

Małgorzata Lisecka

Ballada i „balladowość” w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego

Mówienie o tekstowo-muzycznych konkretyzacjach ballady jest zadaniem niezwykle trudnym, przede wszystkim ze względu na pojemność samego terminu, wynikającą choćby z samego tylko długiego trwania gatunku/formy w perspektywie historii muzyki, literatury i kultury. Badaniem zjawiska ballady i „balladowości” zajmują się zaś nie tylko literaturoznawcy i muzykolodzy, ale także folklorysty, kulturoznawcy i antropologowie. O obszerności problemu świadczy zresztą dość wymownie fakt, iż w muzykologicznej encyklopedii Grove’a odnajdujemy aż trzy hasła zatytułowane „Ballad” (*versus* „Ballade”), z których każde dotyczy innego typu zjawiska. Pierwsze bowiem odnosi się – mówiąc najogólniej – do ballady jako elementu kultury folkowo-popularnej i ewentualnych jego artystycznych prefiguracji; drugie do ballady jako jednej z form *fixe*, charakterystycznych dla liryki wokalnejszej późnego średniowiecza; trzecie zaś do ballady jako gatunku tzw. liryki fortepianowej, któremu początek dał Fryderyk Chopin (asekuracyjne podejście do użycia sformułowania „liryka fortepianowa” wynika z faktu, iż nie we wszystkich wypadkach jest ono do końca uzasadnione), a zatem do ballady jako „tekstu” instrumentalnego¹. Z podobną sytuacją spotykamy się w niemieckiej encyklopedii MGG, gdzie hasło „Ballade” – co prawda tylko jedno, lecz nadzwyczaj obszerne i wewnętrznie posegmentowane – liczy sobie czterdzieści stron i obejmuje zarówno balladę ludową, jak i wielogłosową formę średniowieczną, dzieli się na wokalną i instrumentalną, popularną, folkową, zróżnicowaną ze względu na obsadę (solową i chóralną), wreszcie potraktowaną jako element większego gatunku, mianowicie opery². W obydwu wypadkach (Grove, MGG) oddzielnym problemem staje się dodatkowo opera balladowa.

Fakt, iż pierwotnie termin ballada oznaczał jednak utwór wokально-instrumentalny, tylko pozornie upraszcza sprawę, jako że na gruncie literaturoznawstwa pojęcie to funkcjonuje oddzielnie i posiada inne jeszcze konotacje jako poetycki gatunek romantyczny³, a pojmowane właśnie tak służy z kolei niektórym muzykologom do opisu ballady instrumentalnej (przykładu dostarcza piśmiennictwo Mieczysława Tomaszewskiego, który posługuje się fragmentami definicji Juliusza Kleina i Hansa Benzmana, charakteryzując ballady Chopina⁴).

¹ Zob. J. Barlow, J. Porter, N. Temperley i in., *Ballad*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 2, London–New York 2001, s. 541–551; N. Wilkins, *Ballad*, [hasło w:] tamże, s. 551.

² Zob. D. Fallows, L. Vargyas, G. Wagner i in., *Ballad*, [hasło w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, red. L. Finscher, t. 1, Kassel–Stuttgart 1994, s. 1118–1158.

³ Zob. np. M. Gamer, *Romanticism and the Gothic. Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge 2000 (tu rozdział: „Gross and Violent Stimulants”. *Producing „Lyrical Ballads” 1798 and 1800*).

⁴ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 448. Por. też J. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 342.

Ta niejednoznaczność kategorialna dotyka również ballady jako piosenki śpiewanej występującej w twórczości Jacka Kaczmarskiego. Na obecność ballady w jego repertuarze wskazuje po pierwsze fakt, iż Kaczmarski sam chętnie posługiwał się tą nazwą gatunkową w tytułach swoich piosenek⁵. Sam tytuł nie musi, rzecz jasna, poświadczać w sposób wiarygodny formalnej przynależności utworu, i często jej wcale nie poświadcza⁶, w tym wypadku wszakże mówimy o twórcy, który, jak się zdaje, w dość świadomy sposób posługiwał się odniesieniami do kategorii gatunkowych. Podobnie jest i z balladą. Chciałabym w tym miejscu sformułować tezę (która nie będzie jednak miała charakteru bezwzględniego), iż Kaczmarski, używając słowa „ballada” w tytułach swoich piosenek, w większości przypadków ma na myśli balladę jako tradycyjną, krótką formę piosenki popularnej, zawierającą element narracyjny (tak definiuje balladę w jej pierwszym znaczeniu James Porter w encyklopedii Grove’a). Ponadto, zauważamy, że wszystkie podstawowe elementy (czy też wyznaczniki) tak pojmowanej ballady w piosenkach Kaczmarskiego się pojawiają, co dodatkowo poświadcza trafność, z jaką potrafił on zastosować tę kategorię na użytek własnych tekstów. Warto przy tym podkreślić, iż ballada, jako gatunek niejako historycznie wyrastający z tradycji bardowskiej, by tak rzec – aoidycznej⁷, zarazem doskonale przystaje do koncepcji twórcy i twórczości poetyckiej, przyjętej przez Kaczmarskiego, zawierającej się właśnie w idiomie bardowskim. Podkreśleniu owej tradycji służy przede wszystkim sposób wykonania tego rodzaju ballady: przeważnie na głos solowy z towarzyszeniem instrumentu (w przypadku Kaczmarskiego jest to gitara).

Porter nie nazywa wprawdzie ballady, o której mowa, formą epicką, zaznaczając, że chodzi mu przede wszystkim o miniaturowość formalną, będącą przeciwieństwem tradycyjnie pojmowanej epickości; ale należy pamiętać, że w sensie literaturoznawczym o epickości w dużej mierze stanowi narracyjność czy też fabularność, która w balladzie zresztą splata się z dialogiem, a zatem formą wypowiedzi charakterystyczną przede wszystkim dla dramatu⁸. Narracyjność i fabularność, którym towarzyszy również konstytutywna dla ballady swoista „szkicowość” w kreśleniu rysów postaci, tła i rozgrywających się na nim zdarzeń⁹, a zarazem silnie dynamiczny sposób prowadzenia akcji, są zresztą indywidualnymi cechami warsztatu pisarskiego Kaczmarskiego. Można zatem powiedzieć, że w pewnym sensie jako poeta o indywidualnych cechach

⁵ Np. *Ballada antykrzyzysowa*, *Ballada o branderze*, *Ballada o gruzińskim rogu*, *Ballada o Hidalgu don Pedro i książniczce Inez*, *Ballada o kamiennych twach*, *Ballada o zasranym pomniku*. Innym przypadkiem są teksty o charakterze balladowym, nienoszące wszakże tego tytułu (*Krowa*, *Przyjaciele*). Wszystkie teksty pochodzą ze strony www.kaczmarski.art.pl i cytowane są za tym źródłem.

⁶ Zob. A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1975, z. 66, s. 14–16.

⁷ Zob. np. A. N. Bold, *The Ballad*, New York 1979, s. 4–11; D. Buchan, *The Ballad and the Folk*, London–New York 1972, s. 56–57; A. Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924–1950*, New Jersey 1995, s. 37; F. B. Gummere, *The Popular Ballad*, Boston 1907, s. 37, 50; A. Paredes, „With His Pistol in His Hand”. *Border Ballad and Its Hero*, Austin 2004.

⁸ Zob. H. Shields, *Popular Modes of Narration and the Popular Ballad*, [w:] *The Ballad and Oral Literature*, red. J. Harris, Cambridge 1991; A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Toruń 1985.

⁹ Zob. J. Porter, *Ballad*, dz. cyt., s. 544: „They are deftly sketched to establish their place in the drama, and any motive is discernible only by means of their speech and actions”.

jest Kaczmarski
dowego.

Czytelny
dialog wspo
wprawdzie
wości, że w

Leżę w s
wtem ch
– Idą Ru
– Cóżes
Może to
Albo wła
(ww. 7–1

Strukturalny
pożyczanym
ponuje, jest o
swoją szczeg
taczam w ca

Stałem w
Nad nami
Szczytu s
Gdy nagl

Zagrzmiał
Kwaśne n
– On tu j
No i powi

Stałem wś
Nad nami
Szczytu s
W oczy str

Zagrzmiał
Wszyscy p
Ach ta wsp
I powiedz

Stałem wś
Pierwszy S
Szczytu s
Gdy pierw

Zagrzmiał
A myśmy r
Te hasła! FI
No i powie
NARODU!!

jest Kaczmarski szczególnie predysponowany do uprawiania gatunku balladowego.

Czytelnym przykładem takiej przyspieszonej relacji wydarzeń, w której dialog współtworzy tekst z epicką relacją, jest ballada *Krowa* (ten utwór nie nosi wprawdzie nazwy gatunkowej w tytule, ale jego cechy nie wzbudzają wątpliwości, że właśnie z balladą mamy do czynienia):

Leżę w słomie, liżę rany,
wtem chłop wpada zastrachany:
– Idą Ruskie! – woła – ale od zachodu.
– Cóżże taki niespokojny?
Może to już koniec wojny,
Albo władzę przysyłają dla narodu!
(ww. 7–12)

Strukturalnym elementem tekstu balladowego, elementem zdecydowanie za-
pożyczanym z folklorystycznej praktyki oralnej, który Kaczmarski często eks-
ponuje, jest obecność powtórzeń wraz z gradacją. Tego rodzaju *climax* ujawnia
swoją szczególną funkcję jako oś kompozycyjna *Ballady o okrzykach* (tekst przy-
taczam w całości):

Stałem wśród tłumu rzymskiej ulicy, krzychałem też jakieś słowa.
Nad nami cesarz i dostojnicy w szatach swych purpurowych.
Szczytu sięgało to uniesienie, gdzieniegdzie lśniła już broń!
Gdy nagle, jakby ponad tym wrzeniem, Cesarz wznosił swoją dłoń.

Zagrzmiały trąby! Bębny i kotły! Zalsniły czerwień i złoto!
Kwaśne nastroje jakby wymiotło. Zakrzyknęliśmy z ochotą!
– On tu jest prawem! On tu jest siłą! On sprawiedliwość wymierza!
No i powiedzcie, jak można było nie krzyczeć mu: „AVE CAEZAR!!!”

Stałem wśród tłumu w gotyckiej kaplicy, w mroku ktoś perorował.
Nad nami biskup i dostojnicy w szatach swych purpurowych.
Szczytu sięgało to uniesienie, aż łomotała skroń!
W oczy strzeliło ołtarza lśnienie, a biskup podniósł dłoń!

Zagrzmiały groźnie wielkie organy, zadrżały złote lichtarze!
Wszyscy padliśmy wnet na kolana, a potem padliśmy na twarze!
Ach ta wspaniałość tego kościoła! Ta wiara, co życie dała!
I powiedzcie, jak tu nie wołać: „BOGU NIECH BĘDZIE CHWAŁA!!!”

Stałem wśród tłumu w centrum stolicy, twarze wznieśliśmy ku górze.
Pierwszy Sekretarz i dostojnicy stali w chorągwi purpurze.
Szczytu sięgało już uniesienie, choć potu dławiała woń,
Gdy pierwszy sekretarz w pozdrowieniu do góry wznosił swą dłoń!

Zagrzmiały rozwieszono głośnie wśród domów ze szkła i stali,
A myśmy na to wznosili okrzyki! Transparentami machali!
Te hasła! Flagi których nie zliczę – do dumy dość dają powodów!
No i powiedzcie, jak tu nie krzyczeć: „PROGRAM PARTII PROGRAMEM
NARODU!!!”

Zdecydowanie nietypową rolę na tle standardowej ballady popularnej spełniają natomiast u Kaczmareckiego dialogi. Jest to uzależnione od zjawiska, które Porter określa mianem „wyobraźni balladowej”¹⁰, a które przeważnie oscyluje wokół tematyki miłosnej lub sensacyjnej; i to bez względu na to, czy mówimy o folklorze tradycyjnym czy miejskim. Krąg obrazów poetyckich ewokowanych przez balladę zawiera się bowiem głównie w tematach krwawych wydarzeń oraz wypadków miłosnych, zaś szczególną rolę grają w niej motywy: rywalizacji, morderstwa, romantycznej ucieczki z kochankiem, porwania panny młodej sprzed ołtarza, cudzołóstwa, kazirodztwa; lub – dla odmiany – wierności, przywiązania, oddanej przyjaźni. Stąd też przeważnie dialog występujący w balladzie jest skonstruowany albo wokół relacji miłosnej kobiety i mężczyzny, albo wokół stosunku rywalizacji między dwoma mężczyznami. Oczywiście tematyka ballady może ulegać poszerzeniu w kierunku kwestii społecznych, politycznych, aktualnych lub osobistych, może również podążać w kierunku gatunku satyrycznego; i wszystkie tego rodzaju modyfikacje widoczne są u Kaczmareckiego, którego interesowała przede wszystkim tematyka polityczna, ewentualnie także historyczna, ale który zarazem pod koniec życia przyjął postawę refleksyjną, introspektywną.

Inaczej jest w przypadku *Ballady o spalonej synagodze*:

Żydzi, Żydzi wstawajcie płonie synagoga!
Cała Wschodnia Ściana porośła już żarem!
Powietrze drży, skacze po suchych belkach ogień!
Wstawajcie, chrońcie święte księgi wiary!

Gromadzą się ciemni w krąg płonącego gmachu
Biegają iskry po pejsach tlą się długie brody
W oczach blask pożaru, rozpaczy i strachu
Gdzie będą teraz wznosić swoje próżne modły?!

Płonie synagoga! Trzask i krzyk gardłowy!
Belki w żar się sypią, iskry w górę lecą!
Tam, w środku Żyd został! Jeszcze widać ręce!
Już czarne! O, Jehowo, za co? O, Jehowo!?

Noc zapadła. Stoją wszyscy wielkim kołem,
Chmury nisko, w ciemnościach gwiazda się dopala
Patrzą na swe chałaty porośłe popiołem,
Rząd rąk i twarzy w mrok się powoli oddala...

Stali tak do rana, deszcz spadł, ciągle stali
Aż popiół się zmieszał ze szlamem.
– Jeden Żyd się spalił! Jeden Żyd się spalił!
Śpiewał w knajpie nad wódką włóczęga pijany.

¹⁰ Tamże, s. 542.

Z jednej „pierwsz... klimat (to włóczęg... wisku – nych wcz... ce, wynik... kowego” po drugie... ze sposob...

Pierw... wym, mo... u Karcz... nym toku... ną jest oś... i faktycz... (jak w *Ba... szesnasto... skowcu).*

czony wp... dzie fikcy... dym wy... ekspresją... cej się pr... trum wen... ostateczn... spójność... w ogóle... w stronę... zdanie ja... całości p... nym nośn...

Dru... w uprzed... strofę i p... na warstw... zaakcent... strofa sta... też zdani... wość, rys... Innymi si... cy; podcz... dową lin... tę zasadę... nej synag...

Z jednej strony, piosenka ta stanowi czytelne nawiązanie do ballady w jej „pierwszym” rozumieniu: ze względu na sensacyjny temat i mroczny, posępny klimat (to także cechy ballady). Można zresztą powiedzieć, że postać pijanego włóczęgi uosabia tradycyjnego śpiewaka ballady w jego „naturalnym” środowisku – „w knajpie nad wódką”. Z drugiej strony, w stosunku do omawianych wcześniej tekstów balladowych Kaczmarskiego, widać tu znaczące różnice, wynikające po pierwsze z redukcji uschematyzowanego elementu „piosenkowego” na rzecz zdecydowanie mniej schematycznego, narracyjno-epickiego; po drugie z poszerzenia funkcji akompaniującego instrumentu; po trzecie zaś ze sposobu potraktowania materiału poetyckiego.

Pierwsza z wymienionych różnic jest słabiej widoczna w zapisie tekstowym, mocniej rysuje się w samym wykonaniu piosenki. Podstawą ballady jest u Kaczmarskiego przeważnie regularnie zrytmizowana strofa o przyspieszonym toku (jak w cytowanej *Krowie* lub w *Przyjaciółach*, w których bazą metryczną jest ósmiozłogłowiec trocheiczny), ewentualnie o toku nieco poszerzonym i faktycznie mniej regularnym, ale nadal z wyczuwalnym wyrazistym pulsem (jak w *Balladzie o okrzykach*, która opiera się na przeplatanych niesymetrycznie szesnasto-, siedemnasto-, osiemnasto-, dziewiętnasto- a nawet dwudziestozłogłowiec). Tymczasem w *Balladzie o spalonej synagodze* podział na strofy, zaznaczony wprawdzie graficznie, w realizacji głosowej okazuje się jednak w zasadzie fikcyjny. Podstawą rytmiczną jest tu pojedynczy wers, posiadający w każdym wypadku własną „kadencję”, polegającą na dowolnym, dyktowanym ekspresją wydłużeniu jego ostatniej partii (pod względem długości pokrywającej się przeważnie z ostatnim słowem). Fikcyjność rytmiczności opartej na metrum wersu i strofy podkreśla swoista „ostentacja” w doborze rymów (rym jest ostatecznie czynnikiem, który w niemalym stopniu integruje wersyfikacyjną spójność ballady): przeważnie są one niedokładne, a niekiedy Kaczmarski w ogóle z nich rezygnuje. Ten sposób ustrukturywania wiersza kieruje nas w stronę swoiście pojmowanej narracyjności: nacisk kładziony jest raczej na zdanie jako jednostkę sensową, nie na wiersz, jako element regularnie brzmiącej całości poetyckiej. Sam wiersz ma znaczenie o tyle, o ile staje się indywidualnym nośnikiem ekspresji tamtego zdania.

Druga z wymienionych różnic współdziała z pierwszą: akompaniament w uprzednio omawianym typie ballady ma za zadanie przede wszystkim scalać strofę i podkreślać ją jako zamkniętą całość. To zamknięcie często przenosi się na warstwę semantyczną utworu: aby pozostać przy cytowanych przykładach, zaakcentuję tylko, że zarówno w *Krowie*, jak i w *Balladzie o okrzykach* albo każda strofa stanowi wyodrębniony, oddzielnie spuentowany odcinek opowieści, albo też zdanie po prostu równa się strofie. Akompaniament podkreśla tę prawidłowość, rysując powtarzalny schemat melodyczno-rytmiczny dla każdej ze strof. Innymi słowy, tego rodzaju ballada posiada niejako kształt „kolisty”, powracający; podczas gdy analizowana tutaj ballada drugiego typu cechuje się raczej budową linearną (stąd właśnie jej narracyjność). Akompaniament odzwierciedla tę zasadę oczywiście tylko do pewnego stopnia, ponieważ w *Balladzie o spalonej synagodze* również zauważalna jest powtarzalność, a nawet symetryczność

pewnych odcinków melodyczno-rytmicznych. Można też zauważyć, że jeśli w ogóle jakiś czynnik podkreśla w tej piosence podział na strofy, to jest nim właśnie muzyka: w jakimś sensie Kaczmarski odwołuje się do retorycznej tradycji muzyki dawnej z jej figurą *mutatio per melopoetiam*¹¹, czyli zestawienia odcinków muzycznych o różnym wyrazie i charakterze. Z drugiej zaś strony, wspomniana samodzielność akompaniamentu, objawiająca się chociażby w solowych odcinkach gitarowych i fortepianowych między wersami tekstu kieruje nas w stronę „balladowości” rozumianej jako liryczna ekspresja – kategoria zaczerpnięta z liryki instrumentalnej (na ten sam element tradycji wskazuje zresztą samo zastosowanie fortepianu jako instrumentu szczególnie operatywnego dla liryki instrumentalnej).

Co do ostatniej z podstawowych różnic, jakich chcielibyśmy się dopatrywać w omawianych dwóch sposobach potraktowania kategorii ballady przez Kaczmarskiego, w *Balladzie o spalonej synagodze* krzyżuje się zasadniczo „nieballadowa” (w tradycyjnym sensie) tendencja do poetyckiej metafory i wysublimowanego języka z typowo „balladową” regułą dynamiczności opowieści, swoistej „reportażowości” opisu tego, co dzieje się „tu i teraz”. Pojawiająca się w zakończeniu ironia, sugerująca czytelnikowi/słuchaczowi, że deszyfracja puenty nie jest być może oczywista, stanowi już kategorię wybitnie „nieballadową”. I tak jak popularne ballady Kaczmarskiego mają w założeniu oczarowywać słuchacza dowcipnie nakreśloną fabułą, prostotą i lekkością opowieści, *Ballada o spalonej synagodze* przypomina jednak o swej zasadniczej proweniencji, którą są grafiki Brunona Schulza, a których kategorie prostoty, lekkości i banalnego dowcipu zasadniczo nie dotyczą.

Summary

Małgorzata Lisecka

Ballad and balladic characteristics in Jacek Kaczmarski's poetry set to music

The article concerns selected aspects of genre of ballade and ballada form in singing poetry by Jacek Kaczmarski. The main object of analysis are some lyrics of this author (*The Cow, The Ballad on Exclamations, The Ballad on the Burnt Synagogue*), in the sphere of the text as well as the guitar and piano music.

¹¹ Zob. W. Lisecki, *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”, „Canor” 1993, nr 3, s. 22.*

Paweł Sobcz

Tekst pic

P

Piosenk

Zagadni

stanowi wa
literackich. C
badawczej ni
dzieła literac
Paula Schera
ta wpisuje si
(w przeciwie
Postawiony p

Pierwsz

których tekst
stycznego wy
zaobserwowa
lirycznej, fun
czeniu granic
jest funkcja
oddziaływan
jednakże słuc
klucza przez
Tański – „w
położony jes
ność, zaczyna
im melodii (c

¹ Por. A. Hej

² Z. Kloch,
Wrocław 1992, s

³ Funkcję in
w piosence. *Od T*

⁴ P. Tański, 1
1-4, s. 93. Pomi
stanowi – co na