ATENEUM

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza

WYSOCKI

Dyrektor i kierownik artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

ZR ZLADRÓW
Dzieło Dokumentacji ZG ZASP

ANKIETA

Imię, nazwisko, imię ojca:

Władimir Wysocki, syn Siemiona

Zawód:

— *Aktor*

Ulubiony pisarz:

— *M. Bułhakow*

Ulubiony poeta:

— *B. Achmadulina*

Ulubiony aktor:

— *M. Janszyn*

Ulubiona aktorka:

—*Z. Sławina*

Ulubiony teatr, spektakl, reżyser:

— *Teatr na Tagance, „Żywy", Lubimow*

Ulubiony film, reżyser filmowy:

— *„Światła wielkiego miasta", Chaplin*

Ulubiony rzeźbiarz, rzeźba:

— *Rodin, „Myśliciel"*

Ulubiony malarz, obraz:

— *Kuindżi, „Poświata księżycowa"*

Ulubiony kompozytor, utwór muzyczny, pieśń:

— *Chopin, „Dwunasta etiuda", „Wstawaj, strana ogromnaja..."*

Kraj, do którego żywisz sympatię:

— *Rosja, Polska, Francja*

Ideał mężczyzny:

— *Marlon Brando*

Ideał kobiety:

— *No, to już tajemnica*

Człowiek, którego nienawidzisz:

— *Niewielu ich jest, ale są to znaczące nazwiska*

Najdroższy człowiek:

— *W tej chwili — nie wiem*

Najwybitniejsza postać historyczna:

— *Lenin, Garibaldi*

Postać historyczna, budząca w tobie wstręt:

— *Hitler, a obok niego Mao*

Najwybitniejsza postać współczesna:

—*Nie znam*

Kto jest twoim przyjacielem:

— *W. Zołotuchin*

Za co go kochasz:

— *Jeśli się wie — to już nie miłość, a pozytywny stosunek*

Czym jest według ciebie przyjaźń:

— *Kiedy można powiedzieć komuś o sobie wszystko, nawet najgorsze*

Cechy charakterystyczne twego przyjaciela:

— *Tolerancja, mądrość, takt*

Jakie cechy cenisz najwyżej u ludzi:

— *Nawiedzenie, wrażliwość (nie tylko dobro)*

Najgorsze cechy ludzkie:

—*Głupota, szczerość, gnuśność*

Twoje cechy charakteru:

— *Przyjaciele ocenią*

Czego ci brak:

— *Czasu*

Za jakiego uważasz się człowieka:

— *Różnego*

Za co kochasz życie:

— *Jakie?*

Ulubiony kolor, kwiat, zapach, dźwięk:

— *Biały, goździk, zapach spłowiałych włosów, bicie dzwonów*

Co chcesz osiągnąć w życiu:

— *Żeby mnie pamiętano, żebym mógł wyjeżdżać i wracać*

Co ofiarowałbyś ukochanej osobie, gdybyś był wszechmocny:

— *Jeszcze jedno życie*

Najszczęśliwsze wydarzenia, jakie mogłyby cię spotkać:

— *Premiera „Hamleta"*

a najtragiczniejsze:

— *Utrata głosu*

Co cię ostatnio ucieszyło:

— *Dobry nastrój*

A co zmartwiło:

— *Wszystko*

Ulubiony aforyzm, powiedzenie:

— *„Obadamy sprawę" — W. Wysocki*

Co byś zrobił przede wszystkim, gdybyś stał się posiadaczem miliona:

— *Urządziłbym bankiet*

A gdybyś był głową państwa?

— *Zniósłbym Cenzurę.*

Twoje pasje:

— *Wiersze, zapalniczki*

Ulubione miejsce w ulubionym mieście:

— *Ulica Samotioka, Moskwa*

Ulubiona drużyna piłkarska:

— *Nie wiem*

Twoje marzenie:

— *O lepszym życiu*

Jesteś szczęśliwy

— *Czasami — tak!*

Dlaczego:

— *Ot, tak sobie*

Czy chcesz być wielki i dlaczego:

—, *Chcę i będę. Dlaczego? Też pytanie!*

28.VI.1970

Przekład:
Olga Braniecka

WYSOCKI

Scenariusz
IRENA LEWANDOWSKA
WOJCIECH MŁYNARSKI

Reżyseria
WOJCIECH MŁYNARSKI

Dekoracje
MARCIN STAJEWSKI

Kostiumy
KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

Opracowanie muzyczne
JANUSZ STOKŁOSA
TADEUSZ SUCHOCKI

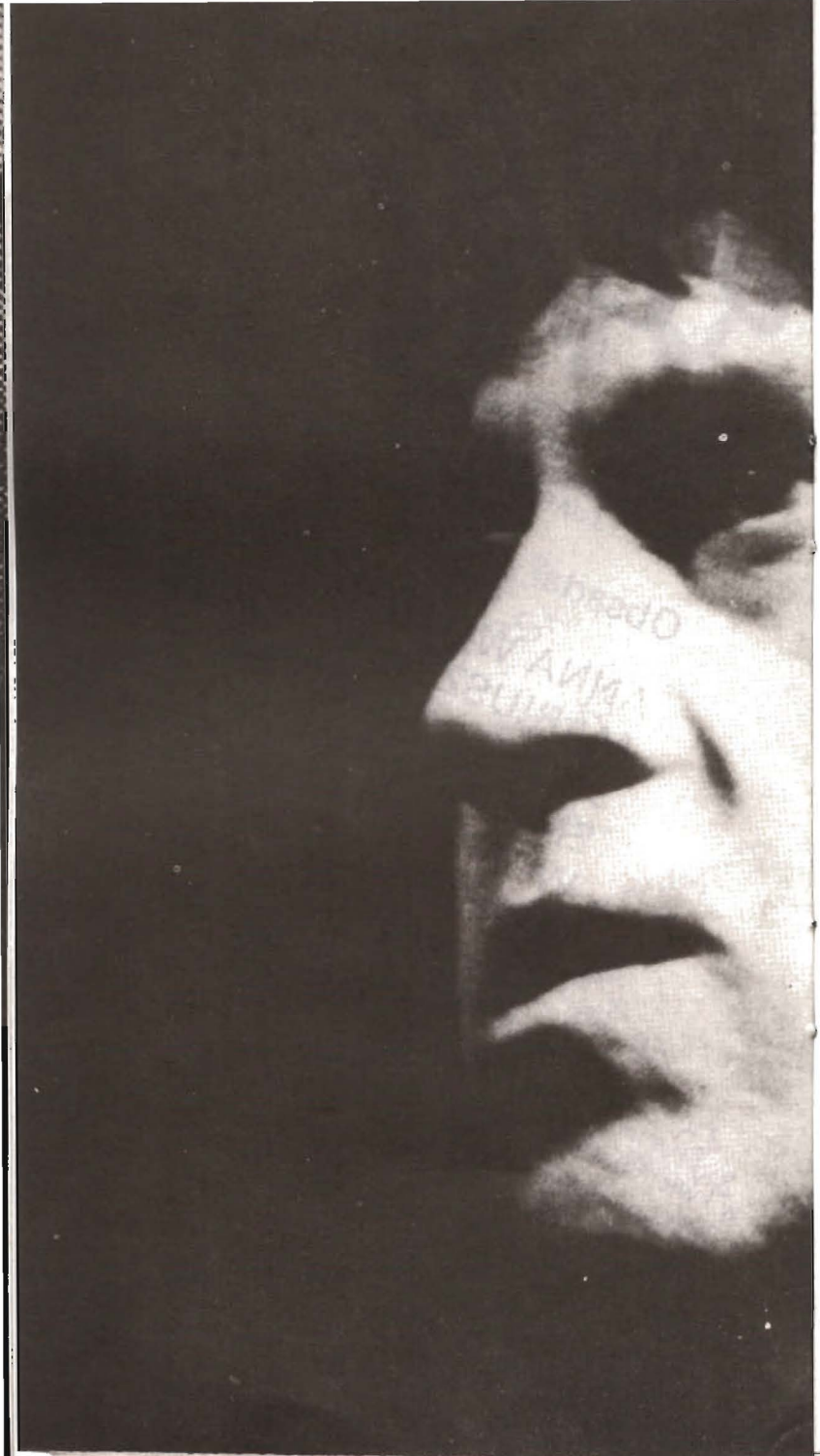
Choreografia
JANUSZ JÓZEFOWICZ

Tłumaczenie
MICHAŁ B. JAGIEŁŁO
WOJCIECH MŁYNARSKI oraz
ANDRZEJ BIANUSZ
ANDRZEJ JARECKI

Obsada

ANNA WOJTON
MARIUSZ BENOIT (gościnnie)
JACEK BORKOWSKI
EMILIAN KAMIŃSKI
WOJCIECH MŁYNARSKI
MARIAN OPANIA
LEONARD PIETRASZAK
MARCIN SOSNOWSKI
WIKTOR ZBOROWSKI

Premiera
8.IV.
w kwietniu 1989 roku
Piąta premiera
w sezonie 1988/89



O tłumaczeniu Wysockiego

Z twórczością Włodzimierza Wysockiego zetknąłem się w „domowym" zapisie magnetofonowym kilkanaście lat temu i wyznam, że w pierwszej chwili nie zdałem sobie w pełni sprawy z wybitności zjawiska, z którym obcuję. Oczywiście było to kilka piosenek, odśpiewanych chrapliwym głosem, tasiemcowych, o podobnej linii melodycznej i strukturze rytmicznej. Wśród nich ta o zdobywaniu górskich szczytów, odśpiewana w zawrotnym tempie. Pierwsze, oczywiste porównanie z Okudżawą, znanym już wtedy u nas dobrze i spopularyzowanym w świetnych przekładach W. Dąbrowskiego. A. Mandaliana i Z. Fedeckiego. I wynik tej konfrontacji: no nie, nie, to nie Okudżawa! Gdzież Wysockiemu do tej wytworności, finezji, „literackości", w której zawierała się kompozycja formalna i dystans, i ironia, i cudowne poczucie humoru. Krótko potem wpadł mi w ręce utrwalony na taśmie inny „domowy recital" Wysockiego zawierający m.in. kilka pieśni o tematyce sportowej. Ponieważ nie znam rosyjskiego aż tak biegle i „idiomatycznie" by swobodnie „od pierwszego odsłuchu" obcować z materiałem, który mnie ogromnie zainteresował, poprosiłem kolegę — rusycystę o spisanie z taśmy niektórych tekstów i ich filologiczną analizę. Trwało to dość długo, bo kolega także musiał się kilkakrotnie konsultować z rodowitymi Rosjanami i kiedy wreszcie przeanalizowaliśmy wspólnie na wszelkie możliwe sposoby „Sentymentalnego boksera", „Skoczka wzwyż", „Maratończyka" i parę innych utworów — byłem w domu: nie ulega kwestii, że oto mam do czynienia z prawdziwym poetą, kreacją równie wybitną jak np. znani mi dotąd i podziwiani przeze mnie Brassens, Brel czy Leo Ferre.

Metafora celna, przewrotna i inteligentna, mistrzowskie wyważenie pointy, bo to przecież utwory przeznaczone do publicznego wykonania, bogactwo leksykalne zarówno jeśli idzie o idiomy z współczesnego języka gazetowo-radiowego jak i o liczne aluzje do rosyjskiej tradycji poetyckiej, inwencja słowotwórcza, a do tego ta jedyna, niepowtarzalna interpretacja właśnie pośpieszna, zdyszana, z tym wspaniałym zaśpiewem, intonacją frazy, ukrytą iskierką śmiechu, czy nagłym, patetycznie wyskandowanym okrzykiem — wszystko to razem składało się na osobowość fascynującą, na poetę i interpretatora dużej klasy.

Docierały do mnie potem plotki, fakty i fakciki składające się na późniejszą „legendę Wysockiego". Przyznam, że interesowały mnie one o tyle, o ile mogły mi objaśnić jego twórczość, którą interesowałem się coraz bardziej i którą próbowałem przekładać. Zacząłem od owej pieśni o zdobywaniu gór. Trudność podstawowa związana z tym przekładem to oddanie, w systemie akcentacyjnym polszczyzny, rytmu marsza, w którym utwór jest utrzymany. Tu muszę dodać, że tłumaczenia naciągające, czy zmieniające dla wygody rytm oryginału, czy dające np. rym żeński w miejsce oryginalnego męskiego nie interesują mnie i nie mają nic wspólnego z rzemiosłem i robotą, o której mowa. Wracając do tej konkretnej pieśni, zachowanie rytmiki oryginału czyni z niej w polszczyźnie istny festiwal męskich rymów:

Tu każdy swój szczyt odnajdzie wśród chmur,
kamienne potoki spływają tu z gór,
tu krok nieostrożny i już lecisz w przepaść jak głaz
i można niejeden obejść próg,
lecz nam się zachciewa trudnych dróg
jak marszu w pierwszej linii w wojny czas...

I tę „skandowaną" strukturę, z takim rozkładem akcentów i rymów trzeba realizować aż do końca pieśni.

Z czasem poznałem więcej utworów Wysockiego w formie dla gatunku najwłaściwszej — w publikacjach płytowych. Zacząłem je zbierać i zbieram nadal. Zarówno tych kilka „45-tek", jak i dwa longplaye wydane w ZSRR, jak i płyty nagrane we Francji. Wolę nagrania rosyjskie. Te płyty francuskie Wysockiego są jakby za grzeczne, nieco galanteryjnie zaaranżowane. Ale dla dokumentacji ważne, bo bogate repertuarowo. Najbardziej wszakże lubię Wysockiego z nagrań domowych, czy klubowych akompaniującego sobie na gitarze. Myślę, że nie urażę wielbicieli jego talentu, jeśli powiem, że Wysocki na gitarze grał średnio. Jak już wspomniałem linia melodyczna i struktury rytmiczne wielu jego utworów są podobne, wszystko się sprowadza do kilku standardowych „chwytów funkcyjnych". Ma to swe konsekwencje warsztatowe. Bo przecież nie o piękne śpiewanie i kantylenę tu chodzi. Z warsztatowego punktu widzenia przerzuca to punkt ciężkości utworu na treść. Melodia, rytm to tylko elementy organizujące wypowiedź, liczą się treści.

O tych treściach słów kilka. Przesłanie generalne twórczości Wysockiego nawiązuje do tradycji romantycznej, do walki jednostki z prawami ogółu, do sformułowania prawa do „inności", niepowtarzalności jednostkowego losu. W dorobku liczącym kilkaset pieśni dadzą się wyodrębnić liczne cykle tematyczne jak pieśni wojenne, alpinistyczne, sportowe, czy cykl nawiązujący do rosyjskich baśni i podań ludowych. Osobiście za najważniejszy w dorobku Wysockiego uważam cykl pieśni — reportaży, społeczno-obyczajowych obrazków, realistycznych, częstokroć satyrycznie zagęszczonych, gdzie dziennikarska, czy publicystyczna refleksja miesza się często z liryzmem najczystszej próby. Wysocki penetruje w tych utworach nierzadko świat marginesu przestępczego, owych drobnych pijaczków i kombianatorów, czy pensjonariuszy z domów

wariatów. Ma rzadki dar skrótowego portretowania tych postaci, ma także bezbłędny słuch językowy. Jednocześnie jego stosunek do opisywanych postaci i ich losów jest serdeczny i pełen zrozumienia. Z cyklu, o którym mowa przetłumaczyłem „Tatuaż", „Rejs Moskwa — Odessa" i „Trójkąt Bermudzki". Tu chciałbym wrócić na chwilę do porównania z Okudżawą. Oczywiście mój pierwszy osąd był dla Wysockiego krzywdzący. Wysocki jest nie mniej finezyjny i wysublimowany, ale ma po prostu inny temperament i inaczej ułożoną rękę. Okudżawa jest lapidarny — Wysocki rozgadany, Okudżawa wyciszony — Wysocki nasilający krzyk do granic pozornie niemożliwych jak np. w tej wspaniałej pieśni o koniach, ale przecież i jeden i drugi są członkami tej samej nielicznej i arystokratycznej rodziny prawdziwych, wielkich poetów śpiewających.

Najlepsze utwory Wysockiego niosą tyle skojarzeń, są tak, żargonowo mówiąc „naładowane", że wymagają wielokrotnego słuchania i za każdym razem znajduje się w nich coś nowego. Czy są przetłumaczalne? To osobne, teoretyczne i szalenie skomplikowane zagadnienie. Przede wszystkim stwierdzić wypada, że dzieło Wysockiego to kreacja kompletna, w której stapiają się w jedno: tekst, muzyka, oraz niepowtarzalna interpretacja, będąca często kwestią chwili. Tego powtórzyć i przetłumaczyć się nie da. Gdy inni próbują go śpiewać daje to częstokroć efekty żenujące, jak np. próba pewnej piosenkarki zaśpiewania w marnym polskim przekładzie wspomnianej już pieśni o koniach. Niemniej element literacki kreacji artystycznej Wysockiego jest na tyle interesujący i autonomiczny, że — przy całej świadomości zubożenia zjawiska jako takiego — można te teksty próbować tłumaczyć tak, jak tłumaczy się poezję.

Myślę przeto, że przy szczęśliwej konstelacji gwiazd nad głową tłumacza, można wpaść na pomysł — klucz,

przyswajający daną pieśń Wysockiego polszczyźnie. By jednak utwory te tłumaczyć trzeba mieć świadomość dwóch co najmniej spraw: po pierwsze, że Wysocki w oryginale rosyjskim włada warsztatem w sposób mistrzowski, że ma fantastyczną łatwość rymowania, budowania obrazów, piętrzenia metafor, że przychodzi mu to jakby od niechcenia. Obracają się w ramach skonwencjonalizowanej i zawsze dość podobnej struktury wpisuje w nią zaskakująco nowe treści i dokonuje nierzadko istnych tekściarskich piruetów. Niechże się więc, nawiązując do owego „po pierwsze", nie biorą do tłumaczenia Wysockiego ludzie mający podstawowe kłopoty z konwencją, warsztatem, rymowaniem, nie mówiąc już o wdzięku, bo nie wspomniałem, że Wysocki ma przede wszystkim w tym co pisze niezaprzeczalny, cudowny wdzięk.

Po drugie, żeby Wysockiego tłumaczyć, trzeba mieć na tłumaczenie ów „pomysł — klucz", o którym wspomniałem wyżej. I o ile darowałbym znanym mi przekładom Wysockiego wiele nieporadności warsztatowych, braku pomysłu darować im nie mogę. Cóż to jest ów pomysł? Niestety nie potrafię tu podać jakiejś abstrakcyjnej definicji, ale chętnie służę przykładem: Ziemowit Fedecki tłumaczy refren uroczej „Pieśni o nutach" w sposób następujący:

Nuty wolą tańczyć solo
ale wiedzą do, re, mi, fa, sol, la, si
że to pachnie samowolą
i że chór najlepiej brzmi!

W refrenowej budowie pieśni ten powtarzający się czterowiersz jest zbudowany wzorowo, bezbłędnie „siedzi" w polszczyźnie, stanowi właśnie ów „pomysł", o którym mowa. Te refreny to filary mostu, między którymi tłumacz rozpina przęsła zwrotek. Z moich własnych doświadczeń chciałbym zacytować dwa przykłady. Pierwszy dotyczy „Piosenki sentymental-

nego boksera". Każdy refren kończy się w niej zwrotem: „i żit charaszo, i żizn charosza" Ten zwrot, znany cytat z poematu „Dobrze". W. Majakowskiego trzeba przetłumaczyć tak, by mieścił się w złożonej z dziesięciu sylab frazie, specyficznie akcentowanej dzięki muzyce. Znam kilka przekładów tej pieśni. Np. K. Sieniawski w przekładzie publikowanym w piśmie „Poezja" nr 8 z 1982 r. tłumaczy to tak: „I życie jest dobre i dobrze nam żyć", czyli dodaje sylabę po pierwsze, po wtóre zaś owo „dobrze nam żyć" jest mocno nieudolne. Sięgnąłem do znanego przekładu poematu „Dobrze" pióra St. J. Leca. Lec tłumaczy ten fragment w sposób następujący:

Jam ziemi obręb prawie cały obszedł
I życie dobre i żyć jest dobrze.

To jest przełożone świetnie, ale skorzystać z tego nie sposób, bo w zderzeniu z frazą melodyczną tej pieśni daje to w polszczyźnie nieznośną transakcentację: i życie dob-re i żyć jest dob-rze, z akcentem na piątą i dziesiątą sylabę. Długo nad tym kombinowałem i ów ostatni, kluczowy wers refrenu nie poddawał się jakimkolwiek zabiegom. W końcu zadałem sobie pytanie: a może po prostu zastąpić ów cytat innym, równie popularnym cytatem z radzieckiej literatury, tak popularnym by polski odbiorca kojarzył go natychmiastowo? Musi to być cytat w podobnym duchu, przecież pomysł oryginału polega na tym, że napastnik zadając cios uzasadnia go niejako wzniosłym cytatem. Za taki cytat uznałem: „Człowiek to brzmi dumnie". A potem jeszcze starałem się odpowiedzieć na pytanie czemu Wysocki rozcina ostatnią frazę refrenu tymi dwoma akcentami? Ach tak, to przecież te ciosy, które zadaje „zuch z Krasnodaru". Te ciosy przecinają frazę, a więc zdecydowałem się na zabieg podobny — przeciąłem cytat w połowie. Ostatni wers refrenu skomponował mi się więc w sposób następujący: „I życie jest pięk!

I człowiek brzmi dum!". Czy to dobrze czy źle? Szczęśliwie czy nieszczęśliwie? Niech sądzą odbiorcy. Mnie się to wydało zabawne, oddające ducha, intencję oryginału. To był ten podstawowy „pomysł-klucz". Potem już jakoś poszło.

Przekład drugi dotyczy piosenki o skoczku wzwyż. Tu cała trudność polegała, moim zdaniem, na przetłumaczeniu zwrotu „noga tołczkowaja" czyli ta, z której się skoczek wybija. Tego po polsku dosłownie przetłumaczyć się nie da. Istnieje, ze słowotwórczego punktu widzenia, konstrukcja podobna „noga wykroczna", ale to oczywiście co innego znaczy. Postanowiłem więc stworzyć naiwny neologizm i proces jego tworzenia opisać w przykładzie:

Neologizmy kwitną w naszym klubie, gdyż
tę nogę zwą „wybitną", co wybija wzwyż
i niech tam kto wybitną lewą sobie ma,
ja mam wybitną prawą, z prawej skaczę ja!

Rozpisałem się na temat mojej warsztatowej „kuchni", mając jednocześnie świadomość, że są to być może uwagi naiwne. Są to także zaledwie mikroelemnty pracy, którą trzeba wykonać tłumacząc Wysockiego. Niemniej powtórzę raz jeszcze: źle go tłumaczyć, tłumaczyć bez pomysłu, to wielka krzywda wyrządzona wybitnemu poecie.

Na zakończenie jeszcze kilka uwag ogólniejszej natury. Zacznę od małej dygresji: zajmowałem się i zajmuję ostatnio tłumaczeniem innego wybitnego śpiewającego poety: J. Brela. Zmarły w pięćdziesiątym roku życia Brel. Zmarły w pięćdziesiątym roku życia Brel jest zjawiskiem we Francji wielokrotnie opisanym i skomentowanym. Jestem w posiadaniu wielkiej księgi jego życia, niezwykle bogato udokumentowanej, z podziałem na okresy twórczości, licznymi faktami biograficznymi w powiązaniu z tytułami pieśni itd, itd. Jakże chętnie wziąłbym do ręki podobne dzieło o Wy-

sockim! W ZSRR wydano niedawno tom jego wierszy pt. „Nerw", zawierający 100 utworów. Chciałoby się zawołać: aż sto i tylko sto! Przecież napisał około siedmiuset pieśni! Wysocki czeka zatem na swego biografa, na „utwory zebrane" poważnie opracowane i wydane. Interesuje mnie zwłaszcza periodyzacja jego twórczości, ewolucja formy tych pieśni prowadząca do genialnie prostej konkluzji: niepotrzebna jest ekspozycja, owo: „byłem tu i tu, spotkałem tego a tego faceta i on mi powiedział tak." Wysocki śpiewa w swych najlepszych utworach wyłącznie w pierwszej osobie, jest bokserem, skoczkiem wzwyż, „inochodcem", „kantachodcem", czy pensjonariuszem domu wariatów. A ponadto jeszcze taki drobiazg: kiedy pisał? Jak zdążył, kręcąc filmy, grając w Teatrze na Tagance, żyjąc tak intensywnie, wyśpiewać aż tak wiele?

Tych kilka osobistych i rozwichrzonych uwag o twórczości Wysockiego pragnąłbym zamknąć myślą wyrażającą nadzieję, że prace tłumaczy dadzą jeszcze nieraz szczęśliwy efekt i przybliżą polskiemu odbiorcy kolejne wspaniałe pieśni Wysockiego. Z radością włączę się do współzawodnictwa.

Kościelisko, 1 marca 1983

Wojciech Młynarski

WYSOCKI

Od „po prostu wierszy" do wierszy z akompaniamentem gitary, do poezji śpiewanej, Włodzimierz Wysocki przeszedł — jak sam publicznie wyznawał — za przykładem Bułata Okudżawy. „... wiersze pisałem dawno, od dziecka... i pewnego razu usłyszałem raptem magnetofon, marne wtedy były magnetofony... usłyszałem ujmujący głos, niecodzienne jak na owe czasy melodie i wiersze... — to był Bułat — i wtedy zrozumiałem, że..."

Ale Wysocki, młodszy od Okudżawy o czternaście lat i chętnie nazywający go swoim mistrzem, nigdy nie stał się jego naśladowcą (jakich przecież nie brakowało; nieco później — podobnie — nie brakowało też naśladowców Wysockiego). Nowy pieśniarz, od pierwszej chwili, kiedy ujął w dłonie gitarę, i kiedy rozległ się jego lekko chrapliwy, wytężony, jakby gniewny i wyzywający głos, był kim innym, był s o b ą. Był twórcą własnej melodii, własnej dykcji, własnego tematu — twórcą (i to w końcu decydowało) własnego losu.

W owych latach odrodzenia poezji śpiewanej w Rosji, kiedy cały ten wielki kraj od krańca po kraniec (choć głównie chyba w miastach) rozbrzmiewał zawodzeniem magnetofonów, kiedy kto żyw chwytał za gitarę, żeby pod jej nieskomplikowany akompaniament przełożyć krzyk młodej duszy na bardziej lub mniej poradne słowa i melodie, pojawiły się

dziesiątki, setki, może nawet tysiące b a r d ó w; i trudno powiedzieć, ilu z nich — kilku? kilkunastu? — wyróżniło się pośród innych, zyskało nazwisko, na chwilkę lub trochę dłużej, w węższym lub szerszym gronie wdzięcznych słuchaczy; ale pomiędzy tymi z pewnością trzech było najwybitniejszych, najmniej podobnych do kogokolwiek, najbardziej niepowtarzalnych i jedynych. Ci trzej, reprezentujący nie tylko odrębne, jaskrawo występujące z tła, malownicze talenty, ale całe odrębne światy, nawet jeśli sąsiadujące z innymi, to strzeżone na granicach przez czujne straże odmienności stylistycznej, treściowej i, by tak rzec, klimatycznej, ci trzej wielcy — to naturalnie (dziś, gdy krajobraz się ustał, nietrudno to stwierdzić) Bułat Okudżawa, Aleksander Galicz i Włodzimierz Wysocki.

Okudżawa, romantyczny spadkobierca puszkinowsko-lermontowskiej linii literatury rosyjskiej, mężny i delikatny zarazem, elegancki i elegijny, syn Arbatu — legendarnej (sam uczestniczy w przenoszeniu jej do legendy) dzielnicy ostatnich moskiewskich idealistów — oraz opromienionych słońcem winnic i skalistych ścieżek kaukazu, kombatant minionej wojny w narzuconej zaszargany mundur dziewiętnastowiecznej pelerynie, autor westchnienia: „Panie, ofiaruj każdemu z nas, czego mu w życiu brak..."

Galicz, najstarszy z plejady (1919—1977), jeden z pokolenia entuzjastów, które z czasem przeistoczyło się w pokolenie zgryźliwców i ironistów, współautor optymistycznych przedstawień w teatrach amatorskich, frontowych i zawodowych, wszystkich w końcu porzuconych dla własnego jednoosobowego teatru śpiewanego, dla jego zmieniających się ról, śmiesznych i strasznych fabuł, dla piosenki-spektaklu życia, w którym potrafił się wcielić w prześladowanego i prześladowcę, w postać z patetycznego mitu i jakby z dalszego ciągu prześmiewczych opowiadań Zoszczenki...

I Wysocki, rocznik 1938, pokolenie bez biografii, któremu nie zabrano w nocy rodziców, które nie maszerowało na front zbombardowanymi drogami, które w dniu śmierci Stalina zaciągało się w ukryciu

pierwszym papierosem... Ale często — pokolenie dzieci z rozbitych rodzin (Wysocki także), ze zmienianych raz po raz szkół i adresów domowych, z grząskiej powojennej rzeczywistości, która nie lubiła przeglądać się w lustrze i chętniej odwoływała się do wojny zastygłej w pomnikowym geście, do przeszłościowego i przyszłościowego frazesu, do zadanej emocji spoza własnego doświadczenia. Pokolenie zbuntowane zatem już nie tyle przeciwko nieprawościom historii, co przeciw płaskości, trywialności tego, co je otaczało, przeciw powszedniemu kłamstwu, znieczuleniu, nielojalności. Ten właśnie jakby mniej określony bunt, to niepogodzenie z czymś odczuwanym całą skórą i najtrudniejszym zarazem do nazwania — zaczął śpiewać Wysocki; i w ten głos od pierwszej chwili wsłuchano się z napięciem i sympatią.

Do własnego tematu droga wiodła przez popularną w Rosji tradycję piosenki złodziejskiej — jak u nas, dla niektórych rówieśników Wysockiego, przez opowieści z życia „marginesu", „książąt nocy" (Marek Nowakowski); wzorzec kusił swoim romantycznym zdesperowaniem, dumną wzgardą dla egzystencji mieszczuchów, „ludzi uczciwych", postrzeganą jako zakłamana i nieuczciwa w istocie, i odrzucaną na rzecz domniemanego rycerskiego kodeksu tzw. b ł a t n y c h, w którym miały zachować upragnioną jednoznaczność pojęcia odwagi i tchórzostwa, wierności i zdrady, a także miłości, przyjaźni, poświęcenia.

Był w tym, oczywiście, element efektownej stylizacji, podejmowanej zresztą, przynajmniej w niektórych piosenkach, w sposób nader przekonywający, ale było i daleko posunięte liryczne utożsamienie pieśniarza z losem, który naprawdę nie był jego. Sposób, w jaki nostalgicznie opiewał na przykład dom na Kareciarskiej, sugerował, że chodzi tu o zgoła zakazaną dzielnicę i Bóg wie jakie przygody młodego rewolwerowca; tymczasem adres jest niewinny, odnaleźć go można w urzędniczo-inteligenckim centrum Moskwy, a co się tam naprawdę działo, wyjaśni Wysocki w jednym z mówionych komentarzy do swoich piosenek: „Mieszkaliśmy w Moskwie wiele lat temu w mieszkaniu mojego przyjaciela Lowy Koczeriana, na Wielkiej Kareciarskiej. Zacna

kompania się tam zbierała i Wasia Szukszyn często tam bywał i spędził z nami te lata, i Andrzej Tarkowski, i Artur Makarow... To wtedy powstała taka maniera, przyjacielska, na luzie, niewymuszona, i ja się czułem swobodnie, bo to byli moi bliscy przyjaciele, i wiedziałem, że wszystko, co im będę śpiewał i opowiadał — jest dla nich ciekawe. I tak samo dla mnie — co otrzymam od nich..."

Adres jest więc naprawdę ważny — nie ze względu jednak na domniemaną literacką biografię bohatera, lecz na biografię autentyczną, która wtedy już zaczęła się składać: intelektualną i twórczą. (...)

Z czasem stylizacja pod folklor knajacki przestała być głównym środkiem wyrazu dla „nie lubię" poety. Nigdy nie wyrzekł się jej ostatecznie — bo i dlaczego miałby to czynić, skoro tak była wydajna, tak adekwatna do podłoża kulturowego, które ją zrodziło, i do tego, bynajmniej nie marginesowego, które miało ją wchłonąć. W „Białej łaźni" wzbogacił ją o sygnały epoki, splótł z bliską historią: katorżnik zwolniony po latach trudów i cierpień ma na piersi podwójny tatuaż: wizerunek kochanki i profil wodza... Ale zasób wątków, tematów, odwołań, skojarzeń, sytuacji, postaci nieustannie rozszerzał się i urozmaicał. Całym zaś tym zbiorem, tak różnym, a przecież nie skłóconym wewnętrznie, paradoksalnie harmonijnym, bez dysonansów (co najwyżej uznać go można za jeden wielki, ostentacyjny, dysonans w stosunku do nie cichnącej wszak wokoło i w tym okresie melodii grzecznego przystosowania), rządziły dwa podstawowe prawa.

Pierwsze — to wzięcie na siebie całej odpowiedzialności za świat, utożsamienie z każdym bohaterem, nie traktowanie żadnego monologu jako cytatu, lecz uczynienie każdego własnym głosem twórcy, jego wypowiedzią, apelem, wołaniem. Nie przeczy temu żartobliwość niektórych z nich: ironia jest tu autoironią w imieniu społeczeństwa, które wydało takich na przykład reprezentantów, jak usadowieni przed telewizorem żałośnie prymitywni „Wań" i „Zin", humor, zarówno ciepły, jak wisielczy, jest humorem na własny temat. Notabene, poczucie humoru tego w sumie tragicznego autora jest ogromne, lekcja humoru,

jakiej udziela słuchaczom, nie ma sobie równych. A już w tekstach bez reszty dramatycznych — jak tu, gdzie bohater pędzi rozhukane konie drogą nad przepaścią, w bezpośredniej, zda się, bliskości losu, zagłady, egzystencji dobiegającej kresu, Boga (mimo że i krajobraz i sytuacja ma cechy abstrakcyjnie romantyczne i hiperboliczne) — zgoła niepodobna oddzielić rozpaczy wyśpiewanej od przeżywanej, „ja" tracącego dech woźnicy od „ja" poety... I nawet kiedy przemawia w ogóle nie człowiek, lecz osaczony przez człowieka wilk, prowodyr wilczego stada, albo koń wyścigowy borykający się z dwuznacznością wymuszonego bycia pierwszym na torze — nawet wówczas utożsamienie jest kompletne, zbuntowane lub zdesperowane „ja" zwierzęcia pozostaje wciąż „ja" Wysockiego. (...)

I drugie prawo rządzące zbiorem śpiewanych monologów tego twórcy: to stawianie bohatera-narratora niemal zawsze w sytuacji krańcowej. Jeżeli wojna – bo Wysocki nie ominął i tego, skonwencjonalizowanego w piosenkarstwie radzieckim tematu — to śmiertelne „albo—albo" batalionów karnych, jeżeli sport — to ludzie związani ze sobą napiętą liną i po stromych skałach pnący się ku niebosiężnym szczytom; zauważmy, á propos, że nie ma tu częstej w literaturze sportowej gloryfikacji „mocnego człowieka"; bokser o potężnej pięści zostaje wykpiony, autor wciela się w jego „sentymentalnego" przeciwnika, który „nie może bić człowieka po twarzy" — sławiony jest inny rodzaj hartu, zawierający w sobie, wraz z odwagą, koleżeństwo, odpowiedzialność, ludzką solidarność; jeżeli wreszcie artysta cyrkowy, to nie żongler, powiedzmy, lecz pracujący bez asekuracji linoskoczek... Piosenkę o linoskoczku, kilka lat po śmierci Włodzimierza Wysockiego, wykonał w poświęconym mu programie telewizji radzieckiej... znakomity szachista, Gari Kasparow. Było w tym więcej desperacji, więcej zapierającego dech w piersiach poczucia ryzyka niż w wykonaniu samego poety: „albo –albo" jednego mistrza obiektywizowało się w doświadczeniu drugiego w postaci wzmożonej i na swój sposób fascynującej.

Czy Wysocki naprawdę był mistrzem? Czy był, jak chcą jedni, wielkim poetą — czy, jak utrzymują inni, jedynie zjawiskiem kulturowym, godnym uwagi ze względu na masowość odbioru, ale nie ze względu na samoistną wartość? W radzieckiej prasie literackiej i innej nie ustają na ten temat dyskusje. Odpowiedź na te pytania nie jest prosta. Był p o e t ą, jeżeli chodzi o kunszt, o niezawodność i urodę słowa; ale bywał też dyletantem, nie wahajmy się stwierdzić, że z kilkuset tekstów, które ułożył (trudno je dokładnie policzyć), znaczna część nosi piętno byle jakości, niedbalstwa, banału. Zdarzająca się spora liczba wariantów jednej piosenki nie przemawia też za doskonałą koniecznością któregoś z nich, zasługującego na uznanie za kanoniczny. Skoro jednak można wybrać z Wysockiego kilkanaście lub kilkadziesiąt tekstów porywających i myślą, i obrazem, i temperaturą, i siłą słowa — umiejmy poprzestać na tym i zgódźmy się, że był tym, kim był w t y c h w ł a ś n i e w i e r s z a c h. Był ponadto Wysocki artystą synkretycznym, którego słowo „poeta" nie określa w pełni, nie tłumaczy wystarczająco — i przykładnie do niego wyłącznie miar dotyczących rzędów linijek na papierze, bez melodii, bez pamiętnego timbre'a głosu, bez gestu, ogołoca Wysockiego z liczących się składników c a ł o ś c i; niestety, tego się już często nie da uniknąć... Był aktorem; tu już o jakimkolwiek dyletentyzmie nie może być mowy; jego profesjonalizm sceniczny znajdował oparcie w dobrej szkole, a następnie w świetnej praktyce najciekawszego moskiewskiego zespołu tych lat — kierowanego przez Jurija Lubimowa Teatru na Tagance. W Warszawie mieliśmy szczęście obcowania z tym namiętnym i skupionym aktorstwem podczas występów teatru Lubimowa wiosną 1980 roku, dosłownie kilka tygodni przed zgonem artysty. Wystąpił między innymi w największej roli swojego życia — jako przejmujący Hamlet („Jakie wydarzenie sprawiłoby ci największą radość? — „Premiera Hamleta" — odpowiadał ileś lat wcześniej, wypełniając półżartobliwy, towarzyski kwestionariusz). W kuluarach mówiono, że przyjechał z Paryża chory, po ataku serca...

I był wreszcie Włodzimierz Wysocki, tak, to także, fenomenem kulturowym, idolem swojego czasu, który nie przeminął ze śmiercią artysty, był problemem dla socjologów kultury, wdzięcznym tematem dla kronikarzy gustów, obsesji, tęsknot epoki. Pozostawiając owym kronikarzom dokładniejszy opis zjawiska, piszący te słowa wyzna na koniec, że uczestnicząc, obok innych tłumaczy, w czymś tak pociągającym i karkołomnym, jak próby spolszczenia moskiewskiego barda, też znalazł się w kręgu urzeczenia Wysockim nieprzypadkowo, że podzielił najwidoczniej tym razem gusta i tęsknoty wielu ludzi w Rosji, w Polsce, na całym świecie, i że wcale nie wstydzi się tego udziału w „kulturze masowej", która w postaci Wysockiego jest czymś oryginalniejszym, piękniejszym niż zazwyczaj i większym.

Wiktor Woroszylski

Marina Vlady

Wysocki: Przerwany lot

(...) nazajutrz jesteśmy umówieni z Josifem Brodskim, rosyjskim poetą, którego cenisz najbardziej. Spotykamy się w małej kafejce w Greenwich Village. Siedząc przy herbacie znajdujesz przyjemność w swobodnej rozmowie. Recytujesz Brodskiemu swoje ostatnie wiersze; słucha cię, poważny. Potem zabiera nas na przechadzkę. Lubi tę dzielnicę. Od wielu lat mieszka w Nowym Jorku. Jest bardzo zimno i kupujesz mi śmieszną czapeczkę, żeby mi nie zmarzły uszy. W rynsztokach, wśród śmieci pełno zużytych strzykawek, które kopiesz z wściekłością. Brodski opowiada o trudnym i niebezpiecznym życiu w tym mieście. Niełatwo w to uwierzyć: ulice są tak spokojne, prawie jak na prowincji. Potem wstępujemy do niego: maleńkie mieszkanko wypełnione książkami po sufit, prawdziwa jaskinia poety. Robi dla nas nieoczekiwany obiad — chińskie potrawy — i recytuje swoje wiersze, pisane już po angielsku; potem, przed naszym wyjściem, pisze dedykacje dla ciebie na swojej ostatniej książce. Wzruszenie ściska ci gardło. Po raz pierwszy, prawdziwy, wielki poeta uznaje cię za równego sobie. Ile lat czekałeś na tę chwilę? Przyklejano ci zawsze etykietkę pieśniarza, gawędziarza, autora tekstów i muzyki, barda, minstrela, ale przyjęcia do tego wyższego rodu, wejścia do Poezji — tego zawsze ci odmawiano. W Moskwie, żeby mieć tytuł poety, trzeba skończyć studia (jakby pisania wierszy można się było nauczyć), trzeba być wydawanym (jakby to było takie proste). Oficjalni poeci, Jewtuszenko, Wozniesienski uśmiechają się protekcjonalnie, kiedy przynosisz im swoje teksty. Nikt nigdy nie dotrzymał słowa; wszyscy wybierali po kilka twoich wierszy obiecując, że je opublikują, ale nigdy nie miałeś szczęścia zobaczyć czarno na białym słów, które płyną z twego serca. Ponieważ nie mogłeś wykazać się wymaganą liczbą opublikowanych wersów, nie przysługiwał ci status członka wielce wpływowego Związku Pisarzy.

Oprócz zaszczytu dałoby ci to masę korzyści: przyznanie mieszkania w pierwszej kolejności z dodatkowym pokojem do pracy (dodatkowy pokój w Moskwie to luksus), ułatwienie w organizowaniu wieczorów poetyckich, możliwość korzystania z licznych domów pracy twórczej, gdzie za niewielkie pieniądze

można spędzać całe miesiące w miejscach cudownych i spokojnych, idealnych do pracy pisarskiej, a przede wszystkim zgodę na wyjazdy za granicę z recitalami poezji rosyjskiej.
Na szczęście ty to wszystko masz, dzięki talentowi, miłości innych ludzi i naszemu małżeństwu. A jeśli idzie o zaszczyt, to właśnie zostałeś uhonorowany przez najlepszego z Was wszystkich i twoje oczy błyszczące od łez mówią, jak bardzo jesteś z tego dumny. Tę książkę będziesz pokazywał wszystkim kolegom, będzie zawsze zajmowała honorowe miejsce w twojej bibliotece. A ja będę się wzruszała widząc, jak często odczytujesz dedykację, która koronowała cię na poetę.

Do Hamleta, tej jedynej w swoim rodzaju przygody w życiu aktora, zabierasz się po swojemu: gwałtownie, w sposób niepohamowany, w atmosferze skandalu. Po katastrofalnej epopei alkoholicznej, jaka ma miejsce po naszym ślubie, rozstajemt się. Lubimow ma dosyć twoich wyskoków i proponuje, żeby tę rolę przygotowywał też inny aktor. Ma nadzieję, że zrani twoją dumę i zmobilizuje cię do działania.
Piszesz do mnie 25 maja 1970 roku:
„Lubimow zaproponował Igorowi Kwaszy, aktorowi teatru Sowriemiennik, żeby próbował rolę równolegle ze mną. Oczywiście to zupełnie mnie rozłożyło, ponieważ nie możemy we dwóch. Nawet dla jednego aktora nie starczy czasu... Kiedy wrócę do teatru, porozmawiam, z „szefem": jeśli nie odwoła swojej decyzji, zrezygnuję z roli i prawdopodobnie opuszczę teatr. Jakie to głupie, od roku starałem się o tę rolę i wymyśliłem, jak ją grać... Oczywiście, rozumiem Lubimowa, zbyt często nadużywałem jego zaufania, nie chce więcej ryzykować, ale... właśnie teraz, kiedy jestem pewien, że nie ma czego się obawiać, ta wiadomość jest dla mnie ciosem. No, ale pożyjemy, zobaczymy..."

W tych kilku zdaniach tkwi zapewne odpowiedź na pytanie, dlaczego tragedia Hamleta jest ci tak bliska. Hamlet musi grać szaleńca, żeby pozwolono mu żyć; musi mylić tropy, żeby uniknąć więzienia; musi wykazać odwagę niezwykłą dla ludzi jego urodzenia, wymyślić nowy język, który przerazi Ofelię i będzie niezrozumiały dla innych, a przede wszystkim dla jego własnej matki. Hamlet, który żyje w tobie, jest do ciebie podobny jak brat.
(...) Lubimow kocha cię i znowu wybacza. Jest pewien, że się nie myli powierzając ci tę ogromną pracę.
(...) Przez całe życie grałeś łagodnego szaleńca, żeby ukryć prawdziwe, głębokie rozdarcie duszy. Maskowałeś rozpacz poczuciem humoru, które nigdy cię nie opuszczało. Rozbrajałeś nim urzędników państwowych, ale również swoich bliskich, często wyczerpanych twoją pogardą dla wszelkiego umiaru. Kiedy stali już na krawędzi załamania, ratowałeś ich jakimś dowcipem i rozchmurzeni odzyskiwali równowagę i cierpliwość. Warstwa rządzącą, w której byłeś wychowywany, wykazuje odwagę w walce, nie uczy natomiast sprzeciwu wobec stereotypów: to byłoby wprost nie do pomyślenia w wojsku, tym państwie w państwie. Twoja odwaga jest tym większa, że u nikogo nie znajdujesz oparcia, że twoi bliscy wypierają się ciebie, pogrążają cię, donoszą na ciebie. A twoje wiersze drażnią — pełne niedomówień, podwójnych znaczeń, dźwięków, które zderzone ze sobą budzą niewytłumaczalny niepokój. Ludzie usiłują cię zmusić do powiedzenia czegoś — tak, jak usiłują zmusić Hamleta, żeby grał na instrumencie, którego nie zna; więc nie zgadzasz się i tym głośniej chcesz wykrzyczeć twoją prawdę.
Wrażenie, które zostaje po spektaklu, to obraz niezwykle gwałtownej walki. Jest oczywiście i śmierć, ale przede wszystkim triumf prawdy. Hamlet przeżył męki

zwątpienia, poświęcił Ofelię, został odrzucony przez ukochaną matkę, zdradzony przez najdroższych przyjaciół. Postanawia wreszcie wziąć swój los we własne ręce i doprowadza do tragicznego rozwiązania. Kiedy śmiertelnie ugodzony, po dokonaniu zemsty, mówi: „Reszta jest milczeniem" — swoją ostatnią kwestię w sztuce pięknie przełożonej przez Borysa Pasternaka — widzowie Teatru na Tagance, przytłoczeni uczuciem bólu, nieruchomieją na dłuższą chwilę.

Ty sam, z nagim torsem, z napiętymi mięśniami, rozedrganymi od wysiłku, przywodzisz na myśl konia wyścigowego po skończonej gonitwie. Straciłeś trzy kilogramy wściekłości, krzyków, życia; podnosisz się dopiero po kilku minutach, w całkowitej ciemności, która kończy spektakl. Po premierze biegnę ucałować cię za kulisy. Twoja twarz wycieńczona, błyszcząca od potu jest uśmiechnięta, jesteś szczęśliwy, dostałeś tę rolę, zagrałeś ją, dałeś z siebie wszystko.
Ze wszystkich premierowych wieczorów ten najgłębiej zapadł mi w pamięć. Droga była tak daleka... Od tego listu z maja 1970 roku przez dziesięć z górą lat, postać stopniowo zawładnęła aktorem, a człowiek tę postać uszlachetniał. I tak przedstawienia „Hamleta" stały się kwintesencją teatru, aż do tego fatalnego dnia w lipcu 1980 roku, kiedy to publiczność nie zobaczyła cię już siedzącego pod murem w głębi sceny z gitarą w ręku.

Tego wieczora nie grałeś komedii, już nigdy nie będziesz jej grał. Kasa nie musiała zwracać za bilety: każdy zachował swój, niczym świętą relikwię...

Przekład
Kalina Szymanowska

Zastępca dyrektora
BARBARA ŚWIRSKA

Zastępca dyrektora ds. technicznych
ZBIGNIEW LIBERA

Kierownik literacki
LECH BUDRECKI

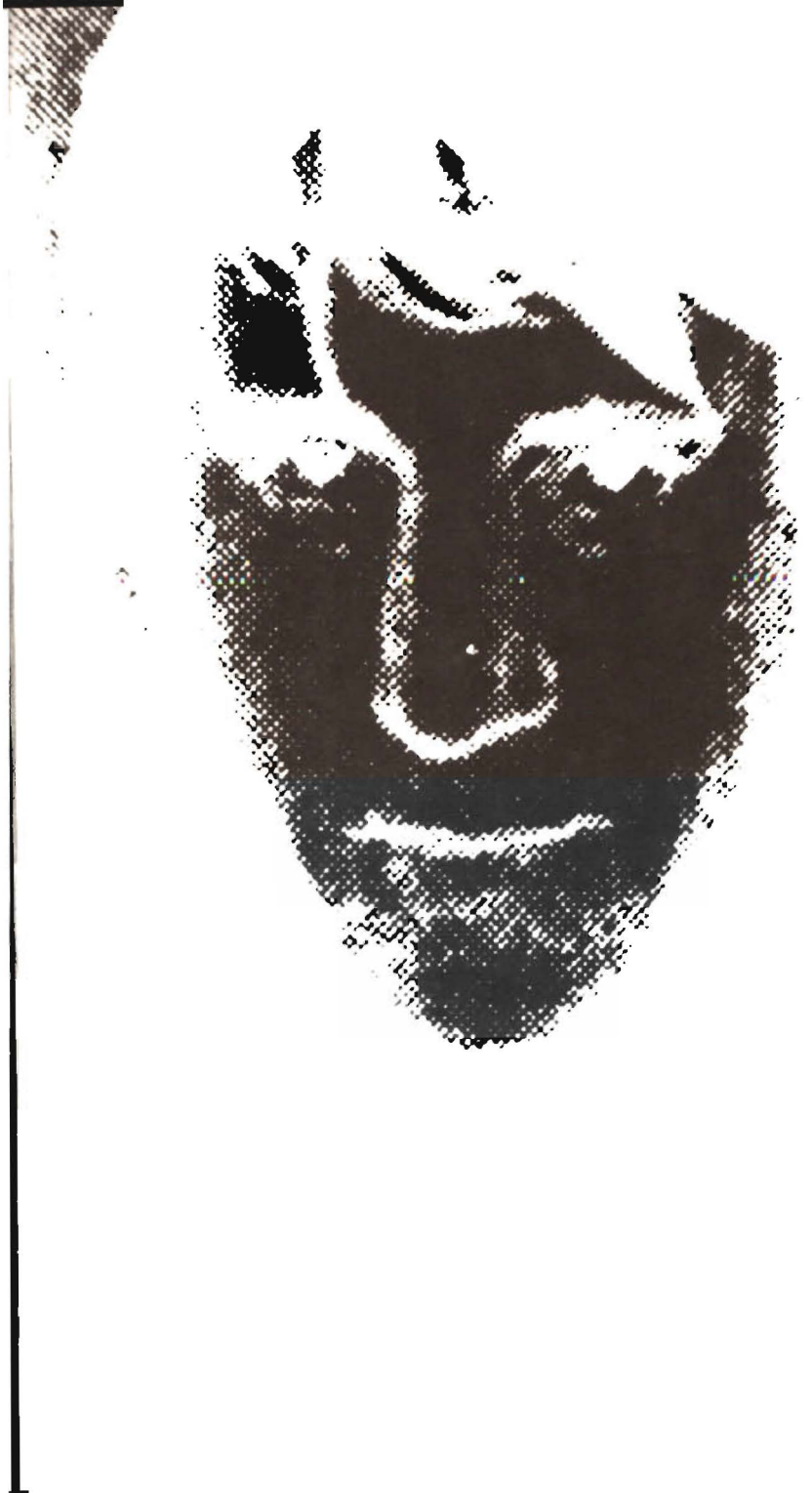
Kierownik techniczny
ANTONI POŔOŚ

Kierownik sceny — **Ryszard Komarnicki**
Światło — **Paweł Stolarek**
Dźwięk — **Andrzej Olendzki**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór i Jerzego Kopcińskiego**
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej — **Wojciech Szewczyk**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej — **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracownik stolarskiej — **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni tapicerskiej — **Wojciech Chojnacki**
Kierownik pracowni ślusarskiej — **Jan Teodorczyk**
Brygadier sceny — **Ryszard Kamiński**

Inspicjent — Konrad Mikiciński
Sufler — **Magdalena Sowińska**

Organizator pracy artystycznej — **Katarzyna Lewicka**
Kierownik organizacji widowni — **Maria Nowocień**

Redakcja programu — **Beata Gościk**
Opracowanie graficzne — **Marcin Stajewski**
Redaktor techniczny — **Ewa Brych**



PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

Policja — Sławomir Mrożek, reżyseria — Jan Świderski, scenografia — Jan Kosiński, rekonstrukcja — Irena Burke

Szalbierz — György Spiró, tłumaczenie — Mieczysław Dobrowolny, reżyseria — Maciej Wojtyszko, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Zbigniew Karnecki

Samobójca — Nikołaj Erdman, tłumaczenie — Maryla Masłowska, reżyseria — Andrzej Rozhin, scenografia — Marcin Stajewski, muzyka — Andrzej Zarycki

Paweł Pierwszy — Dymitr Mereżkowski, tłumaczenie — Stanisław Łaziński, adaptacja i reżyseria — Krzysztof Zaleski, scenografia — Wiesław Olko, kostiumy — Irena Biegańska, muzyka — Jerzy Satanowski, ruch sceniczny — Janusz Józefowicz

Dzieci mniejszego Boga — Mark Medoff, tłumaczenie — Kazimierz Piotrowski, reżyseria — Waldemar Matuszewski, scenografia — Małgorzata Treutler

SCENA 61

Brel — tłumaczenie — Wojciech Młynarski, scenariusz — Emilian Kamiński, reżyseria — Emilian Kamiński, Wojciech Młynarski, opracowanie muzyczne — Janusz Stokłosa, choreografia — Janusz Józefowicz, scenografia — Marcin Stajewski

Śmierć na raty czyli czapa — Janusz Krasiński, inscenizacja i reżyseria — Marek Wilewski, opracowanie muzyczne — Krzysztof Kozłowski

Madame de Sade — Yukio Mishima, tłumaczenie — Stanisław Janicki, Yukio Kudo, reżyseria — Aleksandra Śląska, scenografia — Marian Kołodziej

SCENA NA DOLE

Hemar — scenariusz — Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria — Wojciech Młynarski, choreografia — Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne — Janusz Stokłosa, scenografia — Marcin Stajewski, kostiumy — Małgorzata Blikle

Kabaret Kici Koci — Miron Białoszewski, adaptacja i reżyseria — Tadeusz Słobodzianek, scenografia — Jan Banucha, Muzyka — Janusz Stokłosa, konsultacja choreograficzna — Adriana Nora Pizzino

Moje piosenki — recital Krystyny Tkacz i Michala Bajora, reżyseria — Michał Kwieciński, Krzysztof Materna, scenografia — Wiesław Olko, kierownictwo muzyczne — Wojciech Borkowski, Janusz Stokłosa

Niebo zawiedzionych — Bertolt Brecht, tekst polski — Robert Stiller, scenariusz i reżyseria — Lena Szurmiej, scenografia i choreografia — Helena Dynerman, kierownictwo muzyczne — Janusz Tylman

W-wa, tel. 56-02-68, n. 5000 egz. A2