девушка читающая лист*. Podmiot liryczny podejmuje się zadania karkołomnego, pisząc w XX wieku list z nadzieją, że po podróży w czasie i przestrzeni będzie on doręczony odbiorcy w XVII-wiecznej Holandii. Pieśń Galicza nasycona jest typowymi dla listu zwrotami do adresata:

Госпожа моя! Триста лет, // Триста лет вас все нет как нет [232]; Простите меня, о – моя госпожа, // Простите меня! // Я снова стучусь в ваш семнадцатый век // Из этого дня. // Простите меня, дорогой человек, // Простите меня! [234]; Но вы подождите меня, госпожа, // Теперь я решился, моя госпожа, // Теперь уже скоро, моя госпожа, // Теперь я приду!.. [234].

Chociaż powzięte zamierzenie kończy się sukcesem („Читает красотка с картины Вермеера // Письмо, что написано мной” [232]), pełna komunikacja pomiędzy dwoma korespondującymi ze sobą podmiotami nie może zaistnieć ze względu na brak odpowiedzi z przeszłości („Почтальон не несет письма, // Триста долгих-предолгих лет // Вы все пишете мне ответ. //

⁷⁵ *Бригантина* uchodzi za hymn wielu pokoleń studenckich w Rosji. Obecny w niej duch romantyczny młodzieży „odwilżowej” kojarzył się z nonkonformizmem i niepokornością (Por. В.М. Байков, *Коган Павел Давыдович*, w: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 351). W połączeniu z motywami marginalnymi inspirował wczesną twórczość Julija Kima – autora wielu piosenek autorskich o morskich przygodach (*Рыба-кит; Капитан Беринг; Бычок; Пиратская; Матросы играют в домино* i inne).

⁷⁶ Por. И. Захариева, *Поэтические некрологи о писателях (А. Ахматова, А. Тарковский, А. Галич)*, w: таż, *Аспекты формирования канона в русской литературе XX века*, София 2008, s. 83–88.

Госпожа моя, госпожа, // Просто – режете без ножа!” [232]). *List do wieku siedemnastego* jest więc w rzeczywistości próbą nawiązania kontaktu z tradycją kulturową, z utraconym czasem. Nieprzypadkowo poeta zestawia sowiecki pejzaż, którego ważnym elementem jest nomenklaturowa dacza i zniszczona cerkiew, z wytworem kultury zachodnioeuropejskiej, a także ubolewa nad dewaluacją słowa: „Я к ней написал погалантнее // Чем в наши пишу времена...” [232]. W odnowieniu relacji z zapomnianą tradycją pomocny staje się list poetycki, który wzorem listu miłosnego ma rozbudzić uczucie i połączyć zakochanych z odległych epok. Mimo różnic typowych dla obu tych okresów cechuje je izolacja, w której znajdują się bohaterowie Galicza i Vermeera. Pieśń barda staje się ponadto polem dialogu z malarstwem rodzajowym Vermeera z Delft. Galicz, posługując się zupełnie innym tworzywem niż holenderski mistrz pędzla, stara się oddać świat płótna Vermeera, z zachowaniem jego najważniejszych elementów. Poeta umiejętnie kreśli postać kobiety czytającej list: „Она – словно сыграна скрипкою – // Прелестна, нежна и тонка, // Следит, с удивленной улыбкою, // Как в рифму впадает строка!” [232]. W celach artystycznych dwukrotnie odwołuje się do motywu okna, które na obrazie znajduje się z lewej strony i jest źródłem światła: „Смеркается рано в Голландии, // Не падает свет из окна” [232]; „Смеркается рано в Голландии, // Но падает свет из окна” [234]. Wybierając zaś czas i miejsce, do którego wysłał swój list poetycki, nawiązuje do dojrzałego okresu twórczości Vermeera z Delft, który zrodził *Dziewczynę czytającą list*.

List do wieku siedemnastego Galicza prowokuje wiele pytań natury genologicznej, ponieważ spełniając kryteria gatunkowe listu, jest również „wierszem o obrazie”. Stąd niezbędne wydaje się przywołanie pojęcia ekfrazy, czyli – według definicji Janusza Sławińskiego – „utworu poetyckiego będącego opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”⁷⁷. Jednak klasyczne rozumienie ekfrazy w odniesieniu do utworu Galicza może wydać się co najmniej sporne, gdyż zawarty w nim opis „ślicznotki z obrazu Vermeera” w rzeczywistości stanowi tylko jego fragment. We współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej można odnaleźć próby doprecyzowania lakonicznego objaśnienia treści tego pojęcia. Paweł Gogler posługuje się terminem ekfrazy „właściwej”, którą rozumie jako „całość od początku do końca związaną z wyglądem obrazu”, a za jej główną cechę uznaje „nawiązanie do dzieła sztuki i położenie szczególnego nacisku na zwerbalizowanie jego wyglądu, ujęcia strony estetycznej”⁷⁸. Badacz przeciwstawia mu „współczesny” model ekfrazy, w którym dominuje element interpretacyjny⁷⁹.

⁷⁷ J. Sławiński, *Ekfrazy*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 122.

⁷⁸ P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 36–37.

⁷⁹ Tamże, s. 46–47.

Podobnym tropem podąża Seweryna Wyślouch, która zauważa istnienie ekfraz rezygnujących z opisu bądź redukujących go na rzecz interpretacji, a tym samym zmuszających interpretatora do pochylenia się nad zjawiskiem intertekstualności, które staje się dominantą strukturalną w tych utworach⁸⁰.

Pieśń Galicza obfituje w nawiązania metatekstowe. Pojawia się w niej nazwisko malarza, które – według badającego zagadnienie ekfrazy Adama Dziadka – uchodzi za jedną z „znak metajęzykowych”, będących istotną, lecz nie niezbędną determinantą zjawiska⁸¹. Oprócz niego *List do wieku siedemnastego* wypełniają liczne aluzje do arcydzieła Vermeera z Delft, pomagające w jego identyfikacji. Śpiewający poeta, minimalizując opis, a tym samym odchodząc od koncepcji ekfrazy „właściwej”, skłania się ku nadaniu swojej pieśni głównie charakteru metatekstowego poprzez budowanie nowych sensów w dialogu intertekstualnym. Jego nadrzędnym celem jest nie tylko stworzenie słownej kopii malowidła, ale także wyrażenie opinii na temat ówczesnej rzeczywistości, snucie refleksji kulturologicznej, zmaterializowanie tęsknoty za pięknem, którego uosobieniem jest *Dziewczyzna czytająca list*. Nie bez przyczyny u Galicza świat obrazu skontrastowany został z sowiecką codziennością, w której wartości duchowe wyparł prymitywny nomenklaturowy konsumpcjonizm:

В вечерний дым уходит Троица, // На даче кушают обед, // Меню государственного
обеда: // Бламанже. // Суп гороховый с грудинкой и гренками. // Бламанже! //
Котлеты свиные отбивные с зеленым горошком. // Бламанже!! // Мусс клубничный
со взбитыми сливками. // Бламанже!!! // [...] // У них бламанже сторожат сторожа,
// Ключами звеня. // Простите меня, о – моя госпожа, // Простите меня! // Я снова
стучусь в ваш семнадцатый век // Из этого дня [233–234].

Tym samym utwór barda, pozostając listem poetyckim, spełnia także warunki współczesnej ekfrazy.

Dzięki zabiegowi werbalizacji elementów obrazu Vermeera Galicz staje się nie tylko interpretatorem dzieła malarskiego, ale również autorem przekładu intersemiotycznego, będącego rekonstrukcją wytworu sztuki wizualnej w tworzywie językowym. Możliwość przeprowadzenia podobnej operacji translator-

⁸⁰ S. Wyślouch, „*Ut pictura poesis*” – stara formuła i nowe problemy, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyślouch, Gdańsk 2006, s. 15; też, *Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii...*, dz. cyt., s. 62.

⁸¹ „Aby dany tekst literacki [...] – pisze Andrzej Dziadek – mógł zostać uznany za *ekphrasis*, powinny się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odnoszą się do jakiegoś dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej [...]. Często zdarza się też, że w tytule lub podtytule tekstu, albo w nim samym pojawia się nazwisko autora danego dzieła [...]”. Zob. A. Dziadek, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 142.

skiej, której cel – jak pisze Seweryna Wyślouch – stanowi „odtworzenie w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensory”⁸², otwiera nowe horyzonty dla dialogu sztuk. Dlatego dokonana przez Galicza transmutacja – czyli zamiana systemu znakowego, w którym funkcjonuje dany tekst, na inny system semiotyczny⁸³ – potwierdza nowatorski charakter jego pieśni autorskiej.

Ekfrazy, która jest jedną z egzemplifikacji przekładu intersemiotycznego, a za taką uchodzi *List do wieku siedemnastego*, nie mogła też zostać niezauważona przez polskiego poetę i barda Jacka Kaczmarskiego, który lokując Galicza w kręgu swoich nauczycieli⁸⁴, na wzór rosyjskiego twórcy realizował ideę słowno-muzycznych transformacji dzieł sztuk plastycznych. Efektem pracy Kaczmarskiego są przekłady na język tekstu literackiego obrazów Jana Matejki, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jacka Malczewskiego, Pietera Bruegla, Pawła Fiedotowa, Edvarda Muncha i wielu innych malarzy, co zostało dostrzeżone przez współczesne literaturoznawstwo⁸⁵. Powstałe w ten sposób pieśni: *Rejtan, czyli raport ambasadora*; *Autoportret Witkacego*; *Zesłanie studentów*; *Pejzaż z szubienicą*; *Encore, jeszcze raz czy Krzyk*, przez swój nowatorski charakter i kulturowe bogactwo nie tylko stanowią kontrargument dla odbiorców pragnących na podstawie *Murów* zaszufladkować artystę jako „barda Solidarności”, wykreowanego dzięki ówczesnej koniunkturze politycznej, lecz świadczą niezbicie o fascynacji metodą twórczą Galicza, który jako jeden z pierwszych rosyjskich „poetów z taśmy” zyskał sławę autora „obrazu śpiewanego”, gdzie wymieszaniu uległy wrażenia wzrokowe i słuchowe. Ów działający na wyobraźnię, niezwykle melanż jest również cechą innego liryku autora *Marynarskiej ciszy*. Związki poezji Galicza ze sztukami plastycznymi ujawniają się bowiem w wierszu *Пейзаж*, który stoi jednak w opozycji do utworu implikującego paralele z malarstwem Vermeera: „Все было пасмурно и серо, // И лес стоял, как неживой, // И только гиря говномера // Слегка качала головой” [238–239].

Zasługą Galicza dla rozwoju poezji rosyjskiej XX wieku jest stworzenie oryginalnych utworów, sklasyfikowanych przez niego jako **poematy**: *Poemat o Stalinie* [*Поэма о Сталине (Поэма о бегунах на длинные дистанции)*], znany również jako *Rozmyślenia o biegaczach na długie dystanse* (*Размышления о бегунах на длинные дистанции*); *Kadysz* (*Кадии*); *Spacerowy wieczorne*

⁸² S. Wyślouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 124.

⁸³ R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczółowska, w: tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 373, 381.

⁸⁴ *Wywiady. Spotkanie ze studentami UAM (maj 2001)*, w: K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003, s. 333.

⁸⁵ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski...*, dz. cyt., s. 111–149.

(*Вечерние прогулки / Маленькая поэма*). Udane próby poetyckie Galicza w obrębie epiki wierszowanej zwieńczone powstaniem tych utworów są dowodem na to, że bard szedł drogą wyznaczoną przez wybitnych XIX- i XX-wiecznych twórców – Aleksandra Puszkina, Michaiła Lermontowa, Nikołaja Niekrasowa, Siergieja Jesienina, Aleksandra Błoka, Władimira Majakowskiego, Eduarda Bagrickiego, Annę Achmatową czy Aleksandra Twardowskiego, którzy położyli podwaliny pod dalszy rozwój gatunku poematu w połowie ubiegłego wieku. Świadczą one również o syntetycznym myśleniu artystycznym pisarza, który jako jedyny spośród bardów w ramach dźwiękowej pieśni autorskiej realizował utwory epicko-liryczne charakterystyczne dla świata tradycyjnej poezji.

Poemat był obiektem szczególnej fascynacji Galicza. Pisarz chętnie dzielił się tą informacją ze swoimi słuchaczami na domowych koncertach. W wypowiedziach poprzedzających wykonanie poematu *Kadysz* tłumaczył: „С некоторых пор меня заинтересовало такое сочинение таких композиций, в которых сочетается попевка с чистыми стихами”⁸⁶. Utwór ten, w mniemaniu Galicza, najlepiej ukazuje możliwości, jakie daje nowy w jego poezji gatunek. Trzeba dodać, że *Kadysz* jest kombinacją prozy, wiersza i pieśni, połączeniem liryki z gatunkami z pogranicza rodzajowego. W istocie stanowi on kontynuację eksperymentu artystycznego podjętego przez barda w drugiej połowie lat 60.; powstał wtedy *Poemat o Stalinie*. Rozbudowana struktura utworu i aspekt wykonawczy stawały się również przedmiotem komentarza autorskiego: „Поэма в шести песнях. Некоторые из этих песен поются, а некоторые говорятся”⁸⁷. Wskazane wyżej tendencje dają się także zauważyć w formie określonej przez Galicza jako „mały poemat” („маленькая поэма”), którym są wieńczące jego poszukiwania poetyckie w obrębie poematu, powstałe na emigracji *Spacerы wieczorne*.

Poematy Galicza, ze względu na dużą objętość wierszowanego tekstu, bez trudu spełniają jedno z podstawowych kryteriów stawianych temu gatunkowi przez współczesne literaturoznawstwo⁸⁸. Nieprzypadkowo bard, zapowiadając *Kadysz*, uprzedzał słuchaczy, by uzbroili się w cierpliwość i zarezerwowali sobie na jego wysłuchanie niemal pół godziny – tyle bowiem bez przerwy trwała prezentacja kompozycji⁸⁹. Pierwszy z poematów Galicza, w którym każdy z rozdziałów opatrzony został odrębnym tytułem [*Boże Narodzenie (Рождество)*; *Słowo Boże (Клятва вождя)*; *Podmoskiewska noc (Подмосковная ночь)*; *Nosna*

⁸⁶ Nagranie audio z koncertu Galicza: A.A. Галич, *На реках Вавилонских* (1974), РМГ Медиа 2007.

⁸⁷ Nagranie audio z koncertu Galicza: A.A. Галич, *Домашние концерты в Большеево*, ч. 2 (1969), РМГ Медиа 2007.

⁸⁸ С.И. Кормилов, *Поэма*, w: *Литературная энциклопедия терминов...*, dz. cyt., s. 781.

⁸⁹ Nagranie audio z koncertu Galicza: A.A. Галич, *На реках Вавилонских...*, dz. cyt.

rozmowa w wagonie restauracyjnym (*Ночной разговор в вагоне-ресторане*); *Dygresja autorska napisana w pijanym widzie* (*Глава, написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением*); *Ave Maria* (*Аве Мария*)], na koncertach – jako zbyt obszerny – często wykonywany był we fragmentach, którymi stawały się poszczególne pieśni stanowiące zamkniętą całość⁹⁰. Objętością tylko w niewielkim stopniu ustępują mu *Spacery wieczorne*, złożone z dziewięciu nierównych części.

Każdy z poematów Galicza to przykład wyrafinowanej gry z tradycją literacką, dowód na to, że autor posiadał umiejętność nasycania swoich utworów wielobarwnym materiałem poetyckim, potwierdzenie otwartości na inne rodzaje wyrazu artystycznego oraz ilustracja właściwego zastosowania na polu literackim rozwiązań sugerowanych przez muzykę, teatr czy film⁹¹. Każdy poemat jest również świadectwem postawy obywatelskiej, próbą wyrażenia pragnienia, by odważnie służyć prawdzie. Monumentalny *Kadysz*, poświęcony Januszowi Korczakowi i stanowiący akt oskarżenia wobec dwóch najstraszniejszych XX-wiecznych totalitaryzmów, zaskakuje niekonwencjonalnością zabiegów artystycznych. W ich efekcie powstaje nieszablona mozaika obrazów, motywów, epizodów, wzbogacona o wstawki prozatorskie, liryczne rozważania, pieśni oraz muzyczne aluzje, przez co – jak przekonuje Wasilij Betaki – poemat upodabnia się do poetyckiego filmu o wartkiej, dramatycznej akcji⁹². Tworząc *Kadysz*, Galicz wzorował się na gatunku poematu romantycznego. Charakteryzując go, Naum Lejdierman uwypukla bliskość przeżyć autora i głównego bohatera oraz znaczenie obecnego w utworze konfliktu między tym, co idealne, a tym, co rzeczywiste⁹³. Szlachetnej postaci Starego Doktora pisarz świadomie przeciwstawia świat naznaczony przez hitleryzm i stalinizm. Solidaryzując się z realnym bohaterem, demonstruje własny – tożsamy z Korczakowskim – stosunek do zła.

Według podobnych zasad skonstruowany jest *Poemat o Stalinie*, który Leonid Frizman nie bez powodu nazywa eposem poetyckim, a zarazem jednym z najwybitniejszych osiągnięć artystycznych Galicza, podejmującym próbę rozrachunku ze stalinizmem⁹⁴. W obserwacjach poczynionych nad tą skompli-

⁹⁰ Nagranie audio z koncertu Galicza: A.A. Галич, *У микрофона Галич* (1974), РМГ Медиа 2007.

⁹¹ Multimedialny dialog obecny w poematach Galicza został już odnotowany przez współczesne „galiczoznawstwo”. Zob. Л.А. Левина, *Грани звучащего слова...*, dz. cyt., s. 228–236, 332.

⁹² В. Бетаки, *Началось все дело с песенки*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы...*, dz. cyt., s. 15–16.

⁹³ Н.Л. Лейдьерман, *Жанровые системы литературных направлений Нового времени*, w: tenże, *Теория жанра...*, dz. cyt., s. 578.

⁹⁴ Л.Г. Фризман, „С чем рифмуется слово истина...”. *О поэзии А. Галича*, Санкт-Петербург 1992, s. 35.

kowaną kompozycją Władisław Zajcew odnotowuje kilka cech, które decydują o jej wyjątkowym charakterze:

В поэме Галича тесно переплетаются, органически взаимодействуют лирическое (лирико-философское) и эпическое (сюжетно-повествовательное), а также – в значительной степени – драматическое, трагедийное начало, и всё это находит глубоко личностную, авторскую окраску, характерную для творческой индивидуальности поэта-барда⁹⁵.

Kontrasty, odczuwalne nie tylko na poziomie leksykalnym, nakładanie się płaszczyzn czasowych, połączenie *sacrum* i *profanum*, przenikanie się wątków biblijnych z mrocznymi obrazami rzeczywistości radzieckiej oraz portretami jej krwawego architekta, sąsiadowanie monologów z dialogami, przeplatanie wiersza melodyjną pieśnią, współbrzmienie poważnego i ironicznego tonu – wszystko to występuje w poemacie stanowiącym wizytówkę liryki epickiej Galicza. Dopełnienie tego można znaleźć w *Spacerach wieczornych*. Dojrzały wiekiem i bogaty w doświadczenie poetyckie autor niejako podsumowuje w nich literacką przygodę z gatunkiem poematu, z którego zasobów nie raz obficie czerpał. Władisław Zajcew, kończąc swoje rozważania nad „małym poematem” Galicza, charakteryzuje go jako: „своеобразную «минидраму», или лиро-эпическую «маленькую» поэму-трагедию, исторически соотносимую с пушкинской и есенинской традицией и открывающую новые возможности жанра в поэмной и – шире – общелитературной сфере”⁹⁶.

Poemat *Kadysz*, w związku z jego tytułem, można zaliczyć również do grupy tekstów poetyckich o charakterze modlitewnym, którą dopełniają *psalm* (*Псалом*) i *modlitwa* (*Песенка-молитва, которую надо прочесть перед самым отлетом*). W tradycji żydowskiej kadisz jest rodzajem modlitwy, którą syn odmawia po śmierci ojca⁹⁷. Biblia okazała się dla liryki Galicza nie tylko źródłem wątków poetyckich, czego niezbitym dowodem są chociażby poszczególne rozdziały *Poematu o Stalinie*, lecz również zbiorem konkretnych rozwiązań gatunkowych, co potwierdza obecność wśród jego wierszy utworu *Псалом*. Galicz, sięgając po wywodzący się ze Starego Testamentu psalm, nie bazuje na określonym tekście biblijnym, który mógłby uchodzić za punkt odniesienia podjętych przez niego rozważań, lecz czerpiąc natchnienie z Księgi Psalmów, wykorzystuje jej religijno-muzyczne aspekty do własnych celów artystycznych⁹⁸. Pieśń Galicza jest tworem skomplikowanym i przesyconym

⁹⁵ В.А. Зайцев, „Поэма в стихах и песнях”..., dz. cyt., s. 377–378.

⁹⁶ В.А. Зайцев, *В поисках жанра...*, dz. cyt., s. 55.

⁹⁷ А. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 2003, s. 139.

⁹⁸ Alan Unterman przypomina, że „natchniony przez Ducha Świętego (Ruach ha-Kodesz) Dawid pisał swe psalmy przy akompaniamencie wiatru grającego o północy na harfie zawieszono-

informacją. Zwiedziony niegdyś urokiem komunistycznych miraży dokonuje w nim rozrachunku nie tylko z własną przeszłością. Dedykując pieśń Borisowi Cziczibabinowi⁹⁹, ukazuje paralele między swoim losem a biografią twórczą charkowskiego literata, który również boleśnie przeżył rozbrat z młodzieńczymi ideałami, hołdującymi władzy sowieckiej. Ponadto *Псалом* to utwór osobisty, obrazujący sens poszukiwań religijnych Galicza. Ubóstwo, w jakie popadł twórca w następstwie usunięcia go ze Związku Pisarzy Radzieckich, sprawiło, że zaczął dążyć ku wartościom duchowym, a zwieńczeniem tej drogi było przyjęcie przez poetę prawosławia. Psalm doskonale oddaje również wewnętrzne rozterki barda, który po długich przemyśleniach definitywnie wyrzeka się wiary swoich przodków i zostaje chrześcijaninem.

Abstrahując od wieloznaczności warstwy ideowej tekstu poetyckiego Galicza, należy skoncentrować uwagę na cechach wynikających z jego przynależności gatunkowej. Współczesne „galiczoznawstwo” zdążyło odnotować fakt wzorowania się barda na poetyce Biblii, czego jaskrawym potwierdzeniem jest *Псалом*, w którym obfitość zaczerpniętych z Pisma Świętego motywów dopełniają zabiegi kompozycyjno-stylistyczne typowe dla starotestamentowej liryki religijnej¹⁰⁰. Galicz, świadomy zasad tworzenia struktury psalmu, opartej na zastosowaniu paralelizmów semantycznych i syntaktycznych¹⁰¹, używa ich w przypadku własnego utworu:

Я вылепил руки и ноги, // И голову вылепил я; Что будет Он добрым и мудрым, // Что Он пожалеет меня!; Мой бог, сотворенный из глины, // Сказал мне: // – Иди и убей!.. // [...] // Мой бог, сотворенный из слова, // Твердил мне: // – Иди и убей! // [...] // И бог, сотворенный из страха, // Шептал мне: // – Иди и убей! [248].

Psalm, czyli – jak przypomina Janusz Sławiński – hebrajska pieśń o charakterze hymnicznym¹⁰², otrzymuje po literackiej obróbce Galicza nowy kształt. Spełniając wymogi formalne, jakie stawiano tekstem tego rodzaju, staje się żar-

nej nad jego łożem. [...] Księga Psalmów to najpowszechniej wykorzystywana w liturgii część Biblii, a odmawianie psalmów doradzano także w obliczu choroby czy jakiegoś życiowego kryzysu”. Tamże, s. 224.

⁹⁹ Л. Карась-Чичибабина, „*Ответим именем его...*” (Об Александре Галиче и Борисе Чичибабине), „*Знамя*” 2006, № 4, <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/4/ka12.html> [dostęp: 7.11.2012].

¹⁰⁰ О.О. Архипочкина, *Из комментария к песне Галича „Псалом”*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 67–68; Р.Ш. Абельская, „*Всё путаем Ветхий и Новый Завет...*”. *О поэтических пророчествах Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 70, 73–84.

¹⁰¹ J. Sławiński, *Psalm*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 451–452; О.В. Гладкова, *Псалом*, w: *Литературная энциклопедия терминов...*, dz. cyt., s. 829.

¹⁰² J. Sławiński, *Psalm*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 451.

liwą modlitwą o łaskę wiary i odkrycie prawdziwego Boga, do którego dopiero przybliży się bohater liryczny barda.

Przeżycia religijne wyrażone zostały również w utworze *Песенка-молитва, которую надо прочесть перед самым отлетом*, który otrzymał kształt pieśni modlitewnej. U progu lat 70. XX wieku, kiedy ekspulsja zagraniczna stała się istotnym elementem polityki władz sowieckich w stosunku do niepokornej części społeczeństwa i w krótkim czasie osiągnęła masowe rozmiary¹⁰³, podmiot liryczny Galicza żegna emigrującą przyjaciółkę słowami stworzonej przez siebie modlitwy. Jej rytm oraz intonacja zbliżone są do śpiewu w trakcie liturgii prawosławnej, za pomocą którego następuje zawierzenie swego losu Stwórcy i wyrażona zostaje nadzieja na rychłe spotkanie z wygnanką: „Помолимся вместе, чтоб этот путь // Стал Божьей твоей судьбой. // Помолимся тихо, чтоб где-нибудь // Нам свидеться вновь с тобой!” [69]. Modlitwa Galicza zawiera również nieodzowny dla tego typu wypowiedzi religijnej bezpośredni zwrot do Boga, który jest prośbą o błogosławieństwo „Господи, благослови!” [70].

Wśród piosenek autorskich Galicza nie zabrakło utworów mających związek z gatunkami prozatorskimi, takimi jak **przypowieść** (*Притча*)¹⁰⁴ czy **opowiadanie** [*Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане; История одной любви, или как это все было на самом деле (Рассказ закройщика)*] lub realizującymi się zarówno w wierszu, jak i prozie, czego przykładem może być **bajka** (*Олимпийская сказка*) lub **legenda** (*Легенда о табаке*). Pierwszy z wymienionych tytułów uzmysławia, że pomiędzy formami wzorowanymi na epice istotne miejsce zajmuje u Galicza gatunek literatury moralistycznej, wywodzący się z Biblii. *Притча* to krótka pieśń o charakterze narracyjnym, której akcja rozgrywa się w przestrzeni powstałej z nałożenia się płaszczyzny biblijnej na współczesną pisarzowi Moskwę („По замоскворецкой Галилее // Шел он, как по выжженной земле – // Мимо светлых окон «Бакалеи», // Мимо темных окон «Ателье»” [246]). Galicz umieszcza w niej postać, która kreując się na duchowego przywódcę, pragnie słowem porwać tłum („Потекут к нему людские реки, // Понесут признание и хвалу! // И не ветошь века, не обноски, // Он им даст Начало всех Начал!” [246]). Jednak zachłyśnięcie się proroka doniosłością roli, jaką pełni w społeczeństwie, prowadzi do katastrofy. Pod kołami samochodu ginie niewidomy, którego prośba o pomoc nie

¹⁰³ L. Suchanek, *Emigracja rosyjska XX wieku*, w: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, red. L. Suchanek, Kraków 2004, s. 393.

¹⁰⁴ Szerzej o gatunku przypowieści w pieśniach autorskich bardów oraz o epickich formach lirycznych w twórczości Galicza: Л.А. Левина, *Разрушение дидактики. Судьба басни и притчи в авторской песне*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002, s. 316–334; таż, *Песенная новеллистика Александра Галича*, „Вопросы литературы” 2004, № 3, <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/lev7.html> [dostęp: 27.02.2007].

została usłyszana przez nieczułego na los jednostki „współczesnego profetę”. Opowiedziana przez barda przypowieść zyskuje pewien rodzaj dwuwymiarowości. Z jednej strony jest potwierdzeniem założeń poetyki gatunku, w którym „przedstawione postacie i wydarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”¹⁰⁵, z drugiej – za ich pośrednictwem staje się odniesieniem do konkretnej rzeczywistości, aluzją do realnej osoby. Mowa tu o Aleksandrze Sołżenicynie, który – według Andrieja Kryłowa – jest pierwowzorem postaci proroka i antybohaterem, któremu Galicz poświęcił swoją pieśń¹⁰⁶. Tadeusz Klimowicz, oceniając poziom samoświadomości byłego więźnia GUŁAG-u, zauważa, że Sołżenicyn – nie porzucając pisarstwa – został „Misjonarzem niosącym ludzkości nowy ład moralno-ekonomiczny, Nauczycielem Narodu znającym odpowiedzi na wszystkie pytania i rozwiewającym wszystkie wątpliwości, Guru – czy może zgodnie z tradycją prawosławną Starcem – uczącym sztuki życia, niepodważalnym Autorytetem Moralnym dla zdeprawowanej przez komunistów Rosji i zbrukanej przez liberałów cywilizacji zachodniej. Prorokiem głoszącym zapomniane prawdy w zapomnianym języku”¹⁰⁷. Podobnie scharakteryzował tę postać rosyjski bard, wyszydając w swojej przypowieści nowe wcielenie „biblijnego proroka”, który uległ hipnozie głoszonych przez siebie haseł. Nie jest tajemnicą, że emigracja rosyjska „trzeciej fali”, której reprezentantami byli autorzy *Oddziału chorych na raka (Раковий копныц)* i *Marynarskiej ciszy*, nie była monolitem pod względem ideowym, światopoglądowym czy politycznym¹⁰⁸, co potwierdzały napięte stosunki między poetą-bardem a lekceważącym jego osobę i dorobek laureatem literackiej Nagrody Nobla¹⁰⁹. *Прутча* jest więc nie tylko utworem wzorowanym na biblijnym gatunku przypowieści, lecz mimo walorów wychowawczych zawiera również konkretny przekaz, który sprowadza się do polemiki z osobą wywyższającego się nad innych dysydentów i dezawuuującego myślących inaczej Sołżenicyna. Co więcej, pieśń Galicza nie była jedynym utworem, w którym pisarz należący do grona „trzeciofalowców” dał wyraz swojemu negatywnemu stosunkowi do przeświadczonego o własnej nieomyślności i kreującego się na „sumienie narodu” twórcy. Na wyróżnienie zasługuje też wydana w drugiej połowie lat 80. XX

¹⁰⁵ J. Sławiński, *Przypowieść*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 450.

¹⁰⁶ А.Е. Крылов, *О трех „антипосвящениях” Александра Галича*, „Континент” 2000, № 105, <http://magazines.russ.ru/continent/2000/105/krylov.html> [dostęp: 27.02.2007].

¹⁰⁷ T. Klimowicz, *Sołżenicyn – ostatni sprawiedliwy*, „Gazeta Wyborcza” z 6–7.12.2003, s. 17.

¹⁰⁸ L. Suchanek, *Emigracyjne wizje Rosji. Trzecia fala emigracji*, w: *Emigracja rosyjska. Losy i idee*, red. R. Bäcker, Z. Karpus, Łódź 2002, s. 17–28; tenże, *Emigracja rosyjska XX wieku...*, dz. cyt., s. 394.

¹⁰⁹ М. Аронов, *Александр Галич*, Москва – Ижевск 2010, s. 619–652.

wieku powieść Władimira Wojnowicza *Moskwa 2042* (*Москва 2042*), której główny bohater będący groteskowym sobowtorem Sołżenicyna stanowi kolejne wcielenie profety z wiersza Galicza, oraz pochodzący z pierwszej dekady XXI wieku „antysołżenicynowski pamflet” *Portret na tle mitu* (*Портрет на фоне мифа*), w którym jeszcze bardziej groteskowo została przedstawiona postać łagrowego prozaika¹¹⁰.

Galicz sięgał także do epickiego gatunku bajki, który obok przypowieści stanowi jeden z głównych wytworów literatury dydaktycznej¹¹¹. *Олимпийская сказка* jest przykładem zbliżenia twórczości Galicza do folkloru rosyjskiego stanowiącego niewyczerpane źródło inspiracji dla reprezentantów rozmaitych dziedzin sztuki. Bard, wzorując się na folklorystycznej bajce narracyjnej, powiela charakterystyczne dla niej motywy, obrazy czy wątki:

А бабушка внученьке сказку плела // Про то, как царевна в деревне жила, // Жила-поживала, не знала беды, // [...] // Но как-то в деревню, отстав от охоты, // Зашел корольевич – напиться воды. // [...] // С тех пор корольевич не ест и не пьет, // И странный озноб корольевича бьет [270].

Tworzy z nich tło do refleksji na temat problemów współczesności. W pieśni Galicza bajkowa idylla kończy się z chwilą ingerencji sowieckiej rzeczywistości, podobnie jak w słynnej „antybajce” *Лукоморья больше нет* Wysockiego, gdzie zastosowano identyczne rozwiązania formalne do wyrażenia podobnych treści. Płaszczyzną dialogu obydwu poetów staje się także poruszony przez Galicza w pieśni *Олимпийская сказка* temat sportu i jego miejsca w społeczeństwie naznaczonym przez totalitaryzm¹¹². Starszy bard, podobnie jak jego młodszy kolega po piórze w serii piosenek sportowych, postrzega sport jako synonim współczesnego niewolnictwa („Ей надо – плыть. И плыть. // И плыть. //

¹¹⁰ Abstrahując od wątku genologicznego, trzeba uściślić, że relacje panujące pomiędzy emigrantami „trzeciej fali” nie należały do najprostszych. Często dochodziło między nimi do pojedynków za pomocą pióra. Odpowiedzią na antyutopię *Moskwa 2042* i przyczyną powstania *Portretu* była kolejna część wspomnieniowego utworu Sołżenicyna *Wpadło ziarno między żarna. Szkice o wygnaniu. Część trzecia (1982–1987)* [*Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть третья (1982–1987)*] (Por. A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 193). Natomiast dopełnieniem sporu Galicza z Sołżenicynem jest monumentalne dzieło *Dwieście lat razem (Двести лет вместе)*, stanowiące ważne źródło informacji na temat stosunków pomiędzy Żydami i Rosjanami w carskiej Rosji oraz w Związku Sowieckim. Sołżenicyn zarzuca w nim bardowi m.in. „uległość wobec systemu”. O złożonych relacjach obydwu twórców pisał również Michaił Aronow. Zob. М. Аронов, *Александр Галич...*, dz. cyt., s. 619–652.

¹¹¹ J. Sławiński, *Bajka*, w: *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 55.

¹¹² I. Makoveeva, *Soviet Sports as a Cultural Phenomenon: Body and/or Intellect*, <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC3/makoveeva.pdf> [dostęp: 14.12.2012]; S. Kowalczyk, *Elementy filozofii i teologii sportu*, Lublin 2002, s. 111–112.

И плыть. // И первой быть!.. // [...] // Какой же сукин сын и враль // Придумал действо – // Чтоб олимпийскую медаль // В обмен – на детство?!..” [271]), jako kolejną arenę walki ideologicznej z „wrogimi siłami Zachodu”.

Innym gatunkiem narracyjnym uprawianym w formach prozatorskich i wierszowanych, który stał się częścią twórczości poetyckiej Galicza, była legenda (*Легенда о табаке*). Kategoria czasu w utworze śpiewającego poety – jak przystało na legendę – służy ukazaniu najważniejszych momentów z życia opisywanej postaci¹¹³. Nasycona klasycznymi dla tego typu opowieści pierwiastkami niezwykłości i tajemniczości pieśń barda jest rodzajem hołdu złożonego poecie z grupy OBERIU Daniłowi Charmsowi, który za zabawę ze słowem artystycznym w czasach stalinowskich zapłacił najwyższą cenę. Galicz stosuje rozmaite zabiegi intertekstualne, w tym stylizację na manierę twórczą Charmsa oraz wyrafinowaną grę z jego dziecięcą piosenką *Из дома вышел человек* (obszerny cytat z tego utworu otwiera pieśń Galicza, stając się jej ważną częścią). Dzięki nim pisze legendę o współczesnym sobie męczenniku za literaturę.

Ważną formą prozatorską, która legła u podstaw epickiego myślenia Galicza, był gatunek opowiadania. Odegrał on niebagatelną rolę w kształtowaniu świadomości poetyckiej rosyjskich bardów, którzy w ramach pieśni autorskiej chętnie korzystali z pozalirycznych środków wyrazu. Galicz, podobnie jak Wysocki, należał do najbardziej epickich „poetów z gitarą”. W swoich piosenkach konsekwentnie realizował hasło młodszego kolegi: „Я все песни стараюсь писать как песни-новеллы. Чтобы там что-то происходило”¹¹⁴. Warta podkreślenia jest również „zwartość” gatunku opowiadania, którą wychwycił i opisał Naum Lejderman: „Цель рассказа – в одном – единственном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь. Для этого требуется предельная концентрация изображения при максимальной емкости художественного смысла”¹¹⁵. Wszystkie te tendencje przejawiają się w utworze *Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане*. Utrzymana w konwencji skazu pierwszoosobowa narracja przedstawia pojedyncze zdarzenie z życia głównego bohatera, które determinuje jego dalsze losy (w tym przypadku niewinny żart, którym było podanie we wniosku o paszport nieprawdziwej informacji o żydowskim pochodzeniu, nieoczekiwanie kończy się dla majora Armii Czerwonej oskarżeniem o chęć ucieczki do Izraela, degradacją i wyrzuceniem z partii: „Мне теперь одна дорога, // Мне другого нет пути: // – Где тут, братцы, синагога?! // Подскажите, как пройти!” [181]). Jednowątkową fabułę cechuje zagęszczenie elementów komicznych, które stanowią sedno utworu. Natomiast misterna

¹¹³ J. Sławiński, *Legenda*, w: *Словник терминов литературных...*, dz. cyt., s. 271.

¹¹⁴ *Старатель: Еще о Высоцком. Сборник воспоминаний*, сост. А. Крылов, Ю. Тырин, Москва 1994, s. 67.

¹¹⁵ Н.Л. Лейдерман, *Емкость малого жанра*, w: tenże, *Теория жанра...*, dz. cyt., s. 212.

konstrukcja pieśni sprawia, że można w niej zauważyć ukrytą obecność autora zdystansowanego względem opisywanych wydarzeń.

Podobnie pomyślana została *История одной любви, или как это все было на самом деле (Рассказ закройщика)*. Bliska epickiemu gatunkowi opowiadania stanowi wierszowane *Soviet love story*. Na poziomie fabularnym milicjant, który z zazdrości pobił cudzoziemca, urasta do rangi bohatera narodowego i wiernego obrońcy ojczyzny, jednak znacznie ciekawszy jest skaz:

Он приехал из родимого Глазго, // А ему суют по рылу, как назло // Прямо назло, говорю, прямо назло, // Прямо ихней пропаганде, как масло! // Ну, начались тут трения с Лондоном, // Взяли наших посольских в клещи! // Раз, мол, вы оскорбляете лорда нам, // Мы вам тоже напишем в щип! [158].

Skazowy typ narracji, dla którego charakterystyczne są powtórzenia, język potoczny, wulgaryzmy, nowomowa oraz obecność w pieśniach postaci, które nie są obce „doświadczonemu” odbiorcy, potwierdza dążenie Galicza do odbudowania zerwanych więzi z tradycją literacką i nawiązania łączności z grupą słuchaczy o podobnym do autora światopoglądzie. Pisarz, oddalając się od narratora (zachowanie dystansu stanowi podstawową cechę dwukierunkowego skazu Galicza, w którym autor i opowiadacz nie są monolitem), automatycznie zbliża się do odbiorcy, który zlokalizowawszy pozycję autora, razem z nim obiektem drwiny czyni szukającego i nieznajdującego współczucia bohatera. W rezultacie pieśni barda – za sprawą łączącego je skazowego ogniwa oraz wspólnego podporządkowania się regułom gatunkowym nielirycznej formy epickiej – stają się okazją do nawiązania do krótkich form prozatorskich Czechowa, Zoszczenki czy Isaaka Babla (1894–1940). Przedłużenie ich tradycji w tych i innych piosenkach humorystycznych Galicza potwierdza, jak pojętym uczniem mistrzów skazu był autor *Marynarskiej ciszy*, który eksploatowany przez nich gatunek opowiadania dostosował do wymogów nowej odmiany poezji.

O oryginalności warsztatu poetyckiego Galicza świadczy także przeniesienie na grunt pieśni autorskiej gatunku dziennikarsko-literackiego, jakim jest **reportaż**: *Fragment sprawozdania z meczu piłki nożnej reprezentacji Wielkiej Brytanii i Związku Radzieckiego (Отрывок из радио-телевизионного репортажа о футбольном матче между сборными командами Великобритании и Советского Союза)*. U barda ma on status paradokumentu na skutek przeniesienia relacjonowanych wydarzeń w świat fikcji literackiej, który cechuje dodatkowo zasygnalizowana w tytule fragmentaryczność. Pomimo tego zabiegu pieśń Galicza stanowi kompozycję zamkniętą i postrzegana jest jako skończona całość. Unikatową cechą utworu jest polifoniczność, która przejawia się w relacjonowaniu piłkarskiego wydarzenia z dwóch punktów widzenia. Jednym z narratorów jest reporter, który na bieżąco komentuje sytuację na boisku. Ta

część utworu napisana jest prozą, a w czasie jej wykonywania Galicz naśladuje intonację sprawozdawcy sportowego, często pozwalając sobie na swobodę w posługiwaniu się tekstem, co świadczy o jego umiejętnościach improwizacyjnych. Drugi narrator to piłkarz Władimir Lalin, bezpośredni uczestnik meczu, który opowiada o przebiegu spotkania. Ta część kompozycji, napisana wierszem, w odróżnieniu od poprzedniej wykonywana jest przy akompaniamencie gitary. Galicz więc, na wzór reportażu radiowo-telewizyjnego, oddaje tu głos niestroniącemu od nowomowy komentatorowi, reprezentującemu oficjalne środki masowego przekazu, oraz sportowcowi. Ze względu na skazowy charakter narracji tym ostatnim poeta uczynił doktoranta Moskiewskiego Instytutu Pedagogicznego, który posługuje się językiem obfitującym w wulgaryzmy, co nie licuje z etosem inteligenckim i stanowi dysonans o wydźwięku komicznym. Głosy obu bohaterów przeplatają się i wzajemnie uzupełniają (kompozycyjnie każdy z trzech czterostrofowych wierszowanych fragmentów poprzedzony jest fragmentem prozatorskim). Sam poeta pełni natomiast funkcję autora, który odpowiednio montuje materiał. W efekcie powstaje niecodzienny dla piosenki autorskiej utwór oparty na tradycyjnych wzorach gatunkowych typowych dla reportażu. Natomiast autorska prezentacja, łącząca deklamację ze śpiewem, stanowi dźwiękowe dopełnienie syntezy epiki i liryki oraz jest dowodem na przygotowanie aktorskie i wokalne śpiewającego pisarza.

Galicz często sięga także do określeń mających cechy nowatorskie i świadczących o eksperymentalnym charakterze danego utworu. Za takie można bowiem uznać wiersze nazywane **próbami** (*Опыт ностальгии; Опыт прощанья; Опыт отчаяния*) – typowo autorski gatunek w liryce Galicza.

Jego dorobek poetycki wykazuje także związki z teatrem¹¹⁶ (choć na poziomie tytułów są one prawie niezauważalne). Poeta, który bez wątplenia pozostawał dramaturgiem w swoich pieśniach autorskich, bazował również na gatunkach literackich, zarezerwowanych dla tekstów przeznaczonych do realizacji scenicznych. Tak pomyślany został utwór *Farce Guignol* (*Фарс-гиньоль*), który nawiązuje do jednej z odmian komedii, jaką jest **farsa**. Sygnalizowanie przez Galicza gatunkowości tekstów na poziomie tytułów stanowi podpowiedź interpretacyjną i jest sprawdzonym chwytem artystycznym.

Podsumowując tę część rozważań nad cechami poetyki Galicza, trzeba stwierdzić, że imponująca liczba zaprezentowanych przez poetę gatunków literackich w ramach pieśni autorskiej doskonale świadczy o jego wysokiej świadomości genologicznej. Pisarz nie ograniczał się bowiem tylko do naśladowania najbardziej znanych gatunków muzyczno-poetyckich, takich jak: piosenka, romans czy ballada, lecz wprowadzał do swojej twórczości gatunki typowo

¹¹⁶ И.А. Соколова, *Театральное начало песенной поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 163–198.

„muzyczne”, takie jak walc czy marsz, których cechy przejawiają się również na poziomie wykonawczym. Galicz, jako bard-poeta o ogromnym intelekcie, nie zadowalał się też wykorzystaniem istniejących schematów gatunkowych. Nieobce mu były eksperymenty artystyczne, które cechowała innowacyjność osiągnięta dzięki dialogowi z tradycją, czego przykładem może być nowatorskie potraktowanie ody, requiem czy epitafrum. Zasługą Galicza-poety jest też dążenie do syntezy gatunków, które często mają ze sobą niewiele wspólnego, co można zaobserwować na przykładzie pieśni określanej jako walc-ballada. Oprócz nieoczekiwanych połączeń formalnych Galicz otwierał pieśń autorską na rzadko spotykane w poezji gatunki, takie jak chociażby reportaż czy przypowieść. Zasłynął również jako kontynuator najlepszych tradycji z dziedziny liryki narracyjnej, której owocem są znaczące dla literatury rosyjskiej poematy jego autorstwa. Efektem jego wyczerpanej pracy twórczej były więc dzieła oryginalne, które zagwarantowały mu miejsce wśród rosyjskich klasyków „poezji z gitarą”.

Choć zaproponowane przez Galicza nazwy gatunkowe umieszczone w tytułach utworów stanowią ważny trop w interpretacji natury genologicznej poszczególnych kompozycji, nie zamykają one drogi do dalszych dociekań literaturoznawczych, których zadaniem jest bardziej precyzyjne określenie ich przynależności gatunkowej. Na taki stan rzeczy wpływa zarówno płynność granic pomiędzy różnymi formami literackimi, jak i specyfika samego zjawiska piosenki autorskiej. W jego ramach mogą powstawać utwory różnorodne gatunkowo, niemieszczące się jednak w istniejących wzorcach genologicznych. Sytuacja ścierania się i łączenia gatunków literackich, którą można zaobserwować w „lirycie magnetofonowej” Galicza, zapewnia więc odbiorcom jego poezji poczucie artystycznej różnorodności. Natomiast naukę o literaturze, pomną „niestałości” i „otwartości” tworu, jakim jest gatunek, prowokuje do kontynuowania poszukiwań badawczych, mających na celu możliwie najdokładniejszy opis tych zjawisk.

ROZDZIAŁ 5

„Swoje” i „cudze” słowo w poezji Aleksandra Galicza

Odplatne schlebianie przez Galicza niewybrednym gustom konsumentów kultury oficjalnej wywoływało u wrażliwego na piękno twórcy rodzaj duchowego dyskomfortu. Zachwianą harmonię wewnętrzną pisarz próbował odbudować poprzez zbliżenie z literaturą zakazaną. W szczególny sposób przejawiało się to w intertekstualnych związkach nielegalnych utworów poety z dziełami innych autorów. „Lirykę magnetofonową” barda cechuje bowiem dialogiczność z różnymi tekstami kultury, obecność na różnych poziomach jej struktury „cudzego słowa”, które nie tylko dodaje wierszom poety kolorytu kulturowego, lecz jest również ważnym elementem budującym sens artystycznej wypowiedzi. Występowanie odniesień intertekstualnych u Galicza pozwala stwierdzić, że jego osobowość twórcza kształtowała się przez teksty kultury rosyjskiej, a także włączyć dorobek poety w ich szeroki kontekst.

Istota intertekstualnej poetyki Galicza zawiera się w autorskim przeświadczeniu o konieczności powrotu do źródeł nieskażonej socrealizmem kultury i rozpoczęcia z nią dialogu. Dlatego utwory poetyckie pisarza stanowią głos w dyskusji z istniejącymi dziełami, są zbiorem replik w polemice, dla której przestrzeń tworzy kultura. Naturalne jest, że odpowiedzi Galicza na kwestie wypowiedziane przez innych literatów zawierają fragmenty ich słów, bezpośrednio do nich nawiązują. W efekcie dzieła barda przypominają misterną konstrukcję, której fundamentem są teksty już istniejące. Ustalenie tej prawidłowości pozwala na rozszyfrowanie autorskiego przesłania.

Galicz świadomie buduje sens swoich utworów literackich na podstawie słowa artystycznego innych autorów, dlatego prawidłowe zidentyfikowanie zapożyczonych elementów otwiera możliwości interpretacyjne, stając się kluczem do dalszej analizy i wydobycia ukrytych znaczeń powstałych na gruncie

związków międzytekstowych. Poeta kieruje komunikat liryczny do nieprzypadkowego słuchacza, który ma odpowiednie kompetencje kulturowe i jest niejako zaprogramowany na właściwe odczytanie tekstu poetyckiego. Adresat słowa Galicza musi być wyposażony w odpowiedni „tezaurus”, przez który należy rozumieć ogół zgromadzonej przez odbiorcę wiedzy, pozwalającej mu maksymalnie szeroko i wielostronnie spojrzeć na dzieło danego pisarza¹. Jego zadaniem jest przeniknięcie sposobu myślenia twórcy, podążanie szlakiem wytyczonym przez tekst lub grupę tekstów, mniej lub bardziej ukrytych w strukturze danej wypowiedzi literackiej. Bazę poezji Galicza stanowi bogaty dorobek jego wielkich poprzedników i wybitnych współczesnych mu autorów. Liczne cytaty, aluzje i reminiscencje stają się częścią jego świata artystycznego, zachowując jednocześnie pamięć o źródłach. Dzięki takiemu zabiegowi słowo poety zyskuje dodatkową wartość i umacnia swój autorytet. Przyczynia się także do popularyzacji tekstów macierzystych, dzięki którym zostało zrodzone. W konsekwencji przedłuża im życie, będąc ich nowym wcieleniem.

Odwołania intertekstualne spełniają wiele funkcji językowych, zaproponowanych przez Romana Jakobsona, co niejednokrotnie było zauważane w literaturoznawstwie². W przypadku twórczości Galicza, który świadomie nasycza nimi tkankę swoich utworów, podstawową jest funkcja apelacyjna³. Poeta pozostaje więc twórcą elitarnym, oddającym swoje słowo wyselekcjonowanej grupie osób. Bez wątpienia horyzont lekturowy potencjalnego odbiorcy liryki Galicza jest znacznie szerszy niż słuchacza Wysockiego, którym mógł być zarówno inteligent, jak i osoba posiadająca „широкий кругозор – // от ларька до нашей бакалей”⁴. Masowej popularności poezji Wysockiego sprzyjała stosowana przez niego poetyka „drugiego dna”, która pozostawiała szeroki margines swobody czytelniczej, wpływała na dowolność recepcyjną. Śpiewający poeta w żartobliwej formie wykladał jej założenia w komentarzach autorskich poprzedzających wykonanie utworów:

¹ Г.И. Лушникова, *Интертекстуальность художественного произведения*, Кемерово 1995, s. 7–8.

² Ю.А. Башкатова, *Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учебное пособие*, Кемерово 2006, s. 30–33; Н.С. Олизько, *Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа*, Челябинск 2007, s. 51–54.

³ Natalia Fatiejewa i Paweł Parszyn konkludują, że istotą apelacyjnej funkcji intertekstu jest odwołanie się przy pomocy „cudzego słowa” do konkretnego adresata, który zlokalizuje jego źródło i zrozumie zakodowaną w nim informację. Zob. Н. Фатеева, П. Паршин, *Интертекстуальность*, w: *Энциклопедия „Кругосвет”*, глав. ред. А.В. Добровольский, http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html [dostęp: 5.07.2015].

⁴ В.С. Высоцкий, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Екатеринбург 1997, s. 76.

что я имел в виду, то я и написал. А как люди это поняли – это в меру образованности. Некоторые попадают в точку. Иногда – рядом. Я больше люблю, когда рядом. Значит, в моих песнях было нечто, на что даже я не обратил внимания. Если бы мы имели в виду все, когда пишем, это было бы ужасно. Тогда бы мы ничего не написали⁵.

Uprawiana przez barda poezja była więc zachętą dla słuchacza, aby przyjmując sens zawarty na powierzchni tekstu, dążył ku jego głębi, uruchamiając mechanizmy poznawcze. Tę sytuację doskonale oddają słowa Michała Głowińskiego, że wiersz jest „wezwaniami nie tylko do pasywnej recepcji sensów, zakłada – by tak powiedzieć – podwójny akt semantyczny: czytelnik nie tylko przyjmuje zawarte w wierszu znaczenia, ale nanosi na wiersz sensory, wynikające z jego sytuacji i jemu właściwego kontekstu kulturalnego”⁶. Galicz również liczy na aktywną postawę słuchacza, lecz jest w tym względzie twórcą stawiającym wyższe wymagania. Operując intertekstem, żywi nadzieję, że czytelnik nie popadnie w konflikt z tekstem ani się z nim nie rozminie. Warunkiem kontaktu utworu z odbiorcą i przesłanką porozumienia między nimi jest – według Głowińskiego – istnienie konwencji literackiej. Jej rozpoznanie jest wstępnym warunkiem zrozumienia dzieła, które realizuje zasady danej konwencji i przewiduje zachowania odbiorcy⁷. Interteksty Galicza rozkodowane przez audytorium za pomocą słuchu i/lub wzroku nie tylko świadczą o zaistnieniu komunikacji między autorem a słuchaczem/czytelnikiem, ale i budują rodzaj wspólnoty, której członków łączy podobne poczucie estetyki i wspólny sposób postrzegania kultury oraz zjawisk w otaczającym świecie. Nie mniej ważna jest ekspresywna funkcja intertekstualności⁸, dzięki której autor dzieli się informacją o źródłach własnej energii artystycznej, określając twórców, którzy zagościli w jego utworach, mianem mistrzów i patronów. U Galicza istotne stają się odniesienia do poezji „srebrnego wieku”, która stanowiła bogaty obszar dialogu międzytekstowego, oraz nawiązania do spuścizny XIX-wiecznych klasyków, dopełniające intertekstualny model liryki barda. Z tego powodu jest ona „najbardziej literacka” w zestawieniu z dokonaniem innych śpiewających poetów. Szczególnie mocno kontrastuje z silnie zakorzenioną w szeroko rozumianym folklorze pieśnią autorską Wysockiego czy Okudźawy⁹.

⁵ Владимир Высоцкий. *Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков-Москва 2000, s. 168.

⁶ M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: tenże, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 72.

⁷ Tamże, s. 73, 76.

⁸ Н. Фатеева, П. Паршин, *Интертекстуальность...*, dz. cyt.

⁹ А. Скобелев, *Фольклорная традиция в поэзии Владимира Высоцкого („блатные” песни: темы и образы)*, w: *Folklorrezeption in der Gegenwart. Probleme des Folklorismus in den*

„Ekologia twórcza” Galicza wyraża się nie tylko w rezygnacji z rozbudowanych form dramatycznych na rzecz bardziej pojemnych znaczeniowo i mniejszych objętościowo synkretycznych utworów poetyckich, lecz również w „słownym recydingu”, polegającym na powtórnym wykorzystaniu istniejącego już materiału literackiego. Dostarczony przez kulturę budulec charakteryzuje się plastycznością, co sprawia, że może on być dowolnie użyty przez autora, zgodnie z jego intencją. Powstałe w ten sposób dzieło nie jest prostą kompilacją istniejących tekstów, lecz gruntownie przemyślaną konstrukcją powstałą w procesie selekcji i oryginalnego łączenia elementów tekstowych w celu nadania im nowego sensu. W zależności od powziętej koncepcji „cudze słowo” może współgrać z autorskim bądź kontrastować z nim, co pociąga za sobą określone konsekwencje semantyczne.

Związki intertekstualne obecne w poezji Galicza wielokrotnie sygnalizowane są przez samego autora, który uciekając się do rozmaitych rozwiązań, dostatecznie mocno akcentuje ich istnienie. Należy przy tym pamiętać, że liryka barda, początkowo bytująca poza „galaktyką Gutenberga”, dopiero z czasem mogła wykorzystać możliwość „podwójnego” oddziaływania na odbiorcę (poprzez tekst „śpiewany” i tekst „pisany”), co sprawiło, że nie od razu zakres sygnałów informujących o zewnętrznym pochodzeniu poszczególnych części tekstu barda był dostatecznie szeroki i dobrze słyszalny. Pieśń autorska w pierwszej kolejności nastawiona była na żywy kontakt ze słuchaczem, któremu poeta prezentował własne utwory, posilkując się przy tym akompaniamentem muzycznym. Dlatego zwiastunem intertekstualnych komponentów w konkretnych kompozycjach były głównie **komentarze autorskie**. Stały się one nieodzowną częścią wystąpień poetów-bardów, w czasie których atmosfera jedności tworzyła warunki do dialogu z publicznością, sprzyjała dzieleniu się z nią swoimi przemyśleniami, ułatwiała jej odbiór tekstów przez precyzyjne nazywanie źródeł poszczególnych odniesień. Komentarz autorski poprzedzający utwór bądź następujący bezpośrednio po nim pozostaje tekstem o charakterze krytyczno-informacyjnym, w którym poeta-bard dzieli się refleksją na temat powstania danej kompozycji, jej specyfiki gatunkowej oraz miejsca, jakie zajmuje ona na tle innych wierszy, ujawnia odzwierciedlony w niej zamysł ideowy oraz cechy poetyki. Komentarz stanowi istotną wskazówkę interpretacyjną, której zbagatelizowanie może zubożyć prawidłowe odczytanie sensu zgodnie z kierunkiem wyznaczonym przez autora. Nie powinien jednak ograniczać dalszych poszukiwań poznawczych, lecz być ich dopełnieniem, przy zachowaniu aktywnej postawy odbiorcy. W przypadku Galicza nie sposób nie wspomnieć także o cytowaniu epigrafów poprzedzają-

slawischen und baltischen Literaturen, „Rostocker Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft” 1990, Heft 8, s. 64–68.

cych jego wiersze oraz wymienianiu nazwisk osób, którym poświęcił dany tekst. Odrębną grupę stanowią muzyczne nawiązania intertekstualne, których nie da się dostrzec podczas lektury jego utworów opublikowanych drukiem. Natomiast późniejsze graficzne utrwalenie dorobku poety dało również możliwość wydzielenia intertekstualnych części jego liryki. Stosując cudzysłowy bądź kursywę, Galicz wprost informuje czytelnika o konieczności rozszyfrowania wydzielonego tekstu przez prawidłowe przyporządkowanie go właściwemu autorowi, co często jest niezauważalne przy ustnej realizacji utworu (z wyjątkiem przypadków, w których wykonawca użyje formuły zapowiadającej cytat, poda nazwisko autora lub zastosuje odpowiednią intonację).

W twórczości poetyckiej Galicza zjawisko intertekstualności przejawia się na wielu poziomach struktury utworów. W pierwszej kolejności należy wymienić tytuł. Jak zauważa Michał Głowiński: „tytuł, zwłaszcza tytuł literacki, jest zapowiedzią i zobowiązaniem”¹⁰. Ma on również „potęgować właściwości konotacyjne zawarte w samym dziele”¹¹. Wypowiedzi te zdają się nie tyle potwierdzać ważkość tej części tekstu, ile sugerować jej intertekstualny potencjał. Jedną z cech tytułu jest jego ambiwalentność przejawiająca się w autonomii tego elementu przy jego jednoczesnym powiązaniu i podporządkowaniu głównemu korpusowi tekstu. Dzięki zwartości formy tytuł pozostaje reprezentantem utworu, gotowym ujawnić sedno poruszanej tematyki oraz odkryć plan treści [*Prawo do odpoczynku; Pytajcie, synkowie (Спрашивайте, мальчику!)*], nierzadko w połączeniu ze wskazaniem na elementy poetyki (*Ballada o czystych rękach; Walczyk poszukiwaczy złota*), bądź skoncentrować się wyłącznie na właściwościach gatunkowych dzieła (*Псалом; Притча; Цыганский романс*)¹². Spójność tytułu zapewnia mu więc miano „tekstu w pigułce”. W przypadku pieśniarskiej poezji Galicza przez długi czas był on zaproszeniem do wysłuchania utworu. Następnie, gdy ten ukazał się drukiem, stanowił jego otwarcie, zachętę do tradycyjnej lektury.

Tytuł może również wyznaczać kontekst dla podstawowej części tekstu przez zestawienie z innym tekstem, zewnętrznym wobec niego. Dodatkowo, wskazując na konkretne dzieło, niejako bierze udział w podnoszeniu literackiej rangi danego utworu. Podobny chwyt stosuje Galicz w pieśni *Żądza sławy (Желание славы)*, która jest próbą polemiki z wierszem Puszkina noszącym ten sam tytuł. Analogicznie rzecz się ma w przypadku utworu *Śmierć Iwana Ilicza (Смерть Ивана Ильича)*, w którym poeta parodystycznie nawiązuje do słynnej opowieści

¹⁰ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 110.

¹¹ Tamże, s. 106.

¹² Por. T. Kostkiewiczowa, *Tytuł*, w: *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1994, s. 265.

Lwa Tołstoja. Daną grupę tekstów artystycznych rozszerza *Песня о прекрасной даме (Женский вальс)* powstała w duchu tradycji Błoka i inspirowana przez jego tom *Wiersze o Pięknej Damie (Стихи о Прекрасной Даме)*. Kopiowanie przez Galicza tytułów dzieł istniejących można także zaobserwować na przykładzie cyklu *Pieśni aleksandryjskie*, których nazwa stanowi odwołanie do powstałego w latach 1904–1908 cyklu Michaiła Kuzmina. Liryczna kompozycja Kuzmina, który wzorem innych utalentowanych poetów „srebrnego wieku” nasycił ją bogactwem motywów antycznych, zainteresowała Galicza głównie z powodu swojej „muzyczności”. Literaturoznawstwo odnotowało jedną z istotnych cech cyklu, jaką było uczynienie ze składających się na niego pieśni samodzielnych utworów muzycznych, które rozbrzmiewały w autorskim wykonaniu Kuzmina przy akompaniamencie fortepianu¹³. Właśnie ze względu na formę *Pieśni aleksandryjskie* Kuzmina użyczyły tytułu poetyckiej opowieści barda o Wiertńskim, Błoku i Poleżajewie, która stała się już przedmiotem rozważań naukowych¹⁴. Zbieżność nazw utworów Galicza z dziełami istniejącymi nie jest zjawiskiem odosobnionym i przypadkowym, bowiem bard wielokrotnie uzyskiwał zamierzony efekt semantyczny, posiłkując się drugim tekstem, przenosząc ciężar znaczeniowy ze struktury swojego utworu w orbitę związków intertekstualnych. Prawidłowy odbiór powyższych dzieł zakłada więc znajomość ich literackich pre-tekstów.

Często przedmiotem odniesienia są dla Galicza teksty wykraczające poza obręb literatury, co świadczy o skłonnościach śpiewającego literata do dialogu intersemiotycznego. Przykładem obrazującym tę cechę jego poezji jest wykorzystanie tytułów popularnych kompozycji muzycznych. Nie sposób pominąć tu wiersza *На сонках Манчжурии* zyskującego pełnię znaczeniową poprzez zestawienie z identycznie zatytułowanym nastrojowym walcem kompozytora Ilji Szatrowa. Galicz poświęca swój utwór pamięci Zoszczenki, kreśląc w nim sugestywny obraz zaszczonego pisarza i jego prześladowcy:

А часов этак в десять, а может и ранее, // Непонятный чудак появился в шалмании,
// Был похож он на вдруг постаревшего мальчика. // За рассказ, напечатанный
неким журнальчиком, // Толстомордый подонок с глазами обманщика // Объявил
чудака всенародно – обманщиком... [118].

Nawiązuje tym samym do niełatwych losów prozaika i jego dorobku oraz oddaje mu hołd, wykorzystując w tym celu fragmenty tekstu Stiepana Pietrowa

¹³ Л. Панова, „Александрйские песни” Михаила Кузмина: генезис успеха, „Вопросы литературы” 2006, № 6, <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/6/pa11.html> [dostęp: 9.09.2013].

¹⁴ Zob. В.Я. Малкина, Ю.В. Доманский, *Мифы о поэтах и автобиографический миф в „Александрйских песнях” А. Галича*, w: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 129–138.

(1869–1941) do melancholijnego walca Szatrowa. Walc ten rozbrzmiewa wewnątrz kompozycji barda („А шарманка дудела про сопки манчжурские” [117]), co daje się zauważyć nie tylko dzięki tradycyjnej lekturze. Galicz, przeplatając stworzone przez siebie strofy słowami pieśni o bohaterstwie żołnierzy poległych w bitwie pod Mukdenem, która przypieczętowała klęskę Rosji w wojnie z Japonią¹⁵ („На сопках Манчжурии войны спят, // И русских не слышно слез...” [118]), czci imię twórcy, którego oddanie i zasługi dla literatury nie zostały należycie docenione. Przypomina także, iż jego historia nie była przypadkiem odosobnionym (Спите, герои русской земли, // Отчизны родной сыны...” [118]). Przytoczone słowa walca odnoszą się do całego funeralnego cyklu *Литераторские мостки*, którego częścią jest tekst poetycki *На сопках Манчжурии*.

Wśród wierszy Galicza, które zostały zainspirowane znanymi utworami muzycznymi i powielają w tytule ich nazwę, należy wymienić *Прощание славянки*, będące bezpośrednim nawiązaniem do słynnego marsza Wasilija Agapkina *Pożegnanie Słowianki* (*Прощание славянки*), skomponowanego na początku drugiej dekady XX wieku. Ów marsz w rosyjskiej przestrzeni kulturowej urasta do rangi hymnu narodowego, głoszącego wśród Rosjan ideę wspólnoty. Jego chóralne wykonanie często rozbrzmiewa w metrze i na dworcach kolejowych rosyjskich miast przed i w czasie najważniejszych świąt państwowych. Galicz, pisząc do kompozycji Agapkina własny wariant tekstu, występuje więc w roli współautora *Pożegnania Słowianki*.

W poezji Galicza funkcję tytułu pełnią również cytaty z innych utworów. W takich wypadkach formuła tytułowa staje się aluzją literacką. Chwył ten był szeroko stosowany w literaturze XX wieku¹⁶, a jego użycie sytuuje Galicza wśród twórców dotrzymujących kroku tendencjom wyznaczonym przez kategorię intertekstualności. Dobrym przykładem wykorzystania tej strategii jest wiersz *Щастье было так blisko* (*Счастье было так возможно*), niezmiennie kojarzony z wersem poematu Puszkina *Eugeniusz Oniegin*. U barda obiektem parodii staje się umieszczony w tytule fragment wypowiedzi Tatiany podczas jej ostatniego spotkania z Onieginem: „«А счастье было так возможно, // Так близко!.. Но судьба моя // Уж решена. Неосторожно, // Быть может, поступила я: // [...] // Я вас люблю (к чему лукавить?), // Но я другому отдана; // Я буду век ему верна»”¹⁷. Galicz nadaje słowom klasyka nowy ironiczny sens, który ujawnia się na poziomie treści utworu i w odniesieniu do tekstu źródłowego. Ukazuje

¹⁵ L. Bazyłow, *Historia Rosji*, Wrocław 1985, s. 433.

¹⁶ А.Н. Николюкин, *Цитатное заглавие*, w: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2003, s. 1192.

¹⁷ А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, w: tenże, *Стихотворения. Поэмы. „Евгений Онегин”*. *Драматические произведения. Проза*, вступ. ст. Д.С. Лихачева, Москва 2008, s. 456–457.

on szczerzy żal czekisty, że nie stworzy ze swoją ofiarą duetu muzycznego, gdyż za późno dowiedział się o jej talencie wokalnym. Jednak intertekstualność utworu *Szczęście było tak blisko* nie ogranicza się tylko do świata artystycznego Puszkina. Bard przez autorskie wykonanie dzieła ujawnia również nowy kierunek odniesień dialogowych swojej kompozycji, wykraczający poza poziom tekstu słownego, a więc niedający się zidentyfikować dzięki tradycyjnej lekturze. Śpiewa bowiem swoją piosenkę do muzyki znanej pieśni rewolucyjnej, jaką jest *Marsylianka*.

Podobny zabieg stosuje poeta w wierszu *Wiek miniony i wiek obecny* (*Век нынешний и век минувший*), którego tytuł stanowi cytat z komedii Aleksandra Gribojedowa (1795–1829) *Mądremu biada* (*Топе от ума*). Składający się z dwóch kontrastujących ze sobą strof utwór nie tylko wyraża tęsknotę za starym światem i jego kulturą (znamienne jest tu odwołanie do XIX-wiecznego dramaturga), lecz naświetla problem zmienności norm moralnych, które ewoluowały w wyniku wymagań stawianych przez konkretną epokę. Honorowemu samobójstwu („Понимая, что нет в оправданиях смысла, // Что бесчестье кромешно и выхода нет, // Наши предки писали предсмертные письма, // [...] // Запирались на ключ – и к виску пистолет.” [170]) przeciwstawia Galicz urastające do rangi snoty hołdowanie współczesnemu złu („А нам признание и почет // За верность общей подлости!” [170]).

Podobną sytuację można zaobserwować w wierszu *Tak żyli poeci* (*Так жили поэты*), który zawiera w tytule podwójny – bowiem zmodyfikowany, a jednocześnie bezpośredni – cytat z liryku Błoka *Poeci* (*Поэты*):

За городом вырос пустынный квартал // На почве болотной и зыбкой. // Там жили поэты, – и каждый встречал // Другого надменной улыбкой. // [...] // Разнежась, мечтали о веке златом, // Ругали издателей дружно. // И плакали горько над малым цветком, // Над маленькой тучкой жемчужной... // Так жили поэты. Читатель и друг!¹⁸

Galicz kontynuuje w nim rozpoczęte przez autora poematu *Dwunastu* (*Двенадцать*) rozważania na temat poezji i jej twórców. Podobnie jak Błok dostrzega kruchość prawdziwego piękna, wyrażając myśl, że wszystko, co w zamierzeniu dobre i harmonijne, z reguły kończy marnie („Впрочем, всё это было вначале, // А начало прекрасно всегда” [131]). Ilustracją tej idei w utworze Galicza jest obraz swobodnego rumaka, który nie doświadczywszy bata, przemierza bezkresne przestrzenie („Как он мчал, бесноватый и дивный, // С золотыми копытами конь. // И металась могучая грива // На ветру языками огня, // И звенела цыганская гривна, // Заплетенная в гриву коня” [131]), by osta-

¹⁸ А.А. Блок, *Стихотворения и поэмы*, Москва 1968, s. 107.

teczenie przyjąć postać zniewolonej drewnianej kukły („Постарели мы и полысели, // И погашен волшебный огонь. // Лишь кружит на своей карусели // Сам себе опостылевший конь!” [131]). Dewitalizacja centralnego motywu pieśni, inspirowana dramatem Czechowa *Mewa* (*Чайка*), koreluje z mroczną wizją przyszłości poezji, którą u progu XX wieku roztaczał młodszy symbolista. Ukryta obecność ostatniego z pisarzy w pieśni barda wykracza ponadto poza ramy związków intertekstualnych z pochodzącym z 1908 roku wierszem *Poeci* i materializuje się w formie wielu znanych z liryki Błoka motywów. Nie można też pominąć dość silnie zaakcentowanych u Galicza wpływów kultury cygańskiej, przejętych wprost z twórczości autora *Nieznajomka* (*Незнакомка*) oraz eksploatacja przez niego Błokowskiego motywu zakłętego kręgu, w który wpisany jest tragiczny los poety („В круглый мир, // намалеванный кругло, // Круглый вход охраняет конвой... // И топчет дурацкая кукла, // И кружит деревянная кукла, // Притворяясь живой” [131–132]).

Wymienione tytuły wierszy Galicza posiadają ogromny ładunek kulturowy, przez co – zgodnie z intencją barda – opatrzone nimi teksty poetyckie dodatkowo zyskują na znaczeniu, a ich pełne odczytanie nie jest możliwe bez odwołania się do utworów, z których zostały zaczerpnięte. Powielenie tytułów dzieł istniejących oraz wykorzystanie w nazwach pieśni cytatów ma więc na celu uruchomienie u odbiorcy ciągu skojarzeń, dzięki którym odnajdzie on punkty stykowe między poszczególnymi parami tekstów.

Intertekstualność wyraża się również poprzez obecność w dorobku Galicza wierszy poświęconych rzeczywistym postaciom. Wśród twórców pieśni autorskiej **dedykacje** pojawiały się dość często i stanowiły ważną wskazówkę interpretacyjną. Nierzadko jednak istniały tylko w formie ustnej, w czasie prezentacji utworów. Dotyczy to chociażby Jurija Wizbora, który – jak zauważa krytyka – był zwolennikiem mówionych dedykacji i nie zapisywał ich w swoich brudnopisach¹⁹. Osoby wymieniane w dedykacjach należą w większości do świata kultury wysokiej, z którym dorobek poetycki Galicza łączy silna więź. Poeta ofiarowuje poszczególne dzieła swoim mistrzom i nauczycielom, zachowując na poziomie tekstu artystycznego cały system odniesień do ich sylwetek twórczych i dziedzictwa literackiego. Najlepiej można to zaobserwować na przykładzie wierszy składających się na cykl *Литераторские мостки*, w których na wielu płaszczyznach dostrzega się obecność Achmatowej, Charmsa, Zoszczenki, Mandelsztama czy Pasternaka (w przypadku tego autora forma *Pamięci B.L. Pasternaka* została użyta przez śpiewającego poetę nie w dedykacji, lecz w tytule). Ich dopełnienie stanowią inne utwory barda pielęgnujące

¹⁹ *От составителя*, w: Ю.И. Визбор, *Сочинения. В 2-х томах*, т. 2: *Проза и драматургия*, сост. Р. Шипов, худож. В. Крючков, Москва 1999, s. 594.

pamięć o ofiarach totalitaryzmu, spośród których należy wymienić omawiany już poemat *Kadysz* poświęcony zamęczonemu w Treblince Januszowi Korczakowi²⁰ oraz wiersz *Pociąg* (*Поезд*) dedykowany zgłodzonemu w sfiogowanym wypadku samochodowym na osobiste polecenie Stalina reżyserowi i aktorowi Solomonowi Michoelsowi²¹. W dwóch ostatnich dziełach pisarz porusza pośrednio temat antysemityzmu, uosabianego przez hitleryzm i stalinizm. Portretując zaś wybitnych przedstawicieli inteligencji twórczej pochodzenia żydowskiego, gloryfikuje ich niezachwianą postawę moralną i brak zgody na jakiegokolwiek kompromisy ze złem. Z kolei w romansie *Салонный романс* wyrazy wdzięczności i uznania kieruje Galicz w stronę oszczędzonego przez reżim Aleksandra Wiertńskiego, który położył podwaliny pod gatunek piosenki autorskiej i stał się dla jej klasyków źródłem inspiracji²². Wśród wielkich nieobecnych, którym Galicz ofiarowuje swoje utwory, znajduje się też Frida Wigdorowa (1915–1965). Pieśń *Odchodzą najbliżsi* (*Уходят друзья*) jest rodzajem pożegnania z tą niebanalną postacią, która za życia nie pozostawała milczącym świadkiem gwałtu, jaki dokonywał się na kulturze rosyjskiej, lecz odważnie służyła prawdzie. To właśnie dzięki jej wysiłkom społeczeństwo dowiedziało się o kształcie procesu Brodskiego, a szczegóły przesłuchań uwiecznione w sporządzonych przez nią notatkach były rozpowszechniane w drugim obiegu²³. Bard kieruje swoje myśli także w stronę żyjących jeszcze wtedy twórców wolnej literatury: Jurija Dombrowskiego (1909–1978) (*Pieśń o racji ostatecznej*), Warłama Szałamowa [*Wszystko nie w porę* (*Все не вовремя*)], Władimira Maksimowa (*Staraia piesnia; Spacery wieczorne*); reprezentantów świata muzyki, np. Mścisława Rostropowicza (*Слушая Баха*), oraz kina: Natalii Riazancewej (*Romans petersburski; Благословенность одиночества!*); myślicieli i uczonych, krytyków literackich i teatralnych: Leonida Pińskiego [*Lecą kaczk* (*Летят утки*)], Lwa Kopielewa (*Ballada o wiecznym ogniu*), Jeleny Niewzgladowej (*Понеслись кувырк*, *кувырк*...), Raisy Bieniasz [*Bez tytułu* (*Без названия*)]²⁴. Wiele z tych osób Galicz znał osobiście. Przez wzgląd na ich zasługi dla kultury oraz współczucie dla ich losu, który niekiedy do złudzenia przypominał koleje życia samego barda, uwiecznił ich sylwetki w swoim słowie poetyckim, które zapewnia im schronienie i gwarantuje przetrwanie. W tej grupie nie zabrakło również utworu zawierającego niezwykle osobistą dedykację. Jest nim wiersz *W mojej biedzie*

²⁰ Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Концерт в Тель-Авиве* (1975), РМГ Медиа 2007.

²¹ А.А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000, s. 106.

²² А.В. Кулагин, „Сначала он, а потом мы...”. *Крупнейшие барды и наследие Вертинского*, w: tenże, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 6–32.

²³ Л.В. Лосев, *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии*, Москва 2008, s. 89–99.

²⁴ Wiersz rozpoczynający się słowami: „Вот пришли ко мне седины” [70].

czy niетосу... (*От беды моей пустяковой...*), który Galicz zadedykował swojej matce („*Моей матери*” [135])²⁵. Utwór był liryczną reakcją na wykluczenie barda ze Związku Pisarzy Radzieckich, które twórca odbierał w kategoriach osobistej tragedii, próbą poszukiwania zaburzonej harmonii w poetyckim powrocie do dzieciństwa. Rozważając miejsce i funkcję dedykacji w świecie poezji Galicza, warto podkreślić, że pisarz eksponując ten właśnie element intertekstualny, w który zaopatrzona jest pokaźna liczba jego utworów, nie tylko przekazuje odbiorcy swoich dzieł informację o żyjących bądź zmarłych autorach, zasługujących z rozmaitych względów na jego sympatię i uznanie, lecz także odsyła go do stworzonych przez nich tekstów kultury.

W przypadku liryki Galicza eksponowane miejsce zajmują wspomniane już **epigrafy** – wyjątkowo upodobane sobie przez barda i stanowiące jedne z najczęściej stosowanych przez niego zabiegów intertekstualnych. Znaczenie tych komponentów zarówno dla samego zjawiska pieśni autorskiej, jak i poezji Galicza zostało już odnotowane przez współczesne literaturoznawstwo²⁶. Ich niecodzienny charakter polega na tym, że stanowią integralną część utworu, do którego zostały włączone, choć wyszły spod pióra zupełnie innego autora. Epigrafy posiadają wyjątkową moc znaczeniową, kryjąc w sobie wskazówki interpretacyjne oraz rekonstruując tok myślenia twórcy. Już sam fakt ich pojawienia się musi zostać zauważony przez odbiorcę, który uruchomi następnie mechanizmy skojarzeniowe i podejmie odpowiednie kroki analityczne. Do właściwego odczytania dzieł Galicza niezbędne okazuje się nie tylko odnalezienie sensów zawartych w samym epigrafie, ale również wyjaśnienie jego źródeł i kontekstu. Najbardziej perspektywicznym sposobem dotarcia do istoty zamysłu autorskiego wydaje się model równoległego odbioru dwóch tekstów, gwarantujący zlokalizowanie większej ilości punktów styecznych i rozkodowanie zawartej w nich informacji.

Wybór źródeł, z których Galicz czerpał cytaty z myślą o tym, aby wykorzystać je jako epigrafy do swoich wierszy, podyktowany był przyświecającą poecie ideą zbliżenia pieśni autorskiej z elitarną sztuką słowa. Toteż epigrafy

²⁵ Silny związek z rodzicielką podkreślany był przez Galicza wielokrotnie. Przebywając na emigracji poeta poświęcił matce fragment jednej ze swoich audycji radiowych w związku z jej 80. urodzinami. Zob. Nagranie audio audycji Galicza w radiu „Swoboda”: У микрофона Галич (1975); *Разговор с матерью. У микрофона Галич... 5 октября 1975 г.*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 600–603.

²⁶ Е.А. Абросимова, *Специфика эпиграфа в бардовской песне*, w: *Художественный текст и языковая личность: Материалы IV Всероссийской научной конференции (27–28 октября 2005 г.)*, под ред. проф. Н.С. Болотновой, Томск 2005, s. 229–234; А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, Москва 2001, s. 38–114; А.В. Кулагин, *Эпиграф в поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 155–162.

w utworach barda w większości zapożyczone są z twórczości najwybitniejszych pisarzy rosyjskich, począwszy od Karamzina, Kondratija Rylejewa (1795–1826), Jewgienija Baratynskiego (1800–1844), Puszkina, Fieta, a skończywszy na Wielimirze Chlebnikowie (1885–1922), Błoku, Majakowskim, Mandelsztamie, Achmatowej, Pasternaku. Galicz swobodnie poruszał się wśród stworzonych przez nich tekstów artystycznych. Paradoksalnie pośrednim dowodem na ich znajomość są nie zawsze zgodne z oryginałem cytowania: Galicz po prostu wierzył swojej pamięci, nie zaglądał do źródeł przytaczanych tekstów²⁷. Wzorując się na cenionych przez siebie autorach, pragnął kontynuować ich misję. Nie bez znaczenia jest też to, że większość poetów, tak chętnie cytowanych przez Galicza w epigrafach, również we własnej twórczości ujawniało skłonność do takich zabiegów intertekstualnych. Dlatego też bard powinien być postrzegany jako spadkobierca ich tradycji. Co więcej, kierując swą refleksją poetycką wprost do odbiorców reprezentujących w głównej mierze inteligencję i przez słowo artystyczne nawiązując z nimi nić porozumienia, Galicz powoływał się na autorytet swoich nauczycieli, by stać się łącznikiem pomiędzy nimi a współczesnym adresatem. Dzięki inicjatywie twórczej barda ich nazwiska oraz elementy ich poezji na stałe weszły do „liryki magnetofonowej”.

Każdy z epigrafów Galicza ma przyporządkowaną konkretną funkcję znaczeniową, jego użycie w tekście nie jest przypadkowe. Literaturoznawstwo dosyć dokładnie określa role semantyczne epigrafu; na pierwszy plan wysuwa się wśród nich uwydatnianie, precyzowanie i współkształtowanie sensu dzieła oraz objaśnianie przyjętej przez autora koncepcji konstrukcyjnej²⁸. Posiłkując się epigrafem, Galicz może sygnalizować fakt zapożyczenia od autora cytowanych przez siebie słów określonego zabiegu artystycznego, którym ten ostatni posługiwał się w procesie twórczym. Tak jest w utworze *Romans petersburski*. Jego tekst poprzedzony jest cytatem z wiersza Karamzina *Тацум*²⁹, który śpiewający poeta poddał modyfikacji („Жалеть о нем не должно, // ...он сам виновник всех своих злосчастных бед, // Терпя, чего терпеть без подлости – не можно...” [54]). Głównym zadaniem Galicza jest zwrócenie uwagi odbiorcy na powielenie w pieśni chwytu Karamzina, polegającego na wykorzystaniu historycznej maski przy rozważaniach na temat wydarzeń bieżących. Bard wysłał do słuchacza

²⁷ Andriej Kryłow zwraca uwagę na to, że jedną z konsekwencji takiego sposobu cytowania była mniej lub bardziej świadoma ingerencja pisarza w tekst artystyczny innych autorów. Czyniło to z Galicza nie cytującego, lecz współautora tekstu. Zob. А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, dz. cyt.

²⁸ T. Cieślukowska, *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 6, s. 39–47.

²⁹ В.В. Биткинова, *Образы Карамзина и декабристов в бардовской поэзии*, „Известия Саратовского университета” 2007, т. 7, сер. Филология. Журналистика, вып. 2, s. 87–88.

czytelny sygnał, że postępuje analogicznie do słynnego poprzednika, przenosząc sens wymowy ideowej w głąb własnego utworu. Kolejnym ogniwem łączącym *Romans petersburski* z poprzedzającym go epigrafem jest temat dekabrystów ukryty w podtekście wiersza *Tauum* i rozwinięty przez Galicza na powierzchni tekstu poetyckiego, choć w istocie jedynie przy pobieżnej lekturze odbierany jako temat przewodni. Dopełnieniem sensów wytworzonych przez epigraf jest odniesienie jego słów do postaci bohatera lirycznego. Opuszczając szeregi dekabrystów, bierze on na siebie moralną odpowiedzialność za nieszczęścia, które spadły na jego ojczyznę.

Epigraf u Galicza może być również źródłem motywów wykorzystywanych w głównej części jego utworu. Podobną sytuację można zaobserwować na przykładzie *Piosenki o wyspach* (*Острова*), w której bard-poeta, przytaczając słowa z agitacyjnego wiersza Rylejewa („Ах, где те острова, // Где растёт трын-трава, // Братцы?!” [254]), czyni z nich kamerton podający tonację całej kompozycji. Tekstolog piosenki autorskiej Andriej Kryłow zwraca uwagę na to, że Galicz, cytując ten fragment z pamięci, nie zachowuje wierności oryginałowi i zapomina o współautorze Rylejewa, którym był inny poeta-dekabrysta Aleksandr Biestuzew (1797–1837)³⁰. Pierwsza strofa, w której echem odbija się tekst epigrafu („Говорят, что где-то есть острова: // Где растёт на берегу трын-трава, // Ты пей, как чай ее, // Без спешки-скорости, // Пройдет отчаянье, // Минуют хворости. // Вот какие есть на свете острова!..” [254]), jest początkiem lirycznej opowieści o utopijnej krainie szczęśliwości, stanowiącej alternatywę dla rzeczywistości radzieckiej. „Трын-трава”, która u obu poetów występuje w charakterze rośliny, dodatkowo u Galicza zapewniającej po spożyciu efekt określony przez słownikowe znaczenie wspomnianego wyrażenia³¹, rośnie na wyspach, które w odróżnieniu od cieszącego się złą sławą archipelagu, opisanego przez Sołżenicyna, uchodzą za namiastkę rajy na ziemi. Nie uświadczy się tu komunistycznej powomowy („И даже в праздники // Не клят лозунги” [254]) ani równości jedynie dla wybranych („Четыре – дважды два // Для всех и каждого” [254]) czy autentycznej prawdy („Где правда нажита, // А не назначена!..” [254]).

Podobnie jak w *Piosence o wyspach* rzecz ma się w utworze *Занялись пожары*, w którym Galicz wykorzystuje w charakterze epigrafu pierwszą strofę wiersza Achmatowej *Lipiec 1914* (*Июль 1914*), zapożyczając z niego motyw płonących torfowisk. W taki sposób poeta, opisując powszechne w okolicach Moskwy zjawisko w okresie letnim, szuka dla niego literackiego oparcia. Nie

³⁰ А.Е. Крылов, *Песня про острова*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., s. 23–24.

³¹ „Трын-трава” – „О пустяках, вздоре”; „Нипочём, не имеет значения; безразлично”. Zob. *Большой толковый словарь русского языка*, pod red. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2000, s. 1349.

ogranicza się jednak do pojedynczego elementu z tekstu poetyckiego Achmatowej, lecz prowadzi dialog z całą kompozycją „muzy płaczu”. Pożar u wybitnej akmeistki jest zwiastunem burz dziejowych, zapoczątkowanych przez zbliżającą się zawieruchę wojenną. Galicz kontynuuje ten wątek w swoim wierszu („И все это было когда-то уже, // В таком же кромешном году! // Вот так же, за чаем, сидела семья, // Вот так же дымилась и тлела земля, // И гость, опьяненный пожаром, // Пророчил, что это недаром!” [249]). Czyni przy tym bezpośrednio aluzję do słów poetki („Приходил одноногий прохожий // И один на дворе говорил: // «Сроки страшные близятся. Скоро // Станет тесно от свежих могил. // Ждите глады, и труса, и мора, // И затменя небесных светил // [...]»³²). To, co u Achmatowej było zapowiedzią XX-wiecznych katastrof, u Galicza stanowi efekt doświadczenia historycznego, którego ramy wyznacza porządek porewolucyjny. Czas pożogi u barda przeplata się z zaczerpniętym od Bułhakowa motywem nienaruszalności dóbr kultury wysokiej, których nie jest w stanie strawić żaden ogień („А мы утешаем своих Маргарит, // Что рукописи не горят!” [248]).

Odwołanie za pomocą epigrafu do twórczości Achmatowej nie jest u Galicza zjawiskiem odosobnionym. Bard niezwykle cenił sobie sztukę poetycką autorki *Requiem* (*Реквием*), a dzięki osobistej z nią znajomości miał okazję dostrzec piękno jej charakteru i zrozumieć dramatyzm dokonywanych przez nią wyborów, co uwypuklił za pomocą intertekstualnych nawiązań do życia i twórczości Achmatowej. Ciekawy wydaje się zatem epigraf do wiersza *Bez tytułu* (*Без названия*)³³, zaczerpnięty przez barda z tomiku poetyckiego *Слава миру!*, który stanowi mroczny epizod w biografii poetki i nie może zostać zaliczony do jej najwybitniejszych osiągnięć. Zbiorek wierszy zawierający wiernopoddane teksty na cześć Stalina został napisany przez Achmatową pod wpływem emocjonalnego szantażu ze strony władz radzieckich, pragnących podporządkować sobie jej osobę – fałszywą, jak się okazało – obietnicą ulżenia losowi aresztowanego syna poetki, Lwa Gumilowa. Wymuszony hołd poetycki, będący rozpaczliwym aktem uległości i skruchy nie zdołał jednak ugłaskać dyktatora, który wkraczał wtedy „w ostatnią, nacechowaną największą paranoją fazę swojego życia”³⁴. Słowa Achmatowej zacytowane przez Galicza jako epigraf („И благодарного народа // Он слышит голос: «Мы пришли // Сказать: где Сталин, там свобода, // Мир и величие земли!»” [264]) brzmią w ustach poetki wyjątkowo nieszczerze i nie stanowią dowodu jej ludzkiej słabości i twórczej niemocy, lecz potwierdzają, że powstały na skutek brutalnego

³² А.А. Ахматова, *От царскосельских лип: Поэзия и проза*, Москва 2000, s. 195.

³³ Wiersz rozpuszczający się słowami: „Ей страшно. И душно. И хочется лечь” [264].

³⁴ E. Feinstein, *Anna Wszechrosji. Życie Anny Achmatowej*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, M. Antosiewicz, Warszawa 2005, s. 201.

gwałtu dokonanego na bezbronnej matce i reprezentantce wolnej literatury. Wiersz Galicza jest rodzajem komentarza poetyckiego do tego epigrafu oraz próbą nakreślenia okoliczności, w jakich powstał. Poeta stara się oddać stan ducha Achmatowej w czasie procesu twórczego („Ей страшно. И душно. И хочется лечь. // [...] // И все-таки надо писать эпилог, // Хоть ломит от боли висок, // Хоть каждая строчка, и слово, и слог // Скрипит на зубах, как песок” [264]) i ukazuje główną motywację desperackiego kroku, którą była miłość macierzyńska („По белому снегу вели на расстрел // Над берегом белой реки, // И сын Ее вслед уходящим смотрел // И ждал – этой самой строки!” [264]).

Na przykładzie epigrafów zaczerpniętych przez Galicza z poezji Achmatowej można także zaobserwować odwrotną sytuację – niekiedy cytat z jej utworu umieszczony przed tekstem barda stanowi do niego komentarz. Tak jest w wierszu *Znowu sierpień* (*Снова август*) poprzedzonym słowami *Poematu bez bohatera* (*Поэма без героя*). Galicz wyczuwał wielość literackich odniesień kształtujących oblicze poematu Achmatowej. Przenikliwość barda znalazła zresztą potwierdzenie w późniejszych wnioskach wyciągniętych przez krytykę, która podobnie jak on sam odbierała dzieło akmeistki jako twór o naturze intertekstualnej³⁵. Dlatego za pośrednictwem jednego z najbardziej wymownych fragmentów tego utworu zilustrował międzytekstową koncepcję własnego tekstu poetyckiego. Użyte przez niego w charakterze motto słowa Achmatowej („а так как мне бумаги не хватило, // я на твоём пишу черновике...” [115]), powtórzone niemal w identycznym brzmieniu w ostatniej strofie wiersza *Znowu sierpień* („«Прости, но мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике...»” [117]), uświadamiają odbiorcy, że Galicz tworzy liryczną opowieść o poetce, zapisując kolejne strofy na stronicach jej biografii. Co ciekawe, przytoczony cytat świetnie oddaje ideę palimpsestu³⁶, która została opracowana przez współczesne literaturoznawstwo w celu zobrazowania kategorii intertekstualności dopiero po tym, jak wykorzystali ją w praktyce Achmatowa i Galicz. W taki sposób ich utwory antycypują model poetyki intertekstualnej, który stał się później domeną autorów postmodernizmu.

Cytat z Achmatowej pojawia się również u Galicza jako element składowy epigrafu zbudowanego z trzech komponentów. Ten szczególny typ znaku intertekstualnego, charakteryzujący się wielością przytoczonych w nim cudzych wypowiedzi, buduje znaczenie wiersza *Опыт ностальгии*. Tekst poprzedzony

³⁵ В.П. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*, Москва 2003, s. 156.

³⁶ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła D. Ulicka, Warszawa 1999, s. 107–154.

jest kolejno prozatorskim fragmentem zawierającym słowa z memuarów Konstantina Danzasa – przyjaciela i sekundanta Puszkina („Когда переезжали через Неву, Пушкин шуточно спросил: // – Уж не в крепость ли ты меня везешь? // – Нет, – ответил Данзас, – просто через крепость на Черную речку самая близкая дорога!” [255]) oraz trzema wersami z utworu Pasternaka *Нос зитова* (*Зимняя ночь*) („То было в прошлом феврале // И то и дело // Свеча горела на столе...” [255]) i dwuwierszem zaczerpniętym z kompozycji zatytułowanej *Мурка, не ходи, там сыч...* autorstwa Achmatowej („Мурка, не ходи, там сыч, // На подушке вышит!” [255]). Stabilność motta – podobnie zresztą jak stabilność tekstu w pieśniach autorskich Galicza – ulega czasem zachwianiu ze względu na ustny charakter jego prezentacji. Pisarz poszerza je o kolejne wersy utworów poetyckich, z których pochodzą jego liryczne części, w niewierszowanym fragmencie zaś dopuszcza się drobnych zniekształceń, polegających głównie na zmianie szyku wyrazów oraz użyciu słów bliskoznacznych³⁷. Nie wpływa to jednak na znaczenie przytaczanego z pamięci motta oraz nie świadczy o ponownym podjęciu przez Galicza pracy nad udoskonaleniem całości utworu, który jest dziełem skończonym. Podstawową rolą trójczłonowego epigrafu recytowanego przez poetę z patosem jest podkreślenie obecności w jego tekście motywów skumulowanych w nim samym. Materializują się one w jednej z końcowych strof utworu barda („Но тает февральская свечка, // Но спят на подушке сычи, // Но есть еще Черная речка, // Но есть еще Черная речка, // Но – есть – еще – Черная речка...” [257]), stanowiąc dowód na toczący się dialog między epigrafem a tekstem głównym.

Analizując *Опыт ностальгии*, warto zwrócić także uwagę na dialog, który staje się udziałem poszczególnych części epigrafu. Nieuchronność procesu, w którym polemizują ze sobą wszystkie elementy rozbudowanego motta, została odnotowana przez współczesne literaturoznawstwo³⁸. W wierszu Galicza pierwszy z cytatów umieszczonych przed jego tekstem pod względem formalnym pozostaje w opozycji do dwóch pozostałych. Podobnie rzecz się ma w przypadku zastosowania kryterium objętościowego. Natomiast rozpatrując wymowę ideową każdego z epigrafów w zestawieniu z semantyką tekstu poetyckiego barda, należy stwierdzić, że łączy je ekwiwalencja (każdy z nich jest odwołaniem do świata kultury wysokiej). Zadaniem trójczłonowego epigrafu w liryku *Опыт ностальгии* jest także wyjaśnienie znaczenia tytułu, natomiast idea w nim zawarta staje się następnie obiektem rozważań pisarza ulokowanym w przestrzeni korpusu

³⁷ Nagrania audio z koncertów Galicza: А.А. Галич, *Королева материка* (1974), РМГ Медиа 2007; tenże, *У микрофона Галич* (1974), РМГ Медиа 2007; tenże, *Варианты и наброски* (1969–1973), РМГ Медиа 2007.

³⁸ Н.А. Кузьмина, *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва 2007, s. 145.

tekstowego. Nazwiska Puszkina, Pasternaka i Achmatowej wymienione w epigrafach uzmysławiają odbiorcy, że źródłem tytułowej tęsknoty jest odchodzący w przeszłość świat ich poezji. Ustępuje on miejsca myślowemu schematyzmowi i pustostłowiu, wyznaczającym standardy nowej literaturze:

Мы с каждым мгновеньем бессильней, // Хоть наша вина не вина, // Над блочно-панельной Россией, // Как лагерный номер – луна [255]; Как каменный лес, онемело, // Стоим мы на том рубеже, // Где тело – как будто не тело, // Где слово – не только не дело, // Но даже не слово уже [256].

Zasłużeni dla rosyjskiej kultury autorzy stają się zaś twórcami zakazanymi („Об этом не надо! // Молчи!” [257]). Utwór Galicza nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście późniejszej emigracji pisarza, kiedy to tytułowa nostalgia za światem Puszkina, Pasternaka i Achmatowej staje się jeszcze bardziej dotkliwa dla poety tworzącego z dala od ojczyzny.

Rzadziej pisarz poprzez epigrafy odwoływał się do dorobku autorów spoza rosyjskiego obszaru językowego, także twórców kanonu literatury światowej. Symptomatyczne pozostaje również to, że w takich przypadkach rezygnował on z poetyckich epigrafów, które – co warto podkreślić – stanowią najbardziej okazałą grupę w liryce Galicza, na rzecz utworów prozatorskich. Zabieg ten wypróbował pisarz w wierszu *Вечером, после войны* z debiutanckiego zbiorku poezji *Chłопцы i dziewczęта*. Warte odnotowania jest też to, że młody Galicz zastosował w nim dość oryginalne odwołanie do powieści Jarosława Haška o wójaku Szwejku – bardziej przypominające kontaminację niż cytowanie przekładu utworu czeskiego prozaika.

Wśród epigrafów Galicza nie zabrakło także parodystycznego ujęcia fraz z tekstów uświęconych przez zniechęcony przez artystę system, czego przykładem jest *Ballada o wartości dodatkowej*, w której hasło zapożyczone od Marksa i Engelsa: „Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма...” [193] w konfrontacji z tekstem barda staje się obiektem drwiny. Charakter polemiczny ma także inny prozatorski epigraf Galicza, zaczerpnięty z reportażu czeskiego dziennikarza o poglądach komunistycznych – Juliusa Fučika. Śpiewający poeta, którego nie sposób posądzać o sympatie lewicowe, w wierszu *Признание в любви* poprzedza własny tekst cytatem z *Reportażu spod szubienicy* Fučika³⁹ („Люди, я любил вас – будьте бдительны!” [235]) – zawierającym hasło wcześniej spopularyzowane przez sowiecką propagandę. Czyni to jednak z zamiarem zdezakwuwania słów zawartych w epigrafie, którym przeciwstawia pełne wiary w człowieka przesłanie ostatnich wersów tekstu autorskiego: „Но оставьте, пожалуйста, бдительность // «операм»! // Я люблю вас, люди! // Будьте доверчивы!” [238].

³⁹ J. Fučík, *Reportaż spod szubienicy*, przeł. H. Gruszczyńska-Dębska, Warszawa 1975.

Oprócz przytoczonych cytatów zaczerpniętych z tekstów, które nie powstały w języku rosyjskim, należy także wyróżnić prozatorski epigraf z wiersza *Pamięci B.L. Pasternaka*, zawierający słowa z oficjalnego komunikatu o śmierci Pasternaka, zamieszczonego w czasopiśmie „Литературная газета”:

[...] правление Литературного Фонда СССР извещает о смерти писателя, члена Литфонда, Бориса Леонидовича Пастернака, последовавшей 30 мая сего года, на 71 году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни, и выражает соболезнование семье покойного [113].

Sucha notka o śmierci jednego z najwybitniejszych rosyjskich poetów, którego dokonania początkowo doceniono jedynie poza granicami Rosji, została wykorzystana przez Galicza jako punkt wyjścia refleksji o autorze powieści *Doktor Żywego* i cynizmie władz w odniesieniu do tej postaci⁴⁰.

W poezji Galicza miejsce motta zajmują także własne wypowiedzi barda. Często zawierają one stwierdzenia i sądy obrazujące specyfikę epoki, która stanowi tło jego rozważań literackich. Tak niecodzienny epigraf zamieszczony został w pieśni *Odchodzą najbliżsi*, której nieodzownym składnikiem jest wstawka prozatorska („На последней странице газет печатаются объявления о смерти, а на первых – статьи, сообщения и покаянные письма” [76]) poprzedzająca tekst utworu, a umieszczona za tytułem i dedykacją. Ze względów formalnych ten typ epigrafu łudząco przypomina komentarz autorski. Podstawowa różnica pomiędzy obydwojma komponentami tekstowymi polega jednak na fakultatywnym charakterze ostatniego oraz jego zmienności brzmieniowej przy zachowaniu ogólnego sensu całości wypowiedzi⁴¹. Za jego pośrednictwem, podobnie jak w przypadku wiersza *Pamięci B.L. Pasternaka*, poeta ukazuje cynizm sowieckiej polityki kulturalnej.

Rozpatrując epigrafy w piosenkach autorskich Galicza, trudno nie zwrócić uwagi na pewien paradoks jego manieri twórczej. Bard, korzystając z dobrodziejstw synkretycznego gatunku poezji muzycznej, nie przestawał żywić nadziei na publikację swoich pieśni w formie książki. Nie było to podyktowane tylko względami osobistymi, choć nigdy nie stanowiło tajemnicy, że Galicz pragnął sławy i uznania, lecz przemawiały za tym również przesłanki artystyczne. Na

⁴⁰ Co ciekawe, obrońcy socjalistycznej moralności obecni na festiwalu bardów w Nowosybirsku zniesmaczeni występem Galicza w donosie na poetę podawali w wątpliwość fakt zorganizowania nagonki na Pasternaka. Zob. *Персональное дело*, 1968, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 326. Potwierdza to siłę poetyckiego przekazu wiersza *Pamięci B.L. Pasternaka*, kierowanego przez twórcę do zupełnie innego grona słuchaczy.

⁴¹ Nagrania audio z koncertów Galicza: А.А. Галич, *Литературские мостки*, РМГ Медиа 2007; tenże, *Песни об Александрях* (1974), РМГ Медиа 2007.

tle innych poetów-bardów przywiązywał on największą wagę do literackości swoich tekstów poetyckich i właśnie dzięki jej eksponowaniu konkurował z liryzmem Okudźawy i ekspresją Wysockiego. Liczne odniesienia intertekstualne, pośród których epigrafy zajmują jedno z ważniejszych miejsc, stają się jeszcze bardziej czytelne podczas lektury utworów Galicza. Stąd wiersze pisarza zyskują na wartości przy autorskim wykonaniu, nie tracąc wiele w tradycyjnej formie kodowania materiału poetyckiego.

Epigrafy bardów można umownie podzielić na „mówione” i „pisane”, co wynika z ustnej tradycji pieśni autorskiej, dopełnionej następnie przez utrwalanie i rozpowszechnianie jej treści za pomocą pisma. Ów podział można również stosować w odniesieniu do twórczości Galicza. Godne podkreślenia jest to, że nie wszystkie epigrafy prezentowane przez niego w czasie występów „dotrwały” do momentu publikacji utworów. Nie każdy z epigrafów przytaczany był również z należytą starannością. Przyczyną zniknięcia poszczególnych epigrafów była ewolucja twórcza samego pisarza, który często z nich rezygnował. Warto wspomnieć tu chociażby *Pieśń-balladę o córce generała*, początkowo poprzedzoną cytatem z wiersza Piotra Wiejnbierga, czy pieśń *Воспоминания об Одессе*, w pierwotnym zamysle zaopatrzoną w epigraf, którym była strofa z *Podróży Oniegina (Путешествие Онегина)* Puszkina⁴². Przyczyną były też nieumyślne działania osób zajmujących się przygotowaniem do druku dzieł Galicza. Kolejni redaktorzy, bazując na różnorodnym materiale (wcześniejsze wydania książkowe, nagrania audio), często wykazywali brak krytycznego podejścia do źródeł tekstów barda i traktowali je w sposób wybiórczy. Wszak pominięcie lub zniekształcenie danego elementu tekstu w czasie recytalu Galicza nie musiało oznaczać, że automatycznie powstawał nowy, ostateczny wariant dzieła. Podobnie jak samo opublikowanie emigracyjnych zbiorów poezji śpiewającego dramaturga, choć za wyjątkiem „posiewowskiego” zbioru z 1969 roku dokonane za jego zgodą – z wielu względów nie mogło dowodzić, że są one źródłem kanonicznej wersji tekstów. W konsekwencji pieśni Galicza stają się bardziej czytelne dzięki zestawieniu rozmaitych nagrań tych samych utworów z ich wersjami drukowanymi (metoda ta dotyczy nie tylko prawidłowego odczytania epigrafów w określonych utworach, lecz ma zastosowanie w procesie interpretacji całej liryki barda). Powyższa klasyfikacja pociąga za sobą także konsekwencje natury percepcyjnej. Jak zauważa Anatolij Kułagin, inaczej postrzega się epigraf uwieczniony na stronie książki w formie wydrukowanego tekstu, do którego w dowolnej chwili można powrócić, a inaczej traktuje się tę część utworu, w przypadku piosenki autorskiej prezentowanej „na żywo”, kiedy

⁴² Przedstawione przykłady „znikających” epigrafów stały się już przedmiotem rozważań literaturoznawców. Zob. А.Е. Крылов, *Галич – „Соавтор”*, dz. cyt., s. 42–45; А.В. Кулагин, *Эпиграф в поэзии...*, dz. cyt., s. 157, 159.

odbiorca powinien się maksymalnie skoncentrować, aby zapamiętać epigraf i odnieść go do tekstu poetyckiego następującego po nim. W związku z tym, zdaniem uczonego, główną funkcją epigrafów Galicza jest komentarz autorski do własnego utworu⁴³.

Motto jest jednym z wielu przykładów operowania przez Galicza **cytatem**. Podobnie jak w przypadku epigrafów, cytaty, będące cudzym słowem włączonym do głównego korpusu tekstu artystycznego, mogą być przytoczone w sposób dosłowny bądź z różnych przyczyn zmienione lub odpowiednio zmodyfikowane. Z reguły cytaty wtopione w tkanę tekstową utworów Galicza pochodzą z repertuaru poetyckiego autora, któremu poświęcony jest dany wiersz, nierzadko są one powieleniem epigrafu bądź jego kontynuacją. Prawidłowość tę najlepiej widać na przykładzie wspomnianych już cykli *Литераторские моменты* oraz *Песни александрийские*. Niejednokrotnie cytaty są w nich wtórnie wydzielone za pomocą cudzysłowów, choć nie zawsze jest to konieczne, i służą uzmysłowieniu czytelnikowi ich zewnętrznego pochodzenia oraz skłonieniu go do poszukiwania ich źródła poza tekstem autorskim. Dzieje się tak przede wszystkim na skutek powszechnej rozpoznawalności „obcych” fragmentów, które składają się na teksty stanowiące kanon kultury rosyjskiej. Odnosi się to do modelowego odbiorcy, do którego Galicz adresuje swoje słowo poetyckie. Rosyjski inteligent lat 60. i 70. XX wieku bardzo dobrze znał interteksty, którymi operował bard. Graficzne oznaczenia cytatów są zatem odpowiednikiem zabiegów intonacyjnych stosowanych przez Galicza przy prezentacji utworów o profilu intertekstualnym. Naruszając strukturę brzmieniową kompozycji w wyniku modulowania mowy, pisarz akcentuje zdania przeniesione ze świata poezji innych autorów.

Ciekawą ilustracją tej sytuacji jest wspominany już wielokrotnie wiersz *Пamięći В.Л. Пастернака*. W utrzymanym w konwencji poetyckiego hołdu utworze pasja demaskatorska i siła oskarżycielska Galicza w stosunku do prześladowców Pasternaka wychodzi poza ramy kontekstu historycznego, przybierając formę literackiej kontynuacji uświęconego przez lirykę romantyczną tematu „poety i tłumu”. Dzieło barda staje się konstrukcją polifoniczną. Obecny w nim mroczny obraz fałszywej żałoby po zmarłym mistrzu, przeżywanej przez jego niedawnych oprawców, przeplata się ze słowem autora powieści *Доктор Живаго*. Kruchej doczesności Galicz przeciwstawia wieczność poezji, której budulcem jest również świat artystyczny Pasternaka. W strukturze pieśni barda jest on reprezentowany przez dwa fragmenty wierszy rosyjskiego noblisty („Мело, мело, по всей земле, во все пределы, // Свеча горела на столе, свеча горела...» [114]; „Гул затих. Я вышел на подмостки. // Прислонясь к дверному косяку...» [114]).

⁴³ А.В. Кулагин, *Эпиграф в поэзии...*, dz. cyt., s. 162.

Składające się z dwóch wersów strofy zaczerpnięte z utworów *Noc zimowa* oraz *Hamlet* (*Гамлет*) zostały wkomponowane w tkankę tekstową *Pamięci B.L. Pasternaka* i wyrecytowane przez Galicza. W ten sposób poeta akcentuje jedność kultury, na którą składają się m.in. dokonania twórców „srebrnego wieku” [obok tytułowego bohatera dwoje z nich – Marina Cwietajewa (1892–1941) i Mandelsztam – w ukryty sposób uczestniczy w procesie gloryfikacji dewastowanego słowa⁴⁴] i szukającego w nich inspiracji pokolenia rosyjskich bardów. Czyni to również, aby podkreślić rolę twórcy i jego determinacji w przeciwstawianiu się niszczyielskiej sile historycznych burz.

W podobnym duchu napisany jest wiersz *Powrót do Itaki* (*Возвращение на Итаку*), poświęcony pamięci Mandelsztama i poprzedzony epigrafem z jego utworu *Już będę się miotał po ciemnej ulicy taborze...* (*Я буду метаться по табору улицы темной...*), który trzykrotnie pobrzmiewa w części głównej kompozycji Galicza („...А жизнь промелькнет // Театрального капора пеной...» [124]; „...И только и света, // Что в звездной, колючей неправде...» [124]; „...И некому, некому, // Некому молвить: // Из тавора улицы темной...» [125]), wyróżniając się na tle pozostałych strof zarówno w przypadku autorskiego wykonania (odpowiednie zabiegi intonacyjne), jak i opublikowania jego tekstu drukiem (zastosowanie cudzysłówów). Bard, snując opowieść o aresztowaniu i zesłaniu jednego z największych rosyjskich poetów, przeplata ją tekstem samego Mandelsztama. Z dzieła akmeisty bije spokój i harmonia kontrastująca z pełnym złowieszczygo napięcia opisem przeszukania mieszkania literata, zapoczątkowującego drogę twórcy na osobistą Golgotę. Surowość wyroku i nieuchronność jego wykonania podkreśla biblijny intertekst. Słowa „Глотай своего якобинства опивки! // Не уксус еще, но уже не вино!” [124] oddają stan oczekiwania na ostateczne rozwiązanie, dzięki widocznej analogii do przebywania Jezusa w ogrodzie Getsemani. Nasuwają też skojarzenia losu Mandelsztama z męczeńską śmiercią Chrystusa oraz antycypują zmartwychwstanie akmeisty, które dokona się poprzez udostępnienie czytelnikom jego dziedzictwa poetyckiego. Temat poety oddającego życie za sztukę słowa, wraz z wynikającymi z niego religijnymi konotacjami, obecny jest również w pieśniach Wysockiego, czego przykładem jest utwór *О фатальных датах и цифрах* („А в 33 Христу – он был поэт, он говорил: // «Да ни убий!» Убьешь – везде найду, мол. // Но – гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил, // Чтоб не писал и чтобы меньше думал”⁴⁵). Nie można również pominąć pasternakowskich inspiracji obecnych u obu bardów przy wykorzystaniu paschalnych motywów

⁴⁴ Posługując się aluzją literacką, Galicz zestawia los Pasternaka z dramatycznym finałem ziemskiej egzystencji Cwietajewej („Он не мылил петли в Елабуге” [113]) i Mandelsztama („И с ума не сходил в Сучане!” [113]).

⁴⁵ В.С. Высоцкий, *Сочинения...*, dz. cyt., s. 280.

ewangelicznych. Tekst Galicza udźwiękowiony jest przy tym popularną niegdyś hawajską pieśnią, której słowa umieszczone zostały na końcu każdej ze strof sąsiadujących z wersami-cytatami z Mandelsztama: „«Рамона, какой простор вокруг, взгляни, // Рамона, и в целом мире мы одни»”; „«Рамона, моя любовь, мои мечты, // Рамона, везде и всюду только ты...»”; „«Рамона, ты слышишь ветра нежный зов, // Рамона, ведь это песнь любви без слов...»” [124–125]. Płynąca zza ściany melodia w połączeniu z banalnym tekstem kompozycji zagłusza zło dokonujące się w mieszkaniu literata i potęguje wrażenie pustki duchowej powstałej na skutek wykorzenienia kultury.

Poza przytaczaniem „cudzych” słów w formie bezpośredniej Galicz stosuje zabieg w postaci wprowadzania do swoich utworów ukrytych cytatów. Ich rozpoznanie sprawi, że odbiorca wzniesie się ponad pierwotne znaczenie tych części tekstu i usłyszy ich prawdziwą wymowę, kształtującą się w przestrzeni międzytekstowej. Można to zaobserwować w wierszu *Powrót do Itaki*, gdzie strofy wychodzące spod pióra barda pełne są elementów zaczerpniętych wprost z poezji Mandelsztama⁴⁶. Obraz agentów policji politycznej przeprowadzających rewizję w mieszkaniu pisarza zwiastuje jego rychłą kaźń. Wyrażone to zostaje za pomocą słów: „И жирные пальцы с неспешной заботой // Кромешной своей занимались работой, // И две королевы [mowa tu o Nadziei Mandelsztam i Annie Achmatowej, które były świadkami aresztowania poety w majową noc 1934 roku – В.О.] глядели в молчанье, // Как пальцы копались в бумажном мочале, // Как жирно листали за книжкой книжку” [123]. Słowa te były intertekstualnym odwołaniem do wiersza *Żyjemy tu, nie czując pod stopami ziemi...* (*Мы живем, под собою не чуя страны...*). To właśnie tym utworem Mandelsztam podpisał na siebie wyrok śmierci. Motyw „tłustych palców”, które stanowią atrybut Stalina w słynnym pamflecie autorstwa Mandelsztama, u Galicza wskazuje na mocodawcę akcji przeciwko literatowi i nie pozostawia wątpliwości co do jej finału. Skrupulatnie zaś przeglądane przez enkawudzistów „stosy papierów” to nic innego jak niebezpieczne dla władzy rękopisy mistrza, które zostały wykorzystane jako materiał obciążający ich autora. Natomiast aresztowanie i zesłanie twórcy opisane są z wykorzystaniem słów-cytatów oraz motywów antycznych rodem z jego wierszy, które przenosząc na swój sposób poetę do miejsca przeznaczenia, są gwarantem pamięci o nim („Но слово останется, слово осталось! // Не к слову, а к сердцу приходит усталость” [124]). Mówiąc o niezniszczalności słowa, bard pośrednio cytuje również obecną podczas aresztowania Mandelsztama autorkę *Poematu bez bohatera*,

⁴⁶ Szczegółowa analiza pieśni Galicza pod kątem jej związków intertekstualnych z poezją Mandelsztama przeprowadzona została przez Stanisława Swiridowa w artykule poświęconym poetyce cyklu *Литераторские мостки*. Zob. С.В. Свиридов, „Литераторские мостки”. *Жанр. Слово. Интертекст*, w: *Галич. Проблемы поэтики...*, dz. cyt., s. 116–127.

która w swoim wierszu *Кого когда-то называли люди* wyraziła bliską mu myśl o trwałości tworzywa literackiego: „Ржавеет золото, и истлевает сталь, // Крошится мрамор – к смерти все готово. // Всего прочнее на земле печаль // И долговечней – царственное Слово”⁴⁷. W ten sposób Galicz przeciwstawia materialną i duchową sferę życia, które uosabiają niezbyt wytrzymałego fizycznie, wątłego, schorowanego poetę i jego wiekopomne dzieła.

Poddawanie cytatów przeróbkom, które skutkują powstaniem nowych fragmentów tekstu zachowujących ślad pamięci o swoich źródłach, stanowi domenę Galicza. Pisarz często umieszcza zmodyfikowane przez siebie „cudze” słowo we własnych utworach, rezygnując przy tym z zabiegów służących uzmysłowieniu odbiorcy ich zewnętrznego charakteru i zmuszając go do samodzielnej identyfikacji ukrytych cytatów. Brak zastosowania „intonacyjnych cudzysłówów” oraz epigrafów czy dedykacji, ujawniających tekst artystyczny lub nazwisko autora, na które następnie powołuje się bard w ramach swego dzieła, staje się często kłopotliwy dla słuchacza. Podobna sytuacja ma miejsce w pieśni *Запой под Новый год*, w której przedostatnia strofa zawiera element, który – rozumiany jako cytat – włącza do procesu interpretacyjnego inny tekst poetycki. Galicz pisze o upływającym czasie, który wymyka się spod kontroli („Не поймешь – не то январь, не то апрель, // Не поймешь – не то метель, не то капель, // На реке не ледостав, не ледоход, // Старый год, а ты сказала – Новый Год” [171]). Swoich bohaterów umieszcza natomiast w chaosie bytu, nad którym bezskutecznie próbują zapanować. Co najistotniejsze, czyni to w duchu Błoka, o czym świadczy obecność w jego utworze sparafrazowanych słów z wiersza symbolisty (*Ночь, улица, фонарь, аптека...*): „Ночь, улица, фонарь, аптека, // Бессмысленный и тусклый свет. // Живи еще хоть четверть века – // Все будет так. Исхода нет”⁴⁸; u Galicza: „Где всё зазря и всё не то, // И всё непрочно, // Который час, и то никто // Не знает точно. // Лишь неизменен календарь // В приметах века – // Ночная улица. Фонарь. // Канал. Аптека...” [171]. Stanowią one – jak zauważa Władisław Zajcew – kwintesencję zwartych i nadzwyczaj pojemnych znaczeniowo strof Błoka „замкнутым кругом своей кольцевой композиции рисующих и подчёркивающих всю беспросветность, безысходность человеческого существования в «страшном мире»”⁴⁹. Wywód autorski Galicza jest więc wsparty autorytetem wielkiego poprzednika, którego głos pobrzmiwa w „tekście cytującym”.

⁴⁷ А.А. Ахматова, *От царскосельских лип...*, dz. cyt., s. 447.

⁴⁸ А.А. Блок, *Стихотворения...*, dz. cyt., s. 172.

⁴⁹ В.А. Зайцев, *В русле поэтической традиции (о цикле Александра Галича «Читая Блока»)*, w: tenże, *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 258.

Źródło cytatów w pieśniach Galicza stanowią także karty biografii pisarzy, którym bard poświęcił swoje teksty poetyckie. Koncepcja lirycznej opowieści o rosyjskich literatach – wpisana w cykle autorskie *Лумепаторские мостки* i *Піеśni aleksandryjskie* – najpełniej realizuje się w reprezentujących je kolejno utworach *Znowu sierpień* i *Піеśń huzarska / Aleksander Poleżajew*, które obfitują w materiał biograficzny misternie oszlifowany przez Galicza. Pierwszy z nich osnuty jest na motywach życia Achmatowej, naznaczonych cierpieniem doznany w czasie sierpniowych dni, które pozostawiły niezatarty ślad w świadomości poetki. Tytułowy miesiąc stanowi synonim pasma osobistych nieszczęść doznanych przez akmeistkę, co bard zaznacza w koncertowych komentarzach do pieśni oraz w audycji autorskiej w radiu „Swoboda” poświęconej „muzie płaczu”. Tak mówi na ten temat:

Сейчас август месяц, тот самый август, который [...] так не любила Анна Андреевна... В августе был расстрелян Николай Гумилев, в августе был арестован сын Ахматовой и Гумилева – Лев. [...] В августе вышли известные постановления ЦК КПСС „О журналах «Звезда» и «Ленинград»», в которых были ошельмованы, вывалены в грязь великие русские писатели Анна Ахматова и Михаил Зощенко⁵⁰.

Akcentuje to również w obrębie samego tekstu artystycznego, czyniąc aluzje do konkretnych faktów biografii poetki. Są to kolejno: nieskrywana niechęć Achmatowej do sierpnia: „Вот если бы только не август, // Не чертова эта пора!” [115]; śmierć jej męża, Nikołaja Gumilowa: „Таким же неверно-нелепым // Был давний тот август, когда // Над черным бернгардовским небом // Стрельнула, как птица, беда” [115]; niepewność co do losów aresztowanego syna, Lwa Gumilowa: „Которую ночь – над Невой, // Уже не надеясь на чудо, // А только бы знать, что живой!” [116]; poddanie miążdżącej krytyce dorobku poetyckiego autorki *Poematu bez bohatera*: „И разве не в август снова, // В еще неотмеренный год, // Осудят мычанием слово, // И совесть отправят в расход!?” [115–116]. Cyklicznie powtarzający się dramat staje się również częścią szerszego kontekstu poetyckiego stworzonego przez lirykę Achmatowej. Nie ulega wątpliwości, że Galicz, utrwalając w swoich strofach życiorys wybitnej akmeistki, posiłkuje się jej twórczością literacką. Obok wierszy *Тот август, как желтое пламя...*; *Август 1940* oraz *Август*, z których poza wspólnym tytułowym komponentem bard zapożycza motyw fatum, żalu, smutku i tęsknoty za odchodzącą epoką, na plan pierwszy wysuwa się poemat *Requiem*, w którym pieśniarz odnajduje punkt wyjścia do dialogu intertekstualnego prowadzonego w jego dziele *Znowu sierpień*. O związku obu tych utworów świadczą słowa wypowiedziane przez bohaterkę Achmatowej

⁵⁰ А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 261.

(„Муж в могиле, сын в тюрьме, // Помолитесь обо мне”⁵¹), które stają się następnie ukrytym cytatem rozbrzmiewającym w pieśni Galicza. Wyrażają one rozpacz poetki z powodu straty męża i represjonowania syna oraz decydują o religijnym zabarwieniu całej kompozycji. Bard, kontynuując wątek biblijny, w którego centrum znajduje się postać współczesnej Bogarodzicy, wzorem *Requiem* osadza ją w mrocznej przestrzeni Petersburga. Czyni to z zachowaniem wielu elementów topograficznych przeniesionych wprost ze świata artystycznego Achmatowej („В тени разведенных мостов, // Ходила она по Шпалерной, // Моталась она у «Крестов».” [115]; „Идет она, как ты! // По Пряжке, через Прагу – // Искать свои «Кресты!»” [116]). Zapożycza także obecną w jej poematach obraz nosy petersburskiej („Как тебе, сынок, в тюрьму // Ночи белые глядели”⁵²; „За окошком Нева дымится, // Ночь бездонна и длится, длится – // Петербургская чертовня... // В черном небе звезды не видно, // Гибель где-то здесь, очевидно”⁵³). W efekcie staje się on kolejnym autorem, który opiewa w swoich strofach mit Petersburga⁵⁴ oraz współtworzącą go postać Achmatowej, która jest uosobieniem pisarki pragnącej – jak czynił to później bard-poeta – zachować ciągłość kultury rosyjskiej. Znamienne jest, że Galicz, opracowując koncepcję cyklu *Литераторские мостки* jako poetyckiej nici łączącej przeszłość i teraźniejszość świata kultury wysokiej, czyni to na podstawie doświadczenia literackiego Achmatowej, która wychowana została w duchu przedrewolucyjnym, a swoją drogę twórczą zmuszona była kontynuować w nowych warunkach historycznych. Zerwana więź czasu, której metaforę stanowi wiersz *На разведенном мосту* powstały w latach 1917–1918 („На разведенном мосту // В день, ставший праздником ныне, // Кончилась юность моя”⁵⁵), sygnalizuje potrzebę wypełnienia powstałej luki słowem poetyckim najwyższej jakości. Konieczność tę rozumieli zarówno rosyjska modernistka, jak i klasyk piosenki autorskiej, który z fotograficzną dokładnością odwzorował ją w słowie („И в сумерки вписана четко, // Как вписана в нашу судьбу, // По-царски небрежная челка, // Прилипшая к мокрому лбу” [116]).

Drugi z wymienionych wierszy, otwierający wspomniany wcześniej cykl *Пісні александрійських*, przybliży sylwetkę XIX-wiecznego poety Aleksandra Poleżajewa⁵⁶ – utalentowanego kontynuatora liryki dekabrystowskiej, który

⁵¹ А.А. Ахматова, *От царскосельских лип...*, dz. cyt., s. 557.

⁵² Tamże, s. 558.

⁵³ Tamże, s. 584.

⁵⁴ Ю.М. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, w: tenże, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, s. 208–220.

⁵⁵ А.А. Ахматова, *От царскосельских лип...*, dz. cyt., s. 270.

⁵⁶ B. Galster, *Ruch literacki*, w: *Historia literatury rosyjskiej. Podręcznik*, red. M. Jakóbiec, t. 1, Warszawa 1970, s. 454–455.

paraziwszy się carowi Mikołajowi I nieprawomyślnym poematem *Saszka* (*Сашка*) („Началось все дело с песенки” [112]), w trybie pilnym wezwany zostaje przed oblicze monarchy („А беда явилась за полночь, // [...] // Едут трое, сам в середочке, // Два жандарма по бокам.” [112]), gdzie zapadają decyzje o jego dalszych losach. Słowami pieśni żołnierskiej („Славно, братцы, славно, братцы, славно, братцы-егеря! // Славно, братцы-егеря, рать любимая царя!” [112]) bard przypomina nałożony na Poleżajewa obowiązek niezwykle ciężkiej służby wojskowej na znak odkupienia win oraz nazywa przyczynę śmierci poety, czyli suchoty („Носовой платок в крови” [113]). Drugim celem przyświecającym Galiczowi jest zbliżenie się do XIX-wiecznego autora na gruncie poetyckim („Тезка мой и зависть тайная, // Сердце горем горячи!” [112]) oraz podkreślenie trwałości i niezmienności metod ograniczania przez państwo swobody twórczej („И дело тут не в метрике, столетие – пустяк!” [113]), czego boleśnie doświadczyli w swoim życiu obydwaj pisarze. W pieśni Galicza nie zabrakło też miejsca dla przemyśleń na temat powinności poety i zadań, jakie stoją przed jego działalnością literacką. Bard wtóruje dewizie Brodskiego o posłannictwie poezji: „Бродский – pisze biograf noblisty Lew Łosiew – не настаивает на общественной полезности или гуманитарной миссии поэзии, но указывает на ее другую функцию – спасение душевного здоровья”⁵⁷. Galicz mówi o niej jak o stabilizatorze kondycji psychicznej oddającego się jej twórcy („То ли броситься в поэзию, // То ли сразу – в желтый дом...” [112]). Nie można jednak zapominać o nacisku, jaki śpiewający poeta kładł na społeczną użyteczność słowa. Dawał temu wyraz również w innych dziełach tworzonych pod szyldem liryki obywatelskiej. Utwór poświęcony Poleżajewowi stanowi krok w kierunku połączenia obu tych tendencji przez nakreślenie portretu poety balansującego na granicy obłędu i szukającego ocalenia w twórczości poetyckiej, którą wypełnia troska o losy ojczyzny.

Przejawem intertekstualności w poezji Galicza jest też **aluzja**, za pomocą której pisarz nawiązuje kontakt z odbiorcą, odnajdując w nim osobę myślącą podobnymi kategoriami, potrafiącą prawidłowo odczytać autorski podtekst. Stosując aluzję, Galicz nie tyle wykazuje się znajomością określonych tekstów oraz zdarzeń, zjawisk czy postaci, o których pragnie opowiedzieć nie wprost, ile liczy na aktywność adresata, który dzięki swojej wiedzy i przenikliwości rozkoduje informację artystyczną oraz doceni inwencję twórcy ukrywającego jej prawdziwy sens. W swoich pieśniach niejednokrotnie unika wymieniania nazwisk rzeczywistych osób, ograniczając się do opisu ich cech zewnętrznych bądź sytuacji, z którymi były związane. Taki rodzaj aluzji staje się udziałem *Реквием*

⁵⁷ Л.В. Лосев, *Иосиф Бродский...*, dz. cyt., s. 10.

по неубитым, które stanowiło reakcję artystyczną Galicza na wybuch wojny sześciodniowej. Poeta porusza w nim powracający w jego twórczości temat zagłady Żydów oraz problem antysemityzmu (*Kadysz; Pociąg; Ballada o wiecznym ogniu; Предостережение; Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане*). Nie wprost nazywa przy tym postać dyktatora Egiptu Gamala Abd el-Nasera⁵⁸, który w czasie II wojny światowej kolaborował z faszystami, co nie przeszkodziło mu w otrzymaniu później z rąk Chruszczowa orderu Bohatera Związku Radzieckiego, początkowo zarezerwowanego jedynie dla obywateli sowieckich („Красавчик, фашистский выкормыш, // Увенчанный нашим орденом // И Золотой Звездой” [182]). Śpiewającemu twórcy nie przechodzi również przez gardło nazwisko prześladowcy rosyjskich literatów – Andrieja Żdanowa, który w utworze *На сонках Манчжурии* określony zostaje jako „толстомордый подонок с глазами обманщика” [118]. Galicz świadomie stosuje tu nasycony inwektywami styl typowy dla wypowiedzi stalinowskiego „specja od kultury”.

W tekstach artystycznych poety-barda za pośrednictwem aluzji przywoływani są również mistrzowie słowa największego formatu, których zasługi dla literatury rosyjskiej są nie do przecenienia. Jednym z nich pozostaje Czechow. Galicz wspomina go w wierszu *Кошачьими лапами вербы*, czyniąc aluzję do przedśmiertnej wypowiedzi autora dramatu *Wiśniowy sad* (*Вишневый сад*), który frazą „Ich sterbe” („umieram”) oraz wypitym kieliszkiem szampana pożegnał się ze światem („Шампанского марки «Ихъ штербе» // Еще остается глоток” [137]). Alkoholowy kontekst stworzony za pomocą elementu biografii Czechowa obecny jest też w kolejnej strofie Galicza („А я и пригубить не смею // Смертельное это вино, // Подобно лукавому змею, // Меня искушает оно!” [137]). Słowo „змея” występuje tu w podwójnym znaczeniu, określonym przez tradycję biblijną jako „wąż-kusiciel”, a przez kulturę rosyjską jako „alkohol”⁵⁹. Kontekst ten zostaje ponadto wzbogacony przez nawiązanie do rozwijającej się równolegle z pieśnią autorską i tak samo oficjalnie zakazanej twórczości Wieniedikta Jerofiejewa. Warto podkreślić, że w poemacie *Moskwa – Pietuszki* (*Москва – Петушки*) prozaik, podobnie jak Galicz, odwołuje się do Czechowskiego tekstu biograficznego („Последние предсмертные слова Антона Чехова какие были? Он сказал: «Ихъ штербе», то есть «я умираю». А по-

⁵⁸ Stanisław Swiridow określa egipskiego tyrana bezpośrednim adresatem pieśni-obelgi, za jaką uchodzi *Реквием по неубитым*. Zob. С.В. Свиридов, *Песенный обелиск*, w: *Галич: Новые статьи...*, dz. cyt., вып. 3, s. 235.

⁵⁹ Motyw ten jest wykorzystany również przez Władimira Wysockiego w utworze *Песня-сказка про Джина* i dodatkowo staje się przedmiotem omówienia w komentarzu autorskim, poprzedzającym wykonanie wspomnianej piosenki. Nagranie audio z koncertu Wysockiego – 1968 r.: В.С. Высоцкий, *Концерт в „Энергосетьпроект”*, ч. 2 (1968), Эликтан 2003.

том добавил: «Налейте мне шампанского». И уж тогда только – умер⁶⁰), tworząc wraz z bardem rodzaj intelektualnej wspólnoty, sięgającej korzeniami w głąb ich rodzimej kultury.

Galicz, korzystając z aluzji literackiej, ocala pamięć o innych autorach, poddanych represjom w czasach, których szczęśliwie nie dane było dożyć Czechowowi. Wśród nich znaleźli się stale obecni w liryce barda Cwietajewa i Mandelsztam – obok Babla – uwiecznieni w wierszu *Bez tytułu* w charakterze tych, którzy zginęli za słowo („Все дозволено, кроме слов... // Ну, какая-то там Марина // Захлебнулась в петле – делов!” [71]; „Ну какой-то там «чайник» в зоне // Все о Федре кричал – делов! // – Я не увижу знаменитой Федры // В старинном многоярусном театре!” [71]). Wydzwięk ideowy tego utworu, który porusza problem skazanych na zagładę twórców, oraz jego aluzyjna poetyka przenikają się z cytowaną już pieśnią Wysockiego *О фатальных датах и цифрах*, w której młodszy bard, często bez konieczności wypowiadania nazwisk, wymienia zmarłych tragicznie literatów („На цифре 26 один шагнул под пистолет, // Другой же – в петлю слазил в «Англетере»⁶¹), pozostawiając miejsce dla kolejnych „wybrańców” losu, w tym również dla samego siebie („Срок жизни увеличился – и, может быть, концы // Поэтов отодвинулись на время!”⁶²).

Poszukując śladów intertekstualności w świecie poetyckim Galicza, należy też zwrócić uwagę na **reminiscencje literackie**, będące dowodem na dialog z innymi utworami oraz ich ukrytą obecność w pieśni barda. Użycie przez pisarza takiego chwytu nie tylko sytuje jego twórczość w relacji do wcześniejszych dokonań innych autorów, lecz także – a może przede wszystkim – utrwała charakterystyczne dla nich obrazy, motywy czy wątki fabularne w nowej przestrzeni tekstowej. Reminiscencja – jak zauważa Julia Baszkatowa – jest więc próbą odwołania znanych czytelnikowi wypowiedzi przez ich częściowe umieszczenie w nowym kontekście i nadanie im nowego odcienia znaczeniowego⁶³.

Zjawisko reminiscencji literackiej występuje u Galicza niezwykle często, ponieważ poeta, pracując nad swoimi utworami, każdorazowo zachowywał otwartość na oddziaływanie innych tekstów, które stanowiły dawniej jego lekturę. Dlatego słuchając utworów wchodzących w skład cyklu Galicza o Klimie Kołomijciewie, w których poeta swobodnie operuje skazem, nie sposób nie zauważyć śladów opowiadań Zoszczenki. Z kolei czytając pieśni o tematyce

⁶⁰ В.В. Ерофеев, *Москва – Петушки. Поэма*, Москва 2000, s. 63.

⁶¹ В.С. Высоцкий, *Сочинения...*, dz. cyt., s. 280.

⁶² Tamże, s. 281.

⁶³ Ю.А. Башкатова, *Интертекстуальность словесно-художественного портрета...*, dz. cyt., s. 23.

łagrowej (*Wszystko nie w porę; Obłoki*), w których bard biegle posługuje się żargonem obozowym, nie da się przeoczyć wpływu prozy Warłama Szałamowa, którego Galicz znał osobiście:

А второй зэка – это лично я, // Я без мамы жил, и без папи жил, // Моя б жизнь была преотличная, // Да я в шухере стукаря пришил! // А мне сперва вышка, а я в раскаянье, // А уж в лагере – корешей в навал, // И на кой я пес при Лёхе-Каине // Чумаку подпел „Интернационал”?! [91]; Облака плывут в Абакан, // Не спеша плывут облака. // Им тепло, небось, облакам, // А я продрог насквозь, на века! // [...] // До сих пор в глазах снега наст! // До сих пор в ушах шмона гам!.. [86].

Reminiscencje stanowią również istotny składnik romansu *Цыганский романс*, w którym sąsiadując z aluzjami i ukrytymi cytatami z poezji Błoka, dopełniają obraz autora *Nieznajomiej (Незнакомка)* utrwalony w słowie Galicza. Ogniskują się one głównie wokół motywów, obrazów i tematów zaczerpniętych z liryki młodszego symbolisty. Wśród nich na czoło wysuwa się tematyka cygańska, zasygnalizowana w „gatunkowym” tytule utworu Galicza i ujawniająca się w postaci wielu „cygańskich komponentów” obecnych w tekście. Ich centrum tworzą Cyganie wznoszący toasty w szynku i śpiewający swą tradycyjną pieśń *Коновэлла*, która u Galicza – według słów N. Kuzniecovej – dzięki zastosowaniu reminiscencji na poziomie obrazów koreluje z fragmentem poematu *Ogród słowicy (Соловьиный сад)*⁶⁴. Dodatkowo utwór ten przywołany zostaje w ostatnim wersie romansu barda: „Этот тоненький голос в трактирном чаду // Будет вечно звенеть в «Соловьином саду»” [126]. Warto podkreślić, że tematyka cygańska przenika do pieśni autorskiej Galicza m.in. za pośrednictwem poezji Błoka, co zostało już odnotowane przez współczesne literaturoznawstwo⁶⁵. Jej dopełnieniem są „motywy knajpiane” („кабацкие мотивы”) bezpośrednio przeniesione z twórczości poetyckiej mistrza „srebrnego wieku” i stanowiące tło dla podjętej przez niego refleksji o istocie słowa artystycznego i misji kreującego je pisarza. Obraz autora napełnionego poetyckim darem pochodzącym od Stwórcy i skazanego na „ziemską poniewierkę” połączoną z cierpieniem fizycznym zostaje zmaterializowany u Galicza w postaci Boga-Błoka. Brak poszanowania dla poety i jego dzieł urasta do rangi świętokradztwa, które stanowiło smutną normę również w czasach współczesnych autorowi *Pieśni aleksandryjskich*. Szukający zapomnienia w alkoholu twórca: „Бог пил горькую в монопольке” [125], jest besztany i ignorowany przez tłum:

⁶⁴ Н.Н. Кузнецова, А. Галич (Гинзбург) (1918–1977), w: *Избранные имена. Русские поэты XX века: учебное пособие*, под ред. Н.М. Малыгиной, Москва 2008, s. 244.

⁶⁵ И.А. Соколова, „Цыганская” тема в творчестве трех бардов, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 407–408.

А в четвертом часу под утро // Бог последнюю кинул сотню... // Бога, пьяного в дугу, // Все теперь цукали [126]; Бог с поникшей головой // Горбил плечи зябко. // И просил у цыган хоть слова, // Хоть немножечко, хоть чуть слышно, // А в ответ ему – жбан рассола: // Понимай, мол, что время вышло! [126],

Ukojenie zaś znajduje jedynie w przestrzeni własnej liryki, recytowanej przez wykreowaną przez siebie postać: „Ах, как пела девчонка богу! // И про поле, и про дорогу, // И про сумерки, и про зори, // И про милых, ушедших в море, // Ах, как пела девчонка богу! // Ах, как пела девчонка Блоку! // И не знала она, не знала, // Что бессмертной в то утро стала” [126]. Dlatego naturalne dla Galicza było maksymalne nasycenie reminiscencjami z Włoka tekstu *Цыганский романс* i w taki sposób uratowanie przed zapomnieniem tej części jego dorobku, która nie została zawłaszczona przez rewolucję starającą się dla celów propagandowych podporządkować sobie osobę twórcy poematu *Dwunastu*.

Intertekstualny przekaz w poezji Galicza dotyczy także typowych dla niej dialogowych w zamyśle gatunków, wśród których eksponowane miejsce zajmuje **parodia**. Jak przypominają badacze, parodia jest gatunkiem intertekstualnym, gdyż odwołuje się do rozmaitych autorów i stworzonych przez nich dzieł dla osiągnięcia efektu komicznego⁶⁶. Podobnie jak w przypadku innych odniesień międzytekstowych, pierwszym krokiem interpretacyjnym jest prawidłowe zlokalizowanie tekstu źródłowego, który został przedstawiony w „krzywym zwierciadle” nowego tekstu. Dzięki temu poszukiwania znaczeń wychodzą poza obręb dzieła, opierając się na dialogu tekstowym.

Taki model lektury tekstu artystycznego ma zastosowanie przy próbach rozpoznania pierwiastka parodystycznego, który stanowi trzon pierwszej piosenki autorskiej Galicza zatytułowanej *Lenoczka*. Powstały w 1962 roku utwór już na wstępie okrzyknięty został arcydziełem⁶⁷, zaś konkluzja Stanisława Rassadina – przyjaciela barda i znawcy jego twórczości – demaskuje przewrotność słów poety o banalności *Lenoczki*⁶⁸ i ukierunkowuje odbiorcę na dostrzeżenie w niej

⁶⁶ Ю.Н. Тынянов, *О пародии*, w: tenże, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-284-.htm> [dostęp: 26.06.2012]; Г.И. Лушникова, *Интертекстуальность...*, dz. cyt., s. 65–67; R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: tenże, *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 199–246.

⁶⁷ С.Б. Рассадин, *Везучий Галич. Он сделал поэзией „нашу прозу с ее безобразьем”*, „Новая Газета” 2001, № 77 (от 22 Октября), <http://www.novayagazeta.ru/data/2001/77/35.html> [dostęp: 7.10.2011].

⁶⁸ Galicz w przytaczanych wcześniej komentarzach nazywał swoją piosenkę „ерундовой” („bzdurną”), co należy odbierać jako jawną prowokację, której celem było zmuszenie odbiorcy do pogłębionej analizy utworu. Zob. А.А. Галич, *Дни бегут, как часы...*, dz. cyt., s. 58.

parodii. Piosenka ta zawiera wiele cech, które złożyły się na system poetycki barda, ze szczególnym uwzględnieniem elementów satyrycznych. Na poziomie fabularnym tytułowa bohaterka – sierżant milicji drogowej towarzyszą Potapowa – staje się obiektem westchnień przejeżdżającego obok niej w zagranicznej kolumnie rządowej etiopskiego księcia. Miłość od pierwszego wejrzenia skutkuje szybkim zawarciem związku małżeńskiego i przeistoczeniem się Lenoczki z milicjantki w księżną, przed którą otwierają się salony. Galicz, kreślący za pomocą słowa portret postaci kobiecej, w istocie tworzy obraz „idealnego ciała” („Красоточка-шатеночка // [...] // Прекрасная и гордая, // Заметна за версту” [151]), które jest jednocześnie sowieckim towarem eksportowym najwyższej jakości („Вся в тюле и в панбархате // В зал Леночка вошла, // Все прямо так и ахнули, // Когда она вошла. // [...] // И вскоре нашу Леночку // Узнал весь белый свет, // Останкинскую девочку // Узнал весь белый свет –” [153]).

Galicz odświeża baśniową historię Kopciuszka i dostosowuje ją do potrzeb współczesności przez umieszczenie jej w realiach radzieckich. Marzenie o poślubieniu obcokrajowca, bal w siedzibie partii to tylko niektóre sowieckie odpowiedniki ważniejszych motywów z baśni Charles’a Perraulta. Poeta dzięki zastosowanej metaforze aluzyjnie i prześmiewczo odnosi się również do bieżących zagadnień politycznych, które w takiej formie nie były przedmiotem zainteresowania oficjalnej literatury tamtego okresu. W tym wypadku nawiązuje do kwestii ekspansywnej polityki państwa sowieckiego, które za punkt honoru postawiło sobie podtrzymywanie reżimów komunistycznych w różnych częściach świata i okazywanie im wymuszonej „bratniej” pomocy. Słowa poety – można by rzec, antycypujące rzeczywiste wydarzenia – otrzymują nowy, głębszy sens w kontekście następującego po nich czasu historycznego, kiedy w Etiopii dokonano demontażu monarchii oraz podjęto próbę zbudowania społeczeństwa socjalistycznego („Когда, покончив с папою, // Стал шахом принц Ахмет, // Шахиню Л. Потопову // Узнал весь белый свет!” [154]). Lenoczka Galicza odgrywa więc podwójną rolę, a niewinność, którą zjednuje sobie sympatię słuchacza, jest tylko maską, siłą nałożoną bohaterce przez system degradujący ją do rangi przedmiotu. Poeta, akcentując pierwiastek kobiecy, a także związany z nim aspekt macierzyństwa, wyrażający się w gotowości do dawania nowego życia, dążenia do kontynuacji, chęci przekazania zapisanych w materiale genetycznym dominujących cech, ukazuje postać „sowieckiego piękna”, które okazało się wartością szczególnie trwałą i śmiertelnie niebezpieczną. W taki sposób Galicz dekonstruuje opowieść o Kopciuszku, której – według Anatolija Kułagina – nienawdził od najmłodszych lat⁶⁹, oraz nawiązuje do opowieści Borisa Ławrieniowa (1891–1959) *Czterdziesty pierwszy* (*Сорок первый*), w któ-

⁶⁹ А.В. Кулагин, „Леночка”, w: tenże, *У истоков...*, dz. cyt., s. 279.

rej niewinna dziewczyna pod wpływem impulsu zamienia się w brutalnego rewolwerowca rewolucji, bez wahania wykonującego powierzone mu zadania. Jednocześnie autor, pomny swego pochodzenia, dla wyrażenia powyższych treści zwraca się w kierunku tradycji żydowskiej, obdarzając swoją bohaterkę cechami mitologicznej Lilith – pierwszej żony Adama, demonicznej królowej nocy, która wodzi na pokuszenie młodych samotnych mężczyzn⁷⁰. Podobne korzenie kulturowe ma u Galicza kult macierzyństwa, dobrze widoczny na tle wcześniejszych uwag o wymowie ideowej *Lenoczki*.

Związki intertekstualne w poezji Galicza przejawiają się również w zależności między poszczególnymi utworami bądź grupami utworów pisarza. Intertekstualność systemu poetyckiego barda dowodzi, że konkretne teksty poetyckie stanowią kontynuację problematyki ideowej realizowanej we wcześniejszych kompozycjach. Należy je zatem interpretować jako część skończonej całości, której granice wyznacza twórczość artysty. Bez trudu można doszukać się w niej wątków przewodnich, które znajdują dopełnienie w czasie całej jego drogi poetyckiej. Innym niecodziennym sposobem odwoływania się Galicza do własnych dokonań jest zastosowanie autoepigrafu. W wierszu *Тебе слова „Вьюга листья на крыльцо намела...”* [319] umieszczone przed tekstem są cytatem pierwszego wersu jego utworu *Хомера*. Ten model intertekstualności mógł zostać zauważony tylko przez odbiorcę dobrze znającego twórczość Galicza, potrafiącego poruszać się między jego tekstami i przez ich zestawienie zrozumieć ogólny wydźwięk jego dokonań literackich.

Uwagi poczynione na temat „poezji magnetofonowej” Galicza potwierdzają, że pisarz stosował wiele zabiegów intertekstualnych, których celem było budowanie złożonej struktury odniesień dialogowych z dziełami innych twórców wielkiej literatury rosyjskiej. Dzięki temu nie tylko uczynił ich słowo lepiej słyszalnym w kulturze niewoli, lecz stał się także ich spadkobiercą i kontynuatorem. W pełni wykorzystał przy tym potencjał słowno-muzycznego fenomenu pieśni autorskiej oraz możliwości poszczególnych części swoich dzieł. Należy więc zgodzić się z Anatolijem Kułaginem, który zauważył:

Галич обладал обостренным творческим ощущением так называемой „рамы” – текстовых компонентов начала и конца произведения (заглавие, эпиграф, авторские примечания и проч.), и возможностями ее довольно широко пользовался в своих устных песенно-поэтических „публикациях”⁷¹.

⁷⁰ A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 2003, s. 158–159.

⁷¹ A.В. Кулагин, *Галич – поэтика рационального*, „Russian Literature” 2015, vol. LXXXVII (II), s. 225–226.

Do pełnego zrozumienia intertekstualnej liryki Galicza niezbędna okazuje się jednak znajomość dzieł, które stały się inspiracją do napisania utworów zaopatrzonych w „cudze słowo”. Dlatego też pisarz kieruje ją w stronę świadomego odbiorcy. Różni się tym od innych rosyjskich poetów i bardów, których wysoce artystyczne teksty posiadały często domieszkę ówczesnej kultury popularnej. Mogły z tego względu funkcjonować w formie piosenek słuchanych i śpiewanych na masową skalę, czego nie da się powiedzieć o pieśniach Galicza.

Zakończenie

Przeprowadzone badania dowiodły, że piosenka autorska wykonywana przez Aleksandra Galicza była jednym z ciekawszych zjawisk w kulturze rosyjskiej drugiej połowy XX wieku. Ze względu na swój synkretyzm zapewniała możliwość wielopoziomowego przekazywania sensów. Poeta nie tylko oddziaływał na odbiorcę poprzez tekst artystyczny, lecz dzięki skomponowanej do niego melodii i indywidualnemu sposobowi prezentowania utworu, a także ukierunkowaniu na bezpośredni kontakt ze słuchaczem (na szczególną uwagę zasługują tu takie elementy, jak: dźwięk, rytm, intonacja, barwa głosu) potęgował wrażenia estetyczne. Uzyskany efekt często okazywał się nieosiągalny w przypadku tradycyjnej formy obcowania z liryką. Z kolei prymat słowa artystycznego i jego niekwestionowana waga zbliżały pieśń autorską do klasycznej poezji. Do jej dynamicznego rozwoju w epoce poststalinowskiej przyczynili się najwięksi rosyjscy poeci-bardowie – Bułat Okudźawa, Władimir Wysocki, Julij Kim, Jurij Wizbor, a w szczególności Galicz, który jako dojrzały wiekiem i posiadający bogate doświadczenie oficjalny poeta, dramaturg i scenarzysta dołączył do grona młodszych kolegów-literatów, aby pisać wolne od socrealistycznego dyktatu wiersze-piosenki przeznaczone do głośnej autorskiej realizacji.

Powszechnie sylwetka i dorobek artystyczny Galicza postrzegane są stereotypowo. Pisarz uchodzi bowiem przede wszystkim za autora piosenek zaangażowanych politycznie, jakim stał się zaraz po wypowiedzeniu posłuszeństwa władzy radzieckiej, aby mężnie służyć prawdzie i odkupić winy młodzieńczego konformizmu. Przeprowadzona analiza życiorysu twórczego Galicza pozwoliła dostrzec, że pisarz-dysydent, niemal przez dekadę czerpiąc korzyści ze statusu oficjalnego twórcy, balansował na granicy między tym, co dozwolone, a tym, co zakazane, publikował dramaty w radzieckich wydawnictwach i lirykę w ta-

mizdacie. Pamiętając o skomplikowanych kolejach losu Galicza, należy w nim dostrzec przede wszystkim utalentowanego poetę, pojętnego ucznia Eduarda Bagrickiego, Ilji Sielwskiego, Władimira Ługowskiego, kontynuatora tradycji Nikołaja Niekrasowa, Antona Czechowa, Aleksandra Błoka, Osipa Mandelsztama, Anny Achmatowej, Borisa Pasternaka, Daniła Charmsa, Michaiła Zoszczenki i Warłama Szałamowa. Ważną jego cechą była dbałość o język poetycki, czerpanie z tradycji literackiej oraz uświęconych przez nią form i gatunków.

W badaniach nad poezją Galicza szczególną uwagę zwrócono na „podwójny” status piosenki autorskiej, która była nie tylko zjawiskiem literackim współtworzonym przez barda, lecz także jego ulubioną formą wyrazu, dającą możliwość wielogatunkowego przekazu pieśniarskiego. Piosenka autorska, choć zwyczajowo nazywana gatunkiem, okazała się uniwersalnym tworem, zawierającym całą gamę wewnątrzgatunkowych modyfikacji z pogranicza rozmaitych dziedzin sztuki: muzyki, literatury i teatru, przez co stała się obszarem ich dialogu i twórczego eksperymentu. W pracy udało się wyodrębnić i opisać imponującą liczbę gatunków literackich i muzycznych prezentowanych przez Galicza w ramach pieśni autorskiej, co wyróżnia go spośród innych poetów wykonujących swoje utwory przy akompaniamencie gitary. Potwierdza to też, że bard posiadał wysoką „świadomość gatunkową”, która pomogła mu w kreatywnym wykorzystaniu rozmaitych wzorców genologicznych. Pisarz nie ograniczał się tylko do naśladowania uświęconych tradycją, najbardziej znanych muzyczno-poetyckich form, takich jak pieśń i piosenka, czy ich odmian lirycznych (romans) i epickich (ballada), ale wprowadzał również do swojej twórczości typowo muzyczne gatunki, takie jak walc, blues czy marsz. Ich cechy przejawiały się nie tylko na poziomie tekstu artystycznego. Dzięki „lekturze audialnej” można było usłyszeć ich melodykę i rytm. W dorobku barda eksponowane miejsce zajmowały także utwory wokalne wywodzące się z tradycji ludowej – płacz i kołysanka, przemodelowane i nowatorsko potraktowane gatunki ody, requiem, epitafium czy listu poetyckiego, który stał się współczesną ekfrazą. Galicz, cechujący się syntetycznym myśleniem rodzajowym, jako jedyny spośród śpiewających literatów przeniósł na grunt dźwiękowej pieśni autorskiej epicko-liryczny gatunek poematu. Rozwijał też epickie formy wierszowane, śpiewając bądź melodeklamując opowiadania, przypowieści, bajki, legendy, reportaże.

Do skatalogowania i przeanalizowania źródeł poezji Galicza pomocne okazało się spojrzenie na teksty artystyczne pisarza przez pryzmat kategorii intertekstualności. Było to o tyle istotne, że bard celowo budował swój świat poetycki na fundamentach dawnej i nowej literatury. Przeprowadzone badania dowiodły, że lirykę pisarza cechuje dialogiczność z różnymi tekstami kultury. Galicz swobodnie poruszał się wśród dzieł swoich mistrzów i nauczycieli, operując „cudzym słowem”. Tkanek wierszy na różnych poziomach ich struktury

(tytuł, motto, część główna tekstu) nasycał cytataми, reminiscencjami i aluzyjnymi odniesieniami do wysokiej kultury rosyjskiej. Jednocześnie strofy swojej liryki kierował do słuchacza wywodzącego się z kręgów inteligencji, który bez trudu potrafił nawiązać kontakt z poetą i zrozumieć sens przesłania autorskiego. Dzięki Galiczowi słuchacz ten mógł również w okresie niewoli twórczej obcować z dorobkiem niszczonego przez reżim literatów.

Aleksandr Arkadjewicz Galicz okazał się dla kultury rosyjskiej postacią ważną. Jednak jego twórczość poetycka, przez wiele lat zakazana, dopiero pod koniec XX wieku stała się pełnoprawnym przedmiotem badań humanistów. Natomiast na gruncie polskiej rusycystyki literaturoznawczej nie doczekała się dotąd należytej uwagi i wciąż stanowi szerokie pole badawcze. Niniejsza monografia jest pierwszą próbą usystematyzowania form i źródeł liryki Galicza. Pozostaje mieć nadzieję, że opis tych ciekawych zjawisk, jak również zasygnalizowanie związanych z nimi wątków analitycznych stanie się przyczynkiem do dalszej dyskusji na temat rosyjskiej piosenki autorskiej i jej twórców oraz rozbudzi na nowo zainteresowanie twórczością Galicza w naszym kraju.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- Achmatowa A., *Modlitwa*, przeł. Z. Dmitroca, Warszawa 1998.
- Achmatowa A., *Poezje*, opracował i wstępem opatrzył S. Pollak, Warszawa 1964.
- Achmatowa A., *Poezje*, wybór i posłowie J. Szymak-Reiferowa, Kraków 1981.
- Bagricki E., *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył Z. Braude, Warszawa 1967.
- Fučík J., *Reportaż spod szubienicy*, przeł. H. Gruszczyńska-Dębska, Warszawa 1975.
- Galicz A., *Ballada o czystych rękach; Lewą marsz*, tłum. W. Woroszyński, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 161–164.
- Galicz A., *Chwała bohaterom*, przeł. S. Barańczak, „Gazeta Wyborcza” z 19.10.1998 r., s. 15.
- Galicz A., *Gdy w mieście blask już święta niknie; Obloki*, tłum. A. Nowak, „Dekada Literacka” 1991, nr 26, s. 9.
- Galicz A., Isajew K., *Dygnitarz na tratwie*, tłum. Z. Łapicka, Warszawa 1954.
- Galicz A., *Kocham Was, ludzie. Wybór*, tłum., wybór, wstęp M. Trzcńska, Lublin 1986.
- Galicz A., *Na obraz i podobieństwo lub, jak napisane było na bramie Buchenwaldu, Jedem das seine – „Każdemu swoje”; Noworoczna fantasmagoria*, przeł. M.B. Jagiełło, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 5 (355), s. 41–43.
- Galicz A., *Obloki; Pytajcie; Pomyłka*, opracowanie i tłumaczenia R.M. Groński, „Szpilki” 1988, nr 44 (2441), s. 6–7.
- Galicz A., *Od niedoli, co tkwią w mojej głowie; Druga piosenka o szczęściu; Pieśń ostatnia*, przeł. A. Ziemny, „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 36, s. 9.
- Galicz A., *Piosenka o Majorze Czystowie*, przeł. M.B. Jagiełło, „Gazeta Wyborcza” z 19.10.1998 r., s. 14.
- Galicz A., *Pomyłka; Obloki; Rozmowa w wagonie restauracyjnym; Lenoczka*, tłum. J. Czech, „Powściągliwość i Praca” 1990, nr 7–8 (478–479), s. 12–13.
- Galicz A., *Próba generalna*, tłum. E. Wolska, „Teatr” 2007, nr 4, s. 15–18.
- Galicz A., *Próba generalna. Opowieść autobiograficzna (Fragment)*, „Rosyjska Ruletka” 1996, nr 3, s. 35–50.
- Galicz A., *Pytajcie, synkowie. Wiersze i piosenki*, przeł. S. Barańczak, J. Czech, W. Dąbrowski, M.B. Jagiełło, A. Jarecki, A. Mandalian, W. Woroszyński, wybór, wstęp i redakcja poetycka Wiktor Woroszyński, Warszawa 1995.

- Galicz A., *Pytajcie, synkowie; Za siedmioma płotami; Odchodzą najbliżsi*, przeł. A. Jarecki, S. Barańczak, W. Woroszyński, „Odra” 1993, nr 11 (384), s. 58–60.
- Galicz A., *W mojej biedzie czy niemocy...; Ostatnia pieśń*, przeł. M. Ostachowicz, M. Wierchoń, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 11–12 (78/9), s. 116–118.
- Galicz A., *Wiersze*, przeł. J. Czech, M.B. Jagiełło, „Literatura na Świecie” 1989, nr 5–6 (214–5), s. 438–461.
- Galicz A., *Wiersze*, tłum. M.B. Jagiełło, „Więź” 1988, nr 5, s. 41–43.
- Gribojedow A., *Mądremu biada: komedia w czterech aktach*, przeł. J. Tuwim, Kraków 1951.
- Hašek J., *Przygody dobrego wojaka Szejka podczas wojny światowej*, przeł. P. Hulka-Laskowski, t. 1–2, Warszawa 1985.
- Isajew K., Galicz A., *Tu mówi Tajmyr: komedia w 3-ch aktach*, przekł. A. Maliszewskiego, Warszawa 1949.
- Jesienin S., „Czarny człowiek” i inne wiersze, opracowanie J.A. Grochowina, Warszawa 1994.
- Maksimow W., *Wędrowanie ku śmierci*, przeł. H. Broniatowska, Warszawa 2003.
- Mandelsztam O., *Czarnym słońcem oślepiiony*, wybrał i wstępem opatrzył Z. Jerzyna, Warszawa 1994.
- Okudźzawa B., *Jeszcze pożyjesz...*, przekład opowieści i piosenek Z. Fedeki, Warszawa 1992.
- Okudźzawa B., *Pieśni, ballady, wiersze*, wybór, posłowie i redakcja A. Mandalian, Kraków 1996.
- Okudźzawa B., *Wiersze i ballady*, wybrał A. Mandalian, Warszawa 1974.
- Pasternak B., *Doktor Żywago*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2001.
- Pasternak B., *Poezje*, opracował i wstępem opatrzył S. Pollak, Warszawa 1962.
- Puszkina A., *Wybór wierszy*, opracował B. Galster, Wrocław 1982.
- Selwinski I., *Nerpa. Trzy poematy*, tłum. R. Danecki, Poznań 2002.
- Wysocki W., *14 piosenek w przekładach Ziemowita Fedeki*, Warszawa 1986.
- Wysocki W., *Kapryśne konie. Wiersze i pieśni w przekładzie Marleny Zimnej*, Koszalin 1995.
- Wysocki W., Okudźzawa B., Galicz A., *Wiersze i ballady*, przeł. M.B. Jagiełło, Łódź 1996.
- Wysocki W., *Piosenki i wiersze*, wybór tekstów i redakcja B. Wróblewski, Lublin 1986.
- Wysocki W., *Polowanie na wilki. Wiersze i pieśni w przekładzie Marleny Zimnej*, Koszalin 1994.
- Александр Галич: Книга стихов 1942 года, публ. Н.А. Богомолова, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 457–466 (А. Гинзбург, *Мальчики и девочки. Стихи*, Москва 1942).
- Ахматова А.А., *От царскосельских лип: Поэзия и проза*, Москва 2000.
- Багрицкий Э.Г., *Стихотворения и поэмы*, сост. С.А. Коваленко, Москва 1984.
- Блок А.А., *Об искусстве*, сост., вступ. статья и примеч. Л.К. Долгополова, Москва 1980.
- Блок А.А., *Стихотворения и поэмы*, Москва 1968.
- Визбор Ю.И., *Сочинения. В 2-х томах*, т. 2: *Проза и драматургия*, сост. Р. Шипов, худож. В. Крючков, Москва 1999.
- Вознесенский А., *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3: *Стихотворения и поэмы*, Москва 1984.
- Высоцкий В.С., *Нерв: Стихи*, предисл. Р. Рождественского, Москва 1982.
- Высоцкий В.С., *Сочинения в двух томах*, Екатеринбург 1997.
- Высоцкий В.С., *Четыре четверти пути*, сост. А.Е. Крылов, Москва 1988.

- Галич А.А., *Анне Андреевне Ахматовой*, „Грани” 1975, № 98, s. 3–4.
- Галич А.А., *Блошинный рынок (Окончание)*, „Время и мы” 1978, № 25, s. 5–54.
- Галич А.А., *Блошинный рынок*, „Время и мы” 1977, № 24, s. 5–54.
- Галич А.А., *Ваш сородич и ваш изгой...*, сост. А. Петраков, Москва 2013.
- Галич А.А., *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003.
- Галич А.А., *Возвращение*, авт. предисл. и послесл. С.Б. Рассадин, Ленинград 1989.
- Галич А.А., *Возвращение: Стихи, песни, воспоминания*, сост. Г. Соловьева, Ленинград 1990.
- Галич А.А., *Возвращение: Стихи. Песни. Воспоминания*, вступ. ст. А. Шаталова, Ленинград 1990.
- Галич А.А., *Генеральная репетиция*, Frankfurt a. Main 1974.
- Галич А.А., *Генеральная репетиция*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 1991.
- Галич А.А., *Городской романс. Стихотворения, песни*, Москва 2008.
- Галич А.А., *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000.
- Галич А.А., *Из новой книги стихов. Объяснение в любви. Открытое письмо в XVII век*, „Посев” 1974, № 10 (1209) октябрь, s. 59–60.
- Галич А.А., *Из новых стихов*, „Континент” 1976, № 10, s. 5–10.
- Галич А.А., *Избранные стихотворения*, Москва 1989.
- Галич А.А., *Когда я вернусь. Стихи и песни 1972–1977*, Frankfurt a. Main 1977.
- Галич А.А., *Когда я вернусь... Из новой книги*, „Посев” 1974, № 8 (1207) август, s. 17.
- Галич А.А., *Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен*, Frankfurt a. Main 1978.
- Галич А.А., *Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен*, Frankfurt a. Main 1981.
- Галич А.А., *Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен – 2. изд.*, Frankfurt a. Main 1986.
- Галич А.А., *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005.
- Галич А.А., *Неоконченная песня*, ил. В. Зетовой, Москва 2013.
- Галич А.А., *„Ни о чем не жалею...” (биография в песнях) (в двух частях)*, ч. 2, Библиотека „Ваганта” 1991, № 9.
- Галич А.А., *Облака плывут в Абакан*, сост. В. Бетаки, Санкт-Петербург 1996.
- Галич А.А., *Облака плывут, облака: Песни, стихотворения*, сост. А. Костромин, Москва 1999.
- Галич А.А., *Облака: Стихотворения*, Санкт-Петербург 2008.
- Галич А.А., *Памяти Бориса Леонидовича Пастернака. Аве, Мария. Стихи-песни*, „Посев” 1969, № 10 (1149) октябрь, s. 56.
- Галич А.А., *Песни*, под ред. Е.Р. Романова, Frankfurt a. Main 1969.
- Галич А.А., *Песни. Стихи. Поэмы. Киноповесть. Пьеса. Статьи*, Екатеринбург 1998.
- Галич А.А., *Песня об Отчем ДOME: Стихи и песни с нотным приложением*, сост., подгот. текста А. Костромина, Москва 2003.
- Галич А.А., *Петербургский романс: Избранные стихотворения*, сост. и вступ. ст. А.Н. Шаталова, Ленинград 1989.
- Галич А.А., *Поколение обреченных – 2. изд.*, Frankfurt a. Main 1974.
- Галич А.А., *Поколение обреченных*, Frankfurt a. Main 1972.

- Галич А.А., *Псалом. Зима тревоги нашей. Приметы весны. Стихи*, „Грани” 1975, № 96, s. 174–178.
- Галич А.А., *Русь. Заклинание Добра и Зла. Стихи*, „Грани” 1974, № 92–93, s. 3–7.
- Галич А.А., *С последней ленты. Два стихотворения*, „Континент” 1978, № 15, s. 7–9.
- Галич А.А., *Сочинения. В 2-х т. Киносценарии, пьесы, проза*, сост. А. Архангельская-Галич, т. 2, Москва 1999.
- Галич А.А., *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы*, сост. А. Петраков, т. 1, Москва 1999.
- Галич А.А., *Старый принц. „Когда-нибудь дошлый историк” „Я в путь собирался всегда налегке...” „От беды моей пустяковой” Песня. Стихи*, „Грани” 1972, № 83, s. 4–13.
- Галич А.А., *Стихи и песни*, предисл. А. Великоречина, Москва 1990.
- Галич А.А., *Стихи*, „Посев” 1968, № 1 (1128) январь, s. 60–61.
- Галич А.А., *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006.
- Галич А.А., *Стихотворения. Песни: К 85-летию А.А. Галича*, Москва 2003.
- Галич А.А., *Цикл стихотворений*, „Континент” 1975, № 2, s. 83–93.
- Галич А.А., *Я верил в чудо: Песни и стихи*, ил. В. А. Карпов, Москва 1991.
- Галич А.А., „...Я вернусь...”. *Киноповести. Пьесы. Автобиографическая повесть: Сборник*, вступ. статья В.Р. Волина, Москва 1993.
- Галич А.А., *Я выбираю Свободу*, Москва 1991.
- Галич Александр Аркадьевич. *Антология Сатиры и Юмора России XX века*, т. 25, Москва 2005.
- Гашек Я., *Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны*, пер. под ред. и с предисл. В.Г. Чернобаева, т. 1, в.м. 1936.
- Гашек Я., *Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны*, пер. под ред. и с предисл. В.Г. Чернобаева, т. 2, Ленинград 1936–1937.
- Гашек Я., *Похождения бравого солдата Швейка*, перевод П.Г. Богатырёв, ч. 1, Москва – Ленинград 1929.
- Гашек Я., *Приключения бравого солдата Швейка*, перевод Г.А. Зуккау, чч. 1–4, Ленинград 1926–1928.
- Грибоедов А.С., *Горе от ума: комедия в четырех действиях в стихах*, Москва 1978.
- Грин А., *Собрание сочинений в шести томах*, т. 2, Москва 1980.
- Ерофеев В.В., *Москва – Петушки. Поэма*, Москва 2000.
- Есенин С., *Я, Есенин Сергей. Поэзия и проза*, Москва 2001.
- Из российской поэзии: Александр Галич*, „Грани” 1968, № 68, s. 7–8.
- Из российской поэзии: Александр Галич*, „Грани” 1969, № 70, s. 113–114.
- Из стихов Александра Галича*, „Посев” 1978, № 2 (1249) февраль, s. 7–8.
- Ким Ю., *Белеет мой парус: Стихи и песни с нотным приложением*, Москва 2002.
- Кузмин М.А., *Кабаре*, <http://slova.org.ru/kuzmin/kabare/> [dostep: 29.06.2015].
- Маяковский В.В., *Должник Вселенной*, состав. вступ. ст. А.М. Ушаков, худож. Ю.Н. Романов, Москва 2000.
- Поэма России: Стихи и песни советского подполья*, предисл. Архиепископа Иоанна Сан-Францисского, Париж 1971.

- Пушкин А.С., *Собрание сочинений в восьми томах. Том первый. Стихотворения 1813–1818*, т. 1, Москва 1967.
- Пушкин А.С., *Стихотворения. Поэмы. „Евгений Онегин”*. *Драматические произведения. Проза*, вступ. ст. Д.С. Лихачева, Москва 2008.
- Сологуб Ф., *Прсытаюсь рано*, <http://www.stihi-rus.ru/1/sologub/123.htm> [dostęp: 29.06.2015].
- Стихи Лидии Алексеевой, Ольги Анстей, Василия Бетаки, Лици Владимировой, Александры Галича, Натальи Горбаневской, Ивана Елагина, Юрия Иофе, Дм. Кленовского, Н. Коржавина, Елены Матвеевой, Н. Моршена*, „Грани” 1976, № 100, s. 13–14.
- Фет А.А., *Сочинения. В 2-х т*, т. 1: *Стихотворения; Поэмы; Переводы*, сост., вступ. статья и коммент. А.Е. Тархова, Москва 1982.

Literatura krytyczna w języku polskim

- Aleksander Galicz (*Nota biograficzna*), „NaGłos” 1990, nr 2, s. 160–161.
- Awdiejew A., *Muzyka rosyjska*, w: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, red. L. Suchanek, Kraków 2004, s. 339–349.
- Barański Z., Litwinow J., *Rosyjskie manifesty literackie, część II: Lata dwudzieste XX wieku*, Poznań 1976.
- Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001.
- Bartosiak M., *Ciało jako medium (roz)poznawania i (re)kreowania rzeczywistości teatralnej*, w: *Wielokodowość komunikacji*, red. A. Barańska, Łódź 2011, s. 89–94.
- Bazyłow L., *Historia Rosji*, Wrocław 1985.
- Bednarczyk A., *Poetyka współczesnej pieśni białogwardyjskiej*, „Acta Neophilologica” 2006, VIII, s. 101–110.
- Bednarczyk A., *Przeszłość i teraźniejszość rosyjskich bardów w Polsce*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 167–179.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Cieślukowska T., *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 6, s. 39–47.
- Czech J., Aleksander Galicz. *Poeta wygnany za prawdę*, „Powściągliwość i Praca” 1990, nr 7–8 (478–479), s. 12–13.
- Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1996.
- Dąbrowski S., „*Muzyka w literaturze*” (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 145–169.
- Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Dziadek A., *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 136–151.
- Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993.
- Emigracja rosyjska. Losy i idee*, red. R. Bäcker, Z. Karpus, Łódź 2002.

- Faligot R., Kauffer R., *Służby specjalne. Historia wywiadu i kontrwywiadu na świecie*, przeł. M. Stefańska-Matuszyn, K. Skawina, Warszawa 2006.
- Feinstein E., *Anna Wszechrosji. Życie Anny Achmatowej*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, M. Antosiewicz, Warszawa 2005.
- Filologia Polska 2. Studia i Materiały*, red. I. Sikora, Zielona Góra 2005.
- Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2003.
- Galicz (właśc. Ginzburg) Aleksandr Arkadjewicz / Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич*, w: T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996, s. 415–417.
- Galicz*, w: E. Małek, J. Wawrzyńczyk, *Kultura rosyjska. Postacie, wydarzenia, symbole, daty*, Warszawa 2001, s. 70.
- Ganczar D., *Rosyjska poezja rockowa*, Kraków 2012.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła D. Ulicka, Warszawa 1999, s. 107–154.
- Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983.
- Gładilin A., *Ulica generałów. Próba wspomnień*, przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, Warszawa 2014.
- Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, s. 78–106.
- Głowiński M., *Gatunki literackie*, w: tenże, *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 49–57.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 101–121.
- Głowiński M., *Literatura a muzyka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 548–551.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, w: tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 87–124.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Prace wybrane*, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 29–47.
- Gozdowski K., *Aleksander Galicz – twórca skazany na zapomnienie*, w: *Filologia Polska 2. Studia i Materiały*, red. I. Sikora, Zielona Góra 2005, s. 291–302.
- Gozdowski K., *Kim są polscy spadkobiercy rosyjskiej pieśni autorskiej? Wstęp do próby uporządkowania*, w: *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956–2006. Materiały pokonferencyjne*, red. B. Bakula, M. Talarczyk-Gubała, Poznań 2007, s. 362–374.
- Gozdowski K., *Nie tylko o „Kadysz” Aleksandra Galicza*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 314–335.

- Gozdowski K., *Piosenka, piosenka, jak ta prostytutka...*, „Slavia Occidentalis” 2007, t. 64, <http://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/489-piosenka-piosenka-jak-ta-prostytutka-pisze-krzysztof-gozdowski> [dostęp: 11.12.2015].
- Grekowa I., *Wspomnienie o Aleksandrze Galiczu*, przeł. M. Ostachowicz, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 11–12 (78/9), s. 249–251.
- Groński R.M., *Poeta z gitarą*, „Szpilki” 1988, nr 44 (2441), s. 6.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Hejmej A., *Partytury poezji dźwiękowej (cykl Bernarda Heidsiecka „Poèmes-partitions”)*, w: tenże, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 111–137.
- Hirsch E.D., *Trzy wymiary hermeneutyki*, przeł. P. Parlej, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, opracował H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1996, s. 128–149.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.
- Historia literatury rosyjskiej. Podręcznik*, red. M. Jakóbiec, t. 1, Warszawa 1970.
- Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003.
- Jagiello M.B., *Trzeci sprawiedliwy*, w: W. Wysocki, B. Okudźawa, A. Galicz, *Wiersze i ballady*, przeł. M.B. Jagiello, Łódź 1996, s. 5–6.
- Jakobson R., *Język a inne systemy komunikacji*, przeł. A. Tanalska, w: tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 59–74.
- Jakobson R., *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 372–381.
- Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989.
- Kaczmarek J., *Głosy z taśmy*, „Gazeta Wyborcza” z 22–23.07.2000 r., s. 20–21.
- Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku od początku stulecia do roku 1996*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996.
- Kiec I., Traczyk M., *Wstęp*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 9–12.
- Klimowicz T., *Mechanizmy zachowań artysty w systemie totalitarnym (Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917)*, w: *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, red. G. Bobilewicz-Bryś, A. Drawicz, Warszawa 1992, s. 149–164.
- Klimowicz T., *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*, Wrocław 1996.
- Klimowicz T., *Sołżenicyn – ostatni sprawiedliwy*, „Gazeta Wyborcza” 6–7.12.2003 r., s. 16–17.
- Kloch Z., Rysiewicz A., *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993, s. 787–790.

- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994.
- Kowalczyk S., *Elementy filozofii i teologii sportu*, Lublin 2002.
- Kowalska H., *Manifestatio rei w poezji Aleksandra Galicza*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 23–34.
- Kowalska H., *Poetyka i historia. O twórczości Aleksandra Galicza*, w: *Realności i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Kraków 1997, s. 265–301.
- Kowalska-Paszt I., *O prozie antyfikcji trzeciej fali emigracji rosyjskiej*, w: *Studia Rossica X. O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej*, red. W. Skruna, Warszawa 2000, s. 259–271.
- Kowalska-Paszt I., *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Szczecin 2001.
- Kowalska-Paszt I., „Próba generalna” Aleksandra Galicza, w: *taż, Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Model typologiczny*, Szczecin 2001, s. 43–50.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *M. Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czajlejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.
- Lazari A. de, *Bardowie i idee*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 45–50.
- Lazari A. de, *Etyka pieśni Aleksandra Galicza*, „Znak” 1994, nr 4, s. 107–112.
- Lazari A. de, *Moja „Rosja”*, w: *tenże, Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź 2009, s. 203–210.
- Lazari A. de, *Polskie i rosyjskie problemy z rosyjskością*, Łódź 2009.
- Lewandowska I., *Teatr Aleksandra Galicza*, „Gazeta Wyborcza” z 19.10.1998 r., s. 14–15.
- Łabuszewska A., *Bard powraca*, w: *taż, 17 mgnień Rosji. Blog Tygodnika Powszechnego*, z 20.10.2008 r., <http://labuszewska.blog.onet.pl/Bard-powraca,2,ID346989104,n> [dostęp: 18.06.2011].
- Łotman J., *Aleksander Puszkina*, przeł. A. Węgrzyn, Warszawa 1990.
- Madloch J., *Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*, Katowice 2000.
- Małek E., Wawrzyńczyk J., *Kultura rosyjska. Postacie, wydarzenia, symbole, daty*, Warszawa 2001.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- Mirowicz A., Dulewiczowa I., Grek-Pabisowa I., Maryniakowa I., *Wielki słownik rosyjsko-polski. A–O*, Warszawa 1993.
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Nawój E., *Drwić po mistrzowsku. „Komedia ludzka” Aleksandra Galicza*, „Rzeczpospolita” z 1–2.06.1996 r., s. VII.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *tenże, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79–109.
- Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: *tenże, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 199–246.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Opacki I., *Ballada literacka – opis gatunku*, w: I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 5–82.

- Podręczny słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Warszawa 1994.
- Poprzeczko J., *Aleksander Galicz – bard zapomniany. Od prawdy pionierskiej do prawdy prawdziwej*, „Polityka” 2012, nr 12 (2851), s. 80–82.
- Porębina G., Poręba S., *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*, Katowice 1994.
- Przebinda G., *Galicz Aleksandr Arkadjewicz*, w: G. Przebinda, J. Smaga, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000, s. 87–88.
- Przebinda G., Smaga J., *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Kraków 2000.
- Rapak W., *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 35–59.
- Realści i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, red. L. Suchanek, Kraków 1997.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicza, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, K. Tarnowski, Warszawa 1985, s. 182–203.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicza, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, K. Tarnowski, Warszawa 1985, s. 182–203.
- Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, red. L. Suchanek, Kraków 2004.
- Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009.
- Sawicka J., „*Wolnolubiwaja gitara*” – o Włodzimierzu Wysockim, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 35–44.
- Sławiński J., *Mysli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: tenże, *Prace wybrane*, t. 4: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 162–182.
- Sławiński J., *Prace wybrane*, t. 4: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1988.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1993.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.
- Smaga J., *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2001.
- Suchanek L., *Emigracja rosyjska XX wieku*, w: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, red. L. Suchanek, s. 387–396.
- Suchanek L., *Emigracyjne wizje Rosji. Trzecia fala emigracji*, w: *Emigracja rosyjska. Losy i idee*, red. R. Bäcker, Z. Karpus, Łódź 2002, s. 17–28.
- Suchanek L., „*Literatura rosyjska jest tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy*”, w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 13–56.
- Suchanek L., *Preromantyzm w Rosji*, Kraków 1991.

- Suchanek L., *Świadkowie, oskarżyciele, sprzymierzeńcy i obrońcy. O postawach pisarzy rosyjskich*, w: *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1996, s. 9–65.
- Sykulska K., *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*, w: *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź 2001, s. 189–197.
- Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994.
- Szymak J., *Twórczość Ilji Sielwskiego na tle teorii konstruktywizmu (1915–1930)*, Wrocław 1965.
- Szymak-Reiferowa J., *Bułat Okudźawa wczoraj i dziś*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 91–104.
- Śliwowski R., *Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej*, Warszawa 1967.
- Śliwowski R., *Okudźawa i inni*, w: tenże, *Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej*, Warszawa 1967, s. 182–191.
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
- Trzcińska M., *Słowo o Galiczu*, w: A. Galicz, *Kocham Was, ludzie. Wybór*, tłum., wybór, wstęp M. Trzcińska, Lublin 1986, s. 3–20.
- Trzynadłowski J., *Zmienność i stałość gatunku literackiego*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983, s. 38–46.
- Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 2003.
- Urban-Podolan A., *Poezja Bułata Okudźawy: między poetyką a interpretacją*, Zielona Góra 2008.
- W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005.
- Walczak B., *Piosenka jest dobra na wszystko (O języku piosenki uwagi wstępne)*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2005, s. 36–43.
- Wiśniewski J., *Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 92–109.
- Wołodźko A., *Pasierbowie Rosji. O prozaikach trzeciej emigracji*, Warszawa 1995.
- Wołodźko-Butkiewicz A., *Borys Ryży i jego poezja (wstępne rozpoznanie problemów badawczych)*, w: *Trójkąt inny: Rosja – Polska – Niemcy. Księga poświęcona Profesorowi Antoniemu Semczukowi z okazji osiemdziesiątych urodzin*, Tübingen 2010, s. 121–130.
- Wołodźko-Butkiewicz A., *Fenomen „szestdziesiątniczestwa” pięćdziesiąt lat później. Zamiast wstępu*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 2 (134), s. 5–10.
- Wołodźko-Butkiewicz A., *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004.
- Woroszyński W., *Ach, ci łgarze literaci*, „Rzeczpospolita” z 28–29.01.1995 r., s. 16.
- Woroszyński W., *Entuzjasta, szczęściarz, buntownik*, „Odra” 1993, nr 11 (384), s. 52–57.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, opracował H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1996.
- Wysłouch S., *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Warszawa 2009, s. 48–64.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Wysłouch S., „*Ut pictura poesis*” – *stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 5–17.
- Zgorzelski C., *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 79–100.
- Zgorzelski C., *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983, s. 116–134.
- Ziemny A., *Pociecha w pieśni*, „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 36, s. 8.
- Zygmunt S., *Aleksander Galicz: rosyjski Homer*, „Politechnik” 1989, <http://www.cialo-umysl-dusza.pl/index.php/strefa-dobrych-mysli/262-aleksander-galicz-kazda-jego-piesn-to-odyseja.html?start=1> [dostęp: 11.06.2011].
- Żebrowska A., *Outsider w kalekim świecie. Pieśni Władimira Wysockiego*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast, L. Rożek, Katowice 1994, s. 211–228.

Literatura krytyczna w języku rosyjskim

- 25 лет со дня смерти Александра Галича. Интервью с Юлием Кимом, <http://www.svoboda.org/content/transcript/24199562.html> [dostęp: 2.01.2015].
- А. Галич, В. Максимов, В. Некрасов, А. Синявский. *Мы считаем его своим. Обращение в защиту М. Михайлова*, „Посев” 1975, № 2 (1213) февраль, s. 9.
- А. Сахаров, И. Шафаревич, Г. Подъяпольский, А. Галич, В. Максимов и А. Воронель. *Открытое письмо в Международную организацию по вопросам просвещения, науки и культуры (ЮНЕСКО)*, „Посев” 1973, № 5 (1192) май, s. 6–7.
- А.К. (А. Кандауров), *Булат Окуджава взят под обстрел*, „Посев” 1968, № 8 (1135) август, s. 59.
- Абельская Р.Ш., „*Всё путаем Ветхий и Новый Завет...*”. *О поэтических пророчествах Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 60–84.
- Абросимова Е.А., *Специфика эпиграфа в бардовской песне*, w: *Художественный текст и языковая личность: Материалы IV Всероссийской научной конференции (27–28 октября 2005 г.)*, под ред. проф. Н.С. Болотновой, Томск 2005, s. 229–234.
- Авторская песня*, w: Е.С. Абелюк, К.М. Поливанов, *История русской литературы XX века: Книга для просвещенных учителей и учеников: В 2 кн., Кн. 2: После революций*, Москва 2009, s. 299.
- Авторская песня*, w: Е.С. Роговер, *Русская литература XX века: учебное пособие*, Санкт-Петербург – Москва 2010, s. 482–485.
- Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 2002.
- Агроскин Н., *Бьеннале – 77, „Время и мы”* 1978, № 32, s. 206–208.
- Ада Якушева, w: С. Истомина, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 249–258.
- Акаткин В.М., *Лики народной культуры*, w: *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования*, ред. и сост. Т.Ф. Пухова, Воронеж 2002, s. 3–5.

- Александр Аркадьевич Галич (Гинзбург), в: *От костра к микрофону*, сост. А. и М. Левитаны, Санкт-Петербург 1996, s. 170–174, 475–477.
- Александр Галич, Владимир Максимов. *Свободу Антону Пейне!*, „Посев” 1977, № 4 (1239) апрель, s. 6.
- Александр Галич: „Помни о мельнике!” (Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968). Публикация К. Андреева, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 437–444.
- Александрова М., „Кого там везут? – Грибоеда...”: „Грибоедовская легенда” Пушкина в рецепции Александра Галича и Булата Окуджавы, в: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 7, Москва 2010, s. 426–446.
- Алена Галич вспоминает об отце, в: *Галич Александр Аркадьевич. Антология Сатиры и Юмора России XX века*, т. 25, Москва 2005, s. 542–548.
- Aloe S., *Глушь, глубинка и ссылка: к пониманию пространства в русской культуре*, „Mundo Slavico” 2014, № 13, s. 99–112.
- Андреев Ю., *Самоорганизация человека как основной аспект КСП*, в: *От костра к микрофону*, сост. А. и М. Левитаны, Санкт-Петербург 1996, s. 5–7.
- Андреев Ю.А., Вайнонен Н.В., *Наша самодеятельная песня*, Москва 1983.
- Андреева Д., *России сердце не забудет... О творчестве Александра Галича*, „Грани” 1978, № 109, s. 215–228.
- Аннинский Л.А., *Предтеча. Александр Вертинский*, в: *tenže, Барды*, Иркутск 2005, s. 17–27.
- Аннинский Л.А., *Счастливая несчастная Россия. Александр Галич*, в: *tenže, Барды*, Иркутск 2005, s. 65–79.
- Аннинский Л.А., *Что такое авторская песня*, в: *tenže, Барды*, Иркутск 2005, s. 5–15.
- Антология бардовской песни. 100 бардов 600 песен*, авт.-сост. Р. Шипов, Москва 2009.
- Антонов А., „Когда я вернусь”, „Посев” 1977, № 4 (1239) апрель, s. 22.
- Аронов М., *Александр Галич*, Москва – Ижевск 2010.
- Аронов М., *Галич и Высоцкий*, „В поисках Высоцкого” 2012, № 5 (август), s. 68–80.
- Аронов М., *Галич и Высоцкий (окончание)*, „В поисках Высоцкого” 2012, № 6 (ноябрь), s. 18–32.
- Аронов М., *Исключение А.А. Галича из Союза писателей*, „Новое литературное обозрение” 2013, № 120, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/a8.html> [dostęp: 1.06.2013].
- Архангельская (Галич) А., *Вместо предисловия*, в: А.А. Галич, *Избранные стихотворения*, Москва 1989, s. 5–7.
- Архангельская (Галич) А., *Рукописи не горят*, в: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич) Москва 2003, s. 9–14.
- Архипочкина О.О., *Из комментария к песне Галича „Псалом”*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 62–68.
- Архипочкина О.О., *Пастернак в творческом восприятии Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 117–127.
- Байков В.М., *Коган Павел Давыдович*, в: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 350–351.
- Бардовские песни. Из золотого фонда авторской песни*, сост. Р. Шипов, Москва 2005.

- Барт Р., *Смерть автора*, пер. С.Н. Зенкина, w: tenže, *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова, Москва 1989, s. 384–391, http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm#_Тoc34617021 [dostęp: 28.04.2015].
- Батшев В., *Александр Галич и его жестокое время*, Франкфурт-на-Майне 2010.
- Бахтин М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972.
- Башкатова Ю.А., *Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учебное пособие*, Кемерово 2006.
- Безносова Е.Э., „Официальный” Галич, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 5–44.
- Бен-Цадок М., *Трубадуры против обскурантов. Заметки о современной советской песенной поэзии* [АМИ. Иерусалим 1971, № 2 (май), s. 60–63], w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 311–319.
- Берндт К., *Проблемы восприятия авторской песни Высоцкого за рубежом*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 341–353.
- Бетаки В., *Галич и русские барды*, „Континент” 1978, № 16, s. 349–353.
- Бетаки В., *Началось все дело с песенки...*, w: А.А. Галич, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Бетаки, Санкт-Петербург 2006, s. 5–48.
- Бирюкова С.С., Б. Окуджаву, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде. *Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, Москва 1990.
- Биткинова В.В., *Образы Карамзина и декабристов в бардовской поэзии*, „Известия Саратовского университета” 2007, т. 7, сер. Филология. Журналистика, вып. 2, s. 87–92.
- Бобышев Д., *Третья волна. Галич Александр Аркадьевич*, w: *Словарь поэтов Русского Зарубежья*, под ред. В. Крейда, Санкт-Петербург 1999, s. 367–369.
- Богомолов Н.А., *Булат Окуджаву и массовая культура*, „Вопросы литературы” 2002, № 3, <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/3/bog.html> [dostęp: 7.11.2012].
- Богомолов Н.А., *Вольнолюбивая гитара*, w: *Поющие поэты*, сост. и прим. Л.В. Поликовской, предисл. Н.А. Богомолова, Москва 2008, s. 5–13.
- Богомолов Н.А., ...*Вот она, эта книжка*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 450–456.
- Богомолов Н.А., *Высоцкий – Галич – Пушкин, далее везде*, w: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, s. 151–167.
- Богомолов Н.А., *Галич (псевд.; наст. фам. Гинзбург) Александр Аркадьевич*, w: *Большая Российская энциклопедия: В 30 т.*, председатель науч.-ред. совета Ю.С. Осипов, отв. ред. С.Л. Кравец, т. 6: Восьмеричный путь – Германцы, Москва 2006, s. 319.
- Богомолов Н.А., *К истории первой книги Александра Галича*, w: tenže, *От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, s. 359–381.
- Богомолов Н.А., *К истории первой книги Александра Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 219–236.

- Богомоллов Н.А., „Красавица моя, вся статья...”. Александр Галич и Борис Пастернак, w: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 115–127.
- Богомоллов Н.А., Между фольклором и искусством: самодеятельная песня, w: *tenže, От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, s. 347–358.
- Богомоллов Н.А., „Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова, w: *tenže, От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии*, Москва 2004, s. 486–508.
- Бойко С.С., Зайцев В.А., Окуджава Булат Шалвович, w: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 514–516.
- Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2000.
- Брейтбарт Е., „Не зови меня... Не зови – я и так приду!”, „Посев” 1978, № 2 (1249) февраль, s. 4–6.
- Буслакова Т.П., *Поэзия третьей волны эмиграции. Творчество И.А. Бродского*, w: *таž, Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учебное пособие*, Москва 2009, s. 293–313.
- Быков Д.Л., *Борис Пастернак*, Москва 2008.
- Быков Д.Л., Окуджава и Галич, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 260–288.
- Вдовин С.В., *Ну что, Генералиссимус прекрасный...? (Иосиф Сталин в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича)*, Александров 2007.
- Вдовин С.В., *Окуджава, Высоцкий, Галич: Польша, Евреи, Восток, Сталин... (филология с публицистикой)*, Александров 2008.
- Вдовин С.В., *Польские мотивы в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича*, w: *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002, s. 5–24.
- Великоречин А.А., *Право на любовь. Антипредисловие*, w: А.А. Галич, *Стихи и песни*, вступ. ст. А.А. Великоречина, Москва 1990, s. 3–14.
- „Верю в торжество слова” (Неопубликованное интервью Александра Галича), публикация А.Е. Крылова, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ред.-сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997, s. 372–375.
- Вечер русской поэзии в Париже*, „Посев” 1977, № 3 (1238) март, s. 30.
- Владимир Высоцкий. Монологи со сцены*, лит. запись О.Л. Терентьева, худож.-оформитель Б.Ф. Бублик, Харьков-Москва 2000.
- Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003.
- Волин В., *Вспоминая и перечитывая Галича*, w: А.А. Галич, „...Я вернусь...”. *Киноповести. Пьесы. Автобиографическая повесть: Сборник*, вступ. статья В.Р. Волина, Москва 1993, s. 3–12.
- Волкович Н.В., „На сопках Маньчжурии”: реализация мотива памяти, w: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 82–98.

- Воспоминание об Одессе. У микрофона Галич... 13 сентября 1975 г., в: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 597–600.
- Гавриков В.А., *Русская песенная поэзия XX века как текст*, Брянск 2011.
- Галич (наст. фам. Гинзбург) Ал-др Арк., в: *Большой Российский энциклопедический словарь*, художественное оформление С.И. Кравцова, Москва 2003, s. 314.
- Галич (наст. фам. Гинзбург) Ал-др Арк., в: *Иллюстрированный энциклопедический словарь*, сост. А.П. Горкин, Москва 2001, s. 303.
- Галич (наст. фам. Гинзбург) Ал-др Арк., в: *Новый иллюстрированный энциклопедический словарь*, под ред. В.И. Бородулина, А.П. Горкина, А.А. Гусева, Н.М. Ланда и др., Москва 2003, s. 160.
- Галич Ал-др Арк., в: *Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т.*, гл. ред. П.А. Клубков, т. 1: А–Ж, Москва – Санкт-Петербург 2002, s. 411.
- Галич Александр Аркадьевич, в: *Словарь поэтов Русского Зарубежья*, под ред. В. Крейда, Санкт-Петербург 1999, s. 367–369.
- Галич, в: С.И. Хознева, *Русские писатели и поэты*, Москва 2002, s. 122–123.
- Галич: *Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009.
- Галич: *Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003.
- Галич. *Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001.
- Ганцаж Д., *Восточный рок*, в: *Problemy współczesnej komparatystyki. Eurazjatyckie konteksty literatury i kultury rosyjskiej*, red. H. Chałacińska-Wiertelak, K. Kropaczewski, t. 3, Poznań 2007, s. 111–118.
- Гаспаров М.Л., *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*, Москва 2012.
- Гладилин А.Т., *Улица генералов: Попытка мемуаров*, послесл. В.П. Аксенова, Москва 2008.
- Глинчиков В.С., *Феномен авторской песни в школе*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 345–357.
- Глинчиков В.С., *Феномен авторской песни в школьном изучении (А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук*, Самара 1997.
- Головин В., *Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе*, Аво 2000.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 1, Москва 2004.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 2, Москва 2005.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2006.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 4, Москва 2007.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 5, Москва 2008.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 7, Москва 2010.
- Голос надежды: *Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011.
- Голос надежды: *Новое о Булате. Альманах*, сост. А.Е. Крылов, вып. 10, Москва 2013.
- „Гордость мировой культуры”. *Заявление А. Сахарова, А. Галича, В. Максимова, В. Войновича и И. Шафаревича*, „Посев” 1974, № 2 (1201) февраль, s. 20.

- Гулько Л., *День памяти Владимира Высоцкого. Интервью с Владимиром Новиковым.* (Радио „Эхо Москвы” 25.07.2005), <http://echo.msk.ru/programs/beseda/37776/> [dostep: 12.11.2012].
- Джагалов Р.Л., *Авторская песня как жанровая лаборатория „социализма с человеческим лицом”, авторизованный пер. с англ. Александра Скидана, „Новое литературное обозрение” 2009, № 100, <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/dz16.html> [dostep: 15.09.2011].*
- Джагалов Р.Л., *К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 211–218.*
- Доманский Ю.В., *Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича, в: Мир Высоцкого. Исследования и материалы, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002, s. 335–344.*
- Доманский Ю.В., *Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока, в: Владимир Высоцкий и русский рок. Сборник статей, отв. ред. Ю.В. Доманский, Тверь 2001, s. 110–118.*
- Донатов Л., *Поэт Галич, поэт Галич..., „Посев” 1969, № 11 (1150) ноябрь, s. 52–54.*
- Дравич А., *Зарубежная Россия, „Континент” 1980, № 26, s. 207–230.*
- Дьякова Л.Н., *Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Воронеж 2007.*
- Евтеева Т.Н., *Тема войны в песнях А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого. Из наблюдений над жанрово-композиционными формами, в: Тезисы докладов региональной научно-практической конференции молодых ученых и специалистов, Оренбург 2000, s. 186–187.*
- Евтюгина А.А., Гончаренко И.Г., *Сценарии власти в поэзии А. Галича и В. Высоцкого, в: Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, s. 168–189.*
- Евтюгина А.А., *Национальная специфика при переводе авторской песни: постановка проблемы, в: Язык и культура: Материалы региональной научно-практической конференции 18.01.2001, Екатеринбург 2001, s. 20–22.*
- Есть магнитофон системы „Яуза”... (сборник текстов магнитиздата), сост. А. Уклеин, Калуга 1991.*
- Жовтис А.Л., *Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого, в: Мир Высоцкого. Исследования и материалы, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 262–268.*
- За рубежом. Митинг в Берлине. Выступления А. Галича, В. Некрасова, В. Максимова, „Посев” 1977, № 12 (1247) декабрь, s. 63–64.*
- Зайцев В.А., *„Баллада о Вечном огне”. Жанровое своеобразие военных стихов-песен Галича, в: tenze, Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции, Москва 2003, s. 124–147.*
- Зайцев В.А., *В поисках жанра: о „маленьких поэмах” Александра Галича, в: Галич. Проблемы поэтики и текстологии, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 32–56.*

- Зайцев В.А., *В русле поэтической традиции (о цикле Александра Галича „Читая Блока“)*, „Вопросы литературы” 2001, № 6, s. 105–131.
- Зайцев В.А., *Вариации на тему одной солдатской песни (Ив. Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич)*, „Филологические науки” 2003, № 3, s. 77–85.
- Зайцев В.А., *Жанровое своеобразие стихов-песен Окуджавы, Высоцкого, Галича о войне*, „Вестник Московского университета. Филология” 2003, № 4 (июль–август), сер. 9, s. 40–59.
- Зайцев В.А., *„Когда солдат уходит на войну...”. Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич*, w: tenže, Окуджава. *Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 49–60.
- Зайцев В.А., *Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003.
- Зайцев В.А., *Песни грустного солдата. О военной теме в поэзии Булата Окуджавы*, w: Окуджава. *Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002, s. 25–50.
- Зайцев В.А., *„Поэма в стихах и песнях”. О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 358–378.
- Зайцев В.А., *„Я выбираю свободу”*, w: tenže, Окуджава. *Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции*, Москва 2003, s. 31–48.
- Заклинание добра и зла: Александр Галич – о его творчестве, жизни и судьбе рассказывают статьи и воспоминания друзей и современников, документы, а также истории и стихи, которые сочинил он сам*, сост., автор предисловия Н.Г. Крейтнер, Москва 1991.
- Захариева И., *Литературный пласт в поэзии А. Галича*, w: таž, *Русские поэты XX века*, София 2007, s. 137–145.
- Захариева И., *Поэтические некрологи о писателях (А. Ахматова, А. Тарковский, А. Галич)*, w: таž, *Аспекты формирования канона в русской литературе XX века*, София 2008, s. 83–88.
- „Здравствуйте, дорогие друзья!” (Выступления по радио)*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 565–633.
- Зимин И., *Две песни Галича*, „Журналист”, Москва 21.11.1994, № 13–16, s. 19–20.
- Зимин И., *Две песни Галича*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 518–526.
- Зобин Г., *На развалинах дома. Пушкинские мотивы в поэзии Александра Галича*, „Истина и жизнь” 1999, № 6, s. 29–32.
- Из выступлений на Всесоюзной конференции по проблемам авторской (самодетельной) песни. Петушки, 21 мая 1967 года*, w: А.А. Галич, *Дни бегут, как часы: Песни, стихотворения*, Москва 2000, s. 189–190.
- Изотов В.П., А.А. Галич. *„О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира”*: Слов.-коммент., Орёл 2011.
- Изотов В.П., *Словарь песни А. Галича „Красный треугольник”*, Орёл 2010.
- Инов В., *О Высоцком, Бродском, Блоке, Белом и „цыганском романсе”*, w: *Вестник новой литературы*, ред.-сост. М. Берг, М. Шейнкер, вып. 2, Ленинград 1990, s. 266–277.

- Интервью об интервью. Беседа с корреспондентом радио „Свобода” Юрием Мельниковым (Шлиппе). Подготовка к печати и комментарии Ю. Шлиппе и А. Крылова, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 250–272.*
- Интервью радиостанции „Немецкая волна” 16 января 1975 года. Беседовал Габриэль Лауб, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 354–357.*
- Интервью телеканалу „ZDF” (г. Майнц) 24 июля 1974 года, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 346–349.*
- Интервью Эвелин Радке с Юрием Шевчуком. Санкт-Петербург 29.10.2001, в: Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов, отв. ред. Ю.В. Доманский, вып. 7, Тверь 2003, s. 257–260.*
- Истомин С., Денисенко Д., Самые знаменитые барды России, Москва 2002.*
- К годовщине смерти А.А. Галича, „Посев” 1978, № 12 (1259) декабрь, s. 57.*
- Калашников В.А., Галич Александр Аркадьевич, в: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т., гл. ред. А.А. Сурков, т. 2: Гаврилук – Зюльфигар Ширвани, Москва 1964, <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> [dostep: 14.12.2012].*
- Калейдоскоп воспоминаний. Подготовил Я. Никитский. Юрий Кукин, в: Голос надежды: Новое о Булате, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011, s. 387–389 (Ю. Кукин, Я уже лет двадцать никого к себе не пускаю, беседовала Е. Еграфова, „Водяной знак” 2004, № 4, дек., <http://www.vodyanoyznak.ru/magazine/20/409.htm>).*
- Капрусова М.Н., Владимир Высоцкий и рок-поэзия: О некоторых общих предшественниках, тенденциях и влиянии, в: Владимир Высоцкий и русский рок. Сборник статей, отв. ред. Ю.В. Доманский, Тверь 2001, s. 4–17.*
- Карась-Чичибабина Л., „Ответим именем его...” (Об Александре Галиче и Борисе Чичибабине), „Знамя” 2006, № 4, <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/4/ka12.html> [dostep: 7.11.2012].*
- Каримов И., История Московского КСП: люди, факты, события, даты, субъективный взгляд на объективную реальность, Москва 2004.*
- Каримова И.Р., Коммуникативная организация драматического произведения (на материале пьес А. Галича, В. Максимова, А. Вампилова). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань 2004.*
- Карпухина Ю.С., Романтическая традиция В.А. Жуковского в творчестве Галича, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 69–75.*
- Карпушина О.В., На перепутье жанров. Жанровый монтаж Галича, в: Галич: Новые статьи и материалы, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 100–114.*
- Кац Б., Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии, Санкт-Петербург 1997.*
- Классика бардовской песни, сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов, Москва 2009.*
- Климов В., Он слишком Галич, чтобы умирать..., в: А.А. Галич, Возвращается вечером ветер, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 573–577.*
- Клявина И.И., Авторская песня как феномен молодежной субкультуры в России 1950–1960-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии, Кемерово 2002.*

- Клявина И.И., *Христианские мотивы в творчестве исполнителей современной авторской песни*, в: *Православие – Культура – Образование: Материалы межрегиональной научно-практической конференции*, Кемерово 2002, s. 398–404.
- Князева М., *Архангельская (Галич) А., Александр Галич: Летопись жизни и творчества*, в: А.А. Галич, *Сочинения. В 2-х т. Стихотворения и поэмы*, сост. А. Петраков, т. 1, Москва 1999, s. 11–28.
- Князева М., *Человек, назвавший себя городом*, в: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 205–214.
- Колчина А.С., *Писатели-эмигранты у микрофона „Радио Свобода” в 1970–1980 годы*, „Медиаскоп” 2010, вып. № 3, <http://www.mediascope.ru/node/624> [dostep: 10.11.2012].
- Кондырев В.Л., *Всё на свете, кроме шила и гвоздя: Воспоминания о Викторе Платоновиче Некрасове*. Киев – Париж. 1972–87 гг, Москва 2011.
- Копелев Л., *Памяти Александра Галича*, „Континент” 1978, № 16, s. 334–343.
- Копылова Н.И., *Слово в современной авторской песне: мнение равнодушного к ней человека*, в: *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования*, ред. и сост. Т.Ф. Пухова, Воронеж 2002, s. 138–141.
- Корман Я.И., *Высоцкий и Галич*, Москва – Ижевск 2007.
- Королев В., „Цель творчества – самоотдача”. *Европа слушает Галича. От собственных корреспондентов „Посева”, „Посев”* 1974, № 12 (1211) декабрь, s. 18.
- Костромин А.Н., „Ошибка” Галича: *ошибки сегодняшние и всевременные*, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 148–165.
- Кофанова В.А., *Метапоэтика авторской песни*, в: *Метапоэтика: Сборник статей научно-методического семинара „Textus”*, под ред. В.П. Ходуса, вып. 1, Ставрополь 2008, s. 111–149.
- Кравчинский М.Э., *Русская песня в изгнании*, Нижний Новгород 2008.
- Крайняя опасность. Обращение Александра Галича в Международный комитет прав человека*, „Посев” 1974, № 3 (1202) март, s. 23.
- Красовский О., *Пять дней с Александром Галичем*, „Посев” 1974, № 10 (1209) октябрь, s. 54–58.
- Крылов А.Е., *А.А. Архангельской (Галич) (Открытое письмо)*, <http://ru-galich.livejournal.com/17477.html> [dostep: 22.01.2012].
- Крылов А.Е., *Александр Галич*, в: *Пятьдесят российских бардов. Справочник*, сост. Р. Шипов, Москва 2001, s. 121–132.
- Крылов А.Е., *Биография Галича, или Две дольки апельсина из гнилой кучи: (Внимание – плагиат!)*, „Лебедь” 2010, № 619, <http://www.lebed.com/2010/art5731.htm> [dostep: 5.03.2011].
- Крылов А.Е., *Галич – „Соавтор”*, Москва 2001.
- Крылов А.Е., „За хурдою-мурдой”. *О четвертом „антипосвящении” Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 40–52.
- Крылов А.Е., „Коломийцев в полный рост”, „Иерусалимский журнал” 2002, № 11, <http://www.antho.net/jr/11.2002/13.html> [dostep: 2.03.2009].
- Крылов А.Е., Кулагин А.В., „Сердечные песни”. *Окуджава и Ив Монтан*, в: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011, s. 204–254.

- Крылов А.Е., *Не квасом земля полита...: Примечания к „человеческой трагедии“ Александра Галича*, Л.З. Копелев. В качестве предисловия, Углич 2002.
- Крылов А.Е., *О двух „окуджавских“ песнях Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 289–322.
- Крылов А.Е., *О жанровых песнях и их языке: (По материалам творческого наследия А. Галича)*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ред.-сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997, s. 365–371.
- Крылов А.Е., *О проблемах датировки авторских песен. На примере творчества Александра Галича*, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 166–203.
- Крылов А.Е., *О трех „антипосвящениях“ Александра Галича*, „Континент” 2000, № 105, <http://magazines.russ.ru/continent/2000/105/krylov.html> [dostep: 27.02.2007].
- Крылов А.Е., *Песня про острова*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 17–30.
- Крылов А.Е., *„Про нас про всех“? Исторический контекст песни „Охота на волков“*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 28–43.
- Крылов А.Е., *Слова – как ястребы ночные: О крылатых выражениях из авторской песни*, Москва 2011.
- Крылов А.Е., *„Снова август“*, „Вопросы литературы” 2001, № 1, <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/krilov.html> [dostep: 11.05.2009].
- Крылов А.Е., *Шансонье всяя Руси в ландшафте тоталитарной системы*, в: *Поэзия и песня В.С. Высоцкого: Пути изучения: Сборник научных статей*, под ред. С.В. Свиридова, Калининград 2006, s. 4–51.
- Кто такие древние барды*, в: С. Истомин, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 14–17.
- Кузнецова Н.Н., *А. Галич (Гинзбург) (1918–1977)*, в: *Избранные имена. Русские поэты XX века: учебное пособие*, под ред. Н.М. Малыгиной, Москва 2008, s. 237–255.
- Кузьмина Н.А., *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва 2007.
- Кулагин А.В., *Авторская песня: поверх филологических барьеров (Обзор новых книг)*, „Новое литературное обозрение” 2014, № 2 (126), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/38k.html> [dostep: 5.09.2014].
- Кулагин А.В., *Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения*, Коломна 2011.
- Кулагин А.В., *Барды и филологи: Авторская песня в исследованиях последних лет*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 54, s. 333–354.
- Кулагин А.В., *В поисках жанра: Новые книги об авторской песне*, „Новое литературное обозрение” 2004, № 66, <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/kulag25.html> [dostep: 12.05.2008].
- Кулагин А.В., *Галич и Высоцкий: поэтический диалог*, в: tenze, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 187–199.
- Кулагин А.В., *Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы*, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 9–22.

- Кулагин А.В., *Галич – поэтика рационального*, „Russian Literature” 2015, vol. LXXVII (II), s. 223–234.
- Кулагин А.В., *„И наши в общем хоре сольются голоса...”. Книги о бардах: 2004–2006*, „Новое литературное обозрение” 2006, № 82, <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/ku38.html> [dostep: 5.05.2008].
- Кулагин А.В., *„Леночка”*, w: tenže, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 276–290.
- Кулагин А.В., *Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк*, Москва – Коломна 2009.
- Кулагин А.В., *„Медный всадник” и поэзия А. Галича*, w: *Болдинские чтения*, Саранск 2002, s. 8–16.
- Кулагин А.В., *Об источнике первой авторской песни Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 6–16.
- Кулагин А.В., *„Сначала он, а потом мы...”. Крупнейшие барды и наследие Вертинского*, w: tenže, *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010, s. 6–32.
- Кулагин А.В., *У истоков авторской песни: сборник статей*, Коломна 2010.
- Кулагин А.В., *Умный любит учиться...: По страницам учебных пособий*, w: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 5, Москва 2008, s. 555–576.
- Кулагин А.В., *Филологи о бардах: новые труды, новые подходы (Обзор книг об авторской песне)*, „Новое литературное обозрение” 2010, № 106, <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2072/2101/> [dostep: 5.01.2011].
- Кулагин А.В., *Эпиграф в поэзии Галича*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 155–162.
- Кулёв В.В., Такун Ф.И., *„Золотая коллекция русского романса”. В переложении для голоса в сопровождении фортепиано (гитары)*, Москва 2000.
- Купчик Е.В., *Ветер в песенном творчестве В. Высоцкого и А. Галича: слово и образ*, w: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17-20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, s. 190–195.
- Купчик Е.В., *Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. V, Москва 2001, s. 545–549.
- Купчик Е.В., *Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 379–397.
- Купчик Е.В., *Семантика цвета в поэзии Александра Галича*, w: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 139–147.
- Курганов Е., *Галич и Некрасов*, w: tenže, *Сравнительные жизнеописания: Попытка истории русской литературы [В 2 т.]*, т. II, Таллинн 1999, s. 134–137.
- Курилов Д.Н., *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1999.

- Курилов Д.Н., *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60–70-е гг.)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1999, <http://www.bard.ru/kurilov/04.htm> [dostęp: 26.03.2002].
- Курилов Д.Н., „Карнавальные” баллады Галича и Высоцкого, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 241–261.
- Курилов Д.Н., *Христианские мотивы в авторской песне*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 398–416.
- Курчев Н.Ф., *Об авторской песне*, w: *От костра к микрофону*, сост. А. и М. Левитаны, Санкт-Петербург 1996, s. 7–27.
- Кушев Е., *Арбат на Темзе. Европа слушает Галича. От собственных корреспондентов „Посева”, „Посев” 1974, № 12 (1211) декабрь*, s. 19–20.
- Кякшто Н.Н., *Галич Александр*, w: *Русские писатели. XX век: Биобиблиографический словарь*. В 2 ч., ч. 1. А–Л, редкол. Н.А. Грознова и др., под ред. Н.Н. Скатова, Москва 1998, s. 337–340.
- Левина Л.А., *Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века. Эстетика. Поэтика. Жанры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Москва 2006.
- Левина Л.А., *Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни): Монография*, Москва 2002.
- Левина Л.А., *Песенная новеллистика Александра Галича*, „Вопросы литературы” 2004, № 3, <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/lev7.html> [dostęp: 27.02.2007].
- Левина Л.А., *Развитие информационных технологий и искусство слова в историко-культурном процессе*, Москва 2005.
- Левина Л.А., *Разрушение дидактики. Судьба басни и притчи в авторской песне*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002, s. 316–334.
- Левина Л.А., „*Страшно, аж жуть!*”. *Страшная баллада у А. Галича и В. Высоцкого*, w: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 23–31.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., *Кристаллизация новой художественной стратегии: „Доктор Живаго” Бориса Пастернака (1946–1955)*, w: *сiż, Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 1: Литература „Оттепели” (1953–1968)*, Москва 2001, s. 35–51.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., *Романтический гротеск: А. Галич и В. Высоцкий*, w: *сiż, Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986)*, Москва 2001, s. 93–100.
- Лейдерман Н.Л., *Теория жанра: Исследования и разборы*, Екатеринбург 2010.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2003.
- Лосев Л.В., *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии*, Москва 2008.
- Лотман Ю.М., *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, w: *tenże, История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, s. 208–220.

- Лушникова Г.И., *Интертекстуальность художественного произведения*, Кемерово 1995.
- Максимов В., *Они и мы. Размышления у театрального подъезда*, „Континент” 1980, № 23, s. 15–64.
- Малкина В.Я., Доманский Ю.В., *Мифы о поэтах и автобиографический миф в „Александровских песнях” А. Галича*, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 129–138.
- Малкина В.Я., *Лирический сюжет у В. Маяковского и А. Галича: „Кемп «Нит гедайге»” и „Засыпая и просыпаясь”*, в: *Искусство поэтики – искусство поэзии: К 70-летию И.В. Фоменко. Сборник научных трудов*, Тверь 2007, s. 342–356.
- Мальцев Ю., *Менестрели (Вольная русская литература: 1955–1975. Гл. XI. Франкфурт-на-Майне 1976, s. 302–325)*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 296–310.
- Медведев Р., *Андропов*, Москва 2006.
- Мейсак Н., *Песня – это оружие. Слушая запись выступлений „бардов”*, в: А.А. Галич, *Избранные стихотворения*, Москва 1989, s. 217–227 (przedruk z: газета „Вечерний Новосибирск” 1968).
- Мельников Г., *Невыдуманная история походов Йозефа Швейка в России*, „Вопросы литературы” 2013, № 5, <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/5/28m.html> [dostęp: 15.01.2014].
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ред.-сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997.
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998.
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999.
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 2, Москва 1999.
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000.
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. V, Москва 2001.
- Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002.
- Михайловская А.Г., *Авторская песня России: Этнокультурологический вектор*, Москва 2007.
- Молоткова П., *Кто убил Александра Галича? Интервью с Аленой Галич*, „Аргументы и факты. Суперзвезды” от 30 декабря 2002, № 1 (7), http://gazeta.aif.ru/online/superstar/07/10_01 [dostęp: 12.05.2008].
- Mianowska J., *Aleksander Galicz Александр Галич*, в: *Rosyjska literatura emigracyjna i literatura rosyjskiej opozycji wewnętrznej w komentarzach [Литература русского зарубежья и „возвращенная” в образцах и с комментариями]*, Bydgoszcz 1998, s. 236–280.

- Mianowska J., *Rosyjska literatura emigracyjna i literatura rosyjskiej opozycji wewnętrznej w komentarzach* [Литература русского зарубежья и „возвращенная” в образцах и с комментариями], Wydgoszcz 1998.
- Mianowska J., Александр Галич, w: *Литература русского зарубежья в образцах и с комментариями* [Rosyjska literatura emigracyjna w komentarzach], Wydgoszcz 2007, s. 271–311.
- Mianowska J., *Литература русского зарубежья в образцах и с комментариями* [Rosyjska literatura emigracyjna w komentarzach], Wydgoszcz 2007.
- Надеждин Н.Я., Александр Галич: „Неоконченная пьеса для драматурга с гитарой”, Москва 2009.
- Наше интервью. Песня, жизнь, борьба. Интервью Александра Галича специальным корреспондентам „Посева” Г. Рару и А. Югову, „Посев” 1974, № 8 (1207) август, s. 12–16.*
- Невыдуманная история походов Йозефа Швейка в России*, сост. Н.Л. Глазкова, отв. ред. Ю.Г. Фридриштейн, кн. 1, Москва 2012.
- Николаев В.Д., А. Галич, w: *tenże, Русский дьявол. Водка в судьбе России*, Москва – Санкт-Петербург 2008, s. 258–261.
- Никольский С.В., *История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое*, Москва 1997.
- Никольский С.В., *Творчество Ярослава Гашека и Россия*, <http://www.philology.ru/literature3/nikolsky-99.htm> [dostęp: 14.06.2011].
- Ничипоров И.Б., *Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи*, Москва 2006.
- Ничипоров И.Б., *Пушкинские „обертоны” в песенной поэме Александра Галича „Размышления о бегунах на длинные дистанции (Поэма о Сталине)”*, w: *Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина: Материалы в 2 ч., ч. 1*, Оренбург 2003, s. 50–56, <http://www.portal-slovo.ru/philology/37221.php> [dostęp: 28.04.2009].
- Ничипоров И.Б., *Тема памяти в поэзии А. Ахматовой и А. Галича*, w: *Творчество А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Материалы международной научной конференции Тверь, ТГУ, Тверь 2004*, s. 379–393, http://www.portal-slovo.ru/philology/37212.php?ELEMENT_ID=37212 [dostęp: 28.04.2009].
- Новелла Матвеева*, w: С. Истомина, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 259–269.
- Новиков В.И., *Авторская песня как литературный факт*, w: *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, s. 5–12.
- Новиков В.И., Александр Галич, w: *Авторская песня*, сост. В.И. Новиков, Москва 1997, s. 121–181.
- Новиков В.И., „...Всё дал – кто песню дал”. *Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, w: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2006, s. 359–371.
- Новиков В.И., *Высоцкий*, Москва 2003.
- Новиков В.И., *Окуджава – Высоцкий – Галич. Проект исследования*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 233–240.

- Новиков В.И., *Треугольник будет... ОВГ в науке, критике и поэзии последних лет*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. V, Москва 2001, s. 559–569.
- Новый индекс запрещенных книг. Правда человека 6 июля 1975 г.*, в: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 583–585.
- Овчинникова Г.В., *Межкультурная асимметрия в переводах. А. Галич, В. Высоцкий*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. VI, Москва 2002, s. 30–39.
- Окуджава. *Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2002.
- Олизько Н.С., *Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа*, Челябинск 2007.
- Опульский А., *Александр Галич, „Грани” 1981, № 119, s. 264–276.*
- Оришака Ю.М., Пересушко Т.К., *Александр Галич (1918–1977)*, в: *Современные поэты русского зарубежья (Методические материалы к спецкурсу)*, Николаев 1992, s. 27–41.
- Орлицкий Ю.Б., *Стих и проза в песнях Галича и Высоцкого: авторское вступление как компонент художественного целого песни*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, s. 140–150.
- Осевич Б., *Автобиографический мотив детства в избранных авторских песнях Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича*, „*Avtobiografija*” 2015, № 4, s. 133–149.
- Osiewicz V., *Авторская песня Владимира Высоцкого и Александра Галича – несколько замечаний*, в: *Świat Słowian w języku i kulturze. Kulturoznawstwo*, red. E. Komorowska, J. Misiukajtis, cz. 9, Szczecin 2008, s. 74–79.
- Osiewicz V., *Авторская песня как многокодовый феномен*, „*Mundo Eslavo*” 2013, № 12, s. 63–78.
- Осевич Б., *Александр Блок и барды-шестидесятники*, в: *Блок и русская литература*, отв. ред. Л.Г. Фризман, Харьков 2010, s. 127–142.
- Осевич Б., *Александр Галич и Польша*, в: *Русская литература за рубежом. Сборник материалов VI Международных научных Панковских чтений*, сост. Т.К. Савченко и Г.В. Якушева, Москва 2010, s. 195–203.
- Осевич Б., *„Ведь вся история страны – история болезни” – образ Советской России в песнях Владимира Высоцкого и Александра Галича*, в: *Problemy współczesnej komparatystyki*, red. H. Chałacińska-Wiertelak, W. Wasyleńko, t. 2, Poznań 2004, s. 75–83.
- Осевич Б., *Еврейское в поэзии Александра Галича*, в: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, ред. коллегия Н.В. Барковская, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, М.А. Литовская, вып. 10, Екатеринбург 2007, s. 158–168.
- Осевич Б., *Классики авторской песни в посвящениях Юлия Кима*, „*Rusistika*” (The Journal of the Korean Association of Rusists) 2015, № 49, s. 7–34.
- Осевич Б., *Пародийное в авторской песне*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2014, vol. XXXIX, s. 293–306.

- Осевич Б., „Письмо в семнадцатый век” Александра Галича и „Анкор, еще раз” Яцека Качмарского как современные экфразисы, в: *Сквозь литературу. Сборник статей к 80-летию Леонида Генриховича Фризмана*, Киев 2015, s. 356–363.
- Осевич Б., *Полифоничность в авторской песне Владимира Высоцкого, Александра Галича и Юлия Кима*, в: *Русская литература за рубежом: Сборник материалов VII Международных научных Панковских чтений 18-19 ноября 2010 г. (совместный узбекско-российский проект)*, сост. и научн. ред. Т.К. Савченко, Москва 2011, s. 163–175.
- Osiewicz B., *Поэтический цикл „Коломийцев в полный рост” Александра Галича*, в: *Świat Słowian w języku i kulturze. Literaturoznawstwo*, red. E. Komorowska, A. Porchawka-Mulicka, cz. X, Szczecin 2009, s. 70–75.
- Осевич Б., *Религиозный контекст поэзии Александра Галича*, в: *Мова і культура. (Науковий журнал)*, гл. ред. Д.С. Бурого, вип. 13, т. IX (145), Київ 2010, s. 171–179.
- Осевич Б., *Рецепция творчества Александра Галича в Польше*, в: *Диалог культур: Россия – Запад – Восток. Материалы Международной научно-практической конференции „Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XI Кирилло-Мефодиевские чтения” 18-19 мая 2010 года*, гл. ред. Л.В. Фарисенкова, науч. ред. И.С. Леонов, Москва – Ярославль 2010, s. 78–84.
- Осевич Б., *Сказ в жанровых песнях Александра Галича*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2012, vol. XXXVII, s. 249–260.
- Осевич Б., „*Снова август*”. *Творческий диалог Александра Галича с Анной Ахматовой*, в: *Мова і культура (Науковий журнал)*, гл. ред. Д.С. Бурого, вип. 12, т. IX (134), Київ 2009, s. 279–284.
- Осевич Б., „*Считай по-нашему, мы выпили не много*”. *Алкогольные мотивы в авторских песнях Владимира Высоцкого и Александра Галича*, в: *Lengua Rusa, Visión Del Mundo y Texto. Russian Language, World View and Text*, eds. E.F. Quero Gervilla, B. Barros Garcia, T.R. Kopylova, E.J. Vercher Garcia, G.M. Kharnasova, Granada 2011, s. 268–273.
- Osiewicz B., *Тело в творческом восприятии двух классиков жанра авторской песни – Александра Галича и Владимира Высоцкого*, в: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 9, *Ciało*, red. A. Matusiak, Slavica Wratislaviensia CLIII (AUWr No 3277), Wrocław 2011, s. 389–397.
- Осевич Б., *Тема поэта и литературного творчества в стихотворениях Александра Галича и Владимира Высоцкого*, в: *Художественный текст: варианты интерпретации (Текст). Труды XIV Международной научно-практической конференции (Бийск, 21–22 мая 2009 г.)*, отв. ред. В.А. Акимов, ред. Н.А. Гузь, Бийск 2009, s. 233–237.
- Осевич Б., *Эмигрантское самоубийство Александра Галича*, в: *Literature in Exile. Emigrants' Fiction (20th century experience). VII International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism*, ed. Irma Ratiani, vol. II, Tbilisi 2013, s. 251–260.
- От редакции, „*Континент*” 1974, № 1, s. 3–6.
- Открытое письмо Александра Галича московским писателям и кинематографистам*, в: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская

- (Галич), Москва 2003, s. 569–571 (przedruk z: газета „Вечерняя Москва” от 17 сентября 1988).
- Памяти друзей. Александр Галич, „Посев” 1978, № 1 (1248) январь, s. 63.*
- Панова Л., „Александрийские песни” Михаила Кузмина: *генезис успеха*, „Вопросы литературы” 2006, № 6, <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/6/pa11.html> [dostęp: 9.09.2013].
- Педенко С., „Эрика берет четыре копии”. *Возвращение А. Галича*, „Вопросы литературы” 1989, № 4, s. 80–112.
- Персональное дело, 1968, w: Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 323–345.
- Пименов Н.И., *Белая тень. Блок и Галич: „александрийские” заметки*, w: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 76–97.
- Письма Александра Галича первой жене Валентине Архангельской*, w: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 549–556.
- Письмо Иосифа Бродского генеральному секретарю ЦК КПСС Леониду Брежневу*, http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BRODSKI_IOSIF_ALEKSANDROVICH.html?page=0,3 [dostęp: 23.10.2013].
- По следам одной полемики*, w: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. II, Москва 1998, s. 423–436.
- Поездка в Страсбург. У микрофона Галич... 19 июля 1977 г.*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 630–633.
- Полухина Л.С., *Инна Гулая и Геннадий Шпаликов*, Москва 2007.
- Попов В.И., *Проблемы реализации нравственного содержания авторской песни*, w: *Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности: Материалы Всероссийской межвузовской научно-практической конференции, посвященной 40-летию музыкально-педагогического факультета УрГПУ, 23–24 декабря 1999 г.*, Екатеринбург, отв. ред. Р.В. Панкевич, т. 3, Екатеринбург 2000, s. 110–112.
- Поэты не умирают, „Время и мы” 1977, № 24, s. 4.*
- Поющие поэты*, сост. и прим. Л.В. Поликовской, предисл. Н.А. Богомолова, Москва 2008.
- Пухова Т.Ф., *Авторская песня и фольклорная традиция*, w: *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования*, ред. и сост. Т.Ф. Пухова, Воронеж 2002, s. 119–135.
- Пятьдесят российских бардов. Справочник*, сост. Р. Шипов, Москва 2001.
- Рабинов С., *Самодетельная песня в Ленинграде*, w: *От костра к микрофону*, сост. А. и М. Левитаны, Санкт-Петербург 1996, s. 28–40.
- Разговор с матерью. У микрофона Галич... 5 октября 1975 г.*, w: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 600–603.
- Рассадин С.Б., *Везучий Галич. Вспоминая его в Москве 60-х, не могу оторвать протестного быта от контуров бытия. Балагана – от драмы*, „Новая газета” 2001,

- № 75 (от 15 Октября), <http://www.novayagazeta.ru/data/2001/75/40.html> [доступ: 7.10.2011].
- Рассадин С.Б., *Везучий Галич. Он сделал поэзией „нашу прозу с ее безобразьем“*, „Новая Газета” 2001, № 77 (от 22 Октября), <http://www.novayagazeta.ru/data/2001/77/35.html> [доступ: 7.10.2011].
- Рассадин С.Б., *Возвращение*, в: А.А. Галич, *Возвращение*, авт. предисл. и послесл. С.Б. Рассадина, Ленинград 1989, с. 5–40.
- Рассадин С.Б., *Галич Александр Аркадьевич*, в: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, с. 175–177.
- Рассадин С.Б., *Испытание гласностью*, в: А.А. Галич, *Возвращение*, авт. предисл. и послесл. С.Б. Рассадина, Ленинград 1989, с. 283–314.
- Рассадин С.Б., *Я выбираю свободу (Александр Галич)*, Москва 1990.
- Рассказ о Париже. У микрофона Галич... 19 июля 1975 г.*, в: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, с. 585–588.
- Рogaцкина М.Л., *Наблюдения над поэтической фоникой авторской песни: А. Вертинский – В. Высоцкий – Б. Окуджава – А. Галич*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, с. 119–130.
- Романов Е.П., *Возвращение. Памяти Александра Аркадьевича Галича*, „Посев” 1978, № 2 (1249) февраль, с. 2–3.
- Романов Е.П., „Эрика” берёт четыре копии, в: А.А. Галич, *Песни*, под ред. Е.Р. Романова, Frankfurt a. Main 1969, с. 123–129.
- Романов Е.П., „Эрика” берет четыре копии..., „Посев” 1968, № 1 (1128) январь, с. 59–60.
- Рудзевич И., *Александр Галич в польском восприятии*, в: *taż, Русские писатели-эмигранты в Польше*, Санкт-Петербург 1994, с. 17–21.
- Руднев В.П., *Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*, Москва 2003.
- Русские песни и романсы*, вступ. статья и сост. В. Гусева, Москва 1989.
- Савченко Б.А., *Авторская песня*, Москва 1987.
- Сарнов Б.М., *Сталин и писатели. Книга 1*, Москва 2008.
- Сафарова Т.В., *Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Нерюнгри 2002.
- Сахарова О.В., *Хронотоп бардов (темпоральная и локативная семантика в стихотворениях В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича)*, в: *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва 17–20 марта 2003 года*, сост. Е.Г. Язвикова, Москва 2003, с. 131–139.
- Свиридов С.В., *Авторская песенность: Основные понятия и термины. Задания. Библиография: Методическое пособие к спецкурсу*, Калининград 2006.
- Свиридов С.В., *Клим Петрович Коломийцев, мастер цеха, кавалер многих орденов: его метр и ритм*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, с. 144–171.

- Свиридов С.В., *Когда-нибудь дошлый филолог... Александр Галич и Владимир Маяковский*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 98–116.
- Свиридов С.В., *„Литературские мостки“. Жанр. Слово. Интертекст*, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 99–128.
- Свиридов С.В., *Начало „пражской осени“. Еще о „Петербургском романсе“ Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 128–154.
- Свиридов С.В., *О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, ред.-сост. А.Е. Крылов и Б.Б. Жуков, вып. I, Москва 1997, s. 73–82.
- Свиридов С.В., *Песенный обелиск*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 229–247.
- Синявский А. (Абрам Терц), *Театр Галича, „Время и мы“ 1977, № 14 февраль*, s. 142–150.
- Синявский А., *Гитара Галича*, в: А.А. Галич, *Возвращается вечером ветер*, авт. предисл. А. Архангельская (Галич), Москва 2003, s. 99–106.
- Скобелев А., *Фольклорная традиция в поэзии Владимира Высоцкого („блатные“ песни: темы и образы)*, в: *Folklorrezeption in der Gegenwart. Probleme des Folklorismus in den slawischen und baltischen Literaturen*, „Rostocker Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft“ 1990, Heft 8, s. 64–68.
- Славинский М., *Триумфальный успех. Европа слушает Галича. От собственных корреспондентов „Посева“, „Посев“ 1974, № 12 (1211) декабрь*, s. 18–19.
- Славкин В., *Странные люди заполнили город. Предисловие от автора*, в: А.А. Галич, *Избранные стихотворения*, Москва 1989, s. 228–235 (przedruk z: журнал „Родник“ 1988, № 10).
- Смех сквозь струны: Юмористические и сатирические бардовские песни послевоенных лет*, сост. Р.А. Шипов, Москва 1999.
- Соколова И.А., *Авторская песня: определения и термины*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 429–449.
- Соколова И.А., *Авторская песня: от фольклора к поэзии*, Москва 2002.
- Соколова И.А., *Театральное начало песенной поэзии Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 163–198.
- Соколова И.А., *„У времени в плену“. Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича*, в: *Галич. Проблемы поэтики и текстологии*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2001, s. 57–81.
- Соколова И.А., *„Цыганская“ тема в творчестве трех бардов*, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. IV, Москва 2000, s. 398–416.
- Специальная новогодняя программа. У микрофона Галич... 28 декабря 1974 г.*, в: А.А. Галич, *Матросская тишина: Пьесы, проза, выступления*, вступ. ст. А.М. Зверева, Москва 2005, s. 574–579.
- Старатель: Еще о Высоцком. Сборник воспоминаний*, сост. А. Крылов, Ю. Тырин, Москва 1994.

- Стернин И.А., *Авторская песня и русское общество*, в: *Городской фольклор и авторская песня: Песни, интервью, исследования*, ред. и сост. Т.Ф. Пухова, Воронеж 2002, s. 135–138.
- Тополь Э., *Что я помню о Галиче*, в: *tenže, Собрание сочинений: Дюжина разных историй, Рассказы для серьезных детей и несерьезных взрослых*, т. 6, Ростов-на-Дону 1994, s. 390–396.
- Тортунова И.А., *Галич (наст. фам. Гинзбург) Александр Аркадьевич*, в: *Новая Российская энциклопедия: В 12 т.*, редкол.: А.Д. Некипелов, В.И. Данилов-Данильян и др., т. 4 (1): Винч-Гамб, Москва 2008, s. 450.
- Трубадуры, менестрели, миннезингеры*, в: С. Истомин, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 11–13.
- Тынянов Ю.Н., *Литературный факт*, в: *tenže, Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, s. 256–257, <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-255-.htm> [dostęp: 14.12.2012].
- Тынянов Ю.Н., *О пародии*, в: *tenže, Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/tynianov/t77/t77-284-.htm> [dostęp: 26.06.2012].
- У нас в гостях. Встреча с А. Галичем*, „Посев” 1974, № 7 (1206) июль, s. 62–63.
- Уметбаева Е.Ю., *Автономизация в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х гг.*, „Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение” 2009, № 5, вып. 29, s. 128–133.
- Уметбаева Е.Ю., *Серый цвет в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х гг.*, в: *Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов Орского гуманитарно-технологического института (филиала) государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования „Оренбургский государственный университет” (2008 год): материалы*, Орск 2008, s. 464–467.
- Уметбаева Е.Ю., *Словесная анафора в поэзии А. Галича первой половины 1960-х годов*, в: *Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов Орского гуманитарно-технологического института (филиала) государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования „Оренбургский государственный университет” (2005 год): материалы*, ч. 1, Орск 2005, s. 70–71.
- Уметбаева Е.Ю., *Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект (на материале поэзии 1960–70-х гг.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Челябинск 2009.
- Фаликов И.З., *Борис Рыжий. Дивий камень*, Москва 2015.
- Фатеева Н., Паршин П., *Интертекстуальность*, в: *Энциклопедия „Кругосвет”*, глав. ред. А.В. Добровольский, http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html [dostęp: 5.07.2015].
- Флоря А.В., Уметбаева Е.Ю., *Желтый цвет в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х годов*, „Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение” 2008, вып. 24, s. 125–132.
- Флоря А.В., Уметбаева Е.Ю., *Оттенок золотой в поэзии А.А. Галича 1960–1970-х гг.*, в: *Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов*

- Орского гуманитарно-технологического института (филиала) государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования „Оренбургский государственный университет” (2008 год): материалы, ч. 2, Орск 2008, s. 470–472.
- Флоря А.В., Уметбаева Е.Ю., *Светопись и цветопись в поэме А.А. Галича „Кадиш” (1970)*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филология. Искусствоведение” 2008, № 4, s. 323–333.
- Фомина О.А., *Метрика В. Высоцкого и А. Галича*, в: *Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг.: сборник научных трудов*, редкол.: Б.С. Дыханова и др., Воронеж 2009, s. 142–149.
- Фомина О.А., *Полиметрия Высоцкого и Галича*, в: *Региональная научно-практическая конференция молодых ученых и специалистов: Сборник материалов*, ч. IV, Оренбург 2002, s. 126–127.
- Фомина О.А., *Полиметрия Галича и Высоцкого: опыт типологического анализа*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 128–143.
- Фризман Л.Г., *Декабристы глазами Александра Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 31–39.
- Фризман Л.Г., „Каждый пишет, как он слышит”, в: *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*, сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова, вып. III, т. 1, Москва 1999, s. 287–295.
- Фризман Л.Г., „На фоне Пушкина...”: *Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы*, в: *тепзе, Предварительные итоги*, Харьков 2005, s. 572–575.
- Фризман Л.Г., „С чем рифмуется слово истина...”. *О поэзии А. Галича*, Санкт-Петербург 1992.
- Фризман Л.Г., *Строфика Галича*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, Москва 2003, s. 199–210.
- Фрумкин В., *Еще раз о Булате*, в: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 8, Москва 2011, s. 6–43.
- Ходанов М. (священник), „Спасите наши души!..”. *О христианском осмыслении поэзии В. Высоцкого, И. Талькова, Б. Окуджавы и А. Галича*, Москва 2000.
- Цыбульский М., *Галич и Высоцкий*, http://v-vysotsky.narod.ru/statji/2004/Galich_i_Vysotsky/text.html [dostęp: 4.10.2005].
- Чебыкина Е.Е., *Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Екатеринбург 2007.
- Шилина О.Ю., *К вопросу об истоках современной авторской песни*, в: *Русская литература XI–XX веков. Проблемы изучения: Тезисы докладов научной конференции молодых ученых и специалистов. 29–30 апр. 1992 г.*, отв. ред. О.В. Творогов, Санкт-Петербург 1992, s. 47.
- Шипов Р., *Александр Галич*, в: *Классика бардовской песни*, сост., авт. вступ. ст. Р. Шипов, Москва 2009, s. 230–232.
- Шипов Р., *Поющие поэты*, в: *Антология бардовской песни. 100 бардов 600 песен*, авт.-сост. Р. Шипов, Москва 2009, s. 8–18.

- Шипов Р., *Поющие поэты*, в: *Бардовские песни. Из золотого фонда авторской песни*, сост. Р. Шипов, Москва 2005, s. 5–10.
- Штейн Ю., *В. Максимов и А. Галич в Америке*, „Посев” 1975, № 5 (1216) май, s. 20–22.
- Шумкина И.В., *Как слово отзовется? Трансформации строк из авторской песни в современной газетной речи*, в: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 7, Москва 2010, s. 447–470.
- Шумкина И.В., *Слово Галича в журнально-газетных текстах: аспекты функционирования*, в: *Галич: Новые статьи и материалы*, сост. А.Е. Крылов, вып. 3, Москва 2009, s. 193–228.
- Энциклопедия литературных героев*, сост. и науч. ред. С.В. Стахорский, Москва 1997.
- Эпельзафт М., Мазин А., *Два дня в беседах с „музыкальным человеком”*, в: *Голос надежды: Новое о Булате*, сост. А.Е. Крылов, вып. 7, Москва 2010, s. 138–176 („Эпоха. Иерусалим” 1995, 18–24 мая, 25–31 мая, 1–7 июня).
- Эткинд Е., „Человеческая комедия” Александра Галича, „Континент” 1975, № 5, s. 405–426.
- Юлий Ким*, в: С. Истомин, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 159–170.
- Юрий Визбор*, в: С. Истомин, Д. Денисенко, *Самые знаменитые барды России*, Москва 2002, s. 101–122.
- Якушева Г.В., *Балтер Борис Исаакович*, в: *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, гл. ред. и сост. П.А. Николаев, Москва 2000, s. 67–68.

Inne prace

- Cherniavskiy G.I., *Politics in the Poetry of the Great Bards*, „Russian Studies in Literature” 2004, vol. 41, no. 1, s. 60–82.
- Daughtry J.M., „Magnitizdat” as Cultural Practice, A paper prepared for the conference „Samizdat and Underground Culture in the Soviet Bloc Countries” University of Pennsylvania, April 6–7, 2006.
- Daughtry J.M., „Sonic Samizdat”: *Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union*, „Poetics Today” 2009, nr 30.1, s. 27–65.
- Garey A., *Aleksandr Galich: Performance and the Politics of the Everyday*, „Limina” (A Journal of Historical and Cultural Studies) 2011, vol. 17, s. 1–13.
- Graham S.B., *A cultural analysis of the Russo-Soviet „anekdot”*, University of Pittsburgh, 2003.
- Hirsch E., *The Aims of Interpretation*, Chicago 1976.
- Hirsch E., *Validity in Interpretation*, Yale 1971.
- Huttunen T., *Russian Rock: Boris Grebenshikov, Intertextualist*, http://www.helsinki.fi/hum/slav/mosaiikki/en1/th1_en.htm [dostęp: 9.11.2012].
- Karpushina O., *At the Intersection of Genres: Galich’s Generic Montage*, „Studies in Slavic Cultures” 2003, IV, s. 20–32.
- Kasack W., *Schicksale sowjetischer Nonkonformisten. Die Ausreise des Schriftstellers Aleksander Galitsch*, „Neue Zürcher Zeitung” 1974, nr 304.

- Komaromi A., *Alexander Galich. Dress Rehearsal: A Story in Four Acts and Five Chapters*. Trans. and ed. Maria Bloshteyn. Bloomington 2008, „Slavic and East European Journal”, s. 313–314.
- Lamont R. (Rosette) C., *Horace's Heirs: Beyond Censorship in the Soviet Songs of the Magnitizdat*, „World Literature Today”, vol. 53, no. 2, Spring 1979, s. 220–227 (Published by: Board of Regents of the University of Oklahoma).
- Makoveeva I., *Soviet Sports as a Cultural Phenomenon: Body and/or Intellect*, <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC3/makoveeva.pdf> [dostęp: 14.12.2012].
- Miller H.L., „*Vysotsky's Soul Packaged in Tapes*”: *Identity and Russianness in the Music of Vladimir Vysotsky*, University of Maryland, 2006.
- Moir S.K., *The People's Phenomenon: „Author's Song” in Khrushchev's Soviet Union*, „Constructing the Past” 2012, vol. 13, Iss. 1.
- Platonov R.S. (Rachel Slayman), „*Avtorskaia Pesnia*” *on the Boundaries of Culture and Genre*, Harvard University, Cambridge, Mass. 2004.
- Platonov R.S., *Bad Singing: „Avtorskaia Pesnia” and the Aesthetics of Metacommunication*, „Ulbandus Review” 2005/6, vol. 9, s. 87–113.
- Platonov R.S., *Singing the Self. Gouitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2012.
- Ramer S.C., „*Shestidesiatniki*”, „Journal of Modern Russian History and Historiography” 2010, № 3, s. 233–255.
- Robin R., *Aleksandr Galich*, w: *Twentieth-Century Russian Émigré Writers (Dictionary of Literary Biography, Volume Three Hundred Seventeen)*, edited by Maria Rubins, Detroit 2005, s. 110–118.
- Rura L., *Analysis of translated tropes: metaphors, similes & analogies in a case study of the English & Dutch translations of the Russian poet Alexander Galich*, Ghent University College, Belgium, <https://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&recordId=1172225&fileOid=1172248> [dostęp: 10.11.2012].
- Rura L., *From civic choice to civic voice: the way to dissidence of the Russian poet Alexander Galich*, Ghent University College, Belgium.
- Smith G.S., *Galich in Emigration*, w: *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor 1984, s. 118–119.
- Smith G.S., *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet „Mass Song”*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Sokolova I., *Bardic Song. From Exotica to Utopia*, translated by Liv Bliss, „Russian Studies in Literature” 2004–5, vol. 41, no. 1, s. 83–100.
- Sosin G., *Magnitizdat: Uncensored Songs of Dissent*, w: *Dissent in the USSR. Politics, Ideology and People*, ed. R.L. Tökés, Baltimore: John Hopkins University Press, 1975, s. 287–302.
- Tabachnikova O., *Alexander Galich: Life and Songs – Crossing Borders*, w: *Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe*, ed. Peter Wagstaff, Bern 2004, s. 185–205.
- Vishevsky A., *Timur Shaov and the Death of the Russian Bard Song*, „Przegląd Rusycystyczny” 2007, z. 4 (120), s. 66–76.

Źródła multimedialne

- A Whispered Cry. Sung in Russian by Alexander Galitch*, producer Oddvar Sanne, studio Arne Bendiksen A/S, Oslo 1974 (plyta winylowa).
- Film dokumentalny *Без „верных друзей“*. *Двойная жизнь Александра Галича*, автор Александр Кутинов, режиссер Татьяна Архипцова, производство ООО „АСС-АРТ“ по заказу ГТК „Россия“, <https://www.youtube.com/watch?v=YeMqXfx8J1M> [dostęp: 3.03.2015].
- Film dokumentalny *Всенародный Володя*, автор сценария и режиссер-постановщик В. Рошин, режиссер Е. Рошина, Киностудия „XXI век“ (Корпорация „Н.3.“) 2000.
- Film dokumentalny *Жизнь и тайны Александра Галича*, телеканал „Совершенно секретно“ (2008).
- Film dokumentalny *Закрытое досье. Смерть изгнанника (Александр Галич)*, телеканал „Совершенно секретно“ (2003), <https://www.youtube.com/watch?v=aGU39hBbW7g> [dostęp: 23.06.2015].
- Film dokumentalny *Как уходили кумиры. Александр Галич*, ДТВ (2005), https://www.youtube.com/watch?v=h_9f0mLlMdc [dostęp: 15.12.2015].
- Film dokumentalny *Прогулки с Бродским*, авторы Елена Якович и Алексей Шишов (fragment *Набережная неисцелимых*), <https://www.youtube.com/watch?v=o-E5V54oNbU> [dostęp: 2.01.2015].
- Film dokumentalny *Прогулки с Бродским*, авторы Елена Якович и Алексей Шишов, (fragment *О Галиче, Высоцком и самом себе*), <https://www.youtube.com/watch?v=o-E5V54oNbU> [dostęp: 2.01.2015].
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Варианты и наброски* (1969–1973), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Домашний концерт в Большеево*, ч. 1 (1969), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Домашние концерты в Большеево*, ч. 2 (1969), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Концерт в Тель-Авиве* (1975), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Королева материка* (1974), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Литераторские мостки* (1974), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio koncertu Galicza: А.А. Галич, *На реках Вавилонских* (1974), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Песни и стихи разных лет* (1967–1970), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *Песни об Александрях* (1974), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Galicza: А.А. Галич, *У микрофона Галич* (1974), РМГ Медиа 2007.
- Nagranie audio z koncertu Wysockiego: В.С. Высоцкий, *Концерт в ДК „Коммуна“* (1980), Эликтан 2003.

Nagranie audio z koncertu Wysockiego: В.С. Высоцкий, *Концерт в Казани* (1977), Эликтан 2003.

Nagranie audio z koncertu Wysockiego: В.С. Высоцкий, *Концерт в клубе МВД* (1970), Эликтан 2003.

Nagranie audio z koncertu Wysockiego: В.С. Высоцкий, *Концерт в „Энергосетьпроект”*, ч. 2 (1968), Эликтан 2003.

Nagranie wideo z koncertu Julija Kima w Kałudze – 1994 r., <https://www.youtube.com/watch?v=JWNQAnZWZOI> [dostęp: 8.09.2015].

Pieśń masowa (zdjęcia F. Fuchs), Polska Kronika Filmowa (PKF), realizacja – Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDIF).

Włodzimierz Wysocki, MCI 004, licencja Russian Disc, mastering Tadeusz Sudnik, Łoża Wydawnicza INTERESA.

Высоцкий В.С., *Песни*, „Мелодия” 1981 (płyta winylowa).

Галич А.А., *Когда я вернусь*, „Мелодия” 1989 (płyta winylowa).

Галич А.А., *Ночной дозор*, „Мелодия” 1990 (płyta winylowa).

Формы и истоки поэзии Александра Галича

Резюме

Настоящая монография представляет собой первую попытку, предпринятую польской литературоведческой русистикой, комплексно изучить поэзию Александра Аркадьевича Галича (наст. фам. Гинзбург; 1918–1977) с учетом многообразия ее форм и истоков.

Аналитическая часть исследования предваряется введением, в котором обосновывается выбор темы, обсуждается научно-критическая литература о Галиче, указывается на сложности, возникшие во время анализа его поэтических текстов, а также вырабатывается исследовательская методология.

В первой главе содержится достоверная творческая биография писателя, учитывающая драматичность его судьбы и творческого наследия. Акцентируется при этом продолжавшееся несколько лет сосуществование в творчестве Галича двух взаимоисключающих тенденций – «режимной» и «оппозиционной».

Во второй главе прослеживаются юношеские поэтические опыты Галича, предшествующие началу его активной деятельности в области театрального искусства и кинематографа. Анализ найденного недавно дебютантского сборника стихотворений *Мальчики и девочки* дал возможность обнаружить корни раннего творчества писателя. Он подтвердил, что приход Галича к авторской песне в начале 60-х годов на самом деле представлял собой удачную попытку вернуться к лирическим формам художественного выражения, а не провести своеобразный творческий эксперимент.

В третьей главе описывается возникший в период «оттепели» феномен русской авторской песни, последовательно развиваемый Галичем. В его рамках возникли шедевры подпольной лирики поэта-барда, свидетельствующие о конструктивном использовании писателем возможностей нового синкретического вида искусства.

В четвертой главе предметом наблюдений становится двойственная природа авторской песни, рассматриваемой как литературное явление и как универсальный генератор форм. Особое внимание уделяется анализу генологического многообразия лирики Галича, богатой жанровыми музыкально-поэтическими филиациями

и новаторскими синтетическими конструкциями, возникшими благодаря взаимному проникновению разнообразных литературных жанров.

В пятой главе художественное слово поющего поэта рассматривается через призму категории интертекстуальности. Таким образом раскрывается многоуровневое присутствие „чужих” текстов в художественной ткани музыкальных стихотворений Галича, а также указывается на смыслообразующую природу внешних элементов, являющихся строительным материалом его произведений. Этим подтверждается наличие – исключительной на фоне других поэтов-певцов – неразрывной связи авторской песни с высокой русской культурой.

Forms and sources of Alexander Galich's poetry

Summary

This monograph constitutes the first attempt at a comprehensive look at the poetry of Alexander Arkadievich Galich (born Ginzburg; 1918–1977) from the perspective of its diversity of forms and sources in Polish studies on Russian literature.

The analytical part of the monograph is preceded by an introduction, where the author justifies the choice of subject, discusses scientific and critical readings about Galich, points out some difficulties which appeared while analyzing his poetic texts and develops the research methodology.

The first chapter presents a “demythologized” artistic biography of the writer, taking into consideration the dramatic nature of his fortune and his artistic achievements. What is more, the role of some facts from Galich's life, either omitted or marginalized in previous researches on the poet, is emphasized. There is also stressed a few years' co-occurrence in Galich's poetry of two mutually exclusive trends – the regime and opposition. These were the result of a risky game which the poet was leading with the authorities and which ended in a tragic failure.

The second chapter chronicles Galich's adolescent poetic beginnings, which preceded his activity in theatre and film. Analysis of the author's recently discovered first collection of poems *Boys And Girls (Мальчики и девочки)* helped to locate the origins of Galich's early artistic works. What is more, it contributed to eliminating the dominant way of perceiving Galich as only a theatre and film artist. Finally, the analysis proved that the writer's move towards the genre of author song at the beginning of the 1960s was, as a matter of fact, a successful attempt to return to lyrical forms of expression, and not just an artistic experiment.

The third chapter describes the Russian phenomenon of author song, which appeared during “the thaw” and was consequently co-created by Galich. Within the framework of the genre, the poet-bard produced illegal lyrical masterpieces that show his constructive use of the huge potential of this new syncretic genre.

The fourth chapter focuses on “the dual nature” of author song, which simultaneously functions as a literary phenomenon and a universal generator of forms. Moreover, particular attention is paid to examining the genologic diversity of Galich's lyrics, full of derived forms

of music-poetic genre relations or innovative fusions that emerged from their intermingling with different literary genres.

The final chapter describes the singing poet's artistic word through the prism of intertextuality. It also reveals the multilevel presence of someone else's texts in Galich's musical poems and shows that the outer constructive elements of his works are characterized by meaningful qualities. What is more, the existence of a unique and inseparable relation between Galich's author song and Russian high culture is proved in comparison to other poets-bards.

Translated by Monika Łapińska-Osiewicz

