

Małgorzata Zuber

TWÓRCZOŚĆ JAKO WOLNOŚĆ – ROSYJSKIE PRZYKŁADY

Antropologia filozoficzna, zrodzona z nieograniczonej wiary w naukę i technikę XIX wieku oraz rozczarowania nią w wieku XX, w nowym świetle postawiła pytanie o człowieka. Nie można było już pytać tak samo, jak niegdyś. Rozwój nauk szczegółowych, przemiany społeczne i kulturowe wykluczały powtórkę z przeszłości. W szeregu wybitnych myślicieli, którzy podjęli na nowo problem człowieka znajduje się także wyrastający z tradycji religijnej filozofii rosyjskiej Mikołaj Bierdiajew.

Antropologia, jaką budował w oparciu o tradycję prawosławia oraz myśli Jacoba Boehmego i Friedricha Schellinga znalazła swoje odbicie w nazywaniu go przez współczesnych komentatorów filozofem wolności. Proponowana przezeń koncepcja, ujmująca wolność jako synonim twórczości, czyniąca z pojęcia nicości metafizyczny fundament osobowej istoty człowieka, w pełni usprawiedliwia to określenie. Opisując postulowaną przezeń wolność, często jeszcze dodawano przymiotnik „bezgraniczna”.

Tekst niniejszy nie ma rekonstruować myśli filozofa ani dyskutować z wieloznacznymi tezami jego koncepcji. Chciałabym, po skrótowym przypomnieniu ich w kilku cytatach, rozważyć problemy, jakie może rodzić – i rodzi – realizacja wolności-twórczości. Przy tym zamierzam skupić się na najbardziej powszechnym rozumieniu twórczości: jako twórczości artystycznej.

Aby zadośćuczynić temu zamierzeniu, zaproponuję namysł nad kilkoma problemami sztuki i twórczości w XX stuleciu. Wszystkie one dotyczyć będą dwudziestowiecznej kultury rosyjskiej, jednakże wnioski wypływające z refleksji pragnę uczynić jak najbardziej uniwersalnymi. Ten wybór – jak i każdy alternatywny – jest oczywiście subiektywny, wynika z moich zainteresowań kulturą rosyjską. Jest

także świadomą kontynuacją nieśmiałych prób jak najbardziej wszechstronnego spojrzenia na ubiegłe stulecie. Stanowi również kolejne podejście do filozofii Bierdiajewa, którą przy każdej nadarzającej się okazji sytuuję w różnorodnych kontekstach, pozwalających wielostronnie spoglądać na nią i interpretować ją, a przez to upewniać się o aktualności wielu jej aspektów.

Bierdiajew wywodził – za Boehmem i Schellingiem – wolność z nicości; wywodził z niej też Boga. I wolność, i Bóg nie mogą bowiem przynależeć do bytowej – a więc zdeterminowanej chociażby samą hierarchią bytów struktury – albowiem wtedy byłyby iluzją: Bóg w swej władzy nad bytem, wolność – w swej mocy sprawczej, twórczej. W wolności Bóg stworzył świat, wolność więc leży u podstawy wszelkiego bytu, warunkując go. Jeżeli byt to determinacja – a tak w istocie uważa Bierdiajew – jego podstawą musi być to, co nieuwarunkowane, niezdeterminowane, a więc wolność: „Wolności nie można wyprowadzić z bytu, wolność jest zakorzeniona w nicości, w bezdenności, w niebycie, jeśli stosować terminologię ontologiczną. Wolność nie ma żadnej osnowy, i określenia, nie jest zrodzona przez byt. Nie istnieje jeden i nieprzerwany byt. Istnieją rozdarcie, otchłanie, paradoksy, transcendowanie. Tylko dlatego istnieje wolność, istnieje osoba. Prymat wolności nad bytem jest także prymatem ducha nad bytem. Byt jest statyczny, duch jest dynamiczny. Duch nie jest bytem. O duchu nie można myśleć intelektualnie, jak o przedmiocie, duch jest podmiotem i subiektywność jest wolnością oraz aktem twórczym. Dynamika, aktywność, twórczość przeciwstawiają się intelektualnemu rozumieniu bytu”¹.

Byt dla filozofa to nie tylko determinacja, ale i zniewolenie. Do wyrwania się z tej niewoli powołany jest człowiek, w swej cielesności przynależny do świata zdeterminowanego, przez swego ducha jednak genealogicznie związany z przedświatową nicością, czego dziedzictwem jest jego wolność w twórczym przekształcaniu świata. Bierdiajew powtarzał owe tezy stale jako fundamentalne dla jego filozofii. Charakteryzował w nich także ową wolność, zarówno na sposób pozytywny, jak i negatywny. Warto przytoczyć kilka cytatów, pochodzących z różnych książek filozofa:

¹ M. B i e r d i a j e w: *Niewola i wolność człowieka. Zarys filozofii personalistycznej*. Przeł. H. P a p r o c k i. Kęty, 2003, s. 57.

„Abstrakcyjna idea bytu jako królestwa niezmiennego porządku, abstrakcyjnego i ogólnego, zawsze jest zniewoleniem wolnego i twórczego ducha człowieka. Duch nie jest podporządkowany porządkowi bytu, duch dokonuje wtargnięcia w ten porządek, przerywa go i może zmieniać. Właśnie z wolnością ducha wiąże się istnienie osobowe. Wymaga ono uznania bytu za coś wtórnego. Źródłem niewoli jest byt jako przedmiot, jako byt zeksterioryzowany w formie intelektualnej lub witalnej”².

„Wolność jest moją niezależnością i określeniem mojej osoby od wewnątrz, wolność jest moją mocą twórczą, nie wyborem między dobrem i złem a moim tworzeniem dobra i zła”³.

„Wolność nie jest indywidualizmem. To zabobon. Wolność przekracza problem indywidualizmu. Wolność nie jest też izolacją, wolność jest otwarciem się na twórczość, jest drogą do ujawnienia we mnie **universum**”⁴.

Tak zarysowany charakter wolności jest podstawą szczególnego powołania człowieka; powołania, które mniej jest przywilejem, a bardziej obowiązkiem bycia twórczym. I nie chodzi tutaj jedynie o intelektualne i materialne „produkowanie”, i nie tylko o samą twórczość artystyczną, ale przede wszystkim o twórczość w sensie moralnym, o zerwanie z jurydycznym obliczem systemów etycznych. Jest to z pewnością – a sam Bierdiajew daje tego dowody – nawiązanie do Nietzscheańskiego postulatów człowieka-twórcy wartości. Oto, jak ujął to rosyjski myśliciel: „Wolność leży u podstaw zamysłu Bożego odnoszącego się do świata i człowieka. Wolność rodzi zło, ale bez wolności nie ma również dobra. Przymusowe dobro nie byłoby dobrem. W tym właśnie tkwi podstawowa sprzeczność wolności. Wolność czynienia zła jest warunkiem wolności czynienia dobra. Zlikwidujcie przemocą zło, a nic nie pozostanie dla wolności dobra. Oto dlaczego Bóg znosi istnienie zła. Wolność rodzi tragedię życia i cierpienie życia”⁵.

² Ibidem, s. 61. Zob. też: M. Bierdiajew: *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*. Przeł. H. P a p r o c k i. Kęty, 2006, s. 34.

³ M. B i e r d i a j e w: *Autobiografia filozoficzna*. Przeł. H. P a p r o c k i. Kęty 2002, s. 53.

⁴ Ibidem, s. 55.

⁵ M. B i e r d i a j e w: *Metafizyczny problem wolności*, w: Idem: *Głoszę wolność. Wybór pism*. Przeł. H. P a p r o c k i. Warszawa 1999, s. 59.

Interesuje mnie podjęcie problemu twórczości artystycznej w optyce Bierdiajewowskiej koncepcji. Przyjmując bowiem postulat tożsamości wolności i twórczości nie sposób nie zadać pytania o zewnętrzne i wewnętrzne determinanty takiej kreacji. Człowiekowi nie jest dostępna twórczość absolutna, niezdeterminowana. Funkcjonując w ściśle określonej płaszczyźnie czasoprzestrzennej może ją w swojej genialności twórczo przeobrażać, nie może przecież jednak się z niej wyrwać; wtedy bowiem przestałby być człowiekiem, jego wolność straciłaby sens, bo absolutnie wszystko byłoby dlań aktualne. Wolność i twórczość mają znaczenie tylko dla człowieka, który spełniając wolne i twórcze akty staje się osobą, „staje się tym, kim jest”. Realizując swą wolność i twórczość powołany jest do czynienia dobra, ale – co zostało zacytowane – w jego zasięgu musi pozostawać także zło, by wolność miała jakikolwiek sens.

Chciałabym spojrzeć na wybitnych twórców rosyjskich XX stulecia i przyjrzeć się determinantom – może niekiedy nie uświadamianym – które wespół z twórczym porywem wpływały na efekt twórczości. Chodzić będzie mi przede wszystkim o idee i pragnienia, jakie przyświecały artystom w ich pracy, determinując kształt dzieła i – nie ukrywajmy – wytyczając koryto strumieniowi wolności, a więc ograniczając go.

Marc Chagall:

W poszukiwaniu straconego świata

*To, co istotne, to sztuka, malarstwo, to malarstwo,
które, jest inne od tego, jakie robi cały świat? Ale
jakie? Czy Bóg, lub ktokolwiek, da mi siłę, abym
mógł tchnąć w obraz mój oddech? Oddech modlitwy
i smutku, modlitwy o zbawienie i zmartwychwstanie?⁶*

Marc Chagall

Chagall jako świadek XX stulecia jest kimś wyjątkowym – zaledwie ostatnie półtorej dekady minionego wieku upłynęło bez niego. Przeżytych niemal sto lat, zamykających się w datach 1887-1985, pochodzenie z prowincji wielkiego imperium carów, śmierć we Francji sprawiają, że mamy do czynienia z kimś, kto – jak Lévinas –

⁶ F. Walter, R. Metzger: *Marc Chagall 1887-1985. Malarstwo jako poezja*. Przeł. E. Wanaat. Köln 2001, s. 62.

swym życiem i twórczością budował pomost między wieloma tradycjami, między światami, których realnie już nie ma, ocalając dla nas ich kolor, zapach i smak.

Przez całe życie Chagall ocalał lub budował od nowa świat swej młodości – środkowoeuropejską prowincjonalną ojczyznę Żydów, wielonarodowe pogranicze, świat *Skrzypka na dachu* i opowiadań Brunona Schulza.

Pokonanie bólu po jego stracie, zadośćuczynienie tęsknocie stało się naczelną ideą jego twórczości. Wspaniale przetwarzanymi w wyobraźni wspomnieniami świata swej młodości wypowiadał uniwersalne prawdy i dokonywał sądu nad współczesnością bez patosu i dramatycznych gestów.

Nierealne na pierwszy rzut oka zestawienia barw i chaotyczna struktura wielu obrazów były nie tylko na wskroś prawdziwe, ale z czasem stały się świadectwem. Tak, jak zawsze jest prawdziwa poezja, tak prawdziwe, niewątpliwe jest malarstwo Chagalla. Wszystko, co w jego geniuszu nabrało takiej fantazji, było przecież na zawsze zabranym z sobą witebskim życiem. Było błogosławieństwem, przekleństwem i psikusiem, prztyczkiem w nos Hegłowskiego Ducha Dziejów. Błogosławieństwem – bo niezbywalnym skarbem, przekleństwem – bo równie niezbywalnym brzemieniem, psikusiem – bo kiedy w ZSRR myślano, że się Chagalla zmusiło do emigracji, okazało się, że wyjeżdżając zabrał wszystko ze sobą: miłość i tęsknotę, z których zbudował na nowo ojczyznę. Na zawsze pozostał u siebie w Witebsku, albo raczej Witebsk został w nim.

Poznając biografię Chagalla dotykamy najgłębszych tragedii XX stulecia – dramatu emigracji, przesiedleń, Holocaustu i bolszewizmu. I z nich rodzi się jego, rzeczywiście „inne od tego, jakie robi cały świat”, malarstwo. Ono z tych doświadczeń się rodzi, wyrasta, jest przez nie ukierunkowywane, ale w swej niepowtarzalności pochodzi z wolnej twórczości lub twórczej wolności. Chagalla nikt do niczego nie zmuszał, nikt go niczym nie zniewalał – bo miał w sobie wszystko, czego można tylko zapragnąć. I, jak napisał poeta, w każdej chwili swego życia Chagall staje przed nami jako człowiek spełniający sam sobie życzenia, czerpiąc z bogactwa duszy:

(...)

Naraz maluje

Bierze kościół i maluje kościołem
Bierze krowę i maluje krową
Maluje sardynką
Głowami ramionami nożami
Maluje bykowcem
Ciemnymi pasjansami żydowskiego miasteczka
Nabrzmiałą erotyką rosyjskiej prowincji (...) ⁷

Gdy spoglądam na obrazy Chagalla, prócz niezaprzecznego bycia świadkiem, dostrzegam w nim także przeciwieństwo proroka, którego istotę stanowi coś, co nazywam przewidywaniem przeszłości. Zwrot ten – bezsensowny z perspektywy zasad logiki – wydał mi się najlepszym na określenie tego spostrzeżenia. Retrospektywnym malarstwem ocalał nie tyle przeszłość samą – która była, więc jej nie ma i być nie może – ile wizję tej przeszłości. Prawdę powiedziawszy, tak robi każdy historyk, tylko nie każdy chce i potrafi się do tego przyznać. I w tym aspekcie najpełniej widać wolność, leżącą u podstaw twórczości; udało się Chagallowi wypełnić Bierdiajewowski postulat. Nostalgia i strata nie tylko nie stały się pobudkami do bezmyślnego konserwowania, purytańskiego pietyzmu pamięci, zasklepionej w martwych obrazach, ale – przeciwnie – wydały świat żywy, uduchowiony i ludzki. Świat, który udowodnił, że uśmiercić się nie dał, że można było zmieść go z powierzchni ziemi, wznieść na jego miejscu żelbetonową tragiczną parodię socjalizmu, a on i tak przetrwał.

To nie przypadek, że Chagall udowodnił wykonalność twórczej wolności w tym świecie, tu i teraz. Także inny rys sprawia, że bliski był światopoglądowo Bierdiajewowi, a raczej nie tyle światopoglądowo, ile duchowo. Myślę o stosunku obydwu do rewolucji. Obaj należeli do wnikliwych obserwatorów, nie zaślepionych ciasnymi horyzontami partyjniactwa. Dostrzegali wielką prawdę rewolucji, widząc także jej nieporównywalnie większy fałsz. Byli rewolucjonistami i wiedzieli, że charakter rewolucji – jeśli nie ma być awanturą i katastrofą – powinien być duchowy. W przeciwnym razie – jak stało się w Rosji – dochodzi w istocie nie do rewolucji, a do tragedii. Słowa Chagalla brzmią niemal jak cytat z dzieł Bierdiajewa: „Przemiany

w porządku społecznym, tak samo jak w sztuce, byłyby wiarygodniejsze, gdyby wyrastały z duszy i ducha. Gdyby ludzie uważniej czytali słowa proroków, znaleźliby w nich klucz do życia”⁸. „Myślę, że rewolucja mogłaby być wielką sprawą, gdyby zachowała szacunek dla inności”⁹.

Największą tajemnicą pozostaje dla mnie to, iż można – jak Chagall – tracić przez całe życie, rozczarowywać się, cierpieć z miłości za utraconym życiem, a mimo tego, wbrew temu uparcie wierzyć i kochać i nie dawać się zniewolić „obiektywnym warunkom”. To przywilej geniusza, okupiony jednak nieprawdopodobnym cierpieniem zwielokrotnianym nieprzeciętną wrażliwością.

Dymitr Szostakowicz:

Kompozytor postmodernistyczny?

Osoba Szostakowicza i twórczość kompozytora zmuszają do postawienia wielu niełatwych pytań. Nowatorski i nie rozumiany – i wcale nie mam tutaj na myśli politycznych obrzydliwych nagonek – od początku świadom swej wyjątkowości, równie często podziwiany za walkę o niezależność, jak i piętnowany za rzekomy serwilizm wobec radzieckich włodarzy, już za życia owiany legendą jako twórca VII Symfonii, powszechnie znanej jako *Leninградzka*, Szostakowicz jest z pewnością postacią fascynującą.

Nie zamierzam jednak pisać tutaj o moich prywatnych przygodach z jego muzyką. Chciałabym raczej spojrzeć na Szostakowicza i jego dzieło w aspekcie kilku zagadnień, które wiążą się z szeroko pojętą twórczością artystyczną. Problemami tymi są: prawomocność biografizmu jako metody badawczej, relacja między uniwersalizmem treści oraz indywidualizmem formy, a także – i tutaj już dotykać trzeba będzie ściśle twórczości Szostakowicza – pewne jej wątki zbieżne z ulubionym językiem postmodernistów, tj. ironia oraz tendencja do – nie kłójącego się z nowatorstwem – przetwarzania (cytowania) starych, niekiedy oklepanych tematów.

Życie Szostakowicza, które obfitowało w wiele dramatycznych zwrotów, jest – jak się to dzieje niemal zawsze – kluczem do rozpoczęcia namysłu nad jego

⁷ B. C e n d r a r s: *Portret*. Przeł. A. W a ż y k. Cyt. za: Ibidem, s.22.

⁸ Ibidem, s. 83.

⁹ Ibidem, s.48.

twórczością.¹⁰ I w tym sensie potwierdzona zostaje podstawowa intuicja biografizmu. Jednak biografia nie może stać się wytrychem, za pomocą którego tłumaczyć będziemy wszelkie problemy, jakie niesie sobą analiza twórczości. Taki redukcjonizm jest zubażającą absolutyzacją arbitralnie wybranej sfery. Pokusa biografizmu może szczególnie silnie zaistnieć w przypadku tych twórców, którzy żyli, jak Szostakowicz, w warunkach ekstremalnych. Niewątpliwie straszna rzeczywistość stalinizmu pozostawała nie bez wpływu na kompozytora, co więcej, wiadomo o tym, jak bardzo mu ona ciążyła. To jednak dopiero początek namysłu.

Fałsz biografizmu jako bezceremonialnej metody redukcjonistycznej, uwidacznia się we wniosku, jaki implikuje jego stosowanie: że istnieją jedynie zewnętrzne uwarunkowania wszelkiej działalności ludzkiej, szczególnie artystycznej. Innymi słowy, że jest ona od początku do końca zdeterminowana, a determinanty mają jedynie zewnętrzne pochodzenie. Negowanie wewnętrznej twórczości prowadzi bowiem z konieczności do zgody na marksistowskie pojmowanie wolności jako uświadomionej konieczności¹¹. To zaś dezawuuje sztukę, deprecjonuje także rolę i pozycję artysty.

Szostakowicz zaś, jak mało kto, potrafi zaskakiwać na każdym kroku niespodziankami. Nawet utwory tak jednoznacznie zaangażowane politycznie – przynajmniej tak wydawało się władzom, choć i tak nie zawsze im się podobały – jak np. XI Symfonia *Rok 1905*, lub XII *Rok 1917*, nie mogą zostać wytłumaczone w swym kolorycie, dramatyzmie i (to już mój subiektywny sąd) pięknie przez zewnętrzne okoliczności. Same okoliczności nie starczyłyby do ich powstania – to truizm, który jednak warto było powtórzyć. Żeby zaistniały potrzebny był kompozytor przyoblekający ideę (mówiąc bardziej fachowo: program) we własne twórcze formy. Dotykając problemu muzyki programowej zawsze warto mieć na uwadze nieprzychylnę jej wypowiedzi Nietzschego, wyrażone już w pierwszej książce filozofa: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*¹². Zresztą sam Szostakowicz ostentacyjnie demonstrował nieprogramowy charakter swej muzyki, kiedy sprzeciwiał

¹⁰ Zob.: K. M e y e r: *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*. Warszawa 1999.

¹¹ Świadomie piszę: „marksistowskiej”, a nie „Marksowskiej”, bo postulowany przez autora *Kapitału* skok do królestwa wolności może być interpretowany jako uznanie twórczości ludzkiej, choć dopiero w jakościowo wyjątkowej rzeczywistości społeczeństwa bezklasowego.

¹² F. N i e t z s c h e: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. B. B a r a n. Kraków 2001, s. 137-145.

się naporowi i gdy znajdował siły do walki (tutaj chodzi szczególnie o IV Symfonię będącą ostrą odpowiedzią kompozytora na nagonkę po *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*).

Powracając do kwestii biografizmu: można oczywiście przedstawić życie o niezależność. Można tak również dzielić jego dzieła. Ale już w żadnym wypadku nie można odmawiać zdecydowanej większości z nich piętna indywidualizmu.

Indywidualizm ów dotyczył przede wszystkim formy, rzadziej udawało się Szostakowiczowi wypowiedzieć swobodnie na temat dręczących go problemów, szczególnie w późniejszej twórczości, po śmierci Wielkiego Językoznawcy. Dowodem na to może być XIV Symfonia, wokalnie-instrumentalna w formie, w treści nawiązująca do rozmaitych toposów kultury europejskich, czy też znakomite, niezwykle poruszające zbiory pieśni *Siedem wierszy Aleksandra Błoka* na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian oraz *Z żydowskiej poezji ludowej* – cykl wokalny na sopran, alt, tenor i fortepian.

Szostakowicz potrafił jednak, mimo wielu różnorodnych przeciwności wypowiadać się – czego przykładem mogą być powyższe utwory – na tematy uniwersalne. Także w tych określanych jako polityczne utworach, jak Symfonia *Leninградzka* lub *Rok 1905*. Bo i cóż to za polityka mówić o dramacie oblężonego miasta i pokojowej demonstracji rozgromionej przez wojsko? Wypowiadając się używał jednak swego własnego, niepowtarzalnego języka, jakże bogatszego od stylistyki socrealistycznej muzyki masowej. Patrząc na Szostakowicza (ale także i na innych kompozytorów na przestrzeni wieków) można nawet zaryzykować twierdzenie, że tym bardziej poruszają i wstrząsają podstawowe, uniwersalne treści, im oryginalniej i bardziej twórczo zostały przetworzone.

Z problematyką formy, specyficznego Szostakowiczowskiego języka wypowiedzi, wiąże się również nie dające się odeprzeć podejrzenie o antycypowaniu przez kompozytora wątków postmodernistycznych. Zanim jednak wskażę przykładowe utwory, warto zadać pytanie, na ile owo nieświadome prekursorstwo można by udowodnić.

Postmodernizm wychodzi z założenia o wyczerpaniu się paradygmatów, od twierdzenia, że niejako wszystko już było. Jeśli taki sąd stał się możliwy w drugiej

połowie XX stulecia w Europie Zachodniej i Ameryce, po doświadczeniu II wojny światowej, to dlaczego podobne tendencje nie mogłyby stać się udziałem rosyjskiego intelektualisty już na przełomie półwieczy? Skoro środowisko intelektualne i twórcze Zachodu, gdzie swoboda poszukiwań była nieskrępowana, mogło się obronić przed takim poczuciem jaką wielką pokusę stanowić mogło takie myślenie dla zdruzgotanego brzemieniem podległości totalitarnemu państwu (szczególnie w latach stalinizmu i pod koniec życia) wrażliwego człowieka?

Co do przykładów, mogących stanowić materiał do wszczęcia ewentualnej dyskusji nad proponowaną tezą, są one różnorodne. Można zacząć od przypomnienia wielkiej fascynacji kompozytora dość specyficzną działalnością artystyczną orkiestr dętych, strażackich szczególnie. Dobry obyczaj nakazuje nie dyskutować z gustami, ale można chyba mieć uzasadnione wątpliwości względem poziomu artystycznego większości z nich. W świetle innych egzemplów stwierdzić można zapewne, że była w tym wielka przekora Szostakowicza i jego wielokrotnie objawiana tendencja do demitologizacji kultury. Przekora przekorą, ale pewnie obrazoburczo dla zdających sobie z tego sprawę współczesnych musiał zabrzmieć cytat z operetki Lehara, na którym oparł kompozytor pierwszą część (Allegretto) Symfonii *Leningradzkiej*. Duchem ironii i amatorszczyzny jest przesiąkniętych wiele spośród suit baletowych, pełnych nawiązań do prostych poleczek, walczyków i cytatów zachodnioeuropejskiej muzyki popularnej, np. fokstrotów. Warto zwrócić uwagę także na prześmiewczy wobec radzieckiej muzyki cytat z „Podmoskiewskich wieczorów” Sołowjowa-Siedoja, z łatwością dający się usłyszeć w „Walcu – uwerturze” do wybitnie socrealistycznej opery *Moskwa-Czeremuski*, będącej programowym (i propagandowym zarazem) landszaftem ukazującym szczęśliwość obywateli radzieckich w rozbudowującym się Kraju Rad.

Szostakowicz do końca zachował godność, nie donosił, mówiąc kolokwialnie – nie podkładał świń konkurentom, był lojalny wobec tych, którzy boleśnie go krzywdzili. W tym ujawnia się człowiecza wielkość kompozytora. Nawiasem mówiąc, miał powody, żeby się nie obawiać konkurencji na niwie artystycznej – przynajmniej po śmierci Prokofiewa nikt nie mógł się z nim równać. Tym bardziej jednak mógł spodziewać się małoduszności mniej utalentowanych i oryginalnych, a wreszcie

i takich, których zwykło określać się mianem: „mierni, bierni, ale wierni”. Dymitr Szostakowicz był wybitną osobowością, wyróżniając się na tle wielu innych, skądinąd także utalentowanych twórców.

Pisanie, że „Szostakowicz wielkim kompozytorem był” jest bezsensowne. Ale za jak najbardziej pożądane uznać powinniśmy podkreślanie dramatyczności jego losu – zresztą i w tym nie ma pewnie niczego nowego. Warto czynić to jednak z innego powodu: zbyt łatwo bowiem chcielibyśmy osądzać – i odsądzać od czci i wiary – tych, którzy wtłoczeni w bezduszną, nieludzką i zbrodniczą rzeczywistość państwa totalitarnego, składali samokrytykę, szli na kompromis. Niekiedy odnieść można wrażenie, że są tacy antykomuniści (najczęściej nigdy w życiu nie czytali Marksa...), którzy w swej nieskazitelnej prawowierności na ławie oskarżonych sadzaliby tych wszystkich, którzy nie siedzieli w więzieniu albo łagrze, których nie katowali czekiści czy ubecy. Jednym słowem tacy, co by najchętniej, naśladując radzieckich funkcjonariuszy indagujących ocalałych z nazistowskich obozów, pytali tych nieszczęśników, dlaczego jeszcze żyją.

Nietzsche i Chór Aleksandrowa: Koniec Platońskiej Triady?

Когда поют солдаты, спокойно дети спят...

W *Zmierzchu bożyszcz*, na samym niemal początku, bo na czwartej stronie tekstu, odnaleźć można aforyzm, z którego zrodził się pomysł niniejszych rozważań. Myśl ta, oznaczona numerem 22., brzmi następująco: „Żli ludzie nie mają pieśni”. – Jak się to dzieje, że Rosjanie mają pieśni?”¹³.

Natychmiast po przeczytaniu aforyzmu zadałam sobie pytanie, jak to możliwe, że Nietzsche mógł coś takiego napisać? On, krytyk puchnącego z samozadowolenia burżuazyjnego mieszczaństwa niemieckiego i jego stereotypów, powtórzyłby niefrasobliwie lejtmotyw jego myślenia? Oczywiście, wykluczyć tego nie mogłam, ale przecież... Przecież Nietzsche to przede wszystkim kpiarz, mistrz ironii, i ta – jakby od niechcienia rzucona – myśl to po prostu kolejna demaskacja fałszu i ciasnoty

horyzontów niemieckiego burżuja. Na wszelki wypadek, własną odpowiedzialność i dla podtrzymania dobrej wiary, z którą dotychczas odnosiłam się do Nietzschego, wybrałam tę drugą opcję i nadal się jej trzymam.

Rosjanie nie tylko mają pieśni, ale w dodatku – i tutaj znowu moja, chociaż nie odosobniona, opinia – piękne pieśni. A z tymi pięknymi pieśniami niechybnie kojarzyć się musi Akademicki Zespół Pieśni i Tańca Armii Rosyjskiej im. A.W. Aleksandrowa, równie wspaniałe jak same pieśni. Jednak Chór Aleksandrowa, żeby używać krótszej i popularnej nazwy, nie istnieje od wczoraj i bynajmniej nie same piękne ludowe pieśni miał w swej historii w repertuarze. I raczej na tym zagadnieniu chciałabym się skupić, na powrót zanurzając się w totalitarną rzeczywistość Związku Sowieckiego. Kończąc jednak ten wątek, aby nie pozostawiać niedomówień, jakie mogą wynikać z frazy na temat przeszłości zespołu, podzielę się ostatnią prywatną opinią: twierdzą mianowicie, że jeśliby ktoś miał zamiar pójść na koncert Chóru li tylko, aby posłuchać krwiożerczych propagandystów krwiożerczej ideologii, ten niech lepiej zostanie w domu: szkoda, zachodu, pieniędzy i czasu.

Wisława Szymborska najlepiej oddała złożoność pytania, jakie mnie nawiedza co jakiś czas. Czy na przestrzeni dziejów człowieka, szczególnie minionego wieku, nie została zanegowana słuszność Platońskiej Triady, tj. Dobra, Prawdy i Piękna, wzajemnie się zakładających, współwystępujących, synonimicznych? Aby nie tracić z oczu Bierdiajewa, od którego praca została rozpoczęta, warto przypomnieć, że szczególny nacisk kładł on na powołanie człowieka do wolnej twórczości (twórczej wolności) zgodnej z Obrazem Boga zapisanym w jego duszy, mającego być dlań przewodnikiem i latarnią morską.

Wiersz *Nienawiść* przynosi w słowach o tytułowej antybohaterce nie tylko bardzo wyraźne postawienie niniejszego problemu, ale i pozytywną odpowiedź na nie:

(...)

Zdolna, pojętna, bardzo pracowita.

Czy trzeba mówić, ile ułożyła pieśni.

¹³ F. N i e t z s c h e: *Zmierz bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*. Przeł. P. P i e n i ą ż e k. Kraków 2004, s. 8.

Ile stronic historii ponumerowała
Ile dywanów z ludzi porozpościerała.
na ilu placach, stadionach.

Nie okłamujmy się:
potrafi tworzyć piękno.
Wspaniałe są jej łuny czarną nocą.
Świetne kłęby wybuchów o różnym świetle.
Trudno odmówić patosu ruinom
i rubasznego humoru
krzepko sterczącej nad nimi kolumnie.

Jest mistrzynią kontrastu
między łoskotem a ciszą
między czerwoną krwią a białym śniegiem.
A nade wszystko nigdy jej nie nudzi
motyw schludnego oprawcy
nad splugawioną ofiarą. (...) ¹⁴

Powyższe słowa to nie tylko wspaniała intuicja poetki, to fakt, z przerażającą szczerością poświadczony przez likwidatora warszawskiego getta, Jürgena Stroppa, relacjonującego Kazimierzowi Moczarskiemu ostatni akt tragedii żydowskiego powstania: wysadzenie synagogi: „Ależ to był piękny widok! – opowiadał z błyskiem w oku Stropp. – Z punktu widzenia malarskiego i teatralnego obraz fantastyczny! (...) Ognisty wybuch uniósł się do chmur. przeraźliwy huk. Feeria kolorów. niezapomniana alegoria triumfu nad żydostwem.(...)”¹⁵.

W ten oto sposób docieramy do sedna problemu i to poważniejszego od estetycznych zachwyków zbrodniarza, bo dotyczącego spojrzenia na totalitaryzm jako taki. Jego istotą jest rozbicie Platońskiej Triady. O wiele częściej, depcząc Prawdę i Dobro, wznosi monumentalne Piękno. Ale to nie wszystko: negując Prawdę i Piękno ustanawia niekiedy Dobro, którego ceną jest nieporównywalnie większe zło.

¹⁴ W. S z y m b o r s k a: *Nienawiść*. W: Idem: *Widok z ziarenkiem piasku*. Poznań 1997, s. 148.

¹⁵ K. M o c z a r s k i: *Rozmowy z katem*. Oprac. A.K. K u n e r t. Warszawa 1998, s. 243.

Jednak przede wszystkim redefiniuje te pojęcia. Weźmy ten sam Chór Aleksandrowa, który miał na przestrzeni dziejów nie tylko słabe masowe kompozycje, ale i piękne lub też przynajmniej porywające. Pieśni robiące wrażenie. Współczesny wie doskonale, że wiele z nich – delikatnie rzecz biorąc – mija się z prawdą, jak chociażby ta, której początek refrenu stanowią słowa motto tego rozdziału. Wiadomo doskonale, że, gdy śpiewali żołnierze, dzieci wcale tak spokojnie nie spały, przynajmniej nie wszystkie. Albo poruszająca pieśń zatytułowana *Czy Rosjanie chcą wojny?* (przepiękny tekst odpowiada na to pytanie negatywnie), której fałsz można dzisiaj bardzo łatwo stwierdzić, biorąc pod uwagę pakt Ribbentrop-Mołotow¹⁶. Natomiast marsze, jak na przykład *Jeśli jutro (będzie) wojna*¹⁷ lub *Święta wojna* robią wrażenie. O hymnie nie wspominając. Przytoczone przykłady pokazują, że wcale nie jest tak pięknie, jak życzył sobie tego Platon.

Jeśli zaś chodzi o kwestię deptania Piękna i Prawdy przy tworzeniu Dobra; tj. rozważenie kwestii Faustowskiej niemal, narodzin pewnego typu dobra z potwornego zła, można łatwo dać przykład radykalnego podniesienia poziomu cywilizacyjnego ogółu wolnych (tzn. żywych i nie uwięzionych) mieszkańców ZSRR przy obróceniu pozostałych w niewolników¹⁸. Aby stworzyć nowy porządek negowano stare, nie tylko uśmiercając dawne elity i tę część inteligencji, która stawiała opór i nie zdołała wyemigrować, ale także niszcząc stare systemy wartości oraz zabytki. Na ich miejsce wznoszono zupełnie nowy świat, zmieniły się kryteria etyczne i estetyczne, wszystko zostało wywrócone do góry nogami. Problem ten jeszcze powróci w następnej części artykułu.

Przykład totalitarnych państw pokazuje jasno, że doszło w nich do zanegowania Platońskiej Triady. Albo może właśnie nie tyle do zanegowania, ile przemiany desygnatów tychże pojęć. Nastąpiło to szczególnie ostro w ZSRR, bo i we Włoszech Mussoliniego, i w hitlerowskich Niemczech w sferze szeroko pojętego życia

¹⁶ Co nie umniejsza dramatu ludności ZSRR podczas II wojny światowej. Jest oczywiste, że te dwie sprawy muszą być od siebie oddzielone.

¹⁷ Por. znakomitą demaskację jej fałszu w *Walcu '39. roku* autorstwa Aleksandra Gorodnickiego. Tekst wiersza i pieśń w wykonaniu autora: <http://gorodnitsky.com/texts/168.html>.

¹⁸ Oczywiście, choć wydaje mi się to jasne, skrajnie fałszywą jest teza, że gdyby nie przewrót bolszewicki, to by nie doszło do tych przemian społecznych i cywilizacyjnych. Istnieją na to dowody ekonomiczne, zob. np. M. H e l l e r: *Historia Imperium Rosyjskiego*. Przeł. E. M e l e c h i T. K a c z m a r e k. Warszawa 2002, s. 704-705.

społecznego (także jeśli chodzi o społeczny kontekst sztuki, chociaż z drugiej strony, to jej się najbardziej dostało przez wprzęgnięcie – szczególnie w III Rzeszy – w maszynę totalitarną) nie zrywano z tradycją tak gwałtownie i jednoznacznie.

To tylko niektóre problemy, jakie stawia przed nami totalitaryzm, wszelki totalitaryzm. O ile Chagall zachował niemal nienaruszoną wolność i twórczość, bo wyrwał się z Kraju Rad, o ile Szostakowicz toczył boje o niezależność, o tyle w postaci instrumentalnie traktowanej sztuki i na przykładzie jej twórców zanika nie tylko wolna twórczość, ale odrzucona zostaje podstawa, która umożliwiła Bierdiajewowi wysunąć postulat wolności-twórczości.

Trzeba jeszcze rozważyć kwestię sztuki zaangażowanej, to jest nie uwikłanej w doktrynę (niekoniecznie totalitarną), lecz dobrowolnie wikłającej się w nią. Temu zagadnieniu poświęcony jest następny rozdział.

Opowieść o dwóch Włodzimierzach:

Choroba na Rosję

*Свои обиды каждый человек –
Проходит время – и забывает.
А моя печаль – как вечный снег:
Не тает, не тает.¹⁹*

Владимир С. Высоцкий

Poświęcenie jednego tekstu dwóm tak różnym ludziom, tak indywidualnym twórcom, jak Majakowski i Wysocki, może budzić uzasadnione obiekcje. I bynajmniej nie jest moim celem kwestionowanie owych różnic i indywidualności. Nie da się jednak zaprzeczyć, że obaj – sprawa ta dotyczy właściwie wszystkich wybitnych twórców rosyjskich XIX i XX wieku – cierpieli na tę samą nieuleczalną chorobę: chorobę na Rosję.

Ta choroba nie tylko jest nieuleczalna, ale nie sposób ustrzec się przed nią, szczególnie, gdy się jest obdarzonym ponadprzeciętną wrażliwością. Słowa wiersza *Scytowie*, w których Błok ostrzegał Zachód przed azjatyckim zrywem Rosji, są jak

¹⁹ W. Wysocki: *Gdzie jest nasza gwiazda? Piosni*. Moskwa 2001, s.104.

najbardziej adekwatne w odniesieniu do samych Rosjan, opisując stan zapadania na ową chorobę:

Rosja – to Sfinks. Czy brocząc czarną krwią,
Czy chmurząc się, czy grzmiąc radością,
Wciąż patrzy, patrzy w ciebie, patrzy wciąż
I z nienawiścią i z miłością.²⁰

To sfinksowe spojrzenie sprawiało, że nie udawało się rosyjskim poetom przejść do porządku dziennego z pełnym sprzeczności światem swego życia. I tak jak często prawowali się z Bogiem, by za chwilę się przed Nim kajać, tak też wszelkimi sposobami próbowali ignorować to przewiercające ich spojrzenie, racjonalizować Rosję, pytać w filozoficznych terminach o jej misję, by często upaść pod brzemieniem bezkresnej ojczyzny, ukochać ją ponad wszystko na świecie w jej pięknie i okrucieństwie.

Było tak zawsze i dotyczyło chyba wszystkich, niezależnie od światopoglądowych różnic, epok i kontekstu kulturowego. Doskonale ilustrują to słowa Aleksandra Hercena, charakteryzujące istotę sporu filozoficznego jaki wybuchł między słowianofilami i okcydentalistami (zapadnikami) dotyczącego historycznego i historiozoficznego powołania Rosji: „Tak, byliśmy przeciwnikami, ale bardzo dziwnymi. Mieliśmy jedną, ale nie jednakową miłość. I oni, i my żywiliśmy od dzieciństwa pewne mocne, bezwiednie, nawet fizjologicznie namiętne uczucie, które oni brali za wspomnienie, a my za zapowiedź – uczuciem tym była bezgraniczna, pochłaniająca całą egzystencję miłość do rosyjskiego ludu, rosyjskiego bytu, rosyjskiej umysłowości”²¹.

W szerszym znaczeniu – przechodząc już w stronę bohaterów niniejszego rozdziału – nie jest to tylko rosyjska specjalność. Miłość ojczyzny, patriotyzm, jest przecież zawsze umiłowaniem pewnej jej wizji oraz akceptacją przyjmowanych do jej realizacji metod. Na polskim gruncie na przykład pytanie o to, kto był większym

²⁰ Cyt. za: I. M a s s a k a: *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*. Wrocław 2001, s. 97.

²¹ Cyt. za: M. H e l l e r: *Historia Imperium...*, s. 559.

patriotą: Dmowski czy Piłsudski,²² jest bezsensowne, podobnie jak o to, czy patriotami byli zwolennicy działań powstańczych na ziemiach polskich pod zaborami, czy raczej ci, którzy postulowali pracę organiczną i pewne formy lojalizmu. Można je, rzecz jasna, stawiać, jest to jednak niebezpieczny redukcjonizm, zakładający, że patriotyzm polega na wykonywaniu ściśle określonych działań i zaniechaniu innych.

Włodzimierz Majakowski to poeta o niezwyklej ekspresji. To kolejny rys łączący go z Wysockim. O oryginalności jego poezji i możliwości wizualnego jej rozpoznania na pierwszy rzut oka (szczególnie charakterystycznych „schodków” z okresu późnej twórczości²³) wiele pisać nie trzeba – jest to fakt powszechnie znany. To także postać tragiczna, wzięwszy pod uwagę przynajmniej – warto dodać, że podawaną w wątpliwość²⁴ – samobójczą śmierć, która przecież, jak każde samobójstwo, była ostatnim aktem dramatu. O tym, że owo napięcie starsze było od rozczarowania budową państwa radzieckiego świadczą słowa wiersza *O wiolonczeli nerwowo* napisanego na kilka lat przed bolszewickim przewrotem:

Wiolonczela dygotała prosząc
i w płacz (...)
Orkiestra groźnie patrzyła, jak
szłochała wiolonczela nisko
bez słów,
bez taktu
(...)
krzyknąłem:
„Boże!
Ja strasznie podobnie żyję:
Ja też wrzeszczę w przestworze,
a dokonać nie umiem niczego (...)²⁵

²² Inną rzeczą w tym wypadku jest stwierdzenie szkodliwości antyżydowskiej postawy Dmowskiego dla negocjacji z reprezentantami Ententy oraz jej niedopuszczalności moralnej.

²³ Cały czas pamiętać należy, że żył niespełna 37 lat – 1893-1930.

²⁴ W ZSRR krążył polityczny dowcip, należący do popularnego cyklu *Pytań do Radia Erewań*: „- Drogie Radio Erewań! Czy to prawda, że Włodzimierz Majakowski popełnił samobójstwo?”, „- Oczywiście, prawda. A jego ostatnie słowa brzmiały: towarzysze, nie strzelajcie!”. Na stronie: <http://www.kaila.pl/humor/erewan.htm> można znaleźć nieco inną wersję dowcipu.

²⁵ W. M a j a k o w s k i: *Wiersze i poematy*. Przeł. i oprac. A. W a ż y k, Warszawa 1949, s. 8.

Jako demaskator i nieubłagany krytyk burżuazyjno-kapitalistycznego dobrego samopoczucia, hipokryzji i małości, Majakowski oczekiwał, że spełni się jego marzenie o dobru i braterstwie ludzi. Wierzył w nową, lepszą, sprawiedliwszą Rosję – i w rezultacie w taki świat. W gruncie rzeczy Majakowski był romantykiem. Nie trzeba być marksistą, wystarczy znać historię powszechną, żeby poczuć siłę i uniwersalność stawianych w obliczu hekatomby pierwszej wojny światowej dramatycznych pytań Majakowskiego:

Kto nad niebem bitew –
wolność?
Bóg?
Rubel!
Kiedyż na całą wysokość wstaniesz,
ty –
co im życie oddajesz niemy?
Kiedy im rzucisz w twarz to pytanie:
O co wojujemy?²⁶

Zrozumienie złożoności sytuacji polityczno-społecznej Rosji jest nieodzowne dla uznania szczerości entuzjazmu, jaki zapanował niemal powszechnie po wydarzeniach rewolucji lutowej. Bo to był naprawdę przełom, bez którego niemożliwy stałby się przewrót bolszewicki. A potem przyszedł październik – żeby używać konsekwentnie terminologii opartej na juliańskim kalendarzu – i wszystko zostało przewrócone do góry nogami. To „zdecydowane cięcie chirurgiczne”, jak napisał Pasternak, pozwalało wierzyć, że teraz uda się spełnić wszelkie marzenia, że przewyciężony będzie marazm, że wreszcie ktoś ma odwagę za jednym zamachem rzucić wyzwanie światu – nie militarne! – ale wzywające do pokoju i braterstwa. Któż mógł wówczas wiedzieć, że to pustosłowie? Czy nam się to podoba, czy nie, była to heroiczna epoka, epoka wielkiego patosu, dobrej i niewyobrażalnie

²⁶ W odpowiedzi. Ibidem, s. 53.

złej twórczości. Ani wrogowie, ani apologetci, nie mogli odmówić Leninowi odwagi, a temu, co rozpoczynał rozmach.

Ten patos i etos nowej epoki był porywający, porwał też niecierpliwego wieszczą – Majakowskiego. Niemal w każdym jego utworze dźwięczy to samo wyzwanie rzucone porażonej rozmachem bolszewizmu Europie, które ciska w twarz Szymona Gajowca Cezary Baryka: „Macież wy odwagę Lenina, żeby wszcząć dzieło nieznane, zburzyć stare i wszcząć nowe”²⁷?

Majakowski nie był wyjątkiem, nie był też bezkrytycznym apologetą nowych porządków. Jego świadome zaangażowanie się po stronie rewolucji nie tylko nie uleczyło go z ambiwalencji „choroby na Rosję”, a nawet – jak się zdaje – jeszcze ją spotęgowało. Dramatycznie brzmią słowa *Ody do rewolucji*, której sam tytuł kojarzyłby się raczej z bezwzględnym zachwytem nad bohaterką – i tutaj jednak Majakowski do końca pozostał sobie wierny, pozostał wierny swej szczerości. Jasno widać także, że świadomy był zagrożeń tkwiących w siłach rewolucji, gdyby zostały źle wykorzystane, że jeszcze dosłownie wszystko może się zdarzyć, że mimo silnej wiary nie może być pewien zaistnienia dobra jako skutku przemian:

Tobie,
 wyśmiana
 ujadaniem baterii,
 językami bagnetów
 pokąsana pstro –
 jak łachman postrzępiony
 czerwonej materii!
 „O”!
 O zwierzęca!
 O dziecinna!
 O groszowa!
 O straszna!
 Jakim imieniem cię jeszcze nazwali?
 Jaką ukażesz jutro swą twarz nam?

²⁷ S. Ż e r o m s k i: *Przedwiośnie*, Warszawa 1973, s. 270; w serii: S. Ż e r o m s k i: *Utwory wybrane*, tom V.

Smukłej budowli
czy kupy zwalisk?²⁸

Majakowski mógł sobie pozwolić na takie szczere wyznania – był bez wątpienia najbardziej utalentowanym rewolucyjnym poetą. Nie można powiedzieć, że podchodził skromnie do swojej wyróżniającej się poezji. Przeciwnie: bezceremonialnie krytykował nie tylko twórców o wątpliwym talencie, którzy – jak bywa w przypadkach przełomów– wypłynęli na fali prawowierności, co więcej, boleśnie też dostawało się raz po raz Jesieninowi, któremu – czego jak czego – ale talentu chyba odmówić nie można. Niestety, widać wyraźnie, jak Majakowski forsował własną, zindywidualizowaną twórczość jako jedynie słuszną i pożądaną. Tolerancji dla inności mu więc zabrakło, ale nie zabrakło mu ciętego dowcipu:

(...)
Albo ten Jesienin,
za nim spora lista –
chłopów z siebie stroją.
Krowy w getrach!
Bajka!
Dosyć raz posłuchać.
Przecież to chórzysta!
Bałajkarz.
Trzeba,
by i w życiu
poeta był do rzeczy.(...)²⁹

Warto zatrzymać się chwilę jeszcze nad napastliwym stosunkiem Majakowskiego do Jesienina – ta relacja może nam wiele powiedzieć o pierwszych, przełomowych latach dla kultury rosyjskiej; latach strasznych. Dla współczesnego czytelnika jest jednak niesmaczne – by nie rzec niedopuszczalne – że Majakowski nie

²⁸ W. M a j a k o w s k i: *Wiersze i....*, s. 62.

²⁹ *Ibidem*, s. 144-145.

oszczędził Jesienina nawet po jego samobójczej śmierci.³⁰ Nie widział, nie chciał widzieć dramatu poety, wytykając mu z lekkim sercem oraz niewzruszoną pewnością owo samobójstwo jako konieczny skutek niedostatecznego zaangażowania się w tworzenie proletariackiej kultury. Znamienne także – i tragiczne zarazem – są słowa, kończące ten przykry dla czytelnika wiersz:

(...)

Umrzeć w tym życiu

rzecz to wcale łatwo –

tworzyć to życie

jest o wiele trudniej.³¹

Ów dramatyzm ujawnia się szczególnie wtedy, gdy uświadomimy sobie, że w pięć lat po Jesieninie poszedł jego śladem Majakowski. Obaj byli ofiarami totalitarnego systemu i swej niespełnionej miłości oraz niezrealizowanych marzeń. Bo w tej nowej rzeczywistości nie było miejsca ani na smukłe brzoźki Jesienina, ani na idealistyczny futuryzm Majakowskiego.

Majakowski do końca zachował swój niepowtarzalny styl, łącząc go z zaangażowaniem. W tym aspekcie pozostał twórczy i wolny. Przygniotła go nie idea, w którą wierzył, ale zupełnie z nią sprzeczna rzeczywistość radzieckiego państwa.

Taką straszną próbę przeszło na przestrzeni dziejów wielu tych, którym nie było wszystko jedno. Jest ona na tyle symptomatyczna, że nasuwa się sugestia, czy aby kiedykolwiek jest do uniknięcia? Idee, w które wierzymy nigdy nie zostają zrealizowane, jednak napięcie, jakie zachodzi między ideą a jej realizacją jest nieporównywalnie silniejsze w systemach totalitarnych niż w innych wypadkach.

Długo wahałam się, czy pisać o Wysockim w eseju – mniej lub bardziej – naukowym i czy się w ogóle da uniknąć zbytnich uproszczeń i klasyfikacji zabójczych dla jego legendy oraz wielkości, doniosłości twórczości Wysockiego w dwudziestowiecznej kulturze.

³⁰ Ibidem, s. 157-163.

³¹ Ibidem, s. 163. Nie od razu i nie wszyscy zrozumieli, że jego pieśni nie są ani twórczością kabaretową, ani hobby, ani karierą, lecz są losem (przeznaczeniem). – tłum. M.Z.

Јурјј Карјакин трафил у седно, пишач о пећниач – најважniejszej гаћези богатеј дзјалноћи артыстичнеј Усоцького: „Не сразу и не все поняли, что песни его – дело не шуточное, не хобби, не карьера – с у д ь б а ³²”

Усоцьки то обок Мајакоского – најважniejsзы заагажованы поета росыјски XX wieku. Подобне јак свој имиеник, Вољодиа з Таганки бул рўвне уталантованым демаскаторм, крытыкием и прещьмiewцэ. Але – иначеј нїз у Мајакоского – ирониа и доуцип јего пећни бул горькие, а щьмиеч бул щьмиечем прещьз лъу. Так јак в прещьпадку Мајакоского, варто прещьбадаћ тип „чоробы на Росъе”, јак и го дрещьчул.

Була ним валька з глупотэ, стереотыпам и плагам спольчнеными: обојетноћэ, почущием безнадзеи и – со не мнещье важне – алкохолизмом. Але ова валька не тылко була конфронтэцэ „з”, миала такщье аспект pozytywny – вальки „о”; бул то бунт и велька милощь. Прещьде вщьсытким до лудзи – помимо их прещьпадлощьи.

Безкомпромишову и одважну по брауру Усоцьки не прещьставал мўвич tego, со мьщли, вьзнавач виау и (рўвне чещьсто) niewiary в то, в со вьрещьч булобы вьгоднещье и безпещьчнещье. Жьл и творьчул на влэсны – потенщьјалне бардо вьсоки – рачунок, не ччиал и не ччекал пощьвал, не давал сь себе подејсћ и набраћ:

(...)

Я не люблю холодного цинизма,
В восторженность не верю, и еще -
Когда чужой мои читает письма,
Заглядывая мне через плечо.

(...)

Я не люблю уверенности сытой,
Уж лучше пусть откажут тормоза!
Досадно мне, что слово "честь" забыто,
И что в чести наветы за глаза.

(...)

Я не люблю себя, когда я трушу,
Обидно мне, когда невинных бьют,

³² W. W y s o c k i j: *Gde же наша...*, s. 52.

Я не люблю, когда мне лезут в душу,
Тем более, когда в нее плюют. (...)³³

Jak wielka była jego miłość do Rosji – a można zaryzykować twierdzenie: do ZSRR, rzecz jasna niekoniecznie z pobudek ideologicznych... – świadczy zawieszenie pomiędzy Paryżem a Rosją i ostateczny wybór ojczyzny, oparcie się pokusie pójścia po śladach kolejnych fal emigracji. Gdy był w Rosji, tęsknił za Paryżem, gdy był w Paryżu, czekał powrotu do domu.

Wszystko, co piszę, to nie szkic do znanego przecież portretu, ale celowe powtórzenie, by móc podzielić się smutną konstatacją: ten bohater, mistrz, symbol – by nie używać nazbyt wiążącego się z popkulturą słowa „idol” – był przede wszystkim człowiekiem samotnym, przerastającym współczesnych, nie do końca zgłębionym przez nas, potomków. potwierdzał straszną, ale i nieuniknioną prawdę ostatniej frazy *Murów* Kaczmarskiego, że śpiewak zawsze jest sam.

Wysockiego nie da się z nikim porównać – można zresztą pozazdrościć Rosjanom indywidualności bardów. Z tego powodu między innymi nie korzystam z tłumaczeń, jak robiłam to w przypadku Majakowskiego, cytując poetę w oryginale. To koronny dowód na prawdziwie wolną twórczość Wysockiego – po prostu nijak nie brzmi w innym języku niż rosyjski. Nie jest do oddania w tłumaczeniu, jest zrośnięta z językiem rosyjskim.

Śmierć Wysockiego była przedwczesna – o tym też wiedzą wszyscy – jest jednak coś niezbywalnego w ogromnym dziedzictwie, jakie pozostawił. I nie chodzi o pisanie okrągłych zdań, ale o fakty. A fakty prezentują nam ogromne ilości internetowych stron poświęconych Wysockiemu, a jeszcze większe – dostępnych plików mp3 oraz wydawnictw fonograficznych. Odbiorcami zaś tego wszystkiego są w bardzo dużym stopniu ludzie młodzi, ci, którzy urodzili się już po śmierci Wysockiego. Nie ma i nie może być bardziej jednoznacznego dowodu autentyczności tworzonej przezeń sztuki. Jak za życia, tak ćwierć wieku po śmierci potrafi inspirować, wstrząsać, wręcz magnetyzować wielu, i to w czasach triumfu popkultury,

³³ Ibidem, s. 160-161.

kreującej gwiazdy większego i mniejszego formatu poprzez różnorakie *show*, dość niskie wymagania stawiającej sztuce i twórczości.

Nigdy nie było tak, że cały ZSRR i obóz państw demokracji ludowej słuchał Wysockiego i się z nim zgadzał. Jednak zarówno wówczas, jak i dzisiaj, tysiące nieobojętnych i wrażliwych ludzi zwracają się ku twórczości barda. Twórczości zrodzonej z niezgody na narzucone zniewolenie i wiary w człowieka. Czyli z tego, co jest fundamentem realizowania Bierdiajewowskiego postulatu twórczej wolności i wolnej twórczości.

Zaproponowane i omówione w niniejszym szkicu przykłady zostały wytypowane wyłącznie na podstawie subiektywnych kryteriów. Samo podejście do nich – co nie tylko pewnie nie umknęło wnikliwej uwadze Czytelnika, ale też nie było przeze mnie skrywane – miało taki charakter. I z tej przyczyny pisanie zakończenia-podsumowania może być uznane za zbędne. Jednak punktem wyjścia prowadzonej refleksji była konkretna i ściśle określona koncepcja filozoficzna Mikołaja Bierdiajewa, do której mniej lub bardziej udanie starałam się co jakiś czas w tekście nawiązywać. Fakt ten determinuje konieczność powiedzenia jeszcze kilku słów natury ogólnej na temat twórczości pojmowanej przeze mnie za Bierdiajewem jako forma realizacji wolności – metafizycznej podstawy bytu.

Końcowe refleksje będą miały raczej charakter skrótowej sygnalizacji, aniżeli formę jakiegoś uporządkowanego, usystematyzowanego wykładu.

Myśląc o wielkiej twórczości mistrzów – i tych wymienionych przeze mnie, i wielu innych znanych z historii szeroko pojętej kultury – zadałam sobie pytanie o to, co jest w owej twórczości najbardziej fascynującego? Jaki jej moment jest najbardziej niezwykły? Myślę, że ten, gdy twórca uświadamia sobie ideę dzieła sztuki – obrazu, kompozycji, tekstu. Wówczas jest on **jedynym** człowiekiem na całym świecie i w historii ludzkości, który wie o jego istnieniu. Jest on dysponentem największej tajemnicy, właścicielem niewyobrażalnego bogactwa. On już wie, że świat nie jest taki sam, jak przed minutą, nim sobie swą myśl uświadomił, podczas gdy wszyscy inni nawet nie domyślają się przemiany.

Jeżeli kategoria odkrycia ma pozostać prawomocna w odniesieniu do ludzkich działań, to jest taką w moim przekonaniu **wyłącznie** w aspekcie twórczości.

Z wyjątkiem nie zasiedlonej Antarktydy nie odkryliśmy żadnych lądów, to jest nie dołożyliśmy do skarbcza posiadanej wiedzy informacji, której nikt nigdy wcześniej nie posiadał. Jeśli chodzi zaś o prawa naukowe (myślę o naukach szczegółowych, gdzie zasadne jest mówienie o prawidłach, podczas gdy w humanistycznych i społecznych uważam je za semantyczne nadużycie), to są one jedynie zrozumieniem mechanizmu obserwowanych zjawisk. Oczywiście, możliwości tej obserwacji ewoluują, co nie zmienia faktu, że każdorazowo poprzedza ona naukowy opis.

Na miano odkrycia, w znaczeniu zaistnienia czegoś nowego, zasługuje w moim mniemaniu właśnie twórczość. Chodzi zarówno wynalezienie maszyny parowej, jak i komponowanie symfonii lub pisanie poezji.

Tym, co najbardziej frapuje już w samym procesie tworzenia, jest opisywana już kwestia zespolenia indywidualizmu formy wypowiedzi i uniwersalizmu treści. Rzecz jasna, jest możliwa także całkiem nowa treść, ale to nieczęste przypadki.

Zrodzić się może pytanie: na ile wartościowe jest korzystanie z koncepcji filozofa religijnego, myśliciela bardzo jednoznacznie kontynuującego mistyczne tradycje Wschodu i Zachodu w podejmowaniu prób interpretacji tak różnorodnej twórczości? Przekonana jestem, że za tym sztafażem teologicznym – chociaż trudno uznawać Bierdiajewa za ortodoksa – mogącym być dla niektórych nie do przyjęcia, kryje się głębokie i uniwersalne przesłanie o niecodziennym i w jakimś stopniu irracjonalnym pochodzeniu i charakterze twórczości. Przy czym nie jest chyba nadużyciem rozszerzenie tego pojęcia na wszelkie przejawy ludzkiej pracy skutkującej jakościową przemianą rzeczywistości.

Metafora nicości, z której pochodzi wszelka wolność i twórczość jest w tym kontekście wskazaniem na niewyjaśnialny (a może tylko dotychczas niewyjaśniony?) charakter geniuszu artystycznego. Niezależnie zresztą od tego, co da się stwierdzić neuropsychologii, tajemnica treści tych niezwykłych dzieł i ich wartości dla rozwoju i trwania kultury pozostanie nie odkryta.

BIBLIOGRAFIA:

- Bierdiajew M.: *Autobiografia filozoficzna*. Przeł. H. Paprocki. Kęty 2002.
- Bierdiajew M.: *Głoszę wolność. Wybór pism*. Przeł. H. Paprocki. Warszawa 1999.
- Bierdiajew M.: *Niewola i wolność człowieka. Zarys filozofii personalistycznej*. Przeł. H. Paprocki. Kęty 2003.
- Bierdiajew M.: *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*. Przeł. H. Paprocki, Kęty 2006.
- Heller M.: *Historia Imperium Rosyjskiego*. Przeł. E. Melech, T. Kaczmarek. Warszawa 2002.
- Majakowski W.: *Wiersze i poematy*. Tłum. i oprac. A. Ważyk. Warszawa 1949.
- Maszaka I.: *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*. Wrocław 2001.
- Meyer K.: *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*. Warszawa 1999.
- Moczarski K.: *Rozmowy z katem*. Oprac. A. K. Kunert. Warszawa 1998.
- Nietzsche F.: *Narodziny muzyki albo Grecy i pesymizm*. Przeł. B. Baran, Kraków 2001.
- Nietzsche F.: *Zmierz bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*. Przeł. P. Pięniżek. Kraków 2004.
- Szymborska W.: *Widok z ziarenkiem piasku*. Poznań 1997.
- Walter I. F., Metzger R.: *Marc Chagall 1887-1985. Malarstwo jako poezja*. Przeł. E. Wanat. Köln 2001.
- Wysockij W.: *Gdzie jest nasza gwiazda? Piosni*. Moskwa 2001.
- Żeromski S.: *Przedwiośnie*. Warszawa 1973.