



Dorota Fox

Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach

## **Teatr (bez)granic. Zagraniczni pieśniarze na polskich scenach i estradach Okudźawa i Nohavica**

Zawartą w tytule formułę - Teatr (bez)granic – można rozumieć wielorako. Po pierwsze skłania ona do refleksji nad relacjami między polskim a zagranicznym teatrem, nad obecnością w Polsce artystów innych krajów a także nad ich recepcją. Po wtóre, pozwala poszerzyć tradycyjne rozumienie sztuki teatralnej o widowiska o charakterze estradowym i przyjrzeć się również granicznym formom teatru, do których zaliczyć można m.in. teatr piosenek. W tak zarysowanej perspektywie interesujące wydaje się prześledzenie recepcji w Polsce dwóch czołowych pieśniarzy: radzieckiego barda Bułata Okudźawy, który stał się m.in. bardem pokolenia „okularników” i największą popularnością cieszył się w drugiej połowie XX wieku oraz Jaromira Nohavicy, barda czeskiego, z powodzeniem od kilku lat występującego w Polsce, obecnie jednego z nielicznych pieśniarzy kontynuujących dawne tradycje.

Już samo określenie *teatr piosenki* rodzi wiele pytań: czy to tylko jeszcze jedna metafora wykorzystująca teatralność w sensie symbolicznym, wszak prezentacja piosenki na żywo, w czasie występu przez wykonawcę, nie zawsze autora tekstu i muzyki, bywa najczęściej określana mianem sztuki estradowej przyjmującej formę koncertu lub recitalu. Kontrowersje te ujawniają się zwłaszcza przy okazji festiwalu piosenki aktorskiej we Wrocławiu, w ramach którego aktorzy, również dramatyczni, czynią z piosenki minispektakl.

W szerokim rozumieniu sztuki teatru można jednak uznać teatr piosenki za jedną z form teatru muzycznego, a także teatru słowa, w wykonawcy piosenki, piosenkarzu - odkryć cechy aktora dokonującego aktu autokracji. Najistotniejszy jest fakt występu – prezentacji „na żywo” piosenki na jej od-tworzeniu (z tekstu,

nut) o wielokrotnie sile sugestii, występu, w którym słowno-muzyczny przekaz zostaje wzbogacony nie tylko za sprawą osoby wykonawcy i „scenicznego” entourage’u, ale także za sprawą żywej, bezpośredniej interakcji między sceną/ estradą a widownią. W przypadku piosenki, widowiskowa forma jej prezentacji w pewnym zakresie ogranicza a raczej kontrapunktuje jej naturalną zdolność reprodukcji, utrwała sposób aranżacji i styl wykonawczy.<sup>1</sup> Piosenka funkcjonująca z powodzeniem w formie nagrań płytowych, a nawet video-clipów, w czasie konkretnego koncertu, recitalu podlega prawom kompozycji, staje się materiałem, by tak rzec, „muzycznego monodramu”<sup>2</sup>. Liryczność genologicznie przypisana piosence ulega wzmocnieniu, „ja” liryczne konkretyzuje piosenkarz, zgodnie z przekonaniem artystyczno-estetycznymi, łącząc piosenkę z własną, niepowtarzalną interpretacją. W przypadku piosenki autorskiej, poetyckiej, piosenki, której prezentacja pozwala ją traktować jako tworzywo teatru słowa, wykonawca, autor i kompozytor muzyki, a nawet aranżer w czasie występu konkretyzuje podmiot czynności twórczych, zaświadczać o intencjonalnym wpisaniu w tekst poetycki projektu wykonawczego, tym samym ustala relacje między tekstem słownym a jego wokalną i muzyczną interpretacją jako komplementarne.

Piosenka także, a może przede wszystkim, za sprawą teatru i estrady - górnolotnie określanymi jako najpełniejsze formy żywego współobcowania, staje się, co równie ważne, wydarzeniem artystycznym przeżywanym we wspólnocie, powołuje wielokrotnie taką emotywną wspólnotę, poza państwowymi liniami demarkacyjnymi, wspólnotę, która sferę tożsamości przedkłada nad polityczny porządek.<sup>3</sup> Jej bezpośrednim sprawcą jest pieśniarz i tworzone przezeń piosenki, które wspólnota taka traktuje jako własne manifestacje.

Współczesnym bardom patronują dawni aoidowie, minstrele i trubadury. Warto jednak przywołać słownikowe określenie barda, z paru względów, o których za chwilę. Bard to słowo pochodzenia celtyckiego oznaczającego poetę

<sup>1</sup> Pisała o tym obszernie A. Barańczak w artykule pt. *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [w:] *Formy literatury popularnej*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s.173-193.

<sup>2</sup> Warto przywołać w tym miejscu dookreślenie terminu „teatr piosenek”, dokonane przez M. Traczyka, według którego jest to „forma z pogranicza obiegów kulturowych, korzystająca z tradycji kultury wysokiej (teatr) i popularnej (piosenka)”, inna od tradycyjnych form dramatyczno-muzycznych, np. musicalu, a także widowiskowych, np. rewii. W „teatrze piosenek” piosenki znajdują się na planie pierwszym, kondensują, a nie rozładują emocje widza”. M. Traczyk, *W teatrze piosenek. O „Zanim będziesz u brzegu” Jerzego Satanowskiego*, [w:] *W teatrze piosenki*, pod red. I. Kiec i M. Traczyka, Poznań 2005, s. 227. Do wskazanych przez autora realizacji tego rodzaju teatru dodałabym jeszcze jeden typ widowisk - spotkania z bardami.

<sup>3</sup> W. J. Burszta, *Kultura i muzyka popularna: ujęcie kulturoznawcze*, [w:] *W teatrze piosenki..*, dz. cyt., s. 22-25. Nie jest, jak píše Burszta, „istotne, że podobne wspólnoty mają ulotny żywot, rzecz w tym, że można ich poszukiwać albo do nich wracać”

i pieśniarza, układającego i prezentującego swe wiersze zazwyczaj z towarzyszeniem harfy, ku czci władców, sławiący ich czyny i genealogie, prawa religijne plemienia. Polskim odpowiednikiem barda był wajdelota (słowo pochodzące z języka litewskiego). Ta wymyślona nazwa oznaczała wróżbitę, guślarza i barda. A zatem bard był wyrazicielem zbiorowej tożsamości, jej strażnikiem i piewcą. Jak pokazuje historia, funkcje te spełniał nie zawsze pod dyktando władców i arendarzy, często wbrew dysydemtom i wbrew narzuconej przez nich ideologii. W swych pieśniach dawał świadectwo doświadczeniom społecznym i emocjom, jakie wyzwały historyczne wydarzenia. Zdradzał postawę pełnego zaangażowania, czyniąc ze swych pieśni oręż w walce o utrwalenie, czasem o obronę wartości dla danej społeczności najistotniejszych.

Powinowactwa barda z trubadurem a także z minstrelem (znaczone w słownikach) dotyczą przede wszystkim formy twórczości i sposobów jej prezentacji. Trubadur bowiem to także poeta-pieśniarz w jednej osobie, uprawiający jednakże poezję liryczną zogniskowaną na tematyce miłosnej, w wyszukanej formie, której ramy wyznaczała kultura dworska i rycerska, co czyniło tę twórczość bardziej elitarną i wyrafinowaną w swym wyrazie. Mimo kunsztownych rymów i miar pieśni trubadurów i truverów znamionuje subiektywizm, co w efekcie sprawia, że bardzo osobiste, indywidualne przeżycia w nich zawarte, nabierają znamion uniwersalności. Pieśń staje się także formą prezentacji i uprawiania filozofii codzienności.<sup>4</sup>

Pozostaje jeszcze dookreślić rodowód barda sygnalizowany terminem minstrel, którym zwykło się nazywać wykonawcę pieśni trubadura, łączącego w swych występach umiejętności *iocoulatora*, *jongleura* – żartownisia, inaczej nazywanego również *rybaltem*, popularyzującego wśród ludu piosenkę i pieśń, utralającego jej żywot, powołującego wspólnotę zabawy i śmiechu.

Na pytanie - kim jest bard jako zjawisko kultury XX wieku, autorki pracy *Bardowie*, odpowiadają, iż jest śpiewającym poetą, określającym się przeciw sferze oficjalności jako zwolennik alternatywy artystycznej, politycznej, poszukującym form bezpośredniego kontaktu ze słuchaczem, ponad/lub poza rynkiem showbisnesu, traktującym swoje śpiewanie jako sposób życia.<sup>5</sup>

Tę krótką repetycję uzasadnia potrzeba wykazania, jak współcześni bardowie tacy jak Okudźawa i Nohavica, powszechnie kojarzeni z pieśniarzami

<sup>4</sup> O znaczeniu twórczości trubadurów pisze obszernie w swym szkicu E.Pund, *Trubadurzy: pozycja społeczna i twórczość*. Przeł., A. Tchórzewski, „Dialog” nr 8/1982, s.16, zwracając uwagę m.in. na fakt, iż tematyka pieśni średniowiecznych trubadurów nie wyczerpuje się na w wątkach miłosnych, zawiera elementy satyry i obyczajowości tamtych czasów.

<sup>5</sup> J. Sawicka, E. Paczoska, *Posłowie do: Bardowie*, pod red. J. Sawickiej i E. Paczoskiej, Łódź 2001, s. 5-6

z gitarą, kontynuują bogatą tradycję, w różnych jej rejestrach, przyjmując nowe role i wyzwania obecnych czasów, do których zaliczyć można role ambasadora rodzimej kultury, burzyciela stereotypów, a także organizatora wspólnoty serc, uczuć, sentymentów, ponad państwowymi granicami i różnicami językowymi. W jaki sposób, za pomocą jakich strategii, wykorzystując swe bezpośrednie spotkania z odbiorcami, realizują ważne dla siebie role, godząc się na przyjmowanie ról, na które istnieje społeczne zapotrzebowanie?

Estradowa recepcja Okudźawy w Polsce zaczyna się w 1966 r., kiedy to Bułat przyjeżdża do Warszawy, by nagrać w radio swoje piosenki i wystąpić w wąskim gronie przyjaciół ówczesnych esteesowców w Warszawie. Trzy lata później, bo w 1969 r. ponownie gości w Polsce, by ostatni raz, niespodziewanie wyjść na estradę w Poznaniu w 1971 r. i zaśpiewać osobiście kilka piosenek, na zakończenie koncertu swoich pieśni wykonanych przez polskich aktorów w ramach Festiwalu Piosenki Aktorskiej. W 1969 r. w Polsce ukazuje się pierwsza analogowa płyta pieśni Okudźawy (w wykonaniu: Edmunda Fettinga, Wojciecha Siemiona, Sławy Przybylskiej, Wojciecha Młynarskiego, Bohdana Łazuki, Igy Cembrzyńskiej) z jedyną piosenką pt. „*Pożegnanie z Polską*” w autorskim wykonaniu, inicjując tym samym obieg oficjalny twórczości rosyjskiego barda. Teksty jego piosenek, poznawanych zarówno w wersji oryginalnej na przemyconych *magnetizdatowych* kasetach, jak też w świetnych tłumaczeniach Ziemowita Fedeckiego, Andrzeja Mandaliana, Andrzeja Drawicza, Witolda Woroszyńskiego, Agnieszki Osieckiej powielane i przepisywane ręcznie krążą także nielegalnie w „drugim obiegu”, obiegu nieformalnym. Należy dodać, iż w latach sześćdziesiątych w łonie w miarę niezależnej kultury studenckiej, młodzieżowej następuje wzrost zainteresowania piosenką autorską, popularnością cieszą się nie tylko utwory Okudźawy, ale także Włodzimierza Wysokiego, Jacquesa Brela, George’a Brassensa, Leona Cohena, Boba Dylana. Choć wydaje się, że twórczość rosyjskich bardów była Polakom szczególnie bliska. Pieśni i piosenki śpiewane w „ideologicznym” języku, którego nauka była w Polsce zarówno obowiązkowa jak i powszechnie ignorowana, odbierano, jak słusznie zauważa Krzysztof Gazdowski „ze zrozumieniem i sympatią, jako część własnego świata. Bo świat proponowany przez rosyjskich bardów odwoływał się do systemów wartości, estetyki i takiego sposobu doboru argumentów w obronie swoich przekonań, z jakimi walczyła przecież oficjalna, zadekretowana przez władzę „etyka i estetyka”<sup>6</sup>. Wiarygodność i autentyczność przekazu

<sup>6</sup> K. Gozdowski, „*Ermitaż osmotrien, zamieczanij niet*”, albo o sposobach obecności rosyjskich bardów w świadomości polskiego odbiorcy, „Piosenka” nr 4/2007, s. 16-21.

jako podstawowe kryterium akceptacji repertuaru rosyjskich bardów mogły ulec spotęgowaniu dzięki żywemu kontaktowi z twórcą.

Rzecz znamienna Wysocki odwiedził Polskę tylko raz, z Teatrem na Tagance, natomiast Okudźawa wielokrotnie występował w Polsce, zawsze z wielkim powodzeniem, uwiarygodniając swój poetycki przekaz (sam siebie nazywał bardziej poetą, niż pieśniarzem), formą występu. Stawał przed widzami z pudłem gitary w ręku, oszczędnie akompaniując sobie na gitarze, subtelnie ważył słowa, przez co nabierały one siły wyrazu. Wyciszona, zupełnie naturalna i pozbawiona wyrazistych emocji modulacja, chropowatość głosu nadawała wykonaniu walor piękna i nieskazitelnej wiarygodności. Okudźawa śpiewał sercem, hipnotyzując publiczność, co poświadczała Osiecka, pisząc w swoich wspomnieniach, iż Bułat [...] „śpiewał głosem, który przechodził człowiekowi przez serce – jak przez głośnik – jakby to serce nasze samo śpiewało”<sup>7</sup>. Dopełnia to świadectwo wypowiedź Jadwigi Szymak-Reiferowej, która pisała: „Urok Okudźawy, jego cichy wdzięk nieśmiałego, doświadczonego mężczyzny, bardzo serdecznego od środka, a jednocześnie powściągliwego w wyrażaniu uczuć – to wszystko jakoś jednoczyło widownię ze śpiewającym”<sup>8</sup>. Po takim koncercie człowiek wychodził lepszym, obdarowanym.

Zastanawiając się nad fenomenem oddziaływania Okudźawy na zgromadzonych wokół niego widzów/słuchaczy, nie sposób uniknąć pytania: jak Okudźawie udało się ów stygmat własnego głosu (potwierdzony w planie wyrażania elementami biograficznymi zawartymi w jego piosenkach, zaś w planie prezentacji sposobem wykonania) pogodzić z przypisaną niegdyś piosence funkcją przypominania prawdy o wspólnocie losu, a zarazem wypełnić narzuconą mu rolę barda o romantycznych proweniencjach.

W wielkim skrócie – pierwsze kontakty z Polakami przypadają na koniec lat 50-tych, zarówno Osiecka jak i Mandalian słuchają występów Okudźawy w domach swych radzieckich przyjaciół.<sup>9</sup> Można dopatrzeć się w tych występach znamion teatralności, świadomego wyboru przez Okudźawę roli kogoś, kto niczym aktor z rampy zwraca się do świata, nie oczekując odeń odpowiedzi, i kto pragnie, by jego piosenka została przyjęta jako głos ludzki domagający się posłuchania. Dodajmy – głos jednostkowy, indywidualny w latach 60-tych był aktem wielkiej osobistej odwagi, zagłuszany przekazami ideologicznymi, głosem

<sup>7</sup> A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1993, s. 91.

<sup>8</sup> J. Szymak-Reiferowa, *Posłowie* (do:) B. Okudźawa, *Zamek nadziei*, Kraków 1994.

<sup>9</sup> Sam Okudźawa wspomina swe występy z gitarą na prywatnych spotkaniach towarzyskich, które traktował jako jedyną formę zaprezentowania swej poetyckiej twórczości innym, sprawdzian siły jej oddziaływania. Nie zawsze właściwie interpretowano jego występy, zdarzało mu się podzielać nieraz los grajka, rybałta, występującego w roli ozdobnika imprezy. Por.: B. Okudźawa, *Jeszcze wszystko przed nami*, Kraków 1999, (tu: rozdział pt. *Gitarzysta*).

kolektywnej zbiorowości, mógł stać się dla Polaków praktykujących socjalistyczny realizm objawieniem. Nie dziwi więc fakt uczynienia w latach następnych z Okudźawy niemal pokoleniowego barda polskich „okularników” - inteligentów wewnątrznie niepokornych i zbuntowanych. Środowisko inteligencji skupionej wokół teatryku satyryków STS nie tylko podkreślało ważność takiego indywidualnego głosu, ale też zwracało uwagę na wspólne doświadczenia historii odkładającej swe piętno na biografiach ludzi często w tragiczny sposób. Radzieckość Okudźawy, którą wielokrotnie sam podkreślał, nie przeszkadzała w jego polskiej recepcji, ba, wbrew antypatii, jaką budziło w tamtych latach wszystko, co radzieckie, a więc narzucone, obce, sztuczne, przymusowe, nagle ujawniła swoje inne znaczenie. Legitymizowała wspólnotę losu Polaków i Okudźawy, a pośrednio Rosjan, odsłaniała konieczność solidarności wbrew stereotypom i uprzedzeniom<sup>10</sup>. To potwierdza także romantyczny rodowód radzieckiego barda, który nie tylko w swych pieśniach konstytuował podmiot zbiorowy „my”, zaświadczać tym samym o zbiorowym doświadczeniu, ale w trakcie swych występów urzeczywistniał wspólnotę, potrzebował duchowej więzi z odbiorcą, jej pełnego i poważnego zaangażowania. W jednym z wywiadów Okudźawa konstatował: „Wiecie jak bywa – występujesz na koncercie i patrzysz na salę. Widzisz, że ludzie Cię oklaskują, choć oczy są bez wyrazu. A oni klaszczą, krzyczą.... Ale oczy... A bywa i tak, że publiczność milczy, ale czujesz, że trafiłeś”.

Prostota środków wyrazu, niezmienny sceniczny wizerunek i piosenka oparta w linii melodycznej na tradycyjnej (ludowej) smętnej dumce kozackiej, typowe dla Okudźawy, przyznawały prymat słowu, przesłaniu o prawdzie i powtarzalności figur ludzkiego losu. W swym występie bard domagał się posłuchania, empatii manifestowanej nie tyle wspólnym śpiewaniem, ile zainteresowaniem i powagą. „Śpiew natchniony” przynależny do klasycznego toposu poety-śpiewaka, wieszczą nie był jednak domeną Okudźawy. Jego głos ulotny i niepowtarzalny, sprawiał, że występ był niemal osobistym wyznaniem wiary w podstawowe wartości, wyznaniem człowieka unikającego jawnych protestów, człowieka godzącego się z życiem. Dlatego widzowie i słuchacze pieśni Bułata miast stwierdzeń, że występ się im podobał, woleli odpowiadać na pytanie: za co kochają Okudźawę. Emocjonalna więź rosyjskiego Barda z Polakami i Polską manifestowała się też wielokrotnie w wyznaniach samego twórcy, który twierdził, iż Polska jest jego drugą ojczyzną.

<sup>10</sup> Dla Polaków Okudźawa był symbolem przyzwoitego Rosjanina, w czasach, gdy pogardzaliśmy wszystkim, co radzieckie. Jednocześnie zmieniał stosunek swych rodaków do naszego kraju, postrzeganego jako megalomański wedle porzekadła „Kura nie ptica, Polska nie zagranica”, *Polski Rosjanin*, „Wprost” nr 1070/2003, 1.06.2003.

To w pewnym zakresie tłumaczy nie tylko elitarny, ale i egalitarny charakter recepcji Okudźawy, którego piosenki popularyzował w dwóch programach STS w programie *Marsz do kąta*, (V 1967) oraz w programie *Idzie nowe* (II 1972), a twórczość nie tylko poetycką także i literacką prezentowały polskie teatry: teatr dramatyczny w Legnicy, który przygotował w 1974 r. adaptację prozy Okudźawy w spektaklu pt. *Merci, czyli przypadki Szypowa* (reż. J. Głomb) i całkiem niedawno, bo w 2006 r. Teatr Syrena w spektaklu *Okudźawa Błękitny człowiek* (scenariusz i reżyseria R. Kołakowski), ułożonym z jego pieśni.

Zjawiskiem równie interesującym jest także od kilku lat trwająca popularność w Polsce Jaromira Nohavicy pieśniarza czeskiego urodzonego w Ostrawie i przez 20 lat mieszkającego w czeskim Cieszynie, co tłumaczy przydawane mu czasem miano barda pogranicza. Po raz pierwszy Nohavica przyjechał do Wrocławia w 1997 r., by dla TV nagrać swój koncert, od tego czasu już na żywo wielokrotnie występował w Warszawie (w Teatrze Roma 2003, 2004), Wrocławiu, Krakowie, Gliwicach, Kaliszu a nawet w Gdańsku). Występy te gromadziły zawsze ogromną rzeszę zwłaszcza młodej publiczności, która знаła piosenki i pieśni Nohavicy z płyt (w 2003 r. dziewiąta już jego płyta pt. „Babilon” ukazała się równocześnie w Czechach, Polsce i Słowacji) a samego twórcę z paradokumentalnego, niezwykle fascynującego filmu Petera Zelenki *Rok diabła*, powstałego w 2002 r.

Czemu przypisać takie zainteresowanie, jakim obdarzyła i nadal darzy pieśniarza polska publiczność? O ile czeska proza (K. Čapek, B. Hrabal, O. Pavel, M. Kundera), czeska filmografia, a dodać należy, że od kilku lat także czeska dramaturgia znajdowały w Polsce wielu miłośników, o tyle poezja czeska nie jest ogólnie znana i frapująca. A dodać należy, że poezja przede wszystkim urzeka Nohavicę. W jednym z wywiadów przyznawał się: „gdybym miał odwagę, to chciałbym nagrać płytę, gdzie tylko recytowałbym poezję – sama magia słowa”.<sup>11</sup> Mimo tej pokusy w praktyce wykonawczej Nohavica posługuje się jednak piosenką, kruchą formą, w której warstwa muzyczna i odpowiednie wykonanie pozwala odkryć sens poetyckiego słowa nawet mało znającym lub wręcz nieznanym języka czeskiego słuchaczom. Ale też dodać należy, iż referencjalność i pełnia semantyczna zostają w tym języku właśnie zrealizowane w stopniu najwyższym (w kontakcie na żywo piosenka zyskuje siłę wyrazu nawet ponad zrozumieniem dosłownego sensu słów). Śpiewanie lub współśpiewanie na koncercie piosenek w oryginale nie tylko spełnia rolę jakże przyjemnej i nie w pełni uświadamianej sobie edukacji językowej, zdradza nie tylko szacunek do języka naszych sąsiadów, dotąd traktowanego

<sup>11</sup> Wywiad z J. Nohavica przeprowadzony przez M. Domaradzką, „Panorama Kultur”, 2003, [www.pk.org.pl](http://www.pk.org.pl).

jako śmieszny, ale odkrywa silny związek kulturowy między Polakami a Czechami, jakże rzadko tak spontanicznie manifestowany. Wielokrotnie Nohavicy przypisuje się właśnie rolę ambasadora czeskiej kultury w Polsce. Sam twórca w swej skromności rewaloryzuje ją, odcinając się od polityki, raczej sytuując swe działania w tym zakresie w kręgu działalności stowarzyszenia „Cafe Anion”, krzewiącego kulturę czeską i polską w Cieszynie zgodnie z przekonaniem, iż „Czesi i Polacy lubią się bardziej niż chcą się do tego przyznać”<sup>12</sup>.

Inicjatywy lokalnie podejmowane na styku polsko-czeskim w Cieszynie dzięki koncertom Nohavicy w wielu miejscach polskich, aż po Bałtyk, trzeba byłoby rzec, ulegają spotęgowaniu. Żywe reakcje publiczności na koncercie w Warszawie tłumaczył Nohavica następująco: „W Polsce jestem u siebie, jako, dodawał, relikw epoki austro-węgierskiej”. Wskazywanie na wspólne dla Słowaków, Czechów i Polaków doświadczenia historyczne, które ukształtowały ten właśnie region, nie było bezpodstawne i choć przyprószył je czas, zostały przecież liczne ślady w społecznej pamięci, są nadal jeszcze rozpoznawalne w różnych praktykach życia codziennego. Poświadczają takie przekonanie różne strategie używane przez Nohavicę, a to słowa polskie wplatane w teksty czeskich piosenek jak np. w piosence *Tesinska*, w której pojawia się Lwów i fraza „Kochałbym ją i pieścił chyba lat dwieście”, czy też w tematach piosenek np. *Janek, Vilem fusek*. Innym sposobem akcentowania polsko-czeskich więzi jest wykonywanie własnych piosenek (*Hvezda*) po polsku na koncertach w Czechach, np. w Ostrawie i popularyzowanie tradycyjnej polskiej pieśni biesiadnej (*Przepijemy naszej babci domek mały*) wśród naszych praskich sąsiadów. W taki oto sposób Nohawica, jak zauważyła także Ewa Paczoska „buduje w swych pieśniach charakterystyczną wspólnotę naszej „prowincjonalnej” Europy Środkowej i Wschodniej. Tej Europy z jednej strony „gorszej: bo padającej wciąż ofiarą historii, z drugiej zaś – „lepszej”: bo wyposażonej w pamięć przeszłości, która daje dystans nie pozwalający ulec pokusom globalizacji”<sup>13</sup>.

Na koncertach w Polsce Nohavica nawiązuje więź z publicznością, rozmawiając z nią po polsku, choć tego języka ani w szkole, ani na kursach specjalistycznych się nie uczył. Wszystkie te sposoby skracania dystansu zrodzonego przez inność języków spełniają także i inną funkcję, służą przede wszystkim powołaniu do istnienia wspólnoty, której członkowie w takt muzyki i śpiewania rymują swe indywidualne biografie. W zbiorowym przeżyciu odsłania się prawda o wspólnocie

<sup>12</sup> Słowa samego Nohavicy przywołane w wywiadzie z nim prowadzonym przez Magdalenę Domaradzką, tamże.

<sup>13</sup> E. Paczoska, *Miejsce dla barda. Jaromira Nohavica – „Dokąd się śpiewa”*, [w:] *Bardowie....dz.* cyt., s. 181.



losu w różnych jego rejestrach: w codzienności, w miłości, w odkrywaniu kruchości życia i jego zwyczajnego piękna. Nohavica w czasie koncertu na bieżąco dokonuje wyboru kolejnych piosenek w zależności od nastroju własnego i słuchaczy, z którymi nieustannie prowadzi dialog utkany z anegdot, ze wspomnień, refleksji o piosenkach a nawet ze wstępów do nich i streszczeń. Misternie tka nić porozumienia, oswaja z własną osobą, co ostatecznie czyni go w odczuciu odbiorców kimś bliskim, swojskim, przyjacielskim. Prostymi środkami przy użyciu gitary lub heligonki najczęściej, choć występuje także z zespołami muzycznymi, buduje różne nastroje od nostalgicznego, biesiadnego, przez erotyczny do poważnego, skłaniającego do refleksji, wyśpiewując misterium życia. Jak to pięknie ujmuje w jednej ze swych piosenek „dokąd się śpiewa – jeszcze się żyje i trwa”.<sup>14</sup> Śpiew, według Nohavicy, jest potwierdzeniem naszego pełnego zaangażowania w życie, stanem skupienia emocji i doznań, którymi chcemy się podzielić z innymi, które pragniemy wykrzyczeć, wypowiedzieć, w konwencjonalnej formie piosenki, by spojrzeć na siebie z dystansu, słowem – by móc odpoznać swój los.

Jako współczesny bard, Nohavica świadom jest tradycji tej roli i sztuki. Zaświadczał o tym pośrednio, tłumacząc i wykonując pieśni swych poprzedników: Włodzimierza Wysockiego a także Bułata Okudźawy, którego koncert zorganizowany w ramach II Festiwalu Okudźawy w Krakowie w 2003 r. sam prowadził. Śpiewał te piosenki jednak po swojemu, reinterpreterując je jako artysta odrębny a nie kopista. Bo też inaczej niż poprzednicy potrafił połączyć rolę barda z rolą jokulatora i minstrela. Wykorzystując w tym celu liczne koncerty a także współczesne media, m.in. kino (myślę tu o bardzo prywatnym jednak filmie *Rok diabła*, w którym poddana zostaje artystyczna wiwisekcji walki Nohavicy z alkoholizmem) nieskrywaną prywatność czyni rękojmią nawiązania bliskiego kontaktu z innymi ludźmi, nierozpoznawalnymi w tłumie a jednak ważnymi. Sam inicjuje spotkania, uczestniczy w nich z pełnym zaangażowaniem. Warto wspomnieć dziewięciogodzinny koncert w Holsztynie pt. *Nohavica od A do Z*, czy koncerty w Ostrawie na wolnym powietrzu, w atmosferze wspólnego pikniku, które zgromadzą miłośników barda nie tylko z Czech, ale i innych krajów Europy, także z Polski. Trudniej zachować szczerą wyraz, siłę ekspresji, występując przed wielotysięcznym tłumem jak Nohavica, niż w ramach kameralnych spotkań-koncertów, jakie były udziałem Bułata w Polsce. Poszerzenie strefy oddziaływania wymagało wykorzystania nowych sposobów prezentacji twórczości, której liryczny charakter angażował nie tylko umiejętności, ale przede wszystkim charyzmatyczność wykonawcy.

<sup>14</sup> *Dokąd się śpiewa. Przel.* T. Muracki [w:] J. Nohavica, *Piosenki w tłumaczeniu Tolka Murackiego*, Warszawa 2000, s. 11.

Okudźawę, szukającego sensu życia w pieśni, znaleźli dla Polaków Osiecka, Mandalian, Drawicz. Zaistniał od razu w Polsce, jeszcze przed koncertami na żywo jako legenda, jako mit. Na jego piosenkach (znanych także dzięki nagraniom płytowym przywożonym do Polski z zagranicy a zwłaszcza nagraniom magnetofonowym) wychowały się dwa pokolenia Polaków, śpiewano go w kościołach i przy ogniskach. To w Polsce nie w ZSRR najpierw osiągnął sukces. Nohavica inaczej. W Czechach debiutował najpierw jako autor tekstów, od 1982 r. również jako ich wykonawca, stając się „przedrewolucyjną dysydencką legendą” już kilkanaście lat wcześniej, niż odkryli go dla siebie Polacy, a może raczej należałoby powiedzieć, kiedy znalazł się w Polsce i na żywo koncertując, zyskał ich akceptację i podziw. W warunkach zniewolenia Okudźawa był nauczycielem wolności, nadziei, miłości, te same wartości stara się ochronić w swych pieśniach Nohavica tyle, że namawia, by je w życiu w wolnej Europie praktykować. Wspólnota, której moderatorem był Okudźawa istniała wbrew zakazom państwowym, Nohavica konstituuje ją, by nie zatracić w dzisiejszych czasach idei wspólnoty jako najpełniejszej formy kultury czynnej, by człowiek nie rozpląnął się w światach tyleż możliwych, co nierealnych.

Pierwszy - misję swoją jako bard już ukończył, drugi realizuje ją nadal. Jednak, co w zakończeniu warto zaznaczyć, teatr tradycyjny, dokonując kolejnych interpretacji twórczości obu bardów a także poetów, świadków swych czasów, w spektaklach utkanych z piosenek ich autorstwa spełnia rolę jeszcze jednego medium wzmacniającego ich żywą legendę i przesłanie.<sup>15</sup> Jest to teatr nie uznający granic, teatr, który łączy różne formy przekazu, by umożliwić dialog różnych kultur i różnych języków.

---

<sup>15</sup> Należy wspomnieć o dwóch spektaklach opartych na tekstach Nohavicy: *Kometa, czyli ten okrutny wiek XX wg Nohavicy* – T. Korez w Katowicach (reż. R.Talarczyk i M. Neinert, premiera: 31.III. 2007) i *Těšlńské nebo – Cieszyńskie nebe* spektaklu polsko – czeskim autorstwa J.Nohavicy (piosenki), R. Putzlacher (scenariusz) i R. Lipuša zrealizowanym w Teatrze czeskim w Cieszynie 15.V.2004).