

Kamil DŹWINEL
Toruń

Válka je holka moje. **Żołnierz w pieśniach Karela Kryla**

Abstract

The article presents a thread related to the artist's frequent use of the subjective point of view of a wandering through the world soldier – recurrent in the songs by Karel Kryl – a Moravian bard, “troubadour of the Prague Spring”. Life on an exile, constant separation, longing and also uncertainty of what was left behind and what is yet to come – are in Kryl's way a framework of existential issues shaping his songs. The article's aim is also to point other theme dominants of songwriter's creation, which allow him to articulate a full range of feelings – in its complicated multidimensionality, still with a clear presence of emptiness, loneliness, homelessness.

Abstrakt

Artykuł przedstawia powracający w pieśniach Karela Kryla – morawskiego barda, „trubadura Praskiej Wiosny” – wątek związany z częstym stosowaniem przez artystę podmiotowego punktu widzenia wędrującego przez świat żołnierza. Tułaczę życie, nieustanna rozłąka, tęsknota, a także niepewność tego, co się zostawiło, i tego, do czego się zmierza, stanowią w ujęciu Kryla zrab egzystencjalnych zagadnień kształtujących jego pieśni. Praca ma na celu wskazanie również innych tematycznych dominant twórczości pieśniarza, które umożliwiają mu artykulację pełnej skali emocji w jej skomplikowanej wielowymiarowości, z wyraźnym jednak uobecnianiem uczucia pustki, samotności, niezadomowienia.

Keywords: Czech literature, bard, songs, Karel Kryl

Słowa kluczowe: literatura czeska, bard, piosenki, Karel Kryl

Fundusz Wyszehradzki, Festiwal *Kino na Granicy* czy rozliczne kontakty teatralne pomiędzy Polską a Czechami (szerzej: Pindór 2006) nie zrodziły się z próżni. Poza wszelkimi różnicami – w podejściu do religii, do kwestii narodu etc. – oba kraje łączy wiele wątków historycznych i kulturowych. I wcale nie trzeba szukać spoiw abstrak-

cyjnych, kategorialnych. Czesko-polska (a także – by być precyzyjniejszym – czechosłowacko-polska) wielka historia niejednokrotnie rozgrywa się w szczegółach, w pojedynczych losach. Karel Kryl – „morawskośląski”¹ śpiewak, „bard Praskiej Wiosny”² – to doskonały przykład partycypacji na tak zarysowanej mapie społeczno-kulturowych oddziaływań. Jak nikt inny rozumiał on samotność jednostki w świecie odartym ze złudzeń. Im mniej jednak zależało od człowieka w danej dziedzinie życia, tym szybciej pojawiał się w jej pobliżu autor *Motyła* ze swoimi pieśniami, które wprawdzie nie dawały łatwego pocieszenia, ale pomagały chociaż częściowo oswajać egzystencjalne problemy.

Związki Kryla z Polską miały niezwykle intensywny charakter (szerzej: Dźwinel 2013, s. 39–48). „Dopóki nie było Kaczmarek, dopóty śpiewałem dla was ja” – mówił w wywiadzie z 1989 roku Karel Kryl (Zięty 2006, s. 141). I rzeczywiście, jego głos niósł się szerokim echem w polskiej kulturze niezależnej. W drugim obiegu wydano trzy lata przed wspomnianą rozmową z czeskim bardem śpiewnik z nutami i tekstami, zatytułowany *Piosenki Karela Kryla*, jego pieśni śpiewali niezależni artyści – Antonina Krzysztóń³, Jan Krzysztof Kelus⁴, twórcy Salonu Niezależnych (szerzej: Nyczek... 2008), tłum-

¹ Jak nazwał Kryl sam siebie w ankiecie Ivana Štědrego (1968, s. 4).

² Określenie takie stosuje np. Michał Traczyk (2009, s. 197). O złożoności terminu *bard* pisze Karolina Sykułska (2001, s. 189–197). Niezwykle ciekawe uwagi na temat interferencji między piosenką a poezją przedstawia natomiast w jednym ze swoich esejów Přemysl Rut (2001, s. 323–342). Warta uwagi jest również przekrojowa bibliografia, poświęcona czeskiej piosence, zawarta w książce Ruta (2001, s. 357–375).

³ Jedna z badaczek wspomina o drugoobiegowej kasecie z piosenkami Kryla śpiewanymi przez Krzysztóń (Dudek 2001, nr 3, s. 230).

⁴ W wywiadzie-rzecz z Kelusem czytamy: „Tarkowscy skombinowali skądś nową taśmę. Tym razem nie rosyjską, tylko czeską. Jakiś chłopak śpiewał na strajku w szkole filmowej w Pradze o tym, jak mu w jego dwudziestoletnie życie czołgi wjechały. Nie było w tym nic dosłownego, raczej metafora, piękna poezja, ogromny ładunek emocjonalny. [...] Człowiek, który śpiewał na tej taśmie, nazywał się – jak łatwo zgadnąć – Karel Kryl. Starszy z braci Tarkowskich, Jacek, przetłumaczył kilka

czyli jego utwory tacy autorzy, jak Maryna Miklaszewska⁵, wspomniany już Kelus⁶ czy Renata Putzlacher-Buchtová, czym spowodowali, że zagraniczny twórca stał się ważnym głosem w powojennej, trudnej polskiej dyskusji o wolności. Polacy – na pieśń bardowską niezmiernie podatni, szczególnie w czasach historycznych niepokojów – z uwagą słuchali Krylowskiego przesłania. Jak zauważa znawca czeskiej piosenki folkowej i poetyckiej Josef Prokeš:

Pieśni Karela Kryla miały wyraźny wymiar społeczny, stały się katalizatorem etycznych wartości swoich czasów i przez kolejne dwudziestolecie pełniły rolę normotwórczą⁷.

Należy to stwierdzenie uściślić o tyle, że w przypadku Kryla możemy mówić o społecznym krytycyzmie, o wskazywaniu trudnych dróg ku wartościom życia (oceniał je bard jako jedyne, dlatego w jego tekstach widoczna jest wyraźna tęsknota metafizyczna, częste sięganie po wątki biblijne, traktowane nie jako wytarte schematy, ale żywe konteksty współczesności). Ponadto autor *Milej* darzył Polskę ogromną sympatią, przyjaźnił się m.in. z Jackiem Kaczmarskim (zapoznanym na emigracji w środowisku Radia Wolna Europa; por. Żurek 2015), posługiwał się językiem polskim w stopniu komunikatywnym, a nierzadko śpiewał swoje pieśni po polsku⁸ (choćby w przekładach Renaty Putzlacher-Buchtovéj).

jego kawałków. [...] śpiewało tego spolszczonego Kryla dziesiątki ludzi, w moim otoczeniu Michał Tarkowski, »Wąż«, potem Kleyff, Michał Lorenc, Stefan Brzoza. Ja również” (*Był raz dobry świat...* 1999, s. 26).

⁵ Nazwisko Miklaszewskiej wymienia w swojej rekonesansowej pracy o czeskim samizdacie lat 70. i 80. Jiří Gruntorád (2004, s. 58). Zauważmy, że autor określa Kryla jako „českého barda svobody” („czeskiego barda wolności”).

⁶ „Na przykład Kelus przekładał cenionego przez siebie Cohena i prowadził z nim rozmowy w pieśniach. Tłumaczył także, w poczuciu głębszej wspólnoty, Kryla” (Sawicka 2010, s. 18).

⁷ Prokeš 2005, s. 72. Tłumaczenie K.D. – jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady czeskich fragmentów pochodzą ode mnie.

⁸ Wydarzeniom na polskim Wybrzeżu (1970 roku) poświęcił pieśń *Varhany v Oli-vě*, również pod tytułem *Ve jménu humanity!* (*Kniška Karla Kryla* 1990, s. 132–133).

Również współcześnie wzrasta zainteresowanie czeską piosenką artystyczną, powracającą za sprawą dobrze przyjmowanego „na drugim brzegu rzeki Olzy” Jaromíra Nohavicy, który – *notabene* – wiele Krylowi zawdzięcza jako twórca (por. Rauwolf 2007, s. 26, 31 i in.; Dźwinel D. 2013, s. 5–6). Ciekawy opis polskiej recepcji Kryla, a zarazem rozpoznanie twórczości i osoby autora *Małego żeglarza* jako własnego źródła inspiracji, przedstawia Nohavica w jednym ze swych wspomnień, w którym sięga pamięcią do słynnego koncertu Kryla w 1989 roku w ramach Festiwalu Niezależnej Sztuki Czechosłowacji we Wrocławiu (por. Błażek 2003, s. 371–389):

Sam koncert mam przed oczami do dziś. Najbardziej zaskoczyło mnie wielkie, wręcz burzliwe, momentami aż wzruszające przyjęcie Karela Kryla. Nie chodzi o tych kilka dziesiątek Czechów, którzy dostali się na widownię, ale głównie o setki Polaków, dla których już wówczas Karel był wielką ikoną. Nie przypuszczałem, ilu ludziom w Europie Karel dodawał sił swoimi pieśniami na falach Radia Europa. Niektóre swe piosenki wykonywał po polsku. Były one niezwykle udane, brzmiały bardzo chwytliwie. Mówiłem sobie w duszy, że chciałbym mieć kiedyś szansę, by spróbować czegoś podobnego (Nohavica 2015).

Bywalcy koncertów Nohavicy wiedzą dokładnie, że marzenie czeskiego pieśniarza spełniło się, a nawet – nieustannie spełnia⁹.

Krylowska twórczość nie została jeszcze wyczerpująco w polskim piśmiennictwie przeanalizowana¹⁰ (brakuje również przekładów nie

⁹ „Magnetyzmowi” pieśni Nohavicy dopomogły na pewno ich polskie przekłady (zazwyczaj „dźwiękowe”, stawiające sobie za cel przede wszystkim aktualizację w formie piosenki), których dokonywał m.in. Antoni Muracki. Jego translacje znalazły się na płycie *Świat według Nohavicy* (2009), skupiającej największych artystów polskich z kręgu piosenki poetyckiej. Widać zresztą i na przykładzie Nohavicy, i na przykładzie Kryla prawidłowość dotyczącą faktu, że pieśni tłumaczone wyraźnie ożywają w kulturze docelowej przekładu. Zaznaczam tę oczywistość, ponieważ mamy do czynienia z formą heterogeniczną, wielokodową, która jednak mocno zbliża się do uwarunkowań recepcyjnych charakterystycznych dla literatury *sensu stricto*.

¹⁰ Na temat Kryla zob.: Bielec 2008, s. 129–131; Brandys 2010, s. 306–308; Kowalska 2010, s. 47–55; Dźwinel 2013 (tutaj kolejne wskazówki bibliograficzne).

tylko licznych czeskich publikacji o Krylu¹¹, ale nawet samych jego tekstów). W prezentowanym studium proponuję przyjrzeć się jej pod kątem jednego, często powracającego motywu, który – obok licznych reprezentacji natury, zabiegów intertekstualnych, rozważań o wierze, wątków autotematycznych (metapiosenkowych), słowem nieprzebranego bogactwa tego dzieła – współkształtuje świat zbudowany z blisko dwustu pieśni, motywu żołnierza. Pragnę wskazać na doniosłość figury wygnańca, wyalienowanego, przymusowego samotnika, który nieustannie powraca w lirycznych obrazach autora *Rakoviny*.

Jak większości Czechosłowaków – czy w ogóle obywateli demoludów – obowiązek służby wojskowej nie ominął Kryla, który od urodzenia żywił urazę do wszelkich służb mundurowych, co należy wiązać z jednym z wczesnych epizodów jego dzieciństwa, kiedy to dowódca straży „w białych rękawiczkach”¹² wraz ze swoją świtą zamykał „apolityczną”¹³ drukarnię ojca przyszłego pieśniarza. W jednym z wywiadów dla RWE z właściwym sobie humorem Kryl mówił, że odchodząc z wojska po dwuipółletniej służbie, usłyszał od swojego majora, iż był on „najgorszym żołnierzem Układu Warszawskiego”¹⁴. W wojsku nieustannie „demoralizował” swoich kompanów: choćby poprzez zapoznavanie ich z powieścią Josepha Hellera *Hlava 22* (*Paragraf 22*) czy z wystąpieniami „małego kabaretu” o nazwie *Nálet na blbý* (*Nalot na głupców*; za: *Půlkacíř...* 2009, s. 82 i 84). Wszystko to było jedynie maską ochronną, strzegącą psychiki Kryla przed negatywnymi doznaniem i czy wręcz traumami¹⁵:

¹¹ Koniecznym źródłem do badań nad twórczością i życiem Kryla byłaby tu bez wątpienia książka Vojtěcha Klimta (2010). Mnogość informacji przynoszą także rozliczne wywiady i wywiady-rzeki z Krylem.

¹² Ten znamieny szczegół na długo zapadł w pamięć barda, skoro po wielu latach przywołał go w wywiadzie-rzecz (por. *Půlkacíř...* 2009, s. 11).

¹³ Jak nazywa ją Kryl w wywiadzie dla RWE pt. *Biografia Karela Kryla* (nadany 25 XII 1974 r.), udzielonym Janowi Tyszkiewiczowi.

¹⁴ Wywiad J. Tyszkiewicza, *Biografia Karela Kryla*.

¹⁵ To jedna z naczelných funkcji tak częstej u Kryla ironii. Co znamienne – nawet w hasle słownikowym poświęconym artyście możemy znaleźć tę cechę, nazywaną

Dla mnie [wojsko – przyp. K.D.] to był zmarnowany czas – a odczucie takie mam do dzisiaj. To było więzienie. Wszystko, co tam przeżyłem, było niezgodne z moją wolą. Skradziony mi czas, inaczej nie można tego nazwać. Nie znalazłem w tym ani odrobiny sensu. Oprócz doświadczenia, które jest wstrząsające (*Půlkacíř...* 2009, s. 63).

Już więc na etapie wojska pojawia się poczucie bezsensu zaistniałej sytuacji, potęgowane jeszcze światopoglądem Kryla, który wszędzie tam, gdzie wolność jednostki stała w opozycji do zorganizowanej „wolności” kolektywnej, opowiadał się na rzecz tej pierwszej, tę drugą uznając za bezrefleksyjną podatność na manipulację (*Půlkacíř...* 2009, s. 85–86). Nic więc dziwnego, że w jego wrażliwej wyobraźni przymusowe, bezpostaciowe, koszarowe czasy gwałtem odcisnęły piętno, które – nic to, że *per negatio* – pozwalało Krylowi poszerzać skalę własnego doświadczenia, stanowiącego przecież podstawę jego pieśni, osadzonych w rzeczywistości życia i będących możliwie blisko człowieka.

To właśnie z tego typu utworów – wyrazistych artykulacji egzystencjalnej samotności – zasłynął Kryl w Polsce. Jan Poprawa stwierdza:

W tradycji gniewnej, walczącej twórczości piosenkarzkiej znaczny udział mieli śpiewacy zagraniczni (Poprawa 1984, s. 67).

Następnie wymienia nazwisko czeskiego barda. Jadwiga Sawicka i Ewa Paczoska zauważają natomiast ważną cechę ogólną bardyzmu: „Fenomen bardów pozostaje zawsze [...] fenomenem wspólnoty”¹⁶. Karel Kryl, Jaromír Nohavica, ale też Vladimír Merta, Jaroslav Hutka czy Karel Plíhal stanowią doskonałą egzemplifikację tej tezy, w moim przekonaniu wyprowadzając nawet ów „fenomen wspólnoty” z zakresu pieśniowej jedności w systemach totalitarnych.

nawet „sebeironický postoj” („postawa autoironiczna”) (zob. *Kryl Karel, básník, textař...* 2001, s. 146).

¹⁶ Sawicka, Paczoska 2001, s. 8. Ich spostrzeżenie – lecz także wiele innych kwestii wiążących się z pojęciem bardyzmu – ciekawie rozwija Krzysztof Gozdowski (2010, s. 24–35; tu uwaga o cytowanym zdaniu badaczek na s. 27).

Wróćmy jednak do utworów Kryla, które były popularne w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych również w Polsce. Jedna z ich badaczek stwierdziła, że „Ballada *Jego wysokość kat* była sztandarym tekstem mojego pokolenia” (Paczoska 2001, s. 181). Do tego utworu należy dołożyć bez wątpienia: *Milq (Lásko)*, *Motyla (Jeřabiny)*, *Morituri te salutant, Braciszku... (Bratříčku, zavírej vrátka)*, *Ręka to most (Ruka je most)*, *Pieśń Nieznanego Żołnierza (Píseň Neznámého vojína)* czy *Kołysankę (Ukolébavka)*¹⁷. Właściwie we wszystkich tych tekstach – niewątpliwie dobrze znanych polskiej publice chociażby z bezdebitowych druków i podziemnych kaset – perspektywa żołnierza-wygnańca pojawia się nieustannie: jeśli nie całościowo – jako główna matryca komunikacyjna, to przynajmniej częściowo – przez ewokowanie nastroju bezdomności czy niezadomowienia¹⁸.

Słynna pieśń *Lásko* – znana w poetyckim przekładzie Maryny Miłkaszewskiej – zaczyna się od słów:

Pár zbytků pro krysy	Szczur polknął gulasz mdły
na misce od guláše	Juž pora wyjść z kantyny
milostné dopisy	Karcianej zapis gry
s partií mariáše	Na liście od dziewczyny
Před cestou dalekou	Przed nami długa noc
zpocený boty zujem	Ruszamy jutro z rana
a potom pod dekou	Pod szary wpelzasz koc
sníme když onanujem	Co skrywa grzech Onana ¹⁹
(Kryl 1990c, s. 101–102)	

Przestrzeń, w jakiej znajduje się nadawca liryczny (zbiorowy), to charakterystyczne budynki wojskowe (polowe lub stacjonarne): kan-

¹⁷ O *Kołysance* – słusznie wyluszczać polityczny kontekst utworu – pisze Katarzyna Chrobak (2013, s. 180–181).

¹⁸ Zadziwiająco trafne w kontekście tej partii twórczości Kryla okazują się rozpoznania jednej z badaczek, dotyczące współczesnej poezji polskiej (zob. Legeżyńska 1996, *passim*).

¹⁹ Kryl 1986a, s. 7. W cytowanym źródle zamiast wyrazu *polknął* znajdujemy *skończy*, jednak to właśnie wersja z pierwszym wyrazem jest bardziej znana (zapewne dlatego, że korzysta z niej choćby Antonina Krzysztół).

tyna i koszary. Dyskomfort, przymus przebywania w tym miejscu mają swoje odzwierciedlenie już w incipicie, gdzie jedzenie w towarzystwie szczurów musi zostać zaakceptowane jako okoliczność zupełnie normalna. Taka rzeczywistość bowiem niweluje wszelką wrażliwość. Nawet miłosne listy zostały sfunkcjonalizowane, w pewnym sensie zdesakralizowane, zapisuje się na nich wyniki mariasza, czyli tradycyjnej gry karcianej o korzeniach niemiecko-polskich. Zapowiedź dalekiej drogi, zmęczenie, ponury rytuał autoerotyki – wszystko to w jakiejś mierze przytłacza żołnierzy. Przywołane czynności seksualne nie mają tu znaczenia obyczajowego, nie są leksyką autentyzującą (choć Kryl naśladuje prostotę piosenki żołnierskiej), ponieważ „grzech Onana” stanowi wyraz dojmującej samotności, nieobecności drugiej, bliskiej osoby, braku zarówno w sensie fizycznym, jak i emocjonalnym. Tę konfrontację ludzkiej niewinności i żołnierskiego doświadczenia wyraża on w drugiej strofie:

Dvacet let necelých	Dwadzieścia prawie lat
Odznáček na baretu	I w czapkę znaczek wpięty
S úsměvem dospělých	Papieros w kącie warg
vytáhнем cigaretu	Niedbale uśmiechniętych
V opasku u boku	Objia się o bok
nabitou parabelu	Nabite parabellum
Zpíváme do kroku	Śpiewamy, idąc w krok
pár metrů od bordelu	Dwa metry od burdelu

Jest to doświadczenie markowane, za którym stoją nie tylko czyny i przeżycia, ale także fakt, że my, zbyt młodzi ludzie z „uśmiechem dorosłych | wyciągamy papierosa”, a u pasa wisi nam nabity pistolet. Ponadto autor podkreśla, iż żołnierze, maszerując przez świat, gromko śpiewają, bo nie ma przeszkód na ich drodze, co jest oczywiście widoczną ironią Kryla, która ma swój rys tragiczny. Grupa młodych ludzi, wtłoczonych w maszyny biurokratyczno-totalitarne (utwór został umieszczony na płycie *Maškary*, zarejestrowanej na emigracji, w Monachium w 1970 roku), wbrew własnej woli musi uczyć się dorosłego życia w warunkach samotności, w takt banalnej, marszowej

piosenki²⁰, niejako zagarniającej ich wyobraźnię. Brak poczucia sensu życia w okresie służby wojskowej Kryla staje się metaforą samotności żołdaków, która udziela się również odbiorcy. Ostatnia zwrotka *Lásko* domyka ten mikrotryptyk o pustce:

Pár zbytků pro krysy	Juž dojadl resztki szczur
a taška na patrony	Do koszar powracamy
Latrina s nápisy	Na ścianach latryn wzór
jež nejsou pro matróny	Z napisów nie dla damy
Není čas na spaní	Na sen nam času brak
Smrtka nám drtí palce	Kostucha kości liczy
nežli se zchlastaní	Pijani w drobny mak
svalíme na kavalce	Walimy się na prycze

Żołnierze ponownie znajdują się w koszarach, powracają szczury dojadające resztki²¹ – sztafaż tego wiersza budują rzeczy wulgarne, obrzydliwe, powiązane z „dołem cielesno-materialnym” (termin Bachtinowski). Jedyne stan, pozwalający funkcjonować w tym wybra-kowanym świecie, to upojenie alkoholowe. „Zchlastanie się” stanowi próbę zagłuszenia, zanegowania owego antyporządku świata, ma jednak charakter chwilowy i wydaje się raczej wynikać z bezsilności. Słowa *Na sen nam času brak* | *Kostucha kości liczy* domykają tę – momentami śmieszną, momentami straszną – wizję przywołaniem wątku mortalnego. To nie jest sen, gdyż śmierć zaczyna już wyłamy-wać palce, jest bliska, niemal na wyciągnięcie ręki. Nie są to również omamy. W tym miejscu objawia się jedyna bezwzględna i przera-żająca prawda o ludzkim losie.

²⁰ Tu znakomitą aluzję muzyczną uzyskuje Kryl za pomocą rytmicznego uderzania w struny gitary, imitując właśnie marsz.

²¹ Stroniąc od nazbyt jednoznacznych uogólnień psychoanalitycznych, odnotuję jedno z żywych wspomnień Kryla, dotyczące właśnie szczurów. Tak opisuje warunki swego kromieryżowskiego mieszkania bard: „W komórce były szczury, tego nigdy nie zapomnę. Parę razy dostałem od mamusi lanie, bo z rondelka zginęło jedzenie. Ale ja go nie jadłem, wszystko zżerały szczury. Pamiętam, że dwa nawet ubiłem” (*Půlkacíř...* 2009, s. 13–14).

Znamienne przesunięcia semantyczne zachodzą natomiast w refre-nie tej piosenki:

Lásko zavři se do pokoje	Miła – nie przychodź na wołanie
Lásko válka je holka moje	Miła – wojenka moja pani
s ní se miluji	Z nią się kochać chcę
když noci si krátím	Gdy w nocy się budzę...
Lásko slunce máš na vějíři	Miła – twą postać widzę we śnie
Lásko dvě třešně na talíři	Miła – dojrzałe dwie czereśnie
ty ti daruji	Weźmiesz z dłoni mej
až jednou se vrátím	Gdy kiedyś powrócę

Przed wszystkim zmienia się tu perspektywa: ze zbiorowej na pierwszoosobową. Wołacz *Lásko*, skierowany do ukochanej oczekującej żołnierza, wydaje się ckliwy, sentymentalny, ale tylko wtedy, kiedy odbieramy go w izolacji. W kontekście całego utworu stanowi on jedyny moment, kiedy podmiot może być sobą (powiedzieć: *moje, ja*), może wyrazić swoje emocje, niejako „znihilować” samotność w wizji, która pozwala żyć w absurdzie i brudzie koszar. Natomiast myśl o przyszłym, powojennym i pozakoszarowym życiu wprowadzie w znikomym stopniu, ale jednak przewycięża ową samotność²².

Perspektywa podmiotowa osamotnionego żołnierza została wprowadzona przez Kryla już we wcześniejszej piosence *Jeřabiny* (znanej jako *Jarzębiny*, choć popularniejszą wersją tytułu jest *Motyl*). Wspomniany punkt widzenia pojawia się najwyraźniej w strofie ostatniej:

²² Kiedy pierwszy raz zetknąłem się z tym utworem w audycji noworocznej prowadzonej przez Jacka Kaczmarskiego w RWE, dałem się ponieść sugestywnemu kontekstowi jej odtworzenia: utwór Kryla miał komentować dylematy moralne polskich zomowców czy w ogóle ludzi, którzy uczynili z wojny (rozumianej dosłownie, ale też metaforycznie) swoją „panią”. Taką interpretację wspierało również społeczne zaangażowanie Kryla, który w reżim uderzał wielokrotnie. Ani ta sytuacyjna, „polityczna” recepcja, ani zaproponowane przeze mnie odczytanie nie wyczerpują zresztą znaczeń tej piosenki. Otwiera się jeszcze przynajmniej jedna ciekawa perspektywa, która implicytnie tkwi zarówno w moim, jak i Kaczmarskiego odczytaniu – kwestia hierarchii wartości młodego człowieka rozdartego między własną uczuciowością a ordynarnością świata zewnętrznego. Ostatnią opozycję przywołuje w autokomentarzu do *Lásko* sam autor (Kryl 1994, s. 123).

Na nebi měsíc jako koláč s tvarohem	Na nebie księżyc niby kołacz, niby chleb
Koupím si láhev rumu v krčmě za rohem	Kupię butelkę rumu, za rogiem jest sklep
Budeš se líbat	Ty będziesz spędzać
v noci s cizím pánem	noce z swym frajerem
Já budu zpívat	Ja będę śpiewał,
zpítý s kapitánem	spity, z oficerem.
Já budu zpívat	Ja będę śpiewał,
zpítý s kapitánem	spity, z oficerem ²³

(Kryl 1990b, s. 113)

I tym razem substytutem samotności staje się alkohol (motyw niezwykle częsty w pieśniach, spełniający funkcje najróżniejsze, od dionizyjskiej afirmacji witalistycznego „pędu upojenia” aż po kolejne stopnie rozpacz). Utwór jednak ma szerszą wymowę, w kontekście wcześniejszych wydarzeń powodem smutku pijącego ze swoim kapitanem żołnierza jest nie tylko jego osobista porażka z ukochaną kobietą, ale również bieg historii:

Prý přišli v čas však vtrhli jako vichřice
 Nad tichou zemí
 vrčí netopýři
 a národ němý
 tlučou oficíři

(Kryl 1990b, s. 113)

Nieproszeni goście więc – „podobno” pod pozorem „przyjścia w czas” – okazali się najeźdźcami, bijącymi „niemy naród”. Rozbicie wewnętrzne bohatera Kryl potęguje wspomnianym wątkiem porzucenia żołnierza przez ukochaną. Mimowolnie narzuca się tutaj możliwość odczytania tego utworu jako aluzji do inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w 1968 roku. Jednak *Motyla* nie

²³ Kryl 1986b, s. 5 (układ wersologiczny nieco różni się w obu przypadkach). Mniej znana wersja, pióra Antoniego Murackiego (<http://muracki.pl/k-kryl-jarzebiny>, dostęp: 27 III 2015 r.) wygląda następująco:

Na nebie księżyc z kremu mieni się jak tort
 Dziś kupię butlę rumu – knajpa jest o krok
 Ty w cudzym łóżku zbudzisz się nad ranem,
 ja będę śpiewał, pijąc z kapitanem.

należy tak odczytywać z powodów czysto chronologicznych: powstał on bowiem na rok przed tymi wydarzeniami. Jest zatem profetycznym świadectwem barda, który w 1967 roku oddał nastrój wówczas mu towarzyszący, skonstatował narastającą alienację wobec historii²⁴, później znajdującej swój oddźwięk właśnie w „polskich tankach nad Wełtawą”, za które przeproszał w swym protest-songu *Przyjaciół nik nie będzie mi wybierał* Andrzej Garczarek (pełny tekst w: Garczarek 1999, s. 56).

Kontekst roku 1968 pojawia się za to w *Bratříčku, zavírej vrátka* (pieśni będącej reakcją na owe wydarzenia):

Bratříčku nevzlykej	Nie bój się braciszku
to nejsou bubáci	Nikt w strachu nie wierzy
Vždyť už jsi velikej	Juž jeseš za dužy
To jsou jen vojáci	To tylko żołnierzy
Přijeli v hranatých	Przywieźli w zielonych
železných maringotkách	Kanciastych ciężarówkach ²⁵

(Kryl 1990a, s. 118)

Kryl przedstawia tu żołnierza jako marionetkę – to są „tylko” żołnierze, uspokaja „braciszka” podmiot liryczny – tym samym deprecjonując go i pomniejszając grozę, jaką budzą znienacka wjeżdżające ciężarówki wojskowe. Pojawia się tu kwestia bezwładu żołnierza. W żadnej mierze nie stanowi to jednak usprawiedliwienia ludzkiej bierności. Kryl daleki jest od „najprostszego zaklęcia naszej najprostszej religii KAZALIMIKAZALIMIKAZALI” (Barańczak 2007, s. 201), jak czytamy w jednym z ironicznych wierszy Stani-

²⁴ Dlatego zaznacza wyraźnie Kryl: „Totež v roku 1967 – w żadnej mierze nie za okupacji – powstała piosenka *Jaržebiny*” (Kryl 1994, s. 74). Bardowie posiadają zresztą wyraźne talenty prorockie, co wcale nie ma jakiegoś wymiaru magicznego, a po prostu dowodzi, że są to ludzie o niezmiernie rozwiniętej wyobraźni historyzoficznej, potrafiący racjonalnie oceniać dzieje na podstawie synchronicznie im dostępnych danych, które zresztą diachronicznie sprawdzają, poddając teraźniejszość próbie przeszłości, tradycji.

²⁵ Tekst zaczerpnąłem z płyty Antoniny Krzysztoń *Czas bez skarg* (Pomaton 1995, utwór 6).

sława Barańczaka. Chodzi raczej o wskazanie pewnych uwarunkowań dziejowej niemocy dotykającej kolejne pokolenia; niemocy, którą należy według barda przerwać (którą próbował przerywać swoją działalnością opozycyjną). Ręka bowiem – śpiewa Kryl w innym utworze – musi być mostem, nie pięścią, a palce wieżami, wzniesionymi w obronie tych, którzy są słabsi („Ruka je most | a prsty jsou věže”; Kryl 1990e, s. 128). Żołnierz więc to często również bierny sprawca grozy, co autor *Rakoviny* w swych utworach wyraźnie krytykuje.

Perspektywa żołnierza-wygnańca pojawia się także w pieśni *Morituri te salutant*:

Cesta je prach	Droga to žwir
a štěrk	i pyľ
a udusaná hlína [...]	i udeptaná glína [...]
Seržante	Sierżancie
písek je bílý	blyšczy coř w pyle
jak paže Daniely	jak mej Danieli ciało
Počkejte chvíli!	Czekajcie chwilę!
Mé oči uviděly	W sekundzie to ujrzałem
tu strašně dávno	Zupełnie jasno,
vteřinu zapomnění	wyrażnie jak na scenie:
Seržante! Mávnou	Sierżancie! Machną –
a budem zasvěceni	będziemy poświęceni! ²⁶
Morituri te salutant	Morituri te salutant
Morituri te salutant	Morituri te salutant ²⁷

(Kryl 1990d, s. 93–94)

I tym razem mamy do czynienia ze stałym motywem żołnierskiej tułaczki, samotnej i znoonej drogi, przed którą broni się podmiot.

²⁶ Szymon Brandys wskazuje na następujący sens tego stwierdzenia: „»budem zasvěceni« skrywa w sobie przynajmniej dwa znaczenia – »będziemy oświeceni« albo »wtajemniczeni«. Żołnierz wie, że w każdej sekundzie na dany rozkaz może zostać wtajemniczony... w arkana śmierci” (Brandys 2010, s. 307).

²⁷ Cytuję w tym miejscu niepublikowany przekład pióra Witolda Bartosza (znajdujący się w moim archiwum) za łaskawą zgodą autora. Oczywiście jest to przekład poetycki.

Żołnierz bowiem próbuje zaakcentować, że nie jest na tym świecie sam, rzeczywistość porównuje do retrospektywnej wizji swojej Danieli. Dochodzi w tym momencie do epifanii świadomości, w której nadawca dostrzega, że jest jedynie pionkiem w nie swojej grze, gdzie na skinienie władczej dłoni posłuży on za współczesnego gladiatora (aspekt zbędności ofiary, jej zależności od tyrańskich kaprysów)²⁸. Tę świadomość potęguje dźwięk marsza granego przez huk dział, który „zsyła ukojenie” („a marš mi hrál | zvuk děl | co uklidnění skýtá”; Kryl 1990d, s. 94), ponieważ działa jak ogłuszający narkotyk, mający pozbawić żołnierza wszelkich reakcji przez niego kontrolowanych.

Kostium piosenki żołnierskiej, przejmująca koszarowa alienacja, liczne wyrazy tęsknoty za drugim człowiekiem, za miłością – to wszystko buduje niepewną, częściowo katastroficzną, częściowo absurdalną atmosferę pieśni czeskiego barda. Barda, który samotności żołnierza doświadczył i który potrafił przenieść ją do swej twórczości. Dzisiaj Kryłowska perspektywa jest aktualizowana poprzez wpisanie jej w problematykę bezdomności człowieka we współczesnym świecie, jego wyobcowania. Jak pokazują jednak inne pieśni autora *Psalmu za Marilyn Monroe*, należy niedogodności te obłaskawiać. Kontrapunktem egzystencjalnych bolączek zaś nieustannie pozostaje ironia.

Literatura

- Barańczak S., 2007, *Z nami nie zginiesz*, [tom *Ja wiem, że to niesłuszne. Wiersze z lat 1975–1976*], [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków, s. 201.
- Bielec D., 2008, *Czescy autorzy w polskim drugim obiegu a polsko-czeskie stereotypy*, „Bohemistyka”, nr 1–4, s. 116–136.
- Błażek P., 2003, *»Sejdeme se – zatím – v Polsku«*. *Vratislavský Festival 3.–5. listopadu 1989*, [w:] *Wrocław w Czechach – Czesi we Wrocławiu. Literatura – język – kultura*, red. Z. Tarajło-Lipowska, J. Malicki, Wrocław, s. 371–389.
- Brandys Sz., 2010, *Sprzeciw wobec wojny i przemocy w twórczości czeskich tekściarzy*, „Bohemistyka”, nr 1, s. 301–310.

²⁸ Być może dlatego właśnie w Kryłowskiej pieśni *Král a klaun* to król umiera, a nie błazen, który okazuje się bardziej wytrwały. Byłaby to wyrafinowana, symboliczna zemsta za tyranie (studium tyranii dał pieśniarz z kolei w utworze *Veličenstvo Kat*).

Był raz dobry świat... 1999, Jan Krzysztof Kelus w rozmowie z Wojciechem Staszewskim (i nie tylko), Warszawa.

Chrobak K., 2013, *Kołysanka jako gatunek literacki – inspiracje, realizacje, modyfikacje (na wybranych przykładach z literatury czeskiej)*, „Bohemistyka”, nr 3, s. 167–183.

Dudek D., 2001, *Czeska literatura w polskim drugim obiegu lat osiemdziesiątych*, „Bohemistyka”, nr 3, s. 221–233.

Dźwinał D., 2013, *Tanečníce smrti. »Salome« Karela Kryla i »Margita« Jaromíra Nohavici*, „Studenckie Zeszyty Naukowe Instytutu Filologii Słowiańskiej UJ”, nr 2 (4), s. 5–15.

Dźwinał K., 2013, *O twórczości Karela Kryla (z wątkiem polskim w tle)*, [w:] *»Piosenki prawdziwe« w kulturze PRL-u*. Studia pod red. E. Paczoskiej i D.M. Osińskiego, Warszawa, s. 39–48.

Garczarek A., 1999, *Biblioteka bardów*, grafiki A. Garczarek, Warszawa.

Gozdowski K., 2010, *O Kaczmarskim innym razem*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Warszawa, s. 17–26.

Gruntorád J., 2004, *Polsko a Poláci v českém samizdatu 70. a 80. let*, [w:] *Česká a polská samizdatová literatura / Czeska i polska literatura drugiego obiegu. Sborník z mezinárodní vědecké konference konané v Opavě 13.–14. listopadu 2002*, red. L. Martinek, M. Tichý, Opava, s. 64–68.

Klimt V., 2010, *Akorát že mi zabili tátu. Příběh Karla Kryla*, wyd. 3, poprawione i uzupełnione, Praha.

Kniška Karla Kryla, 1990, wyd. 2, Praha.

Kowalska U., 2010, *Aksamitna muzyka: Karel Kryl i Marta Kubišová – »ikony« rewolucji?*, „Pogranicza”, nr 1, s. 47–55.

Kryl K., 1986a, *Míla*, przeł. M. Miklaszewska, [w:] *Piosenki Karela Kryla*, Warszawa, s. 6–7.

Kryl K., 1986b, *Motyl*, [w:] *Piosenki Karela Kryla*, Warszawa, s. 4–5.

Kryl K., 1990a, *Bratříčku, zavírej vrátka*, [w:] *Kniška Karla Kryla*, wyd. 2, Praha, s. 118–119.

Kryl K., 1990b, *Jeřabiny*, [w:] *Kniška Karla Kryla*, wyd. 2, Praha, s. 113.

Kryl K., 1990c, *Láska*, [w:] *Kniška Karla Kryla*, wyd. 2, Praha, s. 101–102.

Kryl K., 1990d, *Morituri te salutant*, [w:] *Kniška Karla Kryla*, wyd. 2, Praha, s. 93–95.

Kryl K., 1990e, *Ruka je most*, [w:] *Kniška Karla Kryla*, wyd. 2, Praha, s. 128–129.

Kryl K., 1994, *Krylogie. Autorské pořady, vysílané v letech 1975–1989 rozhlasovou stanicí Svobodná Evropa*, Praha.

Kryl K., 2006, *Rozhovory*, Praha.

Kryl Karel, básník, textař, 2001, [w:] *Literární slovník severní Moravy a Slezska (1945–2000)*, red. I. Málková, S. Urbanová a kol., Olomouc–Ostrava, s. 145–147.

Legczyńska A., 1996, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa.

Nohavica J., 2015, *Jacek (wspomnienia o Wrocławiu 1989)*, przeł. J. Gałuszka, „Archiwum Pod Lupą”. On-line: http://www.nohavica.cz/_pl/jn/jarek_i_polska/jacek.htm [dostęp: 27.03.2015].

Nyczek T., Tarkowski M., Weiss J., Kleyff J., 2008, *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków.

Paczoska E., 2001, *Miejsce dla barda. Jaromír Nohavica – »Dokąd się śpiewa«*, [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź, s. 181–185.

Pindór M., 2006, *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne. Cieszyn – Český Těšín 1945–1999*, Katowice.

Poprawa J., 1984, *Zaśpiewać na barykadzie młodości*, Warszawa.

Prokeš J., 2005, *Specifičnost poetiky písní Karla Kryla*, „Bohemistyka”, nr 1, s. 65–72.

Půlkacíř. Karel Kryl w rozhovoru s Milošem Čermákem, 2009, Praha.

Rauvolf J., 2007, *Hledání Jaromíra Nohavici*, Řitka.

Rut P., 2001, *Trocha poezie?*, [w:] idem, *Písničky (eseje se zpěvy)*, Brno, s. 323–342.

Sawicka J., 2010, *Bardowie*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Warszawa, s. 8–16.

Sawicka J., Paczoska E., 2001, *Wstęp*, [w:] *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczoska, Łódź, s. 4–8.

Štědrý I., 1968, *Karel Kryl s Pietou*, „Mladý svět”, č. 32, s. 4.

Sykulska K., 2001, *Kim jest bard? Współczesne rozumienie terminu*, „Poradnik Językowy”, nr 5, s. 54–62.

Traczyk M., 2009, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań.

Zięty K., 1989, *Myślę, że jeszcze zaśpiewam w Czechosłowacji*, „Promieniści”, nr 2/3, s. 5.

Żurek B., 2015, *Przewielmożny kat*. On-line: <http://www.fundacja-kaczmarek.org/index.php?tresc=wspomnienie-zurka> [dostęp: 27 III 2015].