



Martin Haim Studziński\*  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

### **Ballada w wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej**

#### **Streszczenie:**

Artykuł poświęcony jest interpretacji *Ballady wagonowej* Agnieszki Osieckiej. Część główna szkicu poprzedzona została obszernym wstępem dotyczącym historii ballady. Celem tego wprowadzenia jest ukazanie głębokiego osadzenia utworu Osieckiej w balladowej tradycji. Szkielet stawia sobie za cel przedstawienie *Ballady wagonowej* jako utworu napisanego z dużą świadomością gatunku i nowatorskiego pod względem wykorzystania motywów typowych dla ballad.

**Słowa-klucze:** Ballada, historia ballady, Agnieszka Osiecka, *Ballada wagonowa*, Maryla Rodowicz

#### **On Agnieszka Osiecka's "Ballada wagonowa"**

#### **Summary:**

The paper brings an interpretation of Agnieszka Osiecka's poem "Ballada wagonowa". The main part of the paper is preceded by a comprehensive introduction, in which a history of the ballads is discussed. The aim of the introduction is to point out some key elements of the

\* Marcin Haim Studziński – mgr, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ (językoznawstwo). Studiował literaturę i języki nowożytne. Jego zainteresowania skupiają się wokół gramatyki porównawczej, historii języka i literatury XX wieku.

Martin Haim Studziński, *Ballada w wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej*

balladic tradition present in the Osiecka's poem. "Ballada wagonowa" appears to be strongly influenced by the balladic tradition, but – at the same time – it treats some typical, traditional motifs in a very innovative way.

**Key words:** ballad, history of the ballad, Agnieszka Osiecka, "Ballada wagonowa", Maryla Rodowicz

## 1. Wstęp

Mimo upływu czasu, utwory Agnieszki Osieckiej pozostają wciąż niedocenione przez krytyków. Można odnieść wrażenie, że zarówno wiersze, jak i prozę Osieckiej zalicza się zbyt często do literatury niskiej i uważa, że nie warto poświęcać im uwagi. Jest to krzywdząca i prowadząca do nadmiernych uproszczeń ocena wartości twórczości tej autorki. Niniejszy artykuł stanowi próbę interpretacji *Ballady wagonowej* w kontekście historii gatunku. Ma on na celu skłonienie czytelnika do odczytywania twórczości Osieckiej w szerszym kontekście oraz w sposób bardziej wnikliwy. Pozwoliłoby to spojrzeć na tę niezwykłą postać na nowo, odrzucając stereotypy narosłe wokół jej rzekomo lekkich i niepoważnych tekstów.

## 2. Krótka historia ballady ze szczególnym uwzględnieniem ballady polskiej

Termin *ballada* wywodzi się od południowowłoskiego słowa *ballare*, tańczyć<sup>1</sup>. Historia ballady to skomplikowane dzieje gatunku, który wielokrotnie zmieniał kształt, zamierał i odżywał pod nową postacią. Między kolejnymi ogniwami jej rozwoju często brak wyraźnych połączeń, jakby wiele

<sup>1</sup> Część pierwszą i drugą artykułu opracowano głównie na podstawie wstępu Cz. Zgorzelskiego i I. Opackiego do zbioru: *Ballada polska*, Wrocław 1962. W swojej pracy autorzy dokonują próby historycznoliterackiego ujęcia rozwoju gatunku w Polsce w kontekście europejskiego piśmiennictwa balladowego.

rozmaitych gatunków literackich określało się jedną nazwą. Na przestrzeni lat zmieniało się nawet to, co bylibyśmy skłonni traktować jako istotę ballady. Można powiedzieć, że o balladowości decyduje jedynie wewnętrzne ściernie się kilku tendencji, obecność różnych pierwiastków, których współistnienia nie da się uchwycić statycznie. Paul Lang zaproponował nazwę *die Balladik* na określenie ballady jako czwartego rodzaju literackiego<sup>2</sup>.

W średniowieczu mianem ballady określano chóralno-taneczną pieśń liryczną o ludowej proveniencji. Związana z tym była określona stylizacja świata i narratora. Twórcy kładli nacisk głównie na to, co nowe, spontaniczne i eksperymentalne. W indywidualnym i niepowtarzalnym doświadczeniu poszukiwano tego, co powszechne i ponadjednostkowe. Autorzy ballad unikali stylizacji sielankowych, nie stronili od brutalności. Z takim ujęciem świata wiązała się ściśle postać balladowego narratora, który postrzegał świat w sposób prosty i pozornie naiwny. Z kulturą ludową miał go wiązać specyficzny styl narracji, obfitujący w potoczne słownictwo, wykrzyknienia, cechujący się brakiem przesadnej retoryki i licznymi powtórzeniami. Powtarzanie strof wiązało się z melicznym charakterem ballady, w której tradycyjnie występowało bogactwo rymów, silne dążenie do uwypuklenia refrenu i wyraźnie słyszalny tok wersyfikacyjny. Ballada nie tylko opowiadała o świecie, ale także demonstrowała określone sceny za pomocą układów tanecznych i rytmu, w czym przypominała widowisko sceniczne.

Proporcja rodzajów literackich w balladzie była kwestią sporną. Na różnych etapach jej rozwoju przeważały bowiem rozmaite elementy. Istnieją ballady zbudowane wyłącznie z partii dialogowych, współcześnie jednak przeważa model liryczny. Ze względu na element dominujący, wyróżnić można ballady liryczne, epickie i dramatyczne. Tę wielogłosowość uchwycił Juliusz Kleiner w swojej definicji ballady – „[...] ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”<sup>3</sup>. Długość ballad jest kwestią względną, na ogół jednak zalicza

<sup>2</sup> P. Lang, *Die Balladik*, Basel 1942, s. 57.

<sup>3</sup> J. Kleiner, *Ballada*, [w:] *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, Zagadnienia Rodzajów Literackich, t. I, Łódź 1958, s. 196.

się je do grupy utworów krótszych, w których sytuacja fabularna zostaje zarysowana jedynie szkicowo, a więc z dużą ilością luk i dążnością do wyraźnej pointy.

Autorzy ballad wybierają często wspomnienie, aluzję i technikę okrężnego mówienia, co może prowadzić do sprzeczności z postulatem naturalnej prostoty wypowiedzi (liczne powtarzanie *contra* lapidarność, bogactwo metafor *contra* styl potoczny). W balladach mamy jednak do czynienia z fragmentarycznością, która zwykle pozostawia na uboczu związki przyczynowe, a opiera się na stopniowaniu jakiegoś wydarzenia, aż do nadania mu pełnego wydźwięku w poincie. Nakłada się na to dramatyczny ciąg wydarzeń ciężących ku katastrofie, a wątki – nawet poboczne – powiązane są w jedną oś akcji i tworzą fabularny amalgamat. Jak zauważył Goethe, narrator może rozpocząć swą balladę epicko, co nie znaczy, że w tym tonie wytrwa do końca<sup>4</sup>.

W dobie renesansu balladę stopniowo skodyfikowano na terenie Włoch (Petrarka, Dante). We Francji pojawiły się wówczas ballady, w których najczęściej występowały trzy ośmiowierszowe strofy z trzema rymami o układzie ab ab bc bc z refrenem i czterowierszem finalnym zawierającym zwrot do adresata. W Hiszpanii tworzono wtedy swobodniejsze ballady nazywane romancami. Na tym polu wyróżnili się szczególnie Quevedo i Lope de Vega. Pojęcie ballady nie było obce krajom anglosaskim i zostało użyte w XVI wieku podczas charakteryzowania angielskich i szkockich pieśni ludowych, które w początkowym stadium rozwoju wiązano z tańcem i śpiewem i wywodzono z ludowych korzeni. W balladach tych odnaleźć można dużą ilość cudowności (królowa elfów), grozy (harfa z kości) i egzotyki (gadające papugi). To właśnie utwory rozpowszechnione w krajach germańskich i skandynawskich stały się pierwowzorem ballady w XIX wieku.

Uważa się, że szczyt popularności i rozwoju pierwszej balladowej poezji przypadł na czas późnego średniowiecza, jednak w poszczególnych krajach ta forma działalności literackiej rozwijała się na przestrzeni różnych stuleci. Toczone długie spory o to, kto mógł być pierwszym twórcą ballad (minstrelowie, lud jako zbiorowość, przedstawiciele ludu) i dopie-

<sup>4</sup> J. W. Goethe, *Werke*, Weimar 1902, t. 41, cz. I, s. 223-227.

ro w XX wieku Lusia Pound w pracy *Poetic Origins and the Ballad* wykazał, że pierwszymi twórcami ballad byli poeci, nie zaś lud<sup>5</sup>. Źródłem dawnych ballad mogły zatem być pieśni bohaterskie i baśnie.

Historia ballady polskiej jest związana z pieśnią ludową i literaturą oficjalną, tworzoną często na potrzeby doraźnych sytuacji politycznych i społecznych. Zdaniem Eugeniusza Kucharskiego, już w XI wieku powstawały na ziemiach polskich dumy, które prawdopodobnie wiązano ze śpiewem i tańcem<sup>6</sup>. Utracie niepodległości towarzyszyło powstanie i ukształtowanie się dumy przedromantycznej, która łączyła treści patriotyczne z muzyką i melicnością, co zaowocowało popularnością tzw. śpiewów (*Pieśnioksiąg* Jana Pawła Woronicza czy *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza). Liczne wojny, w tym głównie kampanie napoleońskie, dostarczały tym pieśniom wątków bitewnych i czułych, związanych z motywami pożegnania i rozłąki, a wreszcie walki i śmierci. Z drugiej strony, w dumach zagościły też tematy obyczajowe, ilustrujące zmiany struktury społecznej i stopniową demokratyzację. Coraz popularniejsze stawały się treści romansowe, a nowy prąd, sentymentalizm, wprowadził na szeroką skalę romanse i powieści o zabarwieniu sensacyjnym. Twórcy dum inspirowali się pieśniami rzekomego Osjana oraz rodzimymi utworami patriotycznymi. Równolegle rozwijały się dumy lekkie o tematyce miłosnej, śpiewane jako przerywniki romansowych opowieści. Duma sentymentalna kształtowała się zatem w wielu kierunkach jednocześnie i doczekała się licznych kontynuacji (na przykład *Ballady bohaterskie* Kazimierzy Hłakowiczówny). Poza już wymienionymi, występowały także dumy grozy, w których pojawiały się diabły i duchy. Wszystkie te liryki były utrzymane w ramach poetyki czułych wzruszeń i nawiązywały do siałenek lub osiemnastowiecznych poezji sytuacyjnych.

Jeszcze przed wystąpieniem Adama Mickiewicza zaczęto tłumaczyć ballady Friedricha Schillera, a potem Gottfrieda Bürgera, co w połączeniu z wpływami pieśni ludowych otworzyło drogę nowemu gatunkowi – balladzie romantycznej, która początkowo przypominała twór zlepiiony z za-

<sup>5</sup> Por. L. Pound, *Poetic Origins of the Ballad*, New York 1921.

<sup>6</sup> Por. E. Kucharski, „*Pani pana zabiła*” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej, „Pamiętnik Literacki” 1931, XXVIII.

granicznych ballad i rodzimych tradycji sentymentalnych. Dopiero *Lubor* Józefa Zaleskiego i *Cyganka* Tomasza Zana zapoczątkowały, wraz z nowatorskimi tonami *Ballad i romansów* Mickiewicza, nowy etap dziejów ballady na ziemiach polskich<sup>7</sup>. Jarosław Marek Rymkiewicz pisał o balladach Mickiewicza, że „[...] miały za temat jakieś niezwykle, fantastyczne lub cudowne, ale zawsze tajemnicze wydarzenie, wszystkie też odwoływały się do jakiegoś prawdziwego lub fikcyjnego wzorca ludowego, do jakichś wiejskich legend lub baśni i pieśni”<sup>8</sup>. Nie należy się zatem dziwić swoistej balladomanii, która wybuchła w Krakowie, Warszawie i na Litwie i przyniosła setki tekstów grafomańskich opartych na schemacie *Ballad i romansów*. Nadal trwały poszukiwania nowych dróg balladowych wypowiedzi, które ciążyły ku pogłębionemu realizmowi i patriotycznej metaforyce (*Alpuhara* Mickiewicza). Za sprawą nawrotu mody na egzotykę, ukazywano życie społeczności kozackich, pisano o groźbie najazdów Tatarów lub dokumentowano zwyczaje muzułmanów (*Branka* Józefa Kraszewskiego). Emigracyjny romantyzm rzadko zwracał się w stronę ballady, a jeśli nawet, to przynosił utwory epigońskie lub nacechowane dydaktyzmem.

W obrębie nurtu realistycznego można wyznaczyć wyraźny krąg utworów o tematyce społecznej. Teksty te opowiadały się przeciwko poddaństwu i krytykowały stosunek panów do ludu (*Piosnka chłopska* Julii Wojkowskiej), mówiły też o głodzie (*Chleb* Edwarda Żeligowskiego). Ballady patriotyczne, wyrastające z piosenki powstańczej, miały na celu podtrzymanie ducha narodowego w trudnych czasach (*Śmierć pułkownika* Mickiewicza). Istniały wreszcie pisane na wzór dawnych śpiewów dumy historyczne, w których ukazywano dawną świetność ojczystych stron i wychwalano cnoty rycerzy. Takie zabiegi przesuwają punkt fabularnej i rodzajowej ciężkości w stronę prozy i publicystyki, które niebawem całkowicie przejęły funkcje ballady. Mimo wszystko powstawały nadal balladowe utwory opiewające walki z 1863 roku, tworzone ballady z tezą, obrazki epicko-liryczne, które rozwijała

<sup>7</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, XXXVIII, s. 72-149.

<sup>8</sup> *Ballady*, [w:] J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 35-37.

w swojej twórczości Maria Konopnicka. W balladach zagościła sceneria wielkich miast i problematyka kapitalistycznego wyzysku, a sentymentalny żal ustąpił miejsca buntom i patetycznemu potępieniu ciemżycieli. Równocześnie kształtowały się ballady utrzymane w tonie satyry, parodii i żartu, którego główną ofiarą padała romantyczna miłość (*Ślub Michała Bałuckiego*). Termin ballada stał się w tym czasie sygnałem niepoważnej intencji autora, a tekst balladowy był zazwyczaj trawestacją romantycznych wątków.

Zafascynowani romantyczną estetyką twórcy okresu Młodej Polski ponownie wprowadzili balladę na salony. Twórcy chętnie opracowywali na nowo stare tematy, jak w nawiązującej do *Lilii* Mickiewicza balladzie Stanisława Wyspiańskiego, która została włączona do sztuki *Bolesław Śmiały*. Wyspiański rozwinął też znacznie techniki dramatyzowania ballady. Niektóre teksty Wyspiańskiego i chociażby Zygmunta Sarneckiego (*Szklana góra*) można zresztą scharakteryzować jako dramaty balladowe. Poza dramatycznymi, pisano również ballady baśniowe. Były to teksty przepełnione symboliką, nastrojowością i migotliwością znaczeń, dążące do pozornego zobiektywizowania przedstawionego świata, który przypominał mocno rzeczywistość znaną z twórczości epickiej (*Ballada o róży nieznaney* Leopolda Staffa). Wypowiedź narratora przekształcała się w nich często we fragmentaryczny monolog głównego bohatera. To, co naprawdę ważne, rozgrywało się w tych tekstach wewnątrz postaci, a wątek fabularny ograniczony był do minimum. Równoległe osobną linię balladową rozwijał Bolesław Leśmian, który skupił się głównie na problematyce granicy między percepcją i psychiką jednostki, a tym, co poza nią. Co ważne, pokazywał on w swoich tekstach brzydotę i popęd biologiczny, formułując w ten sposób nowe kategorie estetyczne.

W okresie międzywojennym ballada stała się jeszcze bardziej amorficzna. Dowodem na to może być eksperymentalny zbiór Emila Zegadłowicza *Powsinogi beskidzkie*. Do łask powróciły też ballady z tezą, których nowym zadaniem było ustosunkowanie się do wojennych losów żołnierzy. Zewnętrzny i autonomiczny względem bohatera świat starano się opisać tak, by z jego zwyczajności wydobyć to, co nazwać można poetyckim odczuwaniem rzeczywistości. W tym celu stosowano heroizację, humor mieszano z patosem (*Ballada o śmierci Izaka Kona* Juliana Tuwima). Bohaterem tych



Martin Haim Studziński, *Ballada w wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej*

ballad został – jak w czasach realizmu – szary człowiek, który zmagął się ze swoją codziennością, próbując złagodzić jej brutalność ironią, wyobraźnią i melancholią. W czasie międzywojennym pojawiły się ballady wyraźnie epickie (głównie u Tuwima) i liryczne o odcieniu poważnym (*Ballady zwyczajne* Iłakowiczówny) oraz otwarcie żartobliwym (*Romanca o trzech siostrach emigrantkach* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego). Nową stylistykę cechowało mniej lub bardziej pozorne obniżenie tonu, a co za tym idzie, pozycji samego gatunku. Ballada zmieniła się stopniowo w piosenkę śpiewaną dla niekoniecznie elitarnego grona słuchaczy. Wśród balladowych tematów pojawiały się wątki awanturnicze, sensacyjne i związane z życiem miejskim, a język ballad stawał się coraz bardziej potoczny. W tym duchu narodziły się powojenne ballady Mirona Białoszewskiego, w których, mimo iż nie krępowała ich żadna sztywna maniera gatunkowa, odnaleźć można ślady bogatej tradycji gatunku. Zdaje się, że podobnie należy odczytywać ballady Agnieszki Osieckiej (1936–1997) – „najwybitniejszej polskiej poetki piosenki”<sup>9</sup>. Jej twórczość, „która żyje w nadzwyczajnej symbiozie z muzyką”, jak zauważył Henryk Malecha<sup>10</sup>, to obserwacja codziennych wzruszeń. Osiecką cechowała duża samoświadomość pisarska, co doskonale uwidacznia się w balladach – gatunku, który pisarka uprawiała przez całe życie.

### 3. Ile jest ballady w balladzie?

Agnieszka Osiecka, *Ballada wagonowa*<sup>11</sup>

Pamiętam – był ogromny mróz  
od Cheetaway do Syracuse...  
Pamiętam – był ogromny mróz  
od Cheetaway do Syracuse...

<sup>9</sup> Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznań 2003, s. 11.

<sup>10</sup> Por. Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000, s. 194.

<sup>11</sup> A. Osiecka, *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*, Warszawa 2010, s. 266-267.



Sam diabeł szepnął: „Wietrze, wiej od Syracuse do Cheetaway!”.

Sam diabeł szepnął: „Wietrze, wiej od Syracuse do Cheetaway!”.

Trzech pasażerów pociąg wiozł od Cheetaway do Syracuse.

Trzech pasażerów pociąg wiozł od Cheetaway do Syracuse.

W moim przedziale wszyscy trzej, ten – z Syracuse, ten – z Cheetaway.

W moim przedziale wszyscy trzej, ten – z Syracuse, ten – z Cheetaway.

Ten trzeci to był na mój gust  
nie z Cheetaway, nie z Syracuse...

Ten trzeci to był na mój gust  
nie z Cheetaway, nie z Syracuse...

Mój cudzoziemcze, zostać chcesz  
gdzieś w Syracuse, gdzieś w Cheetaway...

Mój cudzoziemcze, zostać chcesz  
gdzieś w Syracuse, gdzieś w Cheetaway...

Zatęsknisz jeszcze do mych ust, do Cheetaway, do Syracuse!

Zatęsknisz jeszcze do mych ust, do Cheetaway, do Syracuse!

Wesele będzie, hejże, hej, od Syracuse do Cheetaway!

Wesele będzie, hejże, hej, od Syracuse do Cheetaway!

Od Syracuse do Cheetaway!

*Ballada wagonowa* ukazała się po raz pierwszy w *Notatniku literackim* w 1969 roku jako utwór bez tytułu, następnie weszła w skład tomiku *Śpiewające piaski*. We wspomnieniach Maryli Rodowicz, którą poetka poznała w drugiej połowie lat 60. w Radiowym Studiu Piosenki, znaleźć można następujący zapis –

[...] dostałam tekst tej piosenki, a właściwie znalazłam go w szufladzie w radiu, w Trójce, gdzie pracowała Agnieszka Osiecka. Ona była wtedy w Stanach, ale

Martin Haim Studziński, *Ballada w wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej*

zgodziła się na to, żebym mogła sobie poszperać w tej szufladzie, i znalazłam tam tekst, który dopiero co przysłała z tych Stanów. A napisała go rzeczywiście jadąc pociągiem [...] do Syracuse, muzykę napisał do niego Andrzej Zieliński ze Skaldów. Ja czekałam w samochodzie przed Hotelem Warszawa w Warszawie, a on pisał ją dosłownie na kolanach – na kolanach miał położoną teczkę [...] i w ciągu kilku czy kilkunastu minut napisał muzykę do *Ballady wagonowej*<sup>12</sup>.

Zazwyczaj pierwszy wers ballady wprowadzał czytelnika w sytuację panującą w świecie przedstawionym, a każdy następny rozwijał opowieść – do najbardziej znanych polskich tekstów, które można przywołać na poświadczenie tej tezy należy *To lubię* Mickiewicza. Również *Ballada wagonowa* zaczyna się charakterystycznym „Pamiętam”, które zanurza odbiorcę bezpośrednio w strumieniu wspomnień podmiotu czynności twórczych, zabiera do jego (jej) świata, zapewniając autentyzm i intymność kontaktu między nadawcą i odbiorcą tekstu. Owo „Pamiętam” wskazuje w końcu na sytuację przeszłą i referowaną po czasie, z czym mogą wiązać się niedopowiedzenia, luki pamięci i zmyślenia. Justyna Szymańska zaznacza, że...

Agnieszka Osiecka bardzo chętnie wypowiadała się na temat swego życia prywatnego. Wydawała się w tym bardzo odważna: nie kryła kompleksów, miłosnych porażek, własnych konfliktów wewnętrznych, podejmowała swoistą grę z czytelnikiem uzupełniając dane z własnej biografii fantastycznymi faktami<sup>13</sup>.

Sama Osiecka mówiła – „[...] jeśli chcemy, żeby życie jakoś spuchło, zwielokrotniło się, utraciło zgrzebność, nabrało barokowej pulchności – wyczyniamy ze sobą rozmaite gry i zabawy, wchodzimy w role”<sup>14</sup>. Rzeczywiście, rozpoczynający tomik *Wada serca* (1981) wiersz *Spotkanie autorskie* zawiera niejako potwierdzenie tych słów – „czy pani tak wszystko pisze z życia?” – „z życia”, pada odpowiedź. W przypadku Osieckiej

<sup>12</sup> <http://artu-variousposition.blogspot.com/2010/09/od-syracuse-do-cheetaway.html> (dostęp: 05. 05. 2017).

<sup>13</sup> *Agnieszka Osiecka o kobietach...*, dz.cyt., s. 20.

<sup>14</sup> A. Osiecka, *Na początku był negatyw*, Warszawa 1996, s. 128.

mielibyśmy zatem do czynienia z klasycznym przykładem „życiopisania” (termin Henryka Berezny), w którym granica między życiem a literaturą staje się płynna. Jednak pomimo zgody na utożsamianie siebie ze swoimi bohaterami, którą poetka poniekąd daje swoim czytelnikom, chciałbym dokonać rozdziału między autorką i podmiotem czynności twórczych oraz bohaterką utworu.

Balladowy podmiot pamięta, że od Cheetaway do Syracuse był „ogromny mróz” – wiele utworów balladowych rozpoczyna się od opisu pogody, co daje możliwość wstępnego rozpoznania krajobrazu i miejsca akcji (*Rusałki* Ignacego Kułakowskiego). Niegościnne warunki atmosferyczne występują niezwykle często w romantycznych balladach. Najczęściej pojawiają się burze, wichry, nierzadko zawieje, śnieg i mróz. Wszystkie te elementy, poza funkcją opisującą świat, posiadają rozbudowane znaczenie symboliczne i wchodzą w związki z emocjami balladowych bohaterów. Mróz jest w *Balladzie wagonowej* symbolem emocjonalnej stagnacji, a sama zima symbolizuje najczęściej niepowodzenie osobiste (por. *Zielono mi* Osieckiej).

Podmiot wspomina drogę od Cheetaway do Syracuse. Akcja większości ballad jest nierozdzielnie związana z motywem podróży, w czasie której bohaterowie przeżywają przygody, spotykają nadprzyrodzone istoty, muszą pokonać określone przeciwności, ale także przechodzą wewnętrzną przemianę, a ich życie wzbogaca się dzięki nabytym doświadczeniom. Motyw drogi często symbolizuje życie lub czas, który przynosi zmiany. Ostatecznie moment podróży wprowadza swoiste zawieszenie między określonymi punktami; to chwila znajdowania się pośrodku, dynamiczny czas, w którym wszystko może się zdarzyć. Dzięki podróży rozwija się wątek ballad takich, jak chociażby *Duma o Stefanie Żółkiewskim* Juliana Ursyna Niemcewicza czy *Powrót taty* Adama Mickiewicza. Uczucie niezwykłości związane jest nie tylko z faktem podróżowania, ale także z niedookreślonym czasem i celem podróży.

O ile pobyt podmiotu w mieście Syracuse nie dziwi – miasto położone w stanie Nowy York znane jest z dużej mniejszości polskiej – o tyle podróż do Cheetaway może się wydać niezwykła, ponieważ żadnego Cheetaway na mapie Stanów Zjednoczonych nie ma. Opisana podróż odbyła się więc prawdopodobnie od Syracuse do leżącego również

w stanie Nowy York miasta Cheetawaga i trwała około trzech godzin<sup>15</sup>. Indiańską nazwę, która oznacza dosłownie miejsce, w którym rosną rajskie jabłka, poetka zmieniła na krótsze i odpowiednie dla rytmiki tekstu słowo Cheetaway, w którym pobrzmiwają dwa angielskie słowa – *cheat* – oszukać, zdradzić – i *away*, które obrazuje oddalanie się i odległość w ogóle. Co ciekawe, Agnieszka Osiecka nigdy nie była ani w Syracuse, ani w Cheetaway (Cheetawaga).

Bardzo dokładne wskazanie miejsca akcji jest typowe dla romantycznej ballady, w której wyraźnie oznaczano, czy akcja rozgrywa się nad Świteznią, nad brzegami Niemna czy w okolicach Płużyn. Podobnie jak w balladzie romantycznej, balladowy świat u Osieckiej istnieje obiektywnie, a cech niezwykłych nabiera dopiero w momencie wejścia w interakcję z bohaterem, który nada temu anonimowemu światu rys indywidualny, tworząc w ten sposób sytuację liryczną. Umieszczenie akcji w Stanach Zjednoczonych można wiązać z obecnym w wielu balladach wątkiem orientalnym, który miał na celu adaptację nieznaną i zadziwiającą przestrzeni. Tak jest u Goethego w *Bogu i bajaderze* oraz w *Timurze*. W *Balladzie wagonowej* mamy zaś do czynienia z okcydentalizmem, który można nazwać nowym orientalizmem. Stany Zjednoczone były w latach sześćdziesiątych XX wieku kuszącym i trudno osiągalnym celem podróży.

Wybierając pociąg jako środek lokomocji, Osiecka osiągnęła efekt ballady w pełni nowoczesnej, opisującej rzeczywisty świat. Wypada zaznaczyć, że balladowi bohaterowie wybierali najczęściej konia jako środek lokomocji – tak było w *Lenorze* Bürgera i w *Królu elfów* Goethego. Rzadziej spotyka się powozy, ale zdarzały się nawet statki (*Okręt widmo* Michaiła Lermontowa), tramwaje czy wreszcie pociągi (*Dojeżdżam i Jak ja komu dam pierścionek* Osieckiej).

Otwierający drugą strofę motyw diabła to kolejna odsłona niezwykłego dialogu, który Osiecka podejmuje z romantyczną tradycją balladową. Diabeł ponosi winę za złe warunki pogodowe, podobnie jak w *Fauście* Goethego i *Panie obłocznym* Osieckiej, sprzeciwia się człowiekowi i stara się pokrzyżować mu plany. Wywołany przez diabła wiatr

<sup>15</sup> <http://artu-variousposition.blogspot.com/2010/09/od-syracuse-do-cheetaway.html> (dostęp: 05. 05. 2017).

miałby więc cechy demoniczne (jak w balladzie *Artur i Minwana* Leona Potockiego), a zaimek „sam”, który określa diabła, potęguje dodatkowo jego złośliwość i siłę. Diabeł Osieckiej to jednak postać z metaforyki codziennych rozmów obecna w polskim folklorze ludowym (*Chłop i diabeł* Franciszka Morawskiego), którą poetka przenosi do Stanów Zjednoczonych. Tak czy inaczej, jednym z głównych postulatów gatunkowych jest niesamowitość obecna w obrębie świata przedstawionego<sup>16</sup>. Postulat ten realizowano różnie – czasami była to przemiana wewnętrzna jednego z bohaterów (*Powrót taty* Mickiewicza), czasami jedynie nawoływanie sów (*Kwiatki prohibicyjne* Gałczyńskiego). Warto zauważyć, że liryczny monolog został przerwany tylko raz przez podaną w cudzysłowie wypowiedź diabła, która uzupełnia *Balladę wagonową* o komponent dramatyczny. Gry związane z mieszaniem różnych pierwiastków literackich Osiecka prowadziła niemalże w obrębie każdej napisanej przez siebie ballady, czego dowodem może być składająca się wyłącznie z dialogu *Ballada starokawalerska*, w której poetka wyeksponowała dramatyczne oblicze gatunku (tak samo dzieje się w *Pożegnaniu Hektora* Schillera).

Nie bez znaczenia pozostaje także ilość podróżujących, do których narratorka nie zalicza siebie, co może świadczyć o przyjęciu biernej postawy pozornie naiwnego (typowy rys balladowy) obserwatora. Liczba trzy jest wyjątkowo bogata w symboliczne znaczenia, ale, jak się zdaje, nie o to chodzi Osieckiej. Trójka wiąże się w *Balladzie wagonowej* z niejednoznacznością wyboru, która prowadzi do niejasnej fantazji, być może sennego marzenia, w którym podmiot nawiązuje romans. Podobnie jak w baśniach, w balladach wyraźna jest skłonność do stosowania określonych układów liczbowych. Trzech bohaterów występuje więc w balladzie Nikolausa Lenaua *Trzech Indian* – swoją drogą jest to bodajże pierwszy tekst balladowy, którego akcja rozgrywa się na terenie Stanów Zjednoczonych – i u Ludwiga Uhlanda w *Córeczce gospodyni*. Osiecka przywiązywała w swojej twórczości bardzo dużą wagę do roli przypadku w życiu człowieka – warto zaznaczyć, że to właśnie przypadek jest nadzwyczaj często punktem wyjściowym balladowej akcji (*To*

<sup>16</sup> Por. Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 117.

lubię Mickiewicza), gdyż powoduje nagłe i niespodziewane zagęszczenie sytuacji w przedstawionym świecie.

Pasażerowie różnią się między sobą miejscem pochodzenia. Okazuje się, że dwóch pochodzi z wymienionych już wcześniej miejscowości – jeden jest z Cheetaway, drugi zaś z Syracuse. Postaci te pozostają jednak anonimowe. Do typowych rysów balladowych należy określanie postaci drugoplanowych jedynie symbolicznie i traktowanie ich powierzchownie. Ci tajemniczy mężczyźni nie wzbudzają jednak w obserwującej ich kobiecie ciekawości. Inaczej rzecz ma się w przypadku trzeciego pasażera, który pozostaje uroczo tajemniczy, nie pochodzi bowiem ani z Syracuse, ani z Cheetaway. Jego nieokreślony status intryguje i zachęca do snucia przypuszczeń i marzeń.

Dalsze obserwacje dotyczą tylko trzeciego podróżnego. Nie jest to już jednak anonimowy pasażer – zostaje on wyróżniony za pomocą zamka dzierżawczego „mój”. Podróżny zostaje także określony mianem cudzoziemca – podobieństwo podmiotu i trzeciego bohatera znajduje w tym sformułowaniu swoje ostateczne potwierdzenie. Prawdopodobnie w wyobraźni, być może we śnie, kobieta zapoznaje się z trzecim pasażerem i zachęca go, by zechciał zatrzymać się w Syracuse lub w Cheetaway. Inaczej niż w zdominowanym przez męski punkt widzenia świecie dawniejszych ballad (Maryla jest u Mickiewicza niema, podobnie Leila u Byrona), Osiecką zajmują głównie problemy związane z kobiecym spojrzeniem na świat i sprawy miłości, a mężczyzna jest bohaterem jedynie relacjonowanym lub jeszcze więcej – wyobrażanym. Mimo wszystko, również Osieckiej zdarzają się teksty, których narratorem jest mężczyzna (*Pożegnanie z Marią*).

Choć problem bycia kochaną pojawia się stale nie tylko w poezji ale także w prozie Osieckiej (*Biała bluzka*), w *Balladzie wagonowej* został on zasugerowany wyjątkowo subtelnie i pozostał niedopowiedziany. Mówiąc językiem Czesława Zgorzelskiego, Osiecka podaje jedynie „małe ziarenko fabularne”<sup>17</sup>, dzięki czemu pozwala czytelnikowi zanurzyć się w niejasnym i przez to fascynującym świecie poetyckim.

<sup>17</sup> Cz. Zgorzelski, *Z dziejów polskiej ballady poromantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1961, III, s. 358.

W marzeniach podmiotu przypadkowa znajomość przeradza się w zwiędzony ślubem romans i huczne wesele, które w tekście zapowiada ludowe wykrzyknienie „hejże, hej!”. Potoczny styl (por. mowa romantycznego podmiotu ballad kreującego się na przedstawiciela ludu) i codzienne słownictwo, występują właściwie w każdym utworze Osieckiej i – w jej najlepszych tekstach – nadają temu piarstwu charakterystyczną lekkość i umiejętność mówienia o najtrudniejszych nawet sprawach bez żenującego patosu. Wykrzyknienia, sygnały fatyczne o ludowej proweniencji, żywy tok opowieści, silna muzyczność tekstu (osiem sylab w każdym wersie każdej czterowersowej strofy, co koresponduje z tradycyjnymi wyznacznikami budowy tekstu balladowego), a w końcu refreniczność przypominająca szkockie ballady (*Lord Randall*) i obecność dokładnych rymów męskich, to cechy, które nierozzerwalnie wiążą *Balladę wagonową* ze śpiewem i tańcem. Poezja Osieckiej żyje w nadzwyczajnej symbiozie z muzyką, zaznacza Henryk Malecha. Ponadto poetka często już w obrębie tytułu precyzuje rodzaj muzyczności swojego tekstu (*Sopockie bolero*, *Strażacki walc*, *Taniec bergamski*). W przypadku *Ballady wagonowej* efektu współistnienia z muzycznym podkładem dopełniają liczne powtórzenia, które powszechnie uznaje się za jeden z wyznaczników balladowości.

Z Osiecką współpracowało wielu znanych wokalistów, takich jak Katarzyna Gaertner, Maryla Rodowicz, Seweryn Krajewski czy Andrzej Zieliński – w przypadku omawianego w niniejszym szkicu tekstu, najważniejsze zdają się interpretacje wokalne autorstwa Maryli Rodowicz („polska odpowiedź na muzyczną modę *country*”) i Macieja Miecznikowskiego. Oba te wykonania sugerują interpretacje utworu, które – przez wzgląd na wspomniany już przeze mnie nierozzerwalny związek wierszy Osieckiej z muzyką – nie mogą być zlekceważone. Uwadze badacza nie powinna zatem umknąć ówczesna moda na stylistykę *country*, którą Osiecka prznosiła do kultury PRL. Można by też tropić powiązania między omawianym tekstem i powstałym w XIX wieku w Stanach Zjednoczonych *train song*. Nie jest wykluczone, że dogłębne badania porównawcze mogłyby rzucić nowe światło na *Balladę wagonową*, którą w niniejszym artykule postrzegam głównie jako tekst głęboko zakorzeniony w europejskiej tradycji balladowej.



#### 4. Ballada z *happy endem*?

*Ballada wagonowa* to przede wszystkim tekst o miłości. W średnio-wiecznych i romantycznych balladach miłosnych największy nacisk kładziono na tragizm bohaterów. W takich utworach związek najczęściej zrywano, przerywała go śmierć lub burzyła niewierność, prawie zawsze pojawiał się motyw zemsty. Zdarzały się więc wielkie miłości do ostatniego tchnienia, uczucia podniosłe, jak u Józefa Kalasantego Pajgerta w *Pogoni*, i takie, które niosły bohaterom zgubę, jak u Felicjana Faleńskiego w *Topielicy*. Co więcej, tradycyjne ballady dążyły do wyraźnej pointy, która nadzwyczaj często zawierała w sobie morał. W wielu z nich pojawiał się motyw zbrodni i kary. W tekście Osieckiej nie ma zbrodni, makabry, podniosłości – można powiedzieć, że *Ballada wagonowa* należy do gatunku ballad pisanych z przymrużeniem oka. W nurcie odpowiedzialnym za taką aranżację balladowego świata znaleźliby się wraz z Osiecką między innymi Goethe (*Taniec umarłych*), Mickiewicz (*To lubię, Pani Twardowska*), Tuwim (*Piotr Płaksin*) i Gałczyński (*Kwiatki prohibicyjne*). Wszystkie te teksty łączy próba oswajania za pomocą uśmiechu sił, przed którymi w rzeczywistym świecie człowiek staje bezradny. Czy więc rzeczywiście, jak sugeruje Stanisław Baliński w zakończeniu *Ballady o róży*, „nie ma szczęśliwych ballad na świecie”?<sup>18</sup>

Brak pesymistycznego zakończenia nie powinien dziwić czytelnika *Ballady wagonowej* – utwór ma charakter życzeniowy i przypomina baśń, o czym mogą świadczyć między innymi niedookreślony czas, znamienna dla baśni tajemnicza przestrzeń oraz styl opowieści. W *Balladzie wagonowej* jest niewiele informacji, na podstawie których można by zrekonstruować przebieg wydarzeń w pociągu.

W *Balladzie wagonowej* ujawnia się natomiast w pełni „żyłka roman-sowa” (termin Osieckiej), to jest potrzeba bliskości i przygody. W liście do Janusza Minkiewicza Osiecka pisze: „oj nie, ja nie mam szczęścia do niedzielnych przedpołudni z ukochanymi”, pokazując z jednej strony „nieumiejętność życia w samotności, konieczność poświęcenia się dla kogoś,

<sup>18</sup> *Ballada polska*, dz. cyt., s. 787-788.

z drugiej zaś strony odbierając obecność ukochanej osoby jako wyrok, karę i udrękę”. „Na mapie poszukiwaczy szczęścia Agnieszka wpisuje się zdecydowanie w nurt wędrowców, a nie ludzi osiadłych”. Kiedy w 1968 roku Osiecka spotkała się w Stanach Zjednoczonych z Markiem Hłaską, obyło się bez hucznego wesela. Było to zresztą ich ostatnie spotkanie. Być może oczekiwanie na to spotkanie i rozczarowanie, które wywołało ono u obojga artystów, zaowocowało tekstem pełnym niedomówień i marzeń.

Zdaje się, że *Ballada wagonowa* opiera się głównie na osiągnięciach ballady międzywojennej, chociaż stara się wejść w dialog z jak największą ilością motywów typowych dla tego gatunku. Jest jednak w tym tekście coś dużo ciekawszego, niż samo tylko zrealizowanie formalnych postulatów. Osiecka potrafi mianowicie patrzeć na świat tak, by nabrał on w jej oczach balladowej niezwykłości, umie nadać mu odpowiedni walor tajemniczości. Dzięki temu jesteśmy w stanie podpatrzeć coś bezcennego – żywą wyobraźnię balladową.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

#### Agnieszka Osiecka

- Osiecka A., *Biała bluzka*, Kraków 1988.
- Osiecka A., *Listy śpiewające*, Warszawa 1970.
- Osiecka A., *Najpiękniejsze wiersze i piosenki*, Warszawa 2010.
- Osiecka A., *Na początku był negatyw*, Warszawa 1996.
- Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1. i 2., Warszawa 2009.
- Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1993.
- Osiecka A., *Sentymenty*, Toruń 1996.
- Osiecka A., *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985.
- Osiecka A., *Zabawy poufne*, Warszawa 2012.

Martin Haim Studziński, *Ballada w wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej*

### Literatura polska

*Ballada niemiecka*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963.

*Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, I. Opacki, Wrocław 1962.

*Ballady polskie*, oprac. A. Wojda, Kraków 2002.

*Ballady: świętokrzyskie, kaukaskie, tatarskie, tureckie, chińskie*, oprac. Ozga-Michalski J., Lublin 1962.

Białoszewski M., *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956.

Gałczyński K. I., *Wiersze wybrane*, oprac. K. Wyka, Wrocław 2003.

Goethe J. W., *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955.

*Król Orfej i inne ballady szkockie i angielskie*, wyb. i przeł. W. Dulęba, Kraków 1984.

*Księga ballad: antologia*, oprac. M. Baranowska, Warszawa 1988.

Mickiewicz A., *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1956.

Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2001.

Niemcewicz J. U., *Śpiewy historyczne*, Kraków 2002.

Puszkina A., *Wybór wierszy*, oprac. B. Galster, Wrocław 1982.

*Rozśpiewane morze: śpiewki, ballady, szanty i piosenki morskie*, oprac. H. Stefanowska, Gdańsk 1975.

Schiller F., *Ballady. Wybór*, przeł. K. Brodziński, Warszawa 1954.

Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Kraków 2001.

Tuwiłma J., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1969.

### Literatura obcojęzyczna

*Deutsche Ballade von Bürger bis Brecht*, Berlin 1956.

Goethe J. W., Schiller F., *Sämtliche Balladen und Romanzen: in zeitlicher Folge*, Frankfurt am Main 1992.

Лермонтов М., *Стихотворения*, Москва 1970.

### Literatura przedmiotowa

#### Opracowania poświęcone Agnieszce Osieckiej

*Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznań 2003.

Kiec I., *Złodzieje szczęścia czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000.

Michalak B., *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001.

*Po prostu Agnieszka*, red. I. Borkowski, Wrocław 2011.

Turowska Z., *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000.

## Pozostałe

### Opracowania w języku polskim

*Ballada* [w:] *Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki. M. Pawlus, Bielsko-Biała 1999, s. 369-376.

*Ballada* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 2002, s. 56-57.

Barańczak A., *Słowa w piosence*, Wrocław 1993.

Górski I., *Ballada polska przed Mickiewiczem*, Warszawa 1920.

Handke K., *Styl kobiecy we współczesnej polszczyźnie kolokwialnej*, [w:] „Studia z filologii polskiej i słowiańskiej” 1989, 26, s. 5, 22.

Jagiello J., *Polska ballada ludowa*, Wrocław 1975.

Kleiner J., *Ballada* [w:] materiały do „Słownika Rodzajów Literackich”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1., Łódź 1958, s. 196.

Kucharski E., „*Pani pana zabiła*” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej, „Pamiętnik Literacki”, 1931, XXVIII, s. 349.

Majcher A., *Wyznaczniki gatunkowe współczesnej polskiej ballady (1939–1969). Próba typologii*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1993, z. 1, s. 67.

Opacki I., *Ewolucja balladowej opowieści*, Lublin 1961.

Opacki I., Zgorzelski Cz., *Ballada*, Wrocław 1970.

Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.

Rymkiewicz J. M., Siwicka D., Witkowska A., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Suchanek L., *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974.

Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1938.

Szymański W., *Ballady przed burzą: szkice literackie*, Warszawa 1961.

Wężowicz-Ziółkowska D., *Ballada uliczna wobec tradycji ballady ludowej*, [w:] „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1992, nr 1237, s. 63-83.

Zgorzelski Cz., *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949.

Zgorzelski Cz., *O pierwszych balladach Mickiewicza*, [w:] „Pamiętnik Literacki” XXXVIII, 1948, s. 72-149.

Zgorzelski Cz., *Z dziejów polskiej ballady poromantycznej*, [w:] „Pamiętnik Literacki” LII, 1961, s. 337-368.

### Opracowania obcojęzyczne

Balaszow D. M., *Istorija razwitja zanra ruskogoj ballady*, Peterburg 1966.

Bold A., *The Ballad*, London 1979.

Martin Haim Studziński, *Ballada w wagonie. Rzecz o Agnieszce Osieckiej*

Entwistle W. J., *European Balladry*, Oxford 1939.

Gerould C. H., *The Ballad of Tradition*, Oxford 1957.

Goethe J. W., *Ballade. Betrachtung und Auslegung*, [w:] „Kunst und Altertum” III, 1, Weimar 1902, s. 49.

Henderson T. F., *The Ballad in Literature*, Cambridge 1912.

Hodgart M. J. C., *The Ballads*, London 1950.

Kayser W., *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936.

Kinsley J., *Ballad* [w:] *Cassell's Encyclopaedia of Literature*, London 1953, I, s. 40-42.

Lang P., *Die Balladik*, Basel 1942.

Mossé F., *Les ballades traditionnelles dans les littératures germaniques. Essai de synthèse*, [w:] „Études germaniques” 1947, Avril – Juin, s. 146-170.

Pound L., *Poetic origins of the Ballad*, New York 1921.

Szor R., *Ballada*, [w:] *Litieraturnaja Encyklopedija*, 1929, I, s. 40-42.

*The Ballad as Narrative: studies in the ballad traditions of England, Scotland, Germany, and Denmark*, red. P. Andersen, O. Holapfel, T. Pettitt, Odense 1986.

Weissert G., *Ballade*, Stuttgart 1980.

### **Strony internetowe**

<http://artu-variousposition.blogspot.com/2010/09/od-syracuse-do-cheetaway.html>  
(dostęp 05. 05. 2017).