

dr hab. Anna Skotnicka prof. UJ
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja pracy doktorskiej

*Tekstowo-kulturowy wymiar fenomenu pieśni autorskich
w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w Rosji i w Polsce*

napisanej przez mgr Olę Lewandowską

pod kierunkiem prof. dra hab. Jerzego Kapuścika

(Kraków 2016, ss. 256 wydruku komputerowego)

Pani mgr Olga Lewandowska w swojej rozprawie doktorskiej zajęła się niezwykle ciekawym i ważnym zagadnieniem, a mianowicie rosyjską i polską pieśnią autorską, gatunku, który w obu krajach swój rozkwit przeżywał w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. W liczącej 256 stron pracy Doktorantka kompetentnie i z powodzeniem porównuje wybrane aspekty twórczości rosyjskich i polskich autorów, zappełniając tym samym znaczącą lukę w badaniach nad tym wycinkiem procesu historycznoliterackiego. Twórczość poszczególnych autorów była przedmiotem wielu opracowań, niemało miejsca zajmują także omówienia związków pomiędzy konkretnymi artystami, brakowało jednak kompleksowego potraktowania ich dorobku w ujęciu komparatystycznym. Dysertacja mgr Lewandowskiej ma zatem charakter pionierski.

Materiał badań stanowią utwory najbardziej znanych artystów w Polsce i Rosji: Jana Krzysztofa Kelusa, Jacka Kleyffa, Jacka Kaczmarek oraz Aleksandra Galicza, Bułata Okudźawy i Włodzimierza Wysockiego. Ponieważ szczyt ich popularności przypada na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku, a zatem na czas PRL-u i ZSRR, Autorka za kluczowy punkt odniesienia dla swoich rozważań przyjmuje polityczną perspektywę. Dlatego też w pierwszym, najobszerniejszym, rozdziale porusza problem różnych przejawów „opresyjnego systemu politycznego”, o których mówią pieśni. Kolejna część poświęcona jest odwiecznemu problemowi literatury w stanie zniewolenia, to jest relacji jednostki twórczej z władzą, w omawianych utworach konkretnie chodzi o koncepcje barda, odczytywane z

badanych tekstów. Trzeci i ostatni rozdział traktuje o różnych rodzajach humoru jako właściwości mającej duże znaczenie dla pieśni autorskiej. Wybór tych aspektów do badań uważam za bardzo trafny, jakkolwiek – co oczywiste – do zaproponowanego przez Doktorantkę paradygmatu nie każdy twórca pasuje bez zastrzeżeń.

W rzeczowo napisanym *Wstępie* Autorka przekonująco określa cele pracy oraz uzasadnia wybór materiału badawczego, wylicza istniejące opracowania twórczości bardów, odnotowując niekiedy drobne nawet artykuły prasowe. Brakuje natomiast oceny przydatności większości przywoływanych źródeł. Zauważę także, iż Doktorantka w omówieniu stanu badań pominęła książkę Dmitrija Bykowa o Bułacie Okudźawie (Д. Быков, *Булат Окуджава. «Жизнь замечательных людей»*, Москва 2009), niewątpliwie kontrowersyjną, jak większość wypowiedzi dziennikarza i pisarza, jednakże na dzień dzisiejszy zawierającą jeden z najobszerniejszych (ss. 779) szkiców życia i twórczości rosyjskiego poety. Dla porządku zaznaczę, że zabrakło także choćby wskazania w bibliografii książki, od lat zajmującego się rosyjskimi bardami, poznańskiego rusycysty Bartosza Osiewicza *Formy i źródła poezji Aleksandra Galicza* (Poznań 2016).

Wstęp zawiera również omówienie dyskusji wokół pojawiającego się w tytule pracy terminu „pieśń autorska”, który podobnie jak nazwa „bard”, wydaje się wielu badaczom niezbyt adekwatny do zjawiska, jakie oznacza. Doktorantka sygnalizuje ten problem teoretycznoliteracki, ale przytomnie nie podejmuje terminologicznych dywagacji, po prostu słusznie wykorzystując dla swoich rozważań sformułowania funkcjonujące w obiegu literaturoznawczym. Autorka wyjaśnia także, jak rozumie takie zawarte w tytule pojęcia, jak „tekst kulturowy”, czy określenia „pieśń autorska jako fenomen” oraz zwięźle charakteryzuje przyjętą na potrzeby pracy komparatystyczną metodę badań.

We *Wstępie* Doktorantka wskazuje również płaszczyzny porównawcze twórczości bardów, które – jak rozumiem – miały stanowić wyznaczniki problematyki badawczej w kolejnych rozdziałach. Istotne znaczenie zyskują według Autorki następujące kwestie: biografia, światopogląd i odwołania do filozofii oraz uwarunkowania kulturowo-społeczne, a także „postawa reprezentowana przez poszczególnych bardów, w odniesieniu do rodzajów humoru wyodrębnionych przez Bohdana Dziemidoka” (s. 28). W końcowych partiach *Wstępu* Doktorantka uściśla jednak, że będzie interesować ją kolejno: „temat człowieka w totalitaryzmie” w świetle koncepcji władzy Michela Foucaulta (s. 33), rola barda w ujęciu poszczególnych twórców oraz humor jako kategoria istotna dla badanych utworów.

Praca składa się ze *Wstępu*, trzech rozdziałów zasadniczych oraz *Zakończenia*. Dołączono również bibliografię, w której zawarto opracowania w języku rosyjskim i polskim oraz źródła internetowe.

Rozprawę mgr Olgi Lewandowskiej cechuje przejrzystość kompozycyjna. Próby porównania pieśni polskich i rosyjskich autorów prowadzą do pewnych ważnych uogólnień. Powstaje w ten sposób swego rodzaju typologia postaw bardów, którą odzwierciedlają tytuły rozdziałów oraz podrozdziałów dysertacji. Autorka proponuje, aby utwory polskich i rosyjskich twórców rozpatrywane były w odpowiadających sobie parach i zestawia teksty Galicza i Kelusa, Wysockiego i Kaczmarek, Okudźawy i Klejffa. Niewątpliwą wartością pracy jest to, że Doktorantka umiejętnie problematyzuje opisywane zjawiska, badając na przykład takie zagadnienia jak: społeczeństwo panoptyczne, postawa buntu, działania oraz instytucje dyscyplinujące, „ja ujarzmione”, konsolacyjna funkcja piosenki, rola humoru.

Poszczególne rozdziały mają jasno wyodrębnione części, każdy zamyka stosowne podsumowanie, co sprawia, że wywód jest bardziej czytelny. W ostatnim rozdziale, dotyczącym humoru, pojawiają się też objaśnienia wprowadzające, w dwóch pierwszych tego elementu rozważań nie ma, a szkoda. Zwracam na to uwagę, gdyż w żadnym innym miejscu, (najbardziej odpowiedni wydaje się tu wstęp), nie podana została motywacja wyboru poszczególnych kwestii badawczych, ani nie podjęto refleksji nad zagadnieniem nadrzędnym w danym rozdziale. Dlatego też pewne kategorie i konstatacje czytelnik musi przyjąć na wiarę. Największy niedosyt pod tym względem budzi rozdział poświęcony „ja” lirycznemu, o którym Autorka wielokrotnie stwierdza, że jest tożsame z poetą (s. 129, 160, 165, 195 i in.), ale poprzestaje na tej informacji. Tymczasem kwestia ta jest daleko bardziej skomplikowana, ponieważ niektórzy twórcy (Galicz, Wysocki, Kaczmarek) uprawiali także lirykę roli. Doktorantka o tym wie, ponieważ wspomina o takiej właściwości niektórych ich utworów, ale w toku swoich rozważań nieraz zapomina o genologii i niebezpiecznie generalizuje: identyfikuje „ja” liryczne z realnym poetą, ale nie przedstawia argumentów na poparcie swoich tez, chociaż zapowiadała, że jednym z elementów porównania będzie biografia twórców. W rezultacie wszystkim artystom przypadła rola przeciwników czy wręcz opozycjonistów wobec władzy, co w odniesieniu do rosyjskich poetów jest zdecydowanie uproszczeniem, gdyż mechanizmy ich funkcjonowania w kulturze są daleko bardziej skomplikowane, niż wynika to z wyводу Autorki.

Mgr Lewandowska w przeważającej części swojej pracy porusza się w sferze treści utworów. Ostatni rozdział zapowiada wprowadzenie zagadnienia teoretycznego, ale i tutaj rozważania o humorze czy grotesce niekiedy sprowadzają się do opisu sposobów operowania

tematami. Refleksja o tych kategoriach czasem się gmatwa, na przykład wtedy, gdy podrozdział ma traktować o parodii, a Doktorantka mówi o grotesce (s. 208). W toku wywodu odkrywamy, prawie nieuniknione przy wyborze takiej perspektywy, nawroty myśli, a częściej cytatów (por.: s. 107, 179, 198, s. 232, 233 i 238). Taka praktyka sprawia, że recenzowana rozprawa ma raczej charakter opisowy; znajdziemy w niej katalog tematów, motywów i problemów pieśni autorskiej wybranych bardów, omówionych w perspektywie czy to koncepcji władzy Foucaulta, czy to człowieka zbuntowanego Camusa czy wreszcie w kontekście filozofii rosyjskiej początku XX wieku. Mówię o katalogu, bo zdarzają się przeskoki myśli, kiedy wywód traci spójność (patrz np.: s. 45, 47, 50, 64).

Poza tym koncentrując uwagę na wybranym motywie, Autorka zapomina czasem o kontekście, w którym dany motyw funkcjonuje, co w rezultacie prowadzi do nadinterpretacji. Na s. 44 omawiając balladę Galicza, zwraca uwagę na przemianę, jakiej doznał bohater, wydawałoby się przykładowy marksista, który według Doktorantki „traci zdolność odróżniania prawdy od fałszu (...). Bard w sposób delikatny stawia pytanie o kondycję psychiczną wszystkich mieszkańców ZSRR, którzy znajdowali się i wciąż znajdują pod wpływem haseł propagandy sukcesu sprawiedliwego państwa komunistycznego”. *Ballada o wartości dodatkowej* opowiada głównie o sowieckim mieszczaństwie, z jakiego kpił wcześniej Majakowski w wierszu *O plugastwie*: usta ma pełne komunistycznych frazesów, podczas gdy naprawdę hołduje wartościom z komunizmem sprzecznym. Abstrahowanie od całości treści tekstu, a także od jego formy (w tym i w wielu innych wypadkach skazowej) sprawia, że w wywodzie na plan pierwszy wysuwają się kwestie w danym utworze nie najważniejsze.

Na s. 81 Autorka przywołuje bodaj najsłynniejszą pieśń Galicza *O tym, jak Klim Pietrowicz występował na wiecu w obronie pokoju* jako przykład komizmu sytuacyjnego, nie wyjaśniając, na czym polega konkretnie specyfika tego tekstu. Klim występuje publicznie, odczytując przygotowane mu przemówienie i w pewnym momencie orientuje się, że wygłasza mowę w imieniu kobiety; komizm polega nie tylko na tym, że jak pisze Doktorantka „Wbrew rozsądkowi bohater sam zachowuje się zgodnie z przyjętym kanonem, ma świadomość, że uczestniczy w absurdalnym spektaklu, jednak sam podtrzymuje iluzję o swojej kompetencji”, ale także na tym, iż nikt inny poza bohaterem tego nie zauważył, ponieważ w sowieckim społeczeństwie nie jest ważna treść wypowiedzi, lecz sam akt mówienia, rytualizowana komunikacja. Autorka zwraca uwagę na świadome uczestniczenie bohatera w spektaklu, ale nie tyle istotne jest tu podtrzymywanie iluzji swojej kompetencji – nikt przecież nie ma takich oczekiwań wobec mówcy – ile rozdwojenie bohatera i jego otoczenia (słuchaczy), podwójne standardy myślenia homo sovieticus.

Mój niepokój budzi jednak przede wszystkim refleksja dotycząca światopoglądu bardów i odwołania ich tekstów do filozofii. Rodzi się bowiem pytanie, czy Doktorantka dysponuje odpowiednimi narzędziami do analizy tych zagadnień. O ile bowiem przywołanie Foucaulta czy Camusa, wprowadzie z pewnymi zastrzeżeniami, o których powiem za chwilę, uznaję za zasadne, to przypisywanie Okudźawie nawiązań do Sołowjowa (s. 133, 135), Bierdiajewa i obciążanie jego poezji chrześcijańską wymową, uważam za nadużycie. Sama Autorka nazywa poezję Okudźawy „religijną – niereligijną”, ale mimo to umieszcza go w kręgu interpretacji i pojęć o charakterze religijnym. Trudno mi się zgodzić z sytuowaniem wyciszonego i raczej skromnego poety, unikającego w swoich utworach (i życiu) deklaratywności w kontekście wypowiedzi Bierdiajewa, którego język na tle poezji Okudźawy razi górnolotnością. Nie chcę powiedzieć, że sposób mówienia Bierdiajewa jest patetyczny; chodzi mi o to, że *Sens twórczości* tego filozofa, przy całym zewnętrznym podobieństwie, nie wydaje się adekwatny do poezji Okudźawy. Inne to czasy, inne problemy, inny styl wypowiedzi, inny wreszcie temperament. W tym miejscu poruszę także kwestię błędów logicznych, które nierzadko zdarzają się Doktorantce. Chodzi mi o stwierdzenia w rodzaju (s. 125): „Rozwinięcie i pogłębienie wyrażonych przez bardów koncepcji możemy znaleźć w dziełach filozoficznych Nikołaja Bierdiajewa oraz Gabriela Marcela” albo (s. 155): „W niniejszej pracy przedmiotem zainteresowania będzie jednak przede wszystkim nawiązanie do filozofii personalistycznej, widoczne w pieśni obu bardów”. Omawiana przez Autorkę poezja na pewno nie jest przecież ilustracją poglądów filozofów.

Wobec postawy Okudźawy, jak również w stosunku do pozostałych bardów, użyłabym raczej pojęcia honoru, o którym wspomina Camus w *Człowieku zbuntowanym*. Doktorantka na s. 94 swojej rozprawy przywołuje fragment z tego eseju, ale kończy cytat, jakby nie zauważając dalszego ciągu, w którym pojawia się słowo „honor”; istotniejsze bowiem są dla niej koncepcje misji” (s. 156) czy „ofiary” (s. 143), niż ludzkiej przyzwoitości, godności, o której moim zdaniem mówią nie tylko pieśni Okudźawy, ale i pozostałych bardów. Dlatego też największą wartość poznawczą mają według mnie te partie pracy, w których punkt odniesienia stanowi właśnie egzystencjalizm, ponieważ w jego perspektywie warto postrzegać dorobek wszystkich badanych twórców. Zdecydowanie nie jest przecież dla nich bezpośrednio ważny, niejednokrotnie przywoływany przez Doktorantkę, modernizm rosyjski czy chrześcijańskie koncepcje filozoficzne (G. Marcel). Dlatego sprzeciw wywołują niektóre urywki z rozprawy: na s. 154 jako komentarz do postaw Kaczmarzkiego i Wysockiego najpierw pojawia się odwołanie do św. Pawła, a następnie do prof. Kapuścika, który badając kulturę początku XX wieku mówił o «wizji człowieka jako „ikony Boga”, powołanego do

świętości, a jednocześnie osadzonego w złu, a więc będącego „skupiskiem dwu przeciwstawnych sił”». Prawie wszystko się zgadza, prócz tego, że kontekstem dla człowieka początku XX wieku, o którym mówi Promotor pani mgr Lewandowskiej, w odróżnieniu od człowieka drugiej połowy XX wieku, o którym traktuje jej rozprawa, nie był absurd, sytuacja wygnania, bycie bez Boga, wykorzenienie, upokorzenie.

Zaletą recenzowanej rozprawy, prócz wskazania egzystencjalistycznych konotacji, jest także to, że Autorka sięgnęła po pracę Michela Foucaulta *Nadzorować i karać* i w świetle jego ustaleń opisała położenie człowieka w społeczeństwie sowieckim, w którym jednostka jest dla drugiej osoby głównie sankcją dyscyplinującą. Jedyną moją wątpliwość budzi fakt, że Foucault, o czym pisze sama Doktorantka, opiera swoją koncepcję o pojęcie biowładzy, natomiast w jej rozważaniach motywy somatyczne nie są obecne. Czy badane utwory nie dają powodów do poszukiwania takich odniesień? Czy może dla opisu położenia człowieka w słowiańskiej rzeczywistości totalitarnej tezy francuskiego nie wystarczają? Dlatego dobrze się stało, że Autorka nie poprzestała na argumentach Foucaulta i skorzystała również z opracowania rosyjskich znawców tematu, jak choćby Michaiła Hellera.

Z recenzenckiego obowiązku wskażę teraz pewne nieścisłości w wywodzie Doktorantki: dla Jacka Kaczmarskiego odwilż nie była ważnym doświadczeniem, bo miał wtedy roczek, dla pozostałych polskich bardów - Kelusa i Kleyffa takim doświadczeniem pokoleniowym stał się 1968 rok, o czym zresztą Autorka wspomina na s. 9. Natomiast dla rosyjskich twórców rzeczywiście istotne znaczenie miał 1956 rok. Na s. 29 imię poetki rosyjskiej powinno brzmieć Nowella, a nie Nadieżda Matwiejewa. Na s. 41 Izaak Babel figuruje jako Issac, zaś nazwisko fundatora kluczowego dla badań pojęcia „homo sovieticus” pojawia się dopiero na s. 104 i brzmi zamiast Zinowjew – Zinoniew.

Niemало błędów znajduje się na s. 30, zawierającej opis kabaretów i teatrzyków PRL-u. Kabaret Tey powstał w Poznaniu, nie w Krakowie. Używamy nazwy Kabaret Pod Egidą, nie Egida. Stodoła to klub, nie kabaret. STS kończy działalność nie w 1971, a w 1975 roku. Doktorantka w tym miejscu nie wspomina o Salonie Niezależnych, z którym związani byli Kelus i Kleyff – bohaterowie jej rozprawy.

Mgr Lewandowska czasem źle sporządza przypisy, niekiedy niepotrzebnie daje przypis do wspomnianego tylko utworu, jak np. do *Mądremu biada* (s. 44) czy *Zniewolonego umysłu* (s. 50); nagminnie zdarza się zapis tytułu, w którym wszystkie człony podane są majuskułą; czasami brak jest lokalizacji źródła (np. s. 7); w przypisach 308, 310 błędnie podano strony, nie ma takiego tekstu w eseju Camusa. Jakkolwiek praca napisana jest poprawnie, to niekiedy zrozumienie wyводу utrudniają stylistyczne potknięcia; s. 39: „Niezwyczajnie istotnym i

najgłębszym rozłamem społeczeństwa jest podział na tych (...)", s. 42: „jej reprezentant jest człowiekiem wzbudzającym strach i panikę, przed którym należy uciekać”, s. 48: „Posługując się ironią, Galicz przedstawia upersonifikowaną wolność w roli współpracownika KGB, który dokonuje aresztowania głównego bohatera, oddając w ten sposób absurd życia w ZSRR”, s. 99: „Przeciwstawiając się założeniom państwa komunistycznego, Wysocki i Kaczmarek opowiadają się za ideałami głoszonymi przez bunt. Tym samym bardowie przywracają pierwotne znaczenie buntu, wskazują na jego istotę, od której rewolucja, mająca korzenie w buncie, odeszła”. Na s. 213 Autorka nazywa Bohdana Dziemidoka krytykiem, na s. 61, 111 błędnie używa wyrażenia „podane w wątpliwość”. W bibliografii wśród tekstów źródłowych znalazła się także powieść Okudźawy *Jeszcze pożyjesz...*

Reasumując, mgr Olga Lewandowska przedstawiła pracę, choć nie wolną od potknięć, ale napisaną z pasją. Autorka wybrała dla swoich dociekań problem doniosły dla procesu historycznoliterackiego drugiej połowy XX wieku, zgromadziła odpowiednie materiały, pozwalające na dobrą orientację w literaturze przedmiotu i na zbadanie zagadnienia w interesującej perspektywie, zaproponowała właściwe poziomy analizy; poddając badaniom pieśni autorskie rosyjskich i polskich twórców w sposób uporządkowany wskazała związki pomiędzy ich postawami. Wychodząc od społecznych uwarunkowań i skupiając uwagę na motywach oraz przejawach humoru w wybranych utworach dowiodła ich podobieństw i odrębności. Doktorantka przekonująco wykazała, że literackie analogie mają nie tyle charakter genetyczny (kontaktowy), ile typologiczny. Wprawdzie możemy mówić o przejawach oddziaływania dla przykładu twórczości Wysockiego na Kaczmarek, ale w gruncie rzeczy wpływy były jednostronne. Dlatego też Autorka zainteresowała się przede wszystkim zależnościami typologicznymi, wynikającymi z podobieństwa procesu historycznoliterackiego w obu krajach.

Dużą wartość przedstawia w dysertacji wieloaspektowa i obszerna charakterystyka kondycji człowieka w warunkach opresyjnego systemu politycznego, dokonana przede wszystkim z perspektywy koncepcji Michela Foucaulta. Wybór tego punktu widzenia okazał się szczególnie trafny, ponieważ przyczynił się do zbudowania nie tylko konstruktywnego obrazu człowieka funkcjonującego w warunkach niedemokratycznych, ale pozwolił nie powtarzać obserwacji poczynionych przez innych badaczy, zajmujących się tym okresem w historii, przeciwnie, sprzyjał wydobyciu z badanych utworów zjawisk dotąd pomijanych milczeniem. Na uznanie zasługują także rozważania, poświęcone roli ironii w pieśni autorskiej. Doktorantka, wykorzystując propozycje teoretyków literatury, przeprowadziła

odpowiednią systematyzację postaw ironicznych, słusznie dowodząc jednocześnie wielkiego znaczenia tej figury myśli dla twórców drugiej połowy XX wieku.

Nie mam zatem wątpliwości, że praca *Tekstowo-kulturowy wymiar fenomenu pieśni autorskich w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w Rosji i w Polsce* spełnia wymagania merytoryczne oraz formalne stawiane przed tego typu rozprawami i Pani Magister Olga Lewandowska powinna być dopuszczona do dalszych etapów przewodu doktorskiego i publicznej obrony pracy doktorskiej.



Katowice, 14.09.2016