

# Karel Horálek

---

## Za studiów nad śląskimi pieśniami ludowymi

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/3, 1-46

---

1957

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. R O Z P R A W Y

KAREL HORÁLEK

## ZE STUDIÓW NAD ŚLĄSKIMI PIEŚNIAMI LUDOWYMI

Pamięci Jana Karłowicza

### I

Pieśni ludowe z polskiego i czeskiego Śląska dają bogaty i istotny materiał zarówno do dziejów polsko-czeskich stosunków kulturalnych, jak i do dziejów polskiej oraz czeskiej pieśni ludowej. Wymiany wartości kulturalnych między Polakami i Czechami — jak nam to obszernie dokumentują zbiory śląskich pieśni ludowych — dokonywał lud polski i czeski samorzutnie, z własnej inicjatywy, bez jakiegoś kierownictwa zorganizowanego. Jest to niewątpliwy dowód, że na Śląsku stosunki między ludnością polską i czeską układały się na zasadach przyjaźni. Występujące na Śląsku bliskie pokrewieństwo między narzeczami polskimi i czeskimi oraz specyficzne okoliczności natury historyczno-politycznej wytworzyły tutaj bardzo pomyślne warunki dla intensywnej wymiany wartości kulturalnych, dla współpracy i asymilacji kulturalnej; w procesie tym pieśni ludowe zajmują czołowe miejsce.

Już pobieżne porównanie zbiorów śląskich pieśni ludowych z podstawowymi zbiorami pieśni polskich i czeskich (oraz słowackich) wykazuje, że folklor śląski posiada w dużym stopniu charakter przejściowy. Do czeskiego środowiska na Śląsku przeniknęło mnóstwo pieśni polskich i na odwrót, równie wiele pieśni śpiewanych na Śląsku polskim jest pochodzenia czeskiego. Istnieją nadto liczne pieśni, o których trudno orzec, skąd właściwie pochodzą, czy mają początek czeski, czy polski. Badaczowi zajmującemu się historią pieśni ludowych często nie pozostaje nic innego jak ostateczne stwierdzenie, że w danym wypadku chodzi o wspólną produkcję polsko-czeską<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ilość pieśni pochodzenia czeskiego w zbiorze J. Rogera (*Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku. Z muzyką. Zebrał i wydał..* Wrocław 1863) próbuje w nowoczesny sposób określić B. Indra (w pracy zbiorowej: *Česko-polský sborník vědeckých prací*. T. 2. Praha 1955, s. 219—268).

Pieśni, które wymieniał lud polski i czeski na Śląsku, często rozprzestrzeniały się ze Śląska dalej, a okoliczność ta w zasadniczy sposób przyczyniała się do powiązania licznymi węzłami pokrewieństwa pieśni ludowej czeskiej i słowackiej z pieśnią polską. Nie chodzi przy tym jedynie o takie wypadki, kiedy pieśń z terytorium polskiego przeszła na terytorium czeskie lub na odwrót, lecz także i o takie, kiedy pieśni czeskie starszego pochodzenia dostawały się pod wpływem pokrewnych pieśni polskich, albo też — kiedy pieśni polskie dostawały się pod wpływem pokrewnych pieśni czeskich. Takie wzajemne oddziaływanie powodowało mocno skomplikowany proces rozwojowy pewnych pieśni, który to proces historykowi pieśni ludowej bardzo rzadko udaje się uchwycić i wyjaśnić w szczegółach, a który jednakże zawsze trzeba uważnie śledzić.

W wielu wypadkach całą tę sytuację komplikuje ponadto fakt, że na współpracę, która przypada w udziale terytoriom zachodniosłowiańskim na polu folkloru pieśniowego, oddziałują jeszcze wpływy sąsiadujących obszarów ukraińskiego i białoruskiego oraz innych terytoriów słowiańskich. Powiązania zachodniosłowiańskiego folkloru z folklorem Słowian południowych nie były wprawdzie tak ścisłe i żywotne jak związki z terytorium wschodniosłowiańskim (zwłaszcza na obszarach przejściowych), ale nie wolno ich pomijać. Dla wymiany wartości kulturalnych między Słowianami zachodnimi i południowymi pomyślnie warunki stwarzała m. in. monarchia austriacka, która skupiła w swoich granicach część Słowian południowych, następnie wpływały na to kampanie wojsk austriackich na terytoriach południowosłowiańskich w czasie wojen z Turkami itd.

Dalsze komplikacje wynikają z tego powodu, że pieśń ludowa u Słowian zachodnich rozwijała się w powiązaniu z pieśnią niemiecką; niekiedy także za pośrednictwem niemieckim przenikały na terytorium słowiańskie wpływy zachodnioeuropejskie (romańskie i angielskie). W tym wypadku nie chodziło tylko o percepcję całych utworów, ale również o modyfikację według obcych wzorów starszych pieśni rodzimych. W niektórych wypadkach to wzbogacanie się poprzez impulsy zewnętrzne nabierało cech długotrwałego procesu. Pewne pieśni uzyskiwały stopniowo nowe warianty i to nie tylko drogą normalnej ewolucji, lecz i w ten sposób, że niektóre naśladownictwa obcych wzorów oddziaływały później na dalszy rozwój pokrewnych im pieśni rodzimych.

Przy badaniach nad zachodniosłowiańskimi pieśniami ludowymi, dla których są zaświadczone bezpośrednie paralele niemieckie, nie wystarczy poprzestać jedynie na stwierdzeniu, że istnieją pewne pieśni łużyckie, czeskie, polskie itd., wywodzące się z pierwowzorów niemieckich, lecz należy także sprawdzić, czy przypadkiem na podstawie danej pieśni niemieckiej nie powstała tylko jedna wersja słowiańska, która następnie stopniowo różnicowała się przybierając postać rozmaitych wariantów, względnie — czy dany wariant słowiański nie jest pochodną od obcego wzoru.

Tego rodzaju sprawy były dobrze znane dawniejszej folklorystyce i uwzględniane w tego typu badaniach nad pieśniami ludowymi, jakie w Polsce prowadzili np. Jan Karłowicz i Jan Stanisław Bystron, a w Czechosłowacji Jiří Horák. Zarówno ci, jak i inni badacze wykonali poważną pracę pionierską na tym polu i należy żałować, że dotychczas właściwie nie doczekali się kontynuatorów. W ostatnich czasach zebrano wielką ilość nowych zapisów pieśni, z których część ogłoszono drukiem. Ale nowe zbiory pieśni ludowych wydaje się często bez odsyłaczy porównawczych, ponadto brak tym zbiorom przejrzystego układu (np. układu choćby tylko treściowego, który uważam za bardziej wskazany, albo też układu formalnego, jaki przy pieśniach ukraińskich stosował Filaret Kołessa). Jest to zjawisko znamienne, dowodzące braku specjalistów, którzy by mogli należycie przygotować nowe wydania zbiorów pieśni ludowych.

Na badacza zachodniosłowiańskiej pieśni ludowej, poza przygotowaniem poprawnej edycji nowo zebranego materiału, czeka również i inna praca. Istnieje mianowicie potrzeba kontynuowania monograficznych badań zarówno nad poszczególnymi pieśniami odznaczającymi się specjalną problematyką, jak i nad podstawowymi gatunkami pieśni (ballad, pieśni o wydźwięku społecznym, pieśni miłosnych, satyrycznych, humorystycznych itd.).

W tych warunkach należy szukać nowych metod pracy i wykorzystywać możliwości, jakie dzisiaj daje nauce ustrój socjalistyczny. Za szczególnie pilne postulaty należy uważać zorganizowanie pracy kolektywnej w instytutach naukowych oraz współpracy instytutów naukowych uprawiających pokrewne dziedziny nauki. Bardzo ważną wreszcie rzeczą jest doskonalenie badań porównawczych nad pieśniami ludowymi, i ustną twórczością ludową w ogóle, pod względem metodycznym.

Jeśli chodzi o zorganizowanie kolektywnych badań nad pieśniami ludowymi, szczególnie pilnym zadaniem jest nawiązanie współpracy między etnografami, historykami literatury i muzykologami. Będzie ona możliwa w całej pełni dopiero z biegiem czasu, ale starania o poprawę obecnego stanu rzeczy muszą się zacząć niezwłocznie, gdyż brak takiej współpracy mocno hamuje rozwój badań nad pieśnią ludową.

Warunkiem owocnej współpracy specjalistów z zakresu różnych gałęzi nauki jest w pierwszym rzędzie ich należyte zrozumienie się wzajemne. Stanie się to jednak możliwe dopiero wówczas, gdy specjalista z danej dziedziny będzie przynajmniej ogólnie zorientowany w dziedzinach pokrewnych (np. folklorysta musi mieć rozeznanie w historii literatury, dialektologii, muzykologii itd.). Przygotowanie tego rodzaju specjalistów o szerokich horyzontach nie jest sprawą łatwą wobec dzisiejszego systemu studiów uniwersyteckich i natrafia na przeszkody głównie tam, gdzie kierunek studiów na wyższych uczelniach zmierza do maksymalnej specjalizacji. Natomiast jeśli idzie o przygotowanie specjalistów mających w przyszłości poświęcić się naukowym badaniom nad pieśnią ludową i ustną twórczością ludową w ogóle, korzystny jest fakt, że już na stopniu wykształcenia ogólnego, a jeszcze bardziej przy studiach specjalnych, w zakresie nauk społecznych kładzie się nacisk na znajomość prawidłowości w rozwoju społeczeństwa, na właściwe pojmowanie materialnego uwarunkowania zjawisk kulturalnych itd.

W związku z badaniami nad pieśniami ludowymi jako produktami twórczości ustnej — przede wszystkim zabiorą głos oczywiście historycy literatury w najszerszym tego słowa znaczeniu. Silne węzły pokrewieństwa między folklorystyką i historią literatury wynikają w zasadzie z faktu, że ustna twórczość ludowa (łącznie z pieśniami) stanowi część składową literatury narodowej; jej drugim głównym składnikiem jest tzw. pisana twórczość artystyczna. Między ustną twórczością ludową a literaturą artystyczną nie ma w zasadzie żadnej różnicy ani z punktu widzenia formalnego, ani z punktu widzenia funkcjonalnego. Specyficzne cechy folkloru wpływają głównie stąd, że produkty twórczości ludowej są z zasady przekazywane ustnie, bez pomocy pisma, i że w procesie tworzenia każdego z nich uczestniczy cały kolektyw twórców ludowych. Na powstawanie i żywotność produktów ludowej twórczości ustnej w większym stopniu niż na twórczość artystyczną oddziałują zwy-

czaje i światopogląd większych skupisk społecznych, zwłaszcza ludu wiejskiego.

Pomiędzy ustną twórczością ludową a literaturą artystyczną istnieje zawsze pewna łączność, czasami ściślejsza, czasami bardziej luźna. Obie główne części składowe literatury narodowej wiążą się wzajemnie, wzajemnie się wzbogacają i na siebie oddziałują. W pewnych okresach zyskuje przewagę twórczość ludowa, w innych znowu — artystyczna. Literatura artystyczna z biegiem czasu zapewnia sobie stanowisko nadrzędne, w istocie swej jednak jest pochodną twórczości ludowej.

Związki zachodzące między ustną twórczością ludową a literaturą nabywają szczególnych form tam, gdzie wśród ludu jest rozpowszechnione czytelnictwo i gdzie lud we własnej twórczości ustnej wykorzystuje swoje odczytanie w literaturze. To odczytanie ułatwia również proces tzw. „uludowienia“ utworów literackich, przede wszystkim pieśni. Do ożywiania stosunków między literaturą pisaną a ustną twórczością ludową przyczyniały się rozmaite druki ludowe (tzw. literatura jarmarczna), które wprawdzie miały na ogół charakter nieludowy i psuły poczucie smaku u ludu, częściowo jednak rozpowszechniały także utwory dobre i przyczyniały się w ten sposób do ich spopularyzowania. Systematyczne zbadanie druków ludowych należy dzisiaj do najpilniejszych zadań folklorystyki zachodniosłowiańskiej. Dla poznania czeskiej pieśni jarmarcznej poważną pracę pionierską wykonał Bedřich Václavek wspólnie ze swym przyjacielem Robertem Smetaną. Przez śmierć Václavka, który w czasie okupacji stał się ofiarą nazistowskiego terroru, folklorystyka czeska poniosła ciężką stratę<sup>2</sup>.

Wielkie i skomplikowane zadania, jakie otwierają się dzisiaj dla badań nad pieśnią ludową, powinny się stać dla polskich i cze-

<sup>2</sup> Specjalna problematyka druków ludowych wymaga wciągnięcia do kolektywnych badań nad tą dziedziną folkloru specjalistów z zakresu historii drukarstwa. Dla dziejów niektórych pieśni zasadnicze znaczenie ma stwierdzenie czasu i miejsca ukazania się druków ludowych zawierających te pieśni. Druki ludowe jednak bardzo często ukazywały się bez oznaczenia daty i drukarni, więc niejednokrotnie konieczna jest skomplikowana analiza typograficzna, by przynajmniej w przybliżeniu można było ustalić czas ich powstania. Pod tym względem badania nad czeskimi drukami ludowymi znajdują się u samych początków. Doświadczenia uzyskane dotychczas przy rejestracji druków ludowych według zasad stosowanych przez wielki *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII století*, wydawany obecnie przez Czechosłowacką Akademię Nauk, powinny zostać systematycznie zreferowane i krytycznie zrewidowane.

chosłowackich uczonych podniętą do nawiązania ściślejszej współpracy. Badaniami nad zachodniosłowiańską pieśnią ludową mogliby się oczywiście zająć i folklorysty z innych krajów (bardzo pożądaną pomocą będzie tu praca uczonych radzieckich, zwłaszcza ukraińskich i białoruskich — z tego względu, że pieśń ludowa ukraińska i białoruska łączy się wielokrotnymi węzłami pokrewieństwa z ludową pieśnią zachodniosłowiańską), główne jednak zadania pozostaną udziałem badaczy polskich i czeskich, choćby tylko ze względu na konieczność szybkiej kontynuacji gromadzenia materiału.

\*

W następujących uwagach zamierzamy na kilku przykładach wskazać, w jaki sposób przy badaniach nad polskimi pieśniami ludowymi należy uwzględniać materiał czeski, a przy badaniach nad pieśniami czeskimi — materiał polski. Szczególny nacisk położymy przy tym na zapisy ze Śląska, które dla badań nad stosunkami polsko-czeskimi mają znaczenie pozycji kluczowej. Do specjalnej analizy pieśni dołączamy dwa krótsze wyjaśnienia o charakterze ogólniejszym: jedno, dotyczące systematyzowania pieśni ludowych, oraz drugie, traktujące o możliwościach ustalania pochodzenia pieśni ludowych na podstawie zawartych w nich wskaźników socjalnych. Wnioski, do których w tych dodatkowych uwagach dochodzimy, wpływają bezpośrednio z doświadczenia uzyskanego przy analizie konkretnych pieśni.

## 2

W polskiej i czeskiej poezji ludowej występują różnego typu pieśni, których zasięg ogranicza się do terytorium tylko jednego z tych narodów, natomiast na przejściowym obszarze śląskim owe pieśni pojawiają się już rzadziej. Znaczenie ich polega na tym, że tworzą trzon specyfiki pieśniowej charakterystycznej dla obu narodów, oczywiście tylko w takich wypadkach, gdy nie chodzi o pieśni proveniencji wyraźnie obcej. Wśród takich pieśni o cechach specyficznie narodowych mogą niewątpliwie pojawiać się również i utwory stanowiące charakterystyczną przeróbkę jakiejś pieśni zapożyczonej, a przeróbka ta może ponadto być tak samodzielna, że niełatwo ustalić jej pierwowzór. Dla pieśni polskich takimi źródłami bywają najczęściej pieśni czeskie i słowackie, niekiedy wschodniosłowiańskie albo też i niemieckie. Do charakterystycznych pieśni polskich utworzonych na podkładzie obcym należy np. znana bał-

lada o pięknej krakowiance, królu i kacie. Na fakt, że w tym wypadku chodzi o charakterystyczną przeróbkę obcego pierwowzoru, wskazał już w swoim czasie Jan Stanisław Bystroń<sup>3</sup>. Według niego pieśń o krakowiance wywodzi się z pierwowzoru niemieckiego. Postaram się wykazać, że sprawa przedstawia się zupełnie inaczej i że w tym wypadku za punkt wyjścia należy przyjąć pierwowzór pochodzenia czeskiego, który zresztą nie jest obcy i polskiej tradycji ludowej.

Pieśń o krakowiance, królu i kacie znana jest głównie z okolic Polski północnej; Bystroń szuka jej genezy na Mazowszu. Na polskim Śląsku pieśń tę zapisano w postaci znacznie zmienionej, w czym Bystroń widzi dowód na to, jak „stopniowo oddala się pieśń od swego pierwotnego tekstu w miarę oddalenia od swej kolebki”<sup>4</sup>. Wersja, którą Bystroń uważa za pierwotną, jest jednak zaświadczona także i na Śląsku i dlatego nie można wykluczać przypuszczenia, że ta interesująca ballada powstała właśnie na Śląsku i że tu również uległa jak najbardziej skomplikowanej ewolucji. Natomiast główna przyczyna, dla której nie osiągnęła ona tutaj takiej popularności jak w innych dzielnicach Polski, może tkwić w tym, że na terenie Śląska nie przestała z nią współzawodniczyć ta pieśń, która stanowiła dla ballady pierwotny podkład. Jeden ze śląskich zapisów tego typu, który Bystroń uważa za pierwotny, ma taką postać:

- 1 Tam w tym ciemnym ogródku  
Wieczór się przybliża,  
I siedzi tam piękna Krakowianka,  
Samym złotem wyszywa.
- 2 Król się o niej dowiedział  
I zaraz tam pojechał:  
Chciej mnie, chciej mnie, śliczna Krakowianko,  
Choć mnie króla samego.
- 3 O ty, królu we złocie,  
Daj mi spokój sierocie,

<sup>3</sup> J. S. Bystroń, *Pieśń o krakowiance, królu i kacie*. (Monografie polskich pieśni ludowych. Nr 2). Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. T. 2. Kraków 1921, cz. 2, s. 11—28. Por. też: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 1. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciała i J. Rogera. Wydał i komentarzem opatrzył Jan Stanisław Bystroń. Kraków 1934, s. 70—71.

<sup>4</sup> Bystroń. *op. cit.*, s. 12.



Niech sobie ten śliczny mój wianeczek  
Aż do śmierci zachowam.

- 4 Król się na nią rozgniewał  
I po kata list pisał:  
Ścinaj, ścinaj śliczną Krakowiankę,  
Co mną, królem, wzgardziła.
- 5 I kat jedzie w czerwieni,  
Krakowianka w zieleni:  
Chciej mnie, chciej mnie, śliczna Krakowianko,  
Choć mnie, kata, samego.
- 6 Nie chciałam być królową,  
Nie chcę też być katową.  
Ścinaj, ścinaj moją białą szyję,  
Bo mnie śmierć nie ominie.
- 7 Krakowiankę ścinają,  
Aniołowie wołają:  
Nie bójże się, śliczna Krakowianko,  
Bo wstępujesz do raju<sup>5</sup>.

Wątek treściowy pieśni jest bardzo prosty: w poetycznym otoczeniu żyje piękna krakowianka, dowiaduje się o niej król i pragnie pojąć ją za żonę; gdy zostaje wzgardzony, rozkazuje dziewczynę stracić. Kat chce ją ocalić przez małżeństwo, ale gdy go również odtrącono, wykonuje rozkaz królewski. W czasie egzekucji aniołowie wielbią śpiewem dziewczynę i oznajmniają, że została przyjęta do raju. W tej swojej zasadniczej postaci pieśń ma bezsprzecznie charakter legendy. Legendowy jej charakter w zacytowanym wariantcie śląskim zostaje jeszcze bardziej spotęgowany nie tylko przez to, że dziewczyna odrzucając propozycję królewską wskazuje na różnicę stanową i na swoje ubóstwo, ale i przez to, że jest zdecydowana żyć w panieństwie aż do śmierci. Wyraźnie legendowego charakteru nabiera pieśń w zakończeniu, kiedy aniołowie w swych pieniach oznajmniają dziewczynie, że została przyjęta do raju. Bystroń wyraził przypuszczenie<sup>6</sup>, że zakończenie to zostało zapożyczone z innej pieśni (z ballady o przewoźniku), dzięki czemu można by przyjąć, że chodzi tu o jakąś nie związaną organicznie z całością

<sup>5</sup> *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2: *Pieśni balladowe o zalotach i miłości*. Wydali i komentarzem zaopatrzyli Józef Ligęza i Stefan Marian Stoiński. Kraków 1938, s. 44, nr 16 B. Por. podobny wariant w t. 1, s. 68—69, nr 19 A. Edycję tę w dalszym ciągu oznaczać będziemy jako *Pieśni* (z podaniem tomu i strony, niekiedy z numerem porządkowym zapisu). Warianty z innych okolic Polski wymienia Bystroń, *op. cit.*, s. 12.

<sup>6</sup> Bystroń, *op. cit.*, s. 14—15.

doczepkę. W rzeczywistości jednak jest to zakończenie zupełnie logiczne, zgodne z ogólnym legendowym charakterem pieśni.

Ten legendowy jej charakter ulega osłabieniu w wariantach, w których dziewczyna gardzi królem dlatego, że już ma kochanka Jasia. Jeden z takich wariantów np. powiada:

Ona króla nie chciała,  
 Jasia swego wołała:  
 Ach, mój ty Jasičku, ach, mój ty najmilszy,  
 Komuż ja się dostała?

W odmiennym wariacie śląskim, który Bystron przytacza w swoim studium<sup>7</sup>, pieśń o pięknej krakowiance została uzupełniona dalszymi motywami, które jeszcze bardziej osłabiają legendowy charakter pieśni. Tutaj dziewczyna ma na imię Marysienka, mieszka w zameczku, a król, gdy został przez nią odtracony, pertraktuje z jej ojcem. Odnosne zwrotki brzmią:

- 5 Ona króla nie chciała,  
 Jeno Jana wołała:  
 Ej, Janie, Janie, jakoch nieszczęśliwa,  
 Iżech cię nie dostała.
- 6 Jak się to król dowiedział,  
 Po jej ojca posłać dał:  
 Ej, ojczce, ojczce, masz ty śliczną córkę.  
 Daj mi ją ty za żona.
- 7 Ojciec próg przestępuje,  
 Król go winem częstuje:  
 Ej, ojczce, ojczce, ojczce mój kochany,  
 Dajże mi ją za żona.
- 8 Ojciec na to zezwolił,  
 Do swej córki przemówił:  
 Ej, córko moja, uczyn moja woła,  
 Weż se za męża króla.
- 9 Ona króla nie chciała,  
 Jeno Jana wołała:  
 Ej, Janie, Janie, jakoch nieszczęśliwa,  
 Iż cię dostać nie mogę<sup>8</sup>.

Motyw namawiania przez ojca jest znany z niektórych ballad środkowoeuropejskich — np. z ballady o dziewczynie, którą ojciec

<sup>7</sup> *Tamże*, s. 12—13.

<sup>8</sup> *Tamże*, s. 13. W wariacie tym posłużono się momentem retardacyjnym: pierwszy król ubiegający się o dziewczynę umiera, ale dziewczyna podoba się również jego następcy.

sprzedaje Turkowi. Ponieważ dziewczyna pozostaje niezłomna w swej miłości do Jasia, a króla wciąż odrzuca, lituje się nad nią rada państwa, ale dopiero w chwili, gdy kochanek już nie żyje. Dziewczyna ze zmartwienia umiera również i wówczas zostaje pochowana obok ukochanego. Na zakończenie są do tego wariantu przydane zwrotki, które dają wyraz ustosunkowaniu się ludu do losu obojga kochanków:

- 14 Spoczywajcie w tym grobie,  
Coście se przoli sobie.  
A na pamiątkę tego to zdarzenia  
Lud opowiada sobie:
- 15 Tutaj leżą dwa trupy,  
Co za życia do kupy  
Nie mogły się złączyć, aż teraz po śmierci  
Kwoli wielkiej miłości.

Podobne zakończenia występują w ludowych i jarmarcznych pieśniach o nieszczęśliwych kochankach — np. w czeskiej pieśni jarmarcznej o zmarłym kochanku, który po swą dziewczynę przychodzi z grobu. Ostatnia zwrotka tej pieśni brzmi:

Z toho rodiče příklad si vemte,  
nikdy svým dítkám v tom nezbraňujte.  
Nemohli býti za živa svoji,  
nyní pak spolu v tom hrobě spějí,  
v tom hrobě spějí<sup>9</sup>.

Ogólnie o rozszerzonym wariacie z Górnego Śląska można powiedzieć, że stanowi samodzielną przeróbkę pieśni o krakowiance i królu, przy czym dość zręcznie wykorzystano motywy z innych pieśni. Oto jest najzwyczajniejszy sposób powstawania nowych wersji pieśni ludowych.

Pieśń o krakowiance i królu Bystron uważa za stosunkowo późną, i to głównie na tej podstawie, że w starych pieśniach ludowych występują zwykle postaci bliżej nieokreślone<sup>10</sup>; postaci krakowianki, króla i kata wskazują według niego przypuszczalnie również i na obce pochodzenie pieśni. Ze względu na jej niezwykły charakter Bystron sądzi, że jest ona oparta na jakimś wydarzeniu historycz-

<sup>9</sup> R. Smetana, B. Václavek, *České písně kramářské*. Praha 1937, s. 88—90. Z pieśni ludowych podobne zakończenie posiada np. ballada *Heřman a Dornička*. Zob. K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha 1937, s. 389—390.

<sup>10</sup> Na ten temat zob. na s. 38 i n.

nym. Ponieważ jednak kronikarze polscy podobnego wypadku nie zanotowali, a i tradycja ludowa również go nie zna, Bystroń wnioskuje, że chodzi tu o jakieś źródło obce. W związku z tym zagadnieniem oczekivalibyśmy analizy dokładniejszej niż podana przez Bystronia. W zasadzie nie jest wykluczona możliwość, że w czasach dawniejszych któryś z królów polskich nie zyskał względów dziewczyny z niższych warstw społecznych i że postąpił z nią okrutnie, gdy nim wzgardziła. Ale stare kroniki oraz materiały archiwalne nigdy nie są do tego stopnia dokładne, aby na ich podstawie można było snuć pewne wnioski na temat tego, skąd zaczerpnięto jakieś wydarzenie opracowane w poezji ludowej. Jeśli więc Bystroń dopatruje się źródła pieśni o krakowiance i królu w niemieckiej pieśni o Agnieszce Bernauer, przede wszystkim ważne jest stwierdzenie, do jakiego stopnia dochodzi ogólne podobieństwo obu tych wytworów poezji ludowej i jakie są tu punkty styczne w szczegółach.

Na podobieństwo między polską pieśnią o krakowiance a niemiecką pieśnią o Agnieszce Bernauer zwrócił już uwagę Otto Böckel, ale nie wysnuł stąd żadnych wniosków co do pochodzenia pieśni polskiej<sup>11</sup>. Bystroniowi podobieństwa między polską i niemiecką pieśnią wydają się tak wielkie, że zależność pieśni polskiej od niemieckiej uważa za zupełnie oczywistą<sup>12</sup>. Nie widzi poważnej przeszkody dla tego rodzaju interpretacji nawet w fakcie, że pieśń o Agnieszce Bernauer jest rozpowszechniona głównie w Bawarii i Austrii, a więc na ziemiach niemieckich bardzo oddalonych od Mazowsza. Echa pieśni niemieckiej należałoby najprędzej oczekiwać na ziemiach czeskich, ale tu właśnie żadna analogia z pieśnią o Agnieszce Bernauer nie została zaświadczona. Czy pieśń o krakowiance taką analogię stanowi rzeczywiście, na to pytanie może nam odpowiedzieć tylko porównanie bardziej szczegółowe.

Tematem pieśni niemieckiej<sup>13</sup> są autentyczne, znane z historii losy dziewczyny pochodzenia mieszczańskiego, którą pojął za żonę syn władcy bawarskiego. Ojciec ustosunkował się nieprzychylnie do nierównego małżeństwa swojego syna i wykorzystując jego

<sup>11</sup> Por. O. Böckel, *Das Volkslied der polnischen Oberschlesier verglichen mit der deutschen Volkspoesie*. Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde. T. 6. Breslau 1904, s. 45.

<sup>12</sup> Bystroń, *op. cit.*, s. 21—25.

<sup>13</sup> Por. L. Erk, F. M. Böhme, *Deutscher Liederhort*. T. 1. Leipzig 1893, s. 326. Tekst niemiecki przedrukowuje częściowo w swym artykule także Bystroń, *op. cit.*, s. 22—23.

nieobecność w domu kazał synową uwięzić i obwinił ją o czary, za co została zasądzona na śmierć. Wówczas syn wystąpił zbrojnie przeciw ojcu, wkrótce jednak doszło do pojednania, a syn później ożenił się po raz wtóry, już według życzenia ojca.

Pieśń przedstawiająca to zdarzenie zaczyna się dopiero od momentu, gdy młodą żonę podczas nieobecności małżonka nachodzą w jej własnym domu trzej panowie, dając jej do wyboru bądź wyrzeczenie się męża, bądź śmierć przez utopienie. Ponieważ pani nie chce wyrzec się męża, zostaje wrzucona do rzeki, jednak z pomocą Marii Panny wydostaje się z wody, a wówczas kat proponuje jej małżeństwo, co według starego zwyczaju może ocalić ją przed straceniem. Pani jednak odrzuca propozycję kata i wtedy zostaje utopiona w Dunaju. Gdy się o tym jej małżonek po powrocie dowiaduje, zwołuje przeciwko ojcu wojsko, ale ojciec tymczasem umiera. Owdowiały małżonek czyni przygotowania dla uczczenia pamięci swej zgładzonej żony.

Już z tego zwięzłego streszczenia pieśni całkiem jasno widać, że tu podobieństwa z akcją pieśni o krakowiance nie ma właściwie żadnego, a punktem stycznym jest jedynie scena z katem (propozycja małżeństwa mającego ocalić kobietę). Jednak zgodności obu pieśni w tym względzie nie można tłumaczyć jakimś wpływem niemieckiego wątku na polski — już choćby dlatego, że z pieśnią niemiecką małżeńską propozycja kata łączy się w sposób niezbyt organiczny i została przejęta z jakiejś innej pieśni<sup>14</sup>. Propozycja taka jest bowiem zupełnie właściwa tylko tam, gdzie na śmierć zostaje skazana dziewczyna niezamężna, a nigdy tam, gdzie chodzi o męźatkę.

Jednakże w polskiej poezji ludowej scena z katem nie pojawia się wyłącznie w balladowej pieśni o krakowiance i królu, lecz występuje także i w innych pieśniach, nie ograniczając się zresztą wyłącznie do pieśni polskich, zawierają ją bowiem również niektóre pieśni czeskie i słowackie. Zwraca na to uwagę sam Bystron, lecz nie widzi w tym fakcie niczego, co mogłoby świadczyć przeciwko jego wywodom o zależności pieśni polskiej od niemieckiej. Jest

---

<sup>14</sup> Jedna tego rodzaju pieśń znajduje się w cytowanym zbiorze *Deutscher Liederhort*, t. 1, s. 227 i n. Niezupełnie poprawnie powtarza zapatrywania Bystronia na tę sprawę Anna Chorowiczowa w artykule *Problemy i metody badań nad pieśnią ludową* (L u d, seria II, 1922, t. 1, s. 173).

przeświadczony, że punktem wyjściowym w tych wypadkach jest polska pieśń o krakowiance, z której scena z katem rozszerzyła się później na inne pieśni polskie, a stąd dalej na czeskie (morawskie) i słowackie.

Do pieśni polskich, zawierających motyw proponowania przez kata małżeństwa dziewczynie skazanej na śmierć, należą przede wszystkim pewne warianty ballady o dziewczynie, która utopiła swoje dziecko. Niektóre z nich zostały zapisane na Śląsku już przez Juliusza Rogera, istnieją jednak także zapisy nowsze<sup>15</sup>. W jednym z wariantów Rogera (nr 137) rozmowa z katem ma taką postać:

- 11 Przystąpił ku niej kat młody:  
Szkoda, Marianko, twój urody!
- 12 Chcesz ty, Marianko, moją być?  
Chcę cię od śmierci wykupić.
- 13 Kiedy nie byłam szewcową,  
Tu też nie będę katową.
- 14 Ścinażże, kacie, masz ścinać,  
A nie daj mi już dłużej stać<sup>16</sup>.

Paralełę czeską przytacza Bystroń<sup>17</sup> ze zbioru pieśni Sušila, można by jednak przytoczyć tu również i balladę *Dorna vražednice* ze zbioru Erbena; tematem tej ballady jest historia dziewczyny, którą uwiódł piwowar. Odnośne zwrotki mają u Erbena taką postać:

Když přijeli k šibenici,  
dal se s Dornou kat do řeči:  
„Chceš, Dorničko, chceš má býti?  
Chci si tebe vykoupiti.  
Žejdlík dukátů za tě dám,  
druhý k tomu ještě přidám!“  
„Když jsem nebyla sládkovou,  
nechci také být katovou!  
Dělej, kate, co máš dělat,  
nedej mi tu dlouho čekat.  
Já jsem tu smrt zasloužila,  
tři syny jsem uskrtila:

<sup>15</sup> Por. *Pieśni* 1, 80—85 oraz 2, 52.

<sup>16</sup> *Pieśni* 1, 83, nr 26 E. Warianty z innych okolic przytacza Bystroń, *op. cit.*, s. 15 i n.

<sup>17</sup> Bystroń, *op. cit.*, s. 19.

Ten jeden byl s panem králem,  
ten druhý byl s radním pánem,  
ten třetí byl s Vášou sládkem!<sup>18</sup>

Do czeskich pieśni ludowych zawierających ten sam motyw należą również niektóre warianty ludowej legendy o św. Dorocie. W jednym z nich, wydanym także jako druk ludowy<sup>19</sup>, występuje rozmowa z katem w takiej postaci:

Kat ji vede po mostě,  
rozmlouvá s ní po sprostě.  
Chceš, Dorotko, chceš má být?  
Já si tě chci vyplatit.  
Dej. mně, kate, co máš dát,  
nenech mne tu dlouho stát.

Nie ma wątpliwości, że do ludowej legendy o św. Dorocie zwrotki z propozycją kata przeniknęły z ludowych ballad o dziewczynie-morderczyni. Natomiast zachodzi pytanie, w jakim stosunku pozostają do siebie ludowa legenda o św. Dorocie oraz pieśń o krakowiance i królu. Zwróciliśmy już uwagę na to, że jest to w zasadzie legenda, zwłaszcza gdy chodzi o warianty, w których dziewczyna gardzi propozycją małżeństwa z królem, ponieważ pragnie aż do śmierci pozostać panną. Wystarczy już pobieżne porównanie legendy o św. Dorocie z pieśnią o krakowiance, aby dojść do konkluzji, że podobieństwo jest tu bardzo wyraźne. Cała bowiem pieśń o krakowiance nie jest ostatecznie niczym innym jak tylko uproszczoną legendą o św. Dorocie, zlokalizowaną w Krakowie. W wersji uproszczonej został osłabiony jedynie legendowy charakter pieśni, natomiast jej charakter ogólny nie uległ zmianie.

Czeska legenda o św. Dorocie, wraz z widowiskiem ludowym na tenże temat, przeniknęła także do Polski<sup>20</sup>, a za teren największego

<sup>18</sup> Erben, *op. cit.*, s. 402, nr 24. W związku z pieśnią Františka Sušila, o której wspomina Bystroń, por. wariant u Františka Bartoša (*Národní písně moravské v nově nasbírané*. Brno 1889, s. 10, nr 13).

<sup>19</sup> Zob. K. Horálek, *Staré veršované legendy a lidová tradice*. Praha 1948, s. 38 i n.

<sup>20</sup> Por. J. S. Bystroń, *Etnografia Polski*. Warszawa 1947, s. 103. Warianty zamieszcza Oskar Kolberg (*Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Seria XVII: *Lubelskie*. Cz. 2. Kraków 1884, s. 14. *Materiały do Etnografii Słowiańskiej*) oraz Kazimierz Kozłowski (*Lud. Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesady ludu z Mazowsza Czerskiego wraz z tańcami i melodiami*. Warszawa 1867, s. 255 i n. *Materiały do Etnografii Słowiańskiej*).

jej rozpowszechnienia możemy uważać polski Śląsk. Nasuwa się tedy pytanie, czy pieśń o krakowiance w oparciu o ludową legendę o św. Dorocie nie powstała właśnie na tym przejściowym terytorium kulturalnym; nie byłaby więc pochodzenia mazowieckiego, jak przypuszczał Bystroń. Ale na podstawie materiału, jaki mamy do dyspozycji, nie da się na ten temat powiedzieć nic pewnego. Jest jednakże bardzo prawdopodobne, że pieśń o krakowiance i królu rozpowszechniła się najbardziej w tych okolicach, gdzie legendy o św. Dorocie nie śpiewano w ogóle lub śpiewano ją tylko z rzadka.

W polskiej przeróbce pieśni-legendy o św. Dorocie na pieśń o krakowiance moglibyśmy dopatrywać się analogii do przeróbki czeskiego widowiska ludowego o św. Dorocie na rosyjskie widowisko ludowe o carze Maksymilianie — tak przynajmniej objaśnia powstanie tego interesującego rosyjskiego widowiska ludowego Roman Jakobson<sup>21</sup>. Ale takie wyjaśnienie genezy rosyjskiego widowiska o Maksymilianie trzeba będzie poddać krytycznej rewizji. Ograniczamy się zatem do stwierdzenia, że wszystkie zgodności, jakie dotychczas na poparcie swojej teorii przytoczył Jakobson, mają charakter zbyt ogólny i mogą występować w jakimkolwiek opracowaniu historii męczeńskiej o podobnej fabule — a podobnych fabuł opowieści legendowe mają wiele. Niektóre zgodności, przytaczane przez Jakobsona na dowód genetycznego związku między widowiskiem o Maksymilianie a czeskim widowiskiem o św. Dorocie, należy po prostu uważać za występujące w legendach *loci communes*. Należą tu np. wezwania, aby męczennik względnie męczennica wyrzekli się swej wiary i przyjęli wiarę pogańską, następnie rozkazy, aby odprowadzono ich do więzienia itp.

Pieśń o krakowiance może służyć za przykład, jak skomplikowane stosunki zachodzą między poezją ludową polską i czeską i jak ostrożnie należy postępować przy analizie tych stosunków. Jeśli natomiast idzie o stosunki między zachodniosłowiańską poezją ludową a ludową poezją niemiecką, z wniosków, do których doszliśmy przy analizie pieśni o krakowiance, nie wynika, że tu w ogóle żadne

<sup>21</sup> Por. R. Jakobson, *Význam ruské filologie pro bohemistiku. Slovo a Slovesnost*, IV, 1938, s. 228 i n. [Od tłumacza: ostatnio genezą widowiska o carze Maksymilianie interesował się П. Н. Берков, *Вероятный источник народной пьесы „О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе“*. Труды Отдела Древнерусской Литературы АН СССР. Т. 13. Москва-Ленинград 1957, s. 298-312.]



ściślejsze powiązania nie zachodzą. Dalsze bowiem rozważania wykazują, że i tu takie powiązania faktycznie istnieją, i to niekiedy bardzo starej daty.

## 3

Śląskie warianty pieśniowe dostarczają bardzo cennych danych do historii pieśni miłosnej o trzech pannach, którą to pieśń — ze względu na jeden charakterystyczny motyw — folklorysty polscy określają nazwą: „Cztery świece się spaliły“<sup>22</sup>. Pieśń ta, znana z dość licznych zapisów czeskich, słowackich oraz polskich, jest pochodzenia wyraźnie miejskiego. Nasuwa się pytanie, na jakim terytorium wzięła swój początek. Ostatnio w interesujący sposób próbował wyjaśnić jej genezę i rozwój czeski badacz Vladimír Ůlehla<sup>23</sup>, nie uwzględnił przy tym jednak wariantów polskich (niektóre z nich, bardzo ważne, pochodzą ze Śląska) i choćby dlatego należy poddać rewizji jego wywody. Ůlehla zajmował się również muzyczną stroną pieśni, my jednak z przyczyn technicznych ograniczymy się wyłącznie do strony tekstowej, która zresztą posiada swoją własną problematykę. Niektóre cechy charakterystyczne wariantów śląskich, a także pewne dalsze świadectwa umożliwiają rozwiązanie sprawy zasadniczo różne od sugerowanego przez Ůlehlę.

Z wariantów, jakie zostały zapisane na polskim obszarze Śląska, dla historii pieśni o czterech świecach największe znaczenie ma ten oto tekst z Oldrzychowic:

1 W czas raniutko na świtanu  
Szedł pan na zające,  
Napotkał tam trzy panienki  
Na zielonej łące.

2 Jednej było Maryjanna,  
A tej drugiej Anna,  
A tej trzeciej nie zmianował,  
Bo to jego panna.

3 Chycił se ją za rączyczkę,  
A potem za obie,  
Zaprowadził ją do domu,  
Do swego pokoja.

<sup>22</sup> *Pieśni* 1, 490—491, nr 457 A.

<sup>23</sup> V. Ůlehla, *Živá píseň*. Praha 1949, s. 253—263. Jeśli idzie o warianty — zob.: J. Š. Kubín, J. Horák, *Kladské písničky*. Praha 1925, s. 203. — J. Horák w czasopiśmie: *Národopisný Věstník Československý*, XX, 1927, s. 376.

- 4 Cztery świece się spaliły,  
Niż sie namówili,  
A tej piątej połowicę,  
Spać się położyli.
- 5 A ta szósta na ambonie,  
Wnet i ona zgasła.  
Wtem ma miła pusy dała,  
Do łóžeczka trzasła.
- 6 A za chwilę po północy,  
O jednej godzinie:  
Obróć się tu, moja miła,  
Prawym liczkim ku mnie.
- 7 Nie obróć się ku tobie,  
Bo mnie głowa boli.  
Straciłach jo swój wianeczek,  
Skyr-z twojej swawoli.
- 8 Zawołała na służącą:  
Podej mi zwierciadło!  
Będę ja sie przeglądała,  
Czy mi liczko zbladło.
- 9 Choćbyś się ty przeglądała  
Z rana do wieczora,  
Już nie bedziesz taką panią,  
Jakaś była wczora <sup>24</sup>.

Główne motywy tej pieśni są następujące:

1) Wstęp: myśliwy idzie na polowanie, spotyka się z trzema paniami (wymienione są imiona dwóch panien, imię trzeciej pominięte milczeniem).

2) Tę nie nazwaną po imieniu dziewczynę myśliwy sprowadza do siebie na noc. Spalają się cztery świece, zanim dochodzi do porozumienia.

3) Nocny dialog: mężczyzna domaga się, aby dziewczyna obróciła się ku niemu, ta odmawia (uzasadnienie bywa różne).

4) Zakończenie: dziewczyna każe przynieść sobie zwierciadło i żałuje utraty niewinności; otrzymuje drwiącą odpowiedź.

W postaci bliskiej cytowanej wersji polskiej pieśń ta jest znana z tradycji ustnej także w okolicach Opawy. Jeden wariant laski z gminy Hluboteczka zapisała Helena Salichová. Jej tekst jest jednak o dwie zwrotki krótszy; w porównaniu z cytowanym tekstem polskim brak w nim trzech zwrotek (5, 6, 7), natomiast na końcu

<sup>24</sup> *Pieśni* 2, 683.

jedna zwrotka została dodana. Pierwsza i ostatnia zwrotka tekstu Salichovėj brzmią:

- 1 Mysliveček něni doma, šel un na zajice;  
spatřil un tam tři děvčatka na zelenej luce.
- 7 Včerajs byla take děvče jako ruža v sadě,  
a dněskaj si take děvče jak lilium zvadle<sup>25</sup>.

Na to, że polska wersja z Oldrzychowic nie powstała przez rozszerzenie tej, jaką zapisała Salichová, wskazują jasno zarówno inne warianty śląskie, jak i warianty zapisane w Czechach, na Morawach i w Słowacji. W nich wszystkich brak wprawdzie zwrotki, w której jest mowa o szóstej świecy (w cytowanym tekście polskim zwrotka 5), ale obie zwrotki dalsze stanowią wielokrotnie występującą część składową pieśni. Częściej natomiast brak epizodu z trzema pannami. Do porównania mogą służyć np. pierwsze trzy zwrotki takiego wariantu:

- 1 Poszedł miły do swej miłej, dobrą noc powiedzieć,  
A ona go pięknie prosi na stołeczku siedzieć.
- 2 Cztery świece się spaliły, nim się rozmówili,  
A tej piątej do połowy, nim się rozłączyli.
- 3 A gdy było po północy o pierwszej godzinie,  
Obróćże się, ma kochanko, prawem liczkim ku mnie<sup>26</sup>.

Niektóre warianty z polskiego Śląska miewają początek inny. poszerzony o dalsze zwrotki. Na przykład:

- 1 Deszcz idzie, wiatr wieje  
W zielonėj dąbrowie:  
Namawia tam myśliwieczek  
Karolinę sobie.
- 2 Posłał on jėj piérwsze pismo,  
Co ta panna czyni?  
Wije wianki z macierzanki  
Na zielonėj skrzyni.
- 3 Posłał on jėj drugie pismo,  
Jeźliby go chciała?  
Ona na to nic nie rzekła,  
Jeno zapłakała.

<sup>25</sup> H. Salichová, *Národní písně slezké*. T. 2. Praha-Kyjovice 1920, s. 88—89, nr 50.

<sup>26</sup> *Pieśni* 1, 490, nr 457 A.

- 4 Posłał on jój trzecie pismo  
 W czarnym aksamicie:  
 Karolinko, Karolinko,  
 Myśliwieczek idzie!
- 5 Gdy idzie, niechże idzie,  
 Już łóżko usłane,  
 Dwa zagłówki półjedwabne,  
 Lzami oblewane.
- 6 Dwie świeće zgorały,  
 Niż się namówili,  
 A téj trzeciej do połowy,  
 Niż się położyli<sup>27</sup>.

Inny znowu początek miewają warianty z Czech, Moraw i Słowacji. Najwięcej zapisów pochodzi ze Słowacji i Moraw, a niektóre warianty z Czech i Moraw noszą cechy pochodzenia słowackiego. Najstarszy zapis słowacki znajdujemy w zbiorze pieśni Kollára:

- 1 Keď som išol v jednom meste cez jednu uličku,  
 videl som tam tri panenky v jednom okenečku.
- 2 Jedna bola Julianka a druhá Zuzanka,  
 a tú tretú nemenujem, lebo ju milujem.
- 3 Pojal som ju za rúčičku a potom za obe,  
 viedol som ju do komory milovati sobe.
- 4 Dávau som jej prsteň zlatý, žeby so mnou spala,  
 ona na to nič neriekla, len sa mi zasmiala.
- 5 Keď už prišlo o polnoci, o jednej hodine,  
 riekou som jej: „Mé srdiečko, obráť sa ko mne!“
- 6 „Veru sa já neobráťim, lebo sa ja bojím.  
 Stratila by moju krásu i vienok zelený“.
- 7 „Keď by si ho i stratila len pre mňa samého,  
 veru bych fa neopustil do skonání mého“<sup>28</sup>.

Zapisy z Moraw i Czech (są to warianty przeważnie ułamkowe) lokalizują niekiedy akcję w Słowacji, np. w mieście Trnava, raz w mieście Holič, czasami także po prostu nad Dunajem<sup>29</sup>. Wariant zamieszczony w zbiorze *Slovenské spevy* wiąże akcję z miastem Bystrica<sup>30</sup>. Nad Dunajem jest zlokalizowana akcja także w jednym czeskim wariancie ze zbioru pieśni Erbena; jego początek brzmi:

<sup>27</sup> *Pieśni* 1, 492, nr 457 E.

<sup>28</sup> J. Kollár, *Národné zpievanky*. Wyd. 2. T. 2. Bratislava 1953, s. 45.

<sup>29</sup> Úlehla, *op. cit.*, s. 258—259.

<sup>30</sup> K. Ruppeldt, J. Kada v ý, *Slovenské spevy*. T. 2. Turčiansky sv. Martin 1890, s. 40.

Nad Dunajem, pod Dunajem,  
na zelenej louce  
hrály jsou tam tři panenky,  
hrály tam o věnce<sup>31</sup>.

Inny wariant czeski, zapisany w Kłodzkim przez Josefa Štefana Kubína, jest zlokalizowany w Jičínie; zaczyna się tymi oto zwrotkami:

Dyš sem já šel po Jičíně,  
po malém rynečku,  
spatřil sem tam tři panenky  
v jednom okynečku.

Jedny říkali Nanyňka,  
druhé Marijánka,  
a tu třetí nemenuju,  
to je má panenka<sup>32</sup>.

W dalszych strofkach tego wariantu akcja rozwija się podobnie jak w wariancie słowackim, który zacytowaliśmy na podstawie *Zpievanek* Kollára. Na końcu tego interesującego wariantu, poniekąd nieorganicznie, dołączone są następujące zwrotki:

Dyš tě vidim v tom čermenským  
kostečku modlit,  
nemožu ani pro tebe  
pánu bohu sloužit.  
Dybych tak toužil po bohu,  
jak toužim po tobě,  
byl bych nebi za svatýho,  
zasloužil si nebe.

Wariant z podobnym jak w wersji Kollára początkiem zapisał ostatnio Jan Geryk; opuszczony jest w nim jednak fragment zawierający zaproszenie dziewczyny do komory, w dalszych zaś wierszach zamiast: „žeby so mnou spala“ — jest bardziej umiarkowane: „by mňa ráda mala“. Wreszcie po dwuwierszu:

a ona mi ništ neriekla  
/: ej, len sa mi zasmiala. :/

— następuje, niezbyt organicznie związany, podobny dodatek jak w wariancie Kubína. W tekście Geryka dodatek ten zaczyna się w sposób następujący:

<sup>31</sup> Erben, *op. cit.*, s. 145.

<sup>32</sup> Kubín, *op. cit.*, s. 88—89 (uwagi Horáka na s. 203—205).

Kej som ja teba vídival  
 /: ej, v koscele klačiaci, :/  
 nemohel som Bohu slúžiť  
 /: ej, na teba hladziaci. :/ <sup>33</sup>

Zamiast nieokreślonej osoby pierwszej <sup>34</sup> niektóre warianty jako bohatera męskiego wymieniają wręcz księdza albo rządcę. W tych wypadkach chodzi o interesującą aktualizację z określonym zamierzeniem o wydzźwięku społecznym; warianty te jednak rozpoznały się słabo <sup>35</sup>. Wariant z księdzem zapisał Úlehla w 1912 r. w Strażnicy <sup>36</sup>; mało różniący się od niego wariant został opublikowany w roku 1941:

- 1 Chodí páter po dědině, zašel do uličky,  
měl on černú reverendu, bílé rukavičky.
- 2 Postretél tam dvě děvčátka, ony trávu žaly;  
dal jim pěkné pozdravení, ony sa mu smály.
- 3 Chytil jednu za ručenu a druhú za obě,  
volal si jich do sekničky, do bílého lože.
- 4 Štýry svíce vyhorely, než sa namlúvili;  
a tej pátej polovice, než sa uložili.
- 5 A dyž bylo po půlnoci, po jednéj hodině:  
„Obracaj sa, moja milá, pravým líčkem ke mně“.
- 6 A já sa ti neobrátiť, mňa hlavička bolí,  
lebo bych si polámala svúj věnec zelený <sup>37</sup>.

Warianty z aktualizacją o charakterze społecznym są pięknym przykładem, jak z zupełnie neutralnej pieśni miłosnej, wskazującej ze względu na swój charakter raczej na pochodzenie ze środowiska miejskiego, lud wiejski potrafi stworzyć satyrę na stosunki społecz-

<sup>33</sup> J. Geryk, *Slovenské ľudové piesne*. T. 1: *Púchovská dolina*. Bratislava 1922, z. 1, s. 6. Ostatnio zapisał początkowe zwrotki pieśni o trzech pannach z innym niewiążącym się organicznie dodatkiem J. Blaha, *Záhorácké piesničky*. T. 2. Bratislava 1952, s. 51.

<sup>34</sup> Niewiążący się organicznie z całością dodatek w wariacie Kubína i Geryka wskazuje, że chodzi tu o księdza.

<sup>35</sup> Úlehla, *op. cit.*, s. 258—259.

<sup>36</sup> *Tamże*, s. 527.

<sup>37</sup> *Slovácké pěsničky Slováckého krúžku v Brně*. T. 2. Brno 1941, s. 91, nr 84. W tekście Úlehli najważniejsze jest odchylenie w dwuwierszu drugim: zamiast „ony trávu žaly“ u Úlehli jest: „ony v karty hrály“. Ten szczegół bardziej harmonizuje z całością (na ulicy nie ścina się trawy), ale gra w karty tutaj nie odpowiada znowu środowisku wiejskiemu. Pojawia się ona jednak również w wariacie, w którym zamiast księdza występuje rządca, spędzający po wsi dziewczęta do pracy. Por. Úlehla, *op. cit.*, s. 259 i n. oraz 528.

ne. Według Úlehli warianty z księdzem i rządcą są starsze niż warianty z nieokreśloną osobą pierwszą, jest to jednak mało prawdopodobne. Pierwotna jest tu raczej postać myśliwego, zachowywana przez niektóre warianty śląskie<sup>38</sup>.

Z pieśnią o trzech pannach łączy się dzięki kilku motywom pieśń, w której po spotkaniu się mężczyzny z dziewczyną po prostu wybucha sprzeczka o nagrodę za miłowanie. Jest to właściwie pieśń o trzech pannach w uproszczonej i zmienionej postaci. Należy tu np. jedna pieśń czeska z okolic Taboru, którą Erben zapisał w takiej wersji:

- 1 Když jsem já šel na procházku  
skrze dvě uličky,  
vzal jsem já si novej klobouk,  
bíly rukavičky.
- 2 Potkal jsem tam dvě panenky,  
ony spolu stály:  
já jsem jim dal pozdravení,  
ony se mi smály.
- 3 Vzal jsem já je za ručičku,  
za ručičky obě:  
Pojď, Toničko! pojď, Pepičko!  
sedněme si k sobě.
- 4 „A já nechci, já nepůjdu,  
já se na tě hněvám,  
že si mi vzal můj prstýnek,  
teď já žádnéj nemám“.
- 5 Mlč a nemluv, nepovídej,  
vždyť tu nejsi sama.  
„A ty nejsi mládeneček,  
jako já jsem panna!“
- 6 Nechť si nejsem, ať si nejsem,  
ale já jsem býval:  
dokud jsem já, má Pepinko,  
k tobě nechodíval<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> W niektórych wariantach śląskich występuje zamiast myśliwego starosta, co przypomina czeski wariant z rządcą. Ogólny charakter pieśni nie wskazuje jednak na to, aby w tego rodzaju wypadkach chodziło po prostu o nadużywanie władzy urzędowej, jak twierdzi Úlehla.

<sup>39</sup> Erben, *op. cit.*, s. 202. Początek tego wariantu przypomina wariant z księdzem, gdyż jest tu mowa o stroju bohatera. Podobny wariant zlokalizowany w Piszczanach zapisał Bartoš, *op. cit.*, s. 425.

Z nowszych zapisów słowackich należy tu np. wariant, który zaczyna się od słów: „Pri Šaštíňe na kopečku sedajú tam dvje panny...“ (Blaho, *op. cit.*, s. 98).

Kilka podobnych wariantów zapisano również i na polskim Śląsku. W niektórych z nich młodzieniec w nagrodę za miłowanie ofiarowuje dukata (talara). Jeden z takich wariantów zaczyna się od słów: „Kiedy jo szel z karczmy do dom...“; zwrotki z dialogiem o nagrodzie brzmią tutaj tak:

- 4 Ja ci, dziolcho, dam dukata,  
Za zielony wionek twój,  
Abyś, dziolcho, mi nie powiadała,  
Iże ja jest szelma twój.
- 5 Ale jo nie chcę dukata  
Ani żadnych pieniędzy,  
Tylko ciebie, ty mój kochaneczku,  
Za męża jak najprędzej.
- 6 Kiedyś mnie chciała za męża,  
Trza se było statkować,  
Nie z innemi, ej, kawalerami  
Po spacerach chodzować<sup>40</sup>.

W jednym z wariantów polskich spór o nagrodę łączy się z dialogiem nocnym, zawierającym wezwanie, aby się dziewczyna obróciła. Kawaler powątpiewa, jakoby był pierwszym kochankiem dziewczyny, ta jednak broni się energicznie. Odnośne zwrotki mają taką postać:

- 10 Już się nie obrócę,  
bo mnie główka boli;  
utraciłam swoją cnotę  
dla waspana woli.
- 11 Ażeby ja wiedział,  
że dla mnie samego,  
nie żałowałbym tysiączka  
ani też drugiego.
- 12 I twoje tysiączki  
do kieszeni włożyć,  
moją cnotę i urodę  
sześciami koni wozić.
- 13 A że-ćby ja wiedział,  
że się Boga boisz,  
a ja weźdrzę okieneczkiem,  
to ty z innym stoisz.
- 14 I chocia'm stojała,  
toć ja nie gadała;

<sup>40</sup> Pieśni 2, 651, nr 584 C.



tylko ja mu rozmarynu  
gałązeczkę dała <sup>41</sup>.

W innym wariantcie śląskim dziewczyna na wątpliwości kawalera odpowiada tylko z westchnieniem, że jej świeżość już nie wróci <sup>42</sup>.

Powiązania między wszystkimi omówionymi wariantami <sup>43</sup> nie zawsze wyraźnie się uwidoczniają, ale o tym, że chodzi tu jednak ostatecznie o zróżnicowanie się pewnej starej pieśni, w której rozmowa o nagrodzie za miłowanie następowała po wezwaniu, aby się dziewczyna obróciła — świadczy dawna pieśń niemiecka, jaką Franz Magnus Böhme ogłosił drukiem pt. *Der Jäger* <sup>44</sup>. Pieśń ta dochowała się w zapisach z początku XVI w., ale pochodzi niewątpliwie z okresu wcześniejszego. Treść jej jest następująca: myśliwy spotyka się na polowaniu z trzema pannami (tu też jest zwrotka z wyliczeniem imion), jedną z nich przyprowadza swemu panu na zamek. Dialog nocny zaczyna się o trzeciej godzinie (nie poprzedza go zwrotka o wypalonych świecach); dziewczyna na wezwanie, aby się obróciła ku panu, odpowiada, że pragnie wrócić do domu, do matki. Pan przywołuje myśliwego i każe mu odprowadzić dziewczynę, ów jednak wzywa pana, aby wynagrodził jej utratę niewinności; pan proponuje więc dziewczynie złoty pierścień, lecz ona odmawia, ponieważ nie mogłaby go nosić, i odrzuca swój wieniec, symbol niewinności.

Związek genetyczny tej pieśni niemieckiej z analogicznymi pieśniami czeskimi i polskimi nie ulega wątpliwości. Może zachodzić jedynie pytanie, czy punktem wyjścia jest tu pieśń niemiecka, czy też jakiś stary wariant słowiański. Za pierwszeństwem pieśni niemieckiej przemawia przede wszystkim to, że jest ona pełniejsza i zawiera niemal wszystkie motywy zasadnicze; w wariantach słowiańskich zdarza się to tylko z rzadka (do nich zaś należą głównie warianty z Górnej Śląska).

Z naszą pieśnią o trzech pannach wykazują pokrewieństwa jeszcze niektóre pieśni balladowe. Ich typ zasadniczy jest znany głównie z terenu Słowacji zachodniej i sąsiadujących z nią obszarów morawskich. To ballada o nieszczęśliwym ślubie; dziewczyna

<sup>41</sup> Kolberg, *op. cit.*, seria XII: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 4. Kraków 1879, s. 151, nr 281.

<sup>42</sup> *Tamże*, seria VI: *Krakowskie*, cz. 2. Kraków 1873, s. 153, nr 302.

<sup>43</sup> Ich liczba dałaby się jeszcze pomnożyć, ograniczyliśmy się tu jednak tylko do wariantów zasadniczych.

<sup>44</sup> F. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*. Wyd. 3. Leipzig 1925, s. 543.

zostaje tu zmuszona do małżeństwa z mężczyzną, który się jej nie podoba. W nocy dziewczyna odwraca się od męża, a ponieważ odrzuca jego ponawiane wezwania, aby się ku niemu obróciła, mąż popada w gniew i zabija ją. Wezwanie męża i odmowa żony są tu zasadniczo zgodne z pieśnią o trzech pannach. Cytujemy jeden z ostatnio zapisanych wariantów, który odznacza się logicznym uszeregowaniem motywów:

- |   |   |
|---|---|
| <p>1 Ked Anička, ked Anička<br/>Janka miluwała,<br/>její maci, její maci<br/>jej ho zbranuwała.</p>           | <p>9 A ked bolo po večeri:<br/>Hrajte smutnú polku,<br/>už ideme ukladaci<br/>tú mojů frajđerku.</p>                    |
| <p>2 O, céruško, cérko moja,<br/>urob mi to k vóli,<br/>pridů teba nahovárat<br/>dva uherskí páni.</p>        | <p>10 A ked bola po polnoci<br/>jenna hodzinečka:<br/>Obráče sa, obráče ke mne,<br/>má mladá ženička.</p>               |
| <p>3 O, mamičko, mamko moja,<br/>jak ma prislúbite,<br/>veru vi mne, veru vi mne<br/>truhlu robít dajte.</p>  | <p>11 A ja sa ti neobrácim,<br/>mna hlavička bolí,<br/>lebo si ty nenié manžel<br/>po mej dobrěj vóli.</p>              |
| <p>4 Ale mamka nič nedbala,<br/>céru prislúbila.<br/>Preneščasná maci moja,<br/>čos ma zapredala?</p>         | <p>12 A ked bola po polnoci<br/>druhá hodzinečka,<br/>pichol on jej ostrim nožom<br/>zrovna do srdečka.</p>             |
| <p>5 O, tatičko, tatenko muoj,<br/>urobte mi k vóli,<br/>nech mi je muoj najmilejší<br/>družba na veselí.</p> | <p>13 A ked bolo biélé ráno,<br/>do komori vkročil,<br/>až po članki svoje nohi<br/>do krvi omočil.</p>                 |
| <p>6 A ked išli už na sobáš:<br/>Hrajte peknů polku,<br/>ešče si ráz zatancujem<br/>s tú mojů frajđerku.</p>  | <p>14 A vi, páni muzikanci,<br/>smuťná je novina,<br/>už je naša mladá pani<br/>nevesta studená.</p>                    |
| <p>7 A ked ona prisahala,<br/>trikrát omdlievala:<br/>Preneščasná maci moja,<br/>čos ma zapredala?</p>        | <p>15 Široké sa jej starajú,<br/>čo na hlavu dajú,<br/>či čepeček, či čepeček,<br/>či zelený vienek.</p>                |
| <p>8 A ked išli od sobášu:<br/>Hrajte peknů polku,<br/>ešče si ráz zatancujem<br/>s tú mojů frajđerku.</p>    | <p>16 Nedávajú jej čepeček,<br/>lež jej dajte vienek,<br/>ona je poctivá panna<br/>a ja som mládenec <sup>45</sup>.</p> |

<sup>45</sup> *Slovenské ľudové piesne*. T. 2. Bratislava 1952, s. 64. Najstarszy wariant tej zajmującej ballady jest opublikowany w zbiorze pieśni Sušila (*Morav-*

W niektórych wariantach wezwanie dziewczyny, aby się obróciła do męża, powtarza się trzykrotnie. W tej potrójnej repetycji Úlehla widzi rys archaiczny<sup>46</sup>, ale nie jest to pewne. Podobna potrójna repetycja należy wprawdzie do starych środków kompozycyjnych w twórczości ludowej, ale występuje również i w utworach pochodzenia bezspornie nowszego.

Jiří Horák w komentarzu do zbioru pieśni Kubína zatytułowanego *Kladské písničky*<sup>47</sup> zwraca uwagę na wariant tej ballady u Sušila twierdząc, że zwrotki z dialogiem nocnym, wspólne dla pieśni balladowych i pieśni o trzech pannach, biorą swój początek właśnie w pieśniach balladowych, skąd dopiero rozpowszechniły się dalej. W pieśniach balladowych, zdaniem Horáka, dialog nocny lepiej harmonizuje z całością kompozycji.

Horák jednakże nie przeprowadza tu wyraźnego rozdziału między pieśniami balladowymi i pozostałymi wariantami. W tym względzie słuszniej postępował Úlehla<sup>48</sup>, który balladę wydziela jako typ samoistny (przytaczając tylko warianty ze zbioru pieśni Sušila i z tomu 2 *Slovenských spevů*). W balladzie tej widzi też punkt wyjścia dla pozostałych pieśni, bez względu na to, czy są to pieśni, w których jeszcze dość silnie zachował się żywioł epicki, czy pozostały już tylko reminiscencje przeważnie liryczne. Dowód na to, że ballada stanowi tu najstarszą formę, widzi Úlehla w trzykrotnym powtórzeniu wezwania przez mężczyznę (niektóre warianty mają już tylko jedno wezwanie), a następnie w archaicznej melodii. Úlehla zresztą określił wiek poszczególnych typów i odnosi czas powstania ballady aż do w. XIII, do r. 1500 — czas powstania satyrycznego wariantu z postacią księdza; wariant z rządcą miał powstać około r. 1700, a teksty zliryzowane powstawały dopiero

*ské národní písně*. Wyd. 4. Praha 1951, s. 140, nr 316. Zaczyna się on od słów: „Stála svadba, stála...“).

Inne warianty: *Slovenské spevy*. T. 2. Turčiansky sv. Martin 1890, s. 146, nr 395 („Vysádzala ruže...“). — *Tož*. T. 3. Turčiansky sv. Martin 1899—1926, s. 52, nr 145 („Slnečko sa níži...“). — K. A. Medvecký, *Sto slovenských ľudových ballád*. Bratislava 1923, s. 52—54 („Jaká sem panenka...“, „Anička, dušička...“). — M. Kolečány, *Slovenské ľudové ballady*. Bratislava 1948, s. 59—60, nr 19 („Slňiečko sa níži...“). — *Slovenské ľudové piesne*. T. 1. Bratislava 1950, s. 103, nr 192 („Kej Aňička, kej Aňička...“). — Blaho, *op. cit.*, s. 19 („Byua svadba, byua...“).

<sup>46</sup> Úlehla, *op. cit.*, s. 251.

<sup>47</sup> Kubín, *op. cit.*, s. 203—204.

<sup>48</sup> Úlehla, *op. cit.*, s. 251 i n.

w XIX i XX w., w czasie gdy rozpoczyna się już upadek pieśni ludowej.

Przyjęta przez Úlehłę zasada ewolucyjnego uszeregowania wszystkich wariantów omawianej pieśni nie jest przekonywająca już choćby dlatego, że nie zostały tu uwzględnione paralele polskie i niemieckie. Istnienie wspomnianej pieśni niemieckiej i jej śląskich odpowiedników (a są one pieśni niemieckiej bardzo bliskie) stawia nas wobec pytania, czy na terytoriach polskim i czeskim na podkładzie podobnych pieśni niemieckich w różnych okresach nie powstawały jej nowe warianty i typy. Nie mamy bowiem żadnej gwarancji, że na wymienionych terytoriach rozwój pieśni odbywał się w sposób zupełnie ciągły i że nie działał tu wtórnie wpływ pieśni polskiej. Dla rozstrzygnięcia tych problemów będzie konieczna bardzo subtelna analiza zarówno tekstów, jak i melodii, oparta o wszystkie dostępne warianty drukowane i rękopiśmienne.

Przypuszczenie Úlehli, że skrócone i zliryzowane warianty z dialogiem nocnym (a niektóre nie mają go w ogóle) są pochodzenia najmłodszego, również nie zgadza się z rzeczywistością, gdyż podobny typ jest zaświadczony już w poezji staroczeskiej — w tej postaci:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1 Šla dva tovařišě<br/>v jedno místo tiše.<br/>Mile je přivítali,<br/>dobrá slova dali.</p>     | <p>4 Tohoť neučiním,<br/>musíš pryč ode mne.<br/>Již denička zchodí,<br/>musím pryč od tebe.</p>            |
| <p>2 Dobrá slova davše<br/>dobře položili,<br/>jednoho na ruce,<br/>druhého na loži.</p>           | <p>5 Jižť musím od tebe<br/>s velikú žalostí.<br/>Rač tě Buoh žehnati,<br/>muoj milý pane!</p>              |
| <p>3 Tuť sta spolu hrála<br/>do třetie hodiny:<br/>Obrátiž se ke mně<br/>svým líčkem červeným.</p> | <p>6 Skuoro-li se vrátíš<br/>na zelenú trávu?<br/>Já se k tobě vrátím<br/>na každú hodinu<sup>49</sup>.</p> |

Obie charakterystyczne zwrotki z dialogiem nocnym (wezwanie młodzieńca i odpowiedź dziewczyny) mają tu nieco inną postać niż w odpowiadających im pieśniach ludowych, ale związek ich jest niewątpliwy. Pytanie, jak mamy sobie wyjaśnić ten związek w szczegółach. Czy utwór staroczeski mamy uważać za punkt wyjścia i przyjąć schemat rozwojowy, który byłyby w istocie odwróceniem schematu podanego przez Úlehłę? W zasadzie rzeczywiście

<sup>49</sup> J. Vilikovský, *Staročeská lyrika*. Praha 1940, s. 75—76.

można by przyjąć, że niekiedy ballada rozwija się z pieśni lirycznej, jakkolwiek zazwyczaj kolejność jest odwrotna. Jeśli więc w staroczeskiej poezji jest zaświadczony utwór z osłabionym żywiołem epickim, nie znaczy to, że w tym czasie nie istniała ballada. Możliwość ta wydaje się zupełnie realna, przy czym punktem wyjściowym mogłaby tu być jakaś pieśń staroniemiecka<sup>50</sup>. Po prostu związek staroczeskiego wiersza *Šla dva tovařiše* z przekazywanymi ustnie pieśniami ludowymi nie musi być w każdym wypadku bezpośredni, a staroczeski wiersz stanowi chyba raczej odchylenie rozwojowe od wiersza podstawowego, mającego bezpośrednią kontynuację w ludowej tradycji pieśniowej.

Pierwotnym utworem staroczeskim, który tradycja ludowa przyjmuje za punkt wyjścia, nie była oczywiście bezpośrednio ballada o nieszczęśliwym ślubie z odpowiednim dialogiem nocnym, jak to przypuszczał Úlehla, lecz raczej analogiczna pieśń niemiecka, zaświadczona już w XV w. (jej zaczątki mogą być jeszcze starsze). Przeciwno bardzo dawnemu pochodzeniu ballady o nieszczęśliwym ślubie świadczy sposób, w jaki pojęta w niej jest miłość. W dawnych czasach nie było rzadkością małżeństwo konwencjonalne<sup>51</sup> i jakkolwiek już wtedy mogły się zdarzać wypadki, że panna młoda nie godziła się z decyzją rodziców i odmawiała mężowi posłuszeństwa, nie były one jednak do tego stopnia częste, aby stać się aż tematem pieśni. Gdyby tutaj punkt wyjścia miały stanowić warianty, w których dziewczyna zostaje zmuszona do małżeństwa z panem, data powstania ballady podana przez Úlehłę byłaby anachronizmem już choćby z tego względu, że o małżeństwo z dziewczyną z niższej warstwy społecznej pan nie układałby się z jej rodzicami.

Za przypuszczeniem, że do ballady o nieszczęśliwym ślubie zwrotki z dialogiem nocnym zostały po prostu przejęte z innych pieśni i że ballada ta w takiej postaci, w jakiej została zapisana na podstawie tradycji ludowej, jest pochodzenia nowszego — świadczy

<sup>50</sup> W staroczeskiej pieśni *Šla dva tovařiše* ostatnio próbował dopatrzeć się bezpośrednich wpływów romańskich V. Černý (*Staročeská milostná lyrika*. Praha 1948, s. 68—71), ale występujące w niej analogie, na które się powołuje, na ogół nie mają żadnego znaczenia wobec analogii niemieckich. Jest godne uwagi, że wiersz staroczeski nosi cechy pieśni jutrzeńki (staroczeskie „svítáničko“, łac. alba — jutrzeńka), w czym można by się dopatrywać wpływów romańskich, ale raczej działających za pośrednictwem niemieckim.

<sup>51</sup> F. Engels, *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*. W związku z badaniami Lewisa H. Morgana. Warszawa 1949, rozdział 2. Biblioteka Klasyków Marksizmu-Leninizmu.

jeden analogiczny przypadek polski. Chodzi tu o pieśń balladową o odnalezionej siostrze. W jej skład przejęto zwrotkę o czterech świecach, jak i zwrotkę z wezwaniem mężczyzny, aby dziewczyna obróciła się ku niemu prawym liczkami. Przedrukowujemy ten wariant w pełnym brzmieniu ze względu na jego ważność:

- |  |   |
|--|---|
| 1 A we Lbowie, we Lbowie<br>zajeżdżają panowie.                  | 12 A w tej nowej komorze<br>uściel malowane łożo <sup>52</sup> .                                  |
| 2 Oj, jada, zajeżdżają,<br>o gospodę pytają.                     | 13 Cztery świece spalili,<br>niż się spać położyli.   |
| 3 O gospodę, o dobrą,<br>o dziewczynę nadobną.                   | 14 A piąta się dopalała<br>i ja się spać położyła.  |
| 4 Panowie zajechali,<br>o piwko zawołali.                        | 15 A w nocy o północy,<br>o dziesiątej godzinie:  |
| 5 Panna piwko toczyła,<br>rączka i się świeciła.                 | 16 „Proszę, dziewczę, obróć się,<br>oj, prawem liczkami do mnie“.                                 |
| 6 Od sygneta złotego,<br>od kamienia drogiego.                   | 17 Trzecie kury zapieli:<br>„Wstań, dziewczę, do kądzeli.   |
| 7 „Pytam ja się, karczmarka,<br>czy to twoja córeczka?“          | 18 A już się wyspała<br>i wianeczek stargała“.  |
| 8 „Nie moja to córeczka,<br>tylko wychowaniczka“.                | 19 „Szczekasz, karczmarko, wraz ze<br>psem,<br>ze wianeczek stargałam“.                           |
| 9 „Pytam ja się, karczmarka,<br>czy mogę z nią pogadać?“         | 20 „Żeby się Boga nie bojał,<br>to bym ci w łeb strzelić dał.                                     |
| 10 „Położ, panie, talar sześć,<br>weź dziewczynę, kejni chcesz“. | 21 Sześć koni zakładajcie,<br>siostrę moją sadzajcie,   |
| 11 Porzucił jej po stole:<br>„Weź, karczmarko, co swoje.         | 22 Jedź siostrzyczko do domu,<br>nie rób darmo nikomu“.   |
|  | 23 „Nie darmom jej robiła,<br>bo mnie pięknie nosiła,<br>w drogie suknie stroiła“ <sup>52</sup> . |

<sup>52</sup> O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*. Seria I. Warszawa 1857, s. 220, nr 20 d. W wariancie 20 f (s. 222) zaczyna się rozmowa nocna takimi zwrotkami:

- 19 Jak ci wyszło w północy,  
wzięli z sobą rozmawiać:  
20 „Wykręć się, dziewczę, do mnie,  
pogadawa oboje“.

Ta pieśń polska wyraźnie dowodzi zarówno wędrówki motywu rozmowy nocnej, jak i wędrówki motywu z czterema świecami. Moglibyśmy także przypuścić, że przy pomocy motywu z dialogiem nocnym uległa przeróbce jakaś starsza ballada o nieszczęśliwym ślubie (w tradycji środkowoeuropejskiej istnieje kilka typów takich ballad), możliwe jednak również, że na podstawie tego charakterystycznego motywu, przejętego z pieśni o trzech pannach, powstała ballada w zasadzie nowa.

Szczegółowe wyjaśnienie powstania i rozwoju tych pieśni nie będzie w pełni możliwe, jeśli nie uda się odkryć jakichś dawniejszych ich zapisów albo dawniejszych danych o owych pieśniach. Ale już na podstawie materiału, jaki mamy do dyspozycji w chwili obecnej, możemy wysnuć zupełnie pewny wniosek, że skonstruowany przez Úlehle schemat ich ewolucji pozostaje w oczywistej sprzeczności z faktami. Trzy typy naszych pieśni: ballada, żartobliwa pieśń o trzech pannach (z księdzem lub bez niego) i uproszczona piosenka z osłabionym wątkiem epickim — istniały w czeskiej tradycji obok siebie już od bardzo dawna, przy czym dla okresu najdawniejszego zaświadczona jest właśnie ta forma, którą Úlehla uważał za najmłodszą. Takie zjawisko w poezji ludowej nie jest żadną niespodzianką; nowe warianty pieśni oraz ich sytuacyjna aktualizacja powstają z biegiem czasu nie tylko jako produkt ewolucji, lecz także jako wynik zróżnicowania podczas rozprzestrzeniania się pieśni w zasięgu danego terytorium oraz podczas przejścia z jednego środowiska społecznego do innego: np. z miasta na wieś. Rozbieżności w poglądach religijnych również mogą wydatnie sprzyjać różnicowaniu się pieśni ludowych.

W ogólności pieśń o trzech pannach, jak i pokrewne formy pieśniowe mogą stanowić dowód na to, że czeską, słowacką i polską pieśń łączą wielorakie węzły pokrewieństwa i że przy badaniach nad powstaniem i rozwojem pieśni czeskich i polskich czasem należy także uwzględnić tradycję pieśniową niemiecką. Fakt, że dla niektórych typów pieśni nie znamy paralel ani łużyckich, ani wschodniosłowiańskich, stanowi dowód, że na terytorium zachodniosłowiańskim, z którym łączą się sąsiadujące obszary ukraińskie i białoruskie, krainy czeskie, słowackie i polskie tworzą ściślejszą wspólnotę folklorystyczną. Jej utworzeniu i zacieśnieniu sprzyjał w sposób zasadniczy Śląsk jako terytorium pod względem językowym przejściowe, gdzie dochodziło do bardzo żywej i intensywnej wymiany dóbr kulturalnych.

## 4

Badania porównawcze nad pieśniami ludowymi o szeroko rozgałęzionych pokrewieństwach — a do takich należą zarówno pieśń o trzech pannach, jak i pieśń o krakowiance — byłyby bardzo ułatwione, gdyby zbiory tych pieśni sporządzano według jednolitego systemu i zaopatrywano w odsyłacze wskazujące na pieśni pokrewne, znajdujące się na innym miejscu tegoż zbioru. Byłoby również pożądane, aby przynajmniej jeden większy zbiór pieśni każdego narodu słowiańskiego opracowano tak szczegółowo, by mógł się stać pomocą orientacyjną dla następnych wydawców oraz dla użytkowników. Z punktu widzenia studium porównawczego nad pieśniami ludowymi jako utworami o charakterze literackim — wymaganiom naszym uczyni zadość jedynie uszeregowanie pieśni pod względem tematycznym, jak robili to już zbieracze XIX wieku. Zasadę tę zastosowano w polskim akademickim wydaniu śląskich pieśni ludowych<sup>53</sup>, dzięki czemu edycja ta jest nieocenioną pomocą przy badaniach porównawczych nad pieśnią polską, czeską i słowacką. W dziale ballad zamieszczono tam nadto bardzo cenne charakterystyki orientacyjne poszczególnych typów pieśniowych, dołączone przez Bystronia. Szkoda, że charakterystyki te ograniczyły się prawie wyłącznie do ballad i są w niektórych wypadkach zbyt szczupłe.

W tejże edycji drugi wielki dział tworzą *Pieśni o zalotach i miłości*. Wobec wielkiej rozpiętości działu trudno się dziwić, że systematyczna klasyfikacja według treści względnie motywów dominujących nie zawsze została tu przeprowadzona konsekwentnie i zadowalająco. Jako przykład niekonsekwentnej klasyfikacji możemy przytoczyć naszą pieśń o trzech pannach. Jej warianty podstawowe — ze względu na charakterystyczny motyw „Cztery świece się spaliły“ — zostały tu zamieszczone w cyklu „Uwiedzenie“<sup>54</sup>. Warianty pieśni o dwóch (lub trzech) pannach, które nie odpowiadają na pozdrowienie, zaszeregowano do cyklu „Strata wianka“<sup>55</sup>. Z zaszeregowaniem tych wariantów do innego poddziału można się całkowicie zgodzić; ale jeśli Ūlehla podobne pieśni czeskie uważał tylko za warianty pieśni o trzech pannach<sup>56</sup>, stanowczo nie miał racji. Nie można jednak zaprzeczyć, że między tymi obydwoma ty-

<sup>53</sup> W ten sposób określa autor edycję oznaczoną jako *Pieśni* (od Redakcji PL).

<sup>54</sup> *Pieśni* 1, 490—493 oraz 2, 681—684.

<sup>55</sup> *Pieśni* 1, 477—479 oraz 2, 650—652.

<sup>56</sup> Ūlehla, *op. cit.*, s. 530—531.



pami istnieją punkty styczne i że należałoby to również w jakiś sposób zaznaczyć przy opracowywaniu zbioru. Z pieśnią o pannach, które nie odpowiadają młodzieńcowi na pozdrowienie (jedna z nich zarzuca mu uwiedzenie), mają więcej punktów stycznych te warianty pieśni o trzech pannach z dialogiem nocnym, w których zakończeniu dziewczyna ubolewa nad utratą niewinności i musi jeszcze wysłuchać uwagi, że w tym względzie nic się nie zmieni, choćby patrzyła w zwierciadło od rana do wieczora. Jest to motyw „Wianka nikt nie dogoni“. Ze względu na tak silne powiązanie obu pieśni byłoby wskazane, aby w zbiorach występowały one obok siebie.

Na dalsze trudności natrafia się tam, gdzie obok tych dwóch typów pieśni pojawia się jeszcze ballada o zamordowaniu panny młodej. Gdyby ta ballada była zaświadczona wśród pieśni śląskich, w akademickim zbiorze pieśni zamieszczono by ją między balladami, tzn. w zupełnie innym dziale aniżeli pieśń o dwóch (lub trzech) pannach w obu zasadniczych jej typach. Przeciwno tego rodzaju zaszeregowaniu nie można by wysuwać żadnych zarzutów i zupełnie jest zrozumiałe, że u Sušila ballada o zamordowanej pannie młodej znajduje się w dziale epicznym. Pokrewieństwo tej ballady z pieśnią o trzech pannach nie może być w zbiorach zaznaczone inaczej, jak tylko przy pomocy odsyłaczy. Zachodzi więc pytanie, ile takich odsyłaczy przy pieśniach pokrewnych należy stosować w dobrze opracowanych zbiorach. W akademickim zbiorze pieśni śląskich odsyłacze istnieją, ale nie są one tu użyte w dostatecznej ilości.

Przy pieśni o trzech pannach w zbiorze polskich pieśni ludowych nie powinno brakować odsyłacza do jednego wariantu pieśni *Wianek wisi nad drzwiami* zamieszczonej w cyklu „Rozmowa uwiedzonej z kochankiem“<sup>57</sup>. W wariacie tym na początku mowa o spotkaniu z trzema pannami; wymienione są imiona dwu. Oto te zwrotki:

- 1 Na połwiejskiem polu  
Trzy panienki stoją,  
A ja im sie przygląduję,  
Az mnie ocka bołą.
- 2 Jednej Maryjanka,  
Drugiej Ulijanka.  
A tej trzeciej nie zmianuję,  
Boć to ma kochanka.

<sup>57</sup> *Pieśni* 1, 504, nr 465 C.

Podobny początek występuje także w niektórych śląskich wariantach pieśni *Szły trzy panny gościńcem*<sup>58</sup>. Jeden z tych wariantów (B) posiada trzy zwrotki w takiej postaci:

- 1 Jakech jo seł bez las,  
Bez las kalinowy,  
Nadeselech tam trzy panny,  
Zbierały jagody.
- 2 Jednej było Hanka,  
Drugiej Maryjanka,  
A tej trzeciej jo nie nazwia,  
Bo to ma kochanka.
- 3 I wziął ją za rącka,  
I wziął ją za obie,  
I zawiódł ją do swej chatki,  
Namówił ją sobie.

Wariant ten można by uważać raczej za fragment pieśni z cyklu „Cztery świece się spaliły“. Podobnie przedstawia się sprawa z wariantem D, który ma tylko dwie zwrotki:

- 1 Jakem ja szedł przez las kalinowy,  
Znalazłem tam trzy śwarne dziewecki,  
Zbierały jagody.
- 2 Jednej było Hanka, drugiej Maryjanka,  
A tej trzeciej nie będę mianował,  
Boć moja kochanka.

Warianty E i F powstały przez poszerzenie podobnych początków o zwrotki, gdzie jest mowa o tęskniącej dziewczynie, która wypatruje, jak wysoko znajduje się słońce. W jednym z wariantów dziewczyna raduje się, że słońko jest jeszcze wysoko, w drugim znowu — że już zachodzi i że wkrótce pójdzie się spać. Zwrotki o tej samej treści i w zasadzie zgodne pod względem formalnym występują również w niektórych wariantach ballady pt. *Zabójca licznych żon*<sup>59</sup>. Na tę analogię w akademickim zbiorze pieśni zwraca uwagę odsyłacz.

Co do wariantu C, umieszczonego w 2 tomie akademickiego zbioru przy pieśni *Szły trzy panny gościńcem*, chodzi również o pieśń zasadniczo inną. Zwrotka pierwsza została zaczerpnięta z pieśni o dwóch pannach, które nie odpowiadają na pozdrowienie, zwrotka druga jest samodzielną improwizacją, rozwijającą motyw pierwszej:

<sup>58</sup> *Pieśni* 2, 457—458, nr 392.

<sup>59</sup> *Pieśni* 1, 15, nr 6 G oraz 2, 14, nr 5 G.

1 Jakem ja szed jedną dróżeczką,  
 Napotkałem dwie panny;  
 Dałem ja im piękne pozdrowienie,  
 Ony mi dziękowały.

2 Jakem uszed dwie staje pola,  
 Jeszcze za mną wołały;  
 Dałem ja im po jednym jabłuszku,  
 Ony mi gęby dały <sup>60</sup>.

O faktycznej łączności z pieśnią *Szły trzy panny gościńcem* — w takiej postaci, w jakiej znajdujemy ją w 1 tomie akademickiego zbioru pieśni śląskich <sup>61</sup> — przy numerze 392 tomu 2 można mówić jedynie w wypadku wariantu A, który jest w dodatku jeszcze fragmentaryczny. Sama pieśń *Szły trzy panny gościńcem* stanowi odmianę pieśni czeskiej *Šly panenky silnici* <sup>62</sup>.

Skomplikowane związki filiacyjne i specjalną problematykę, jeśli chodzi o klasyfikację, wykazuje pieśń o zabiciu dziewczęcia, której to pieśni istnieje kilka typów. Do najbardziej rozpowszechnionych należą pieśni polskie, szczegółowo scharakteryzowane i zanalizowane przez Jana Karłowicza <sup>63</sup>. W akademickim zbiorze śląskich pieśni ludowych <sup>64</sup> zaszeregowano do tego typu warianty zupełnie samodzielnej pieśni, w której już lokalizacja akcji wskazuje na pochodzenie czeskie. Roger zapisał tę pieśń w wersji będącej w istocie swej tylko skróconą adaptacją tekstu, który na ziemiach czeskich rozpowszechnił się za pośrednictwem druków ludowych. Wersja śląska Rogera ma taki początek:

1 Posłuchajcie, panny,  
 Bali wy panicy,  
 Co się stało w mieście,  
 Co się stało w mieście,  
 W mieście, w Ołomuńcu.

2 Chodził tam Matuszek  
 Ku szafarzędz cerze;  
 Przyszedł ci jeden raz,  
 Przyszedł ci jeden raz,  
 Gdy godzinka biła <sup>65</sup>.

<sup>60</sup> *Pieśni* 2, 457, nr 392 C.

<sup>61</sup> *Pieśni* 1, 338—339, nr 274.

<sup>62</sup> Por. Erben, *op. cit.*, s. 86 (*Vyvolená milá*).

<sup>63</sup> J. Karłowicz, *Systematyka pieśni ludu polskiego*. Rozdział 4: *Izabella i rycerz-elf*. Wisła, III, 1889, s. 535—543; IV, 1890, s. 393—424; IX, 1895, s. 645—673.

<sup>64</sup> *Pieśni* 1, 11—12, nr 6 oraz 2, 11—12, nr 5.

<sup>65</sup> J. Roger, *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*. [Wyd. 2]. Wrocław 1880, s. 64—65, nr 117.

Niektóre warianty śląskie mają tekst znacznie zmieniony, ale zawsze są widoczne — zarówno bezpośredni związek z tekstem pochodzenia czeskiego, jak i kontaminacja ze starą pieśnią polską o Jasiu, który wywabił swą kochankę Kasię w podróż i usiłował ją zabić. Chodzi w tym wypadku o stary międzynarodowy watek, często przekazywany w formie pieśni i utworów prozą w Europie zachodniej (Sinobrody). Do tego typu należą również pieśni czeskie, które w zbiorze Erbena noszą tytuły: *Zabitá sestra* i *Zabité děvče*<sup>66</sup>. Zgodnie z pokrewnymi pieśniami niemieckimi, w tym typie czeskim występuje motyw trzykrotnego wołania dziewczyny o pomoc. Typ ten jest zaświadczony przez charakterystyczne warianty również i na Śląsku polskim. W niektórych wariantach śląskich dopuszczają się gwałtu na dziewczynie dwaj kawalerowie. Tak przedstawia się sprawa np. w wariacie zapisanym przez Rogera:

1 W lesie, w zielonej dąbrowie,  
Namawiali sobie  
Dwa kawalerowie  
Kasinkę sobie.

7 Wstali, koniki siodłali,  
Wokoło dąbrowy,  
Wokoło dąbrowy  
Kasię szukali.

2 A jak ją tak długo namawiali,  
Aże jej wianeczek,  
Aże jej wianeczek  
Z głowy zerwali.

8 Jeden napotkał Janiczka,  
Co miał ubroczoną,  
Co miał ubroczoną  
Swoję szabliczkę.

3 A jak Kasia pierwszy raz wołała,  
Aże się po lesie,  
Aże się po lesie  
Trawka zwijała.

9 I cóżeś, Janiczku, robił,  
Iżeś tak szabliczkę,  
Iżeś tak szabliczkę  
Sobie pobroczył?

4 A jak Kasia drugi raz wołała,  
Aże się z Dunaju,  
Aże się z Dunaju  
Woda chlustała.

10 Znalazłem ja gołębiczkę,  
I odciąłem z karku,  
I odciąłem z karku  
Siwą głowiczkę.

5 A jak Kasia trzeci raz wołała,  
Aż ją pani matka,  
Aż ją pani matka  
We śnie słyszała:

11 Nie byłać to gołębiczka,  
Aleć jeno była,  
Aleć jeno była  
Nasza siostrzyczka.

6 Wstańcie, wy moi synowie,  
Boć już Kasia woła,  
Boć już Kasia woła  
W lesie, w dąbrowie!

12 Począł go starszy katować,  
Coby mu powiedział,  
Coby mu powiedział  
Gdzie ją dał schować.

<sup>66</sup> Erben, *op. cit.*, s. 393, nry 15 i 16.

13 Schowałem ją pod krzem cisowym.  
 Teraz mnie, bratkowie,  
 Teraz mnie, bratkowie,  
 Zabicie kotem!<sup>67</sup>

Podobnie jak w pokrewnych pieśniach czeskich, zachował się tu motyw trzykrotnego wołania o pomoc, a ponadto jeszcze motyw zakrwawionej „szabliczki“ (niekiedy bywa to również strzelba albo po prostu krwią zbroczone ręce), również rozpowszechniony w czeskich pieśniach. Mimo to jednak nie ma potrzeby wyprowadzania tej wersji polskiej bezpośrednio z jakiegoś pierwowzoru czeskiego.

Motyw z zakrwawioną „szabliczką“ (jej zakrwawienie morderca wyjaśnia tym, że zabił „gołębiczkę“) występuje również w niektórych wariantach pieśni o zbójniku i jego żonie. Pieśni tej Bystroń poświęcił swego czasu specjalne studium<sup>68</sup>. O pieśni górnośląskiej, która ten motyw posiada (jej pełny tekst przytoczyliśmy), Bystroń wyraził mniemanie, że powstała na podstawie jakiegoś wzoru czesko-morawskiego, ale przypuszczenie takie — jak powiedzieliśmy — nie jest konieczne. Motyw krwawych plam i „gołębiczki“ występuje także w niektórych pieśniach niemieckich o kochanku-mordercy<sup>69</sup>, ale mógł on przeniknąć do nich ze środowiska słowiańskiego.

Uchwycenie wszystkich tego rodzaju związków filiacyjnych w zbiorach pieśni ludowych nie jest oczywiście rzeczą łatwą, ale dla wydawców musi się stać programem, którego realizację należy stale doskonalić w najdrobniejszych szczegółach.

## 5

Dla ustalania międzynarodowych związków filiacyjnych w dziedzinie ustnej twórczości ludowej dotychczas nie opracowano jeszcze ścisłych zasad metodycznych. W to, że wyjaśnienie tych związków drogą zapożyczeń jest w niektórych wypadkach uzasadnione, chyba nikt dzisiaj nie będzie poważnie wątpić. Natomiast faktem jest,

<sup>67</sup> *Pieśni* 1, 23—24, nr 7 A.

<sup>68</sup> J. S. Bystroń, *Pieśń o zbójniku i jego żonie*. Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. T. 4. Kraków 1923, cz. 3, s. 57 i n. Motywowi zabitej gołąbki jest tu poświęcony specjalny dodatek (s. 89—90). Bystroń zwraca tutaj uwagę również i na analogie ukraińskie, noszące ślady wpływów słowackich.

<sup>69</sup> Por. np. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, s. 61, nr 14 (*Der Brautmörder*).

że na podstawie tego rodzaju wypadków dochodziło się nieraz do nieuzasadnionych uogólnień i że wskutek tego często traciły na wartości także i słuszne wnioski wysnute z badań porównawczych nad pieśniami ludowymi. Pieśni zachodniosłowiańskie dostarczają nam bardzo wielu przykładów na to, jak pieśni ludowe przenikają od jednego narodu do drugiego — szczególnie tam, gdzie narody łączy pokrewieństwo językowe.

Jednakże i tam, gdzie idzie o narody mówiące zupełnie różnymi językami, zapożyczanie pieśni nie jest niczym szczególnym. Nieodzownym warunkiem, aby pieśń obca mogła zostać przez środowisko ludowe zapożyczona (naśladowana lub po prostu przełożona), jest rozumienie tekstu oryginalnego przez kogoś w środowisku zapożyczającym. Jedynie melodia może zostać przejęta bez zrozumienia tekstu. Zapożyczanie pieśni niemieckich przez środowisko słowiańskie (głównie przez łużyckich Serbów, Czechów, Polaków i Słowenów), jak i pieśni słowiańskich przez środowisko niemieckie (wypadki to, jak się zdaje, rzadsze), dochodziło do skutku głównie na terytoriach, gdzie w większym niż gdzie indziej stopniu występowała dwujęzyczność. Niekiedy pieśni bywały zapożyczane najpierw przez pewne środowisko (np. przez studentów albo czeladź zamkową) i dopiero stąd przenikały do szerszych warstw ludowych. Takie koleje mogła przechodzić również i nasza pieśń o trzech pannach, którą prawdopodobnie najwcześniej zaśpiewano w środowisku dworzan feudalnych, a która w środowisku ludowym ulegała następnie rozmaitym przeróbkom i wskutek tego otrzymywała niekiedy zupełnie swoistą i istotnie ludową postać.

Stwierdzenie obcego pochodzenia pieśni ludowych jest łatwiejsze niż np. — pochodzenia bajek prozą; obok zgodności i analogii w zakresie tematu — przy pieśniach ważnym wskaźnikiem są zgodności i analogie pod względem formalnym (miara wierszowa, budowa zwrotki, obrazy poetyckie itd.). Także melodia może tu być wyraźnym wskaźnikiem pokrewieństwa, a tym samym i zapożyczenia. Przy rozstrzygnięciu zagadnienia, który naród w danym wypadku jest dawcą, a który odbiorcą, największe znaczenie ma ogólny charakter pieśni, jej charakter typologiczny. Jeżeli pieśń wyróżnia się właściwościami formalnymi i tematycznymi spośród całego pieśniowego repertuaru danego narodu, jest zawsze rzeczą prawdopodobną, że powstała jako naśladownictwo jakiegoś obcego wzoru. Jednak nie zawsze daje się łatwo ustalić, co należy uważać za takie zapożyczone właściwości.

W związku z pieśnią o krakowiance (a także w związku z pieśnią o panu i dziewczynie zbierającej trawę) wyrażono pogląd, że na zapożyczenie jej ze środowiska obcego wskazują tu niektóre pierwiastki treściowe o wydzwisku społecznym. Tę sprawę obecnie rozpatrzmy bardziej szczegółowo, gdyż ma ona duże znaczenie dla całej charakterologii pieśni ludowej polskiej i czeskiej. Bystron pisał, że już same postaci króla, krakowianki i kata zdradzają tu nowsze i obce pochodzenie:

Bohaterowie pieśni normalnie nie są oznaczeni co do ich stanowiska społecznego; Jaś i Kasia, czy też pan i pani — to najczęstsze określenia; o bliższym oznaczeniu zawodu czy też stanu społecznego nie ma mowy. Jeżeli zatem w pieśni spotykamy króla, krakowiankę i kata, to przypuszczać możemy już na tej samej podstawie, że nie jest to pieśń tak stara i rodzima, jak np. większość wątków tragicznych <sup>70</sup>.

Nie możemy się zgodzić przede wszystkim z zaliczeniem kata do postaci charakterystycznych tej pieśni, ponieważ sam motyw proponowania małżeństwa krakowiance przez kata jest uważany za bardzo stary i występuje w niektórych starodawnych balladach. Natomiast postać króla przestaje być osobliwością wobec przypuszczenia, że chodzi tu o adaptację starej pieśni-legendy o św. Dorocie. Jednakże nawet w starych pieśniach świeckich postać króla wcale nie stanowi wyjątku; w słowackiej i czeskiej poezji ludowej mamy np. stare pieśni o królu Macieju, które krążą i w środowiskach: słoweńskim, chorwackim, ukraińskim (i oczywiście węgierskim), a z adaptacji znane są również i ludowi polskiemu.

Na temat pieśni o dziewczynie, która została przychwycona przez pana na ścinaniu trawy <sup>71</sup>, Horák pisał, że ze względu na treść jest ona w czeskiej poezji ludowej zjawiskiem „dość osamotnionym”. Według Horáka czeska poezja ludowa „odznacza się jednolitością społecznego (chłopskiego) środowiska”. Z przedstawicieli innych stanów w czeskich pieśniach ludowych częściej występują rzekomo tylko wojacy, rzemieślnicy, a tylko wyjątkowo jeszcze i duchowni. Jeśli bohaterem pieśni jest pan, przedstawiciel klasy panującej, według Horáka stanowi to oznakę obcego pochodzenia <sup>72</sup>. Dotyczy to — jego zdaniem — również pieśni słowackich, które jednak pod

<sup>70</sup> Bystron, *Pieśń o krakowiance, królu i kacie*, s. 14.

<sup>71</sup> Por. Erben, *op. cit.*, s. 393—394, nr 17.

<sup>72</sup> Zob. *Národopisný Věstník Československý*, XX, 1927, s. 371.

tym względem w porównaniu z pieśniami czeskimi wykazują pewne odmienne cechy charakterystyczne <sup>73</sup>.

W czeskiej i słowackiej poezji ludowej istnieje dość znaczna ilość pieśni, w których występuje jakiś przedstawiciel klasy panującej, więc przypisywanie im wszystkim obcego pochodzenia nie jest absolutnie możliwe nawet w tych wypadkach, gdy znajdujemy dla nich bezpośrednio paralele w pieśniach innych narodów (np. w niemieckiej poezji ludowej). Do bardzo rozpowszechnionych pieśni, w których występuje pan, należy pieśń o rozbitym dzbanie. Posiadamy wprowadzić relację z XVI w., że w pieśni tej wcale nie śpiewano o panu, tylko o Janie <sup>74</sup>, ale to nie ma specjalnego znaczenia, ponieważ wersja tej pieśni z „panem“ jest bardzo rozpowszechniona na ziemiach czeskich, w Słowacji, Polsce i na Łużycach. Niektóre warianty śląskie wykazują bezpośrednio analogie z tradycją czeską <sup>75</sup>.

Horák twierdzi, że ta pieśń posiada analogie w ludowej poezji łużyckiej i litewskiej (należałoby dorzucić, że i w polskiej, niemieckiej oraz innych), i dodaje, że „skladba československá je samostatná, že nevznikla podle vzorov cudzích“ <sup>76</sup>. Wobec tego warianty polskie miałyby wywodzić się z wersji czeskiej; ale znowu Bystron przyjmuje stosunek odwrotny <sup>77</sup>.

Do grupy czechosłowackich i polskich pieśni, w których występują pan i dziewczyna z ludu, należą również pewne pieśni wykazujące analogie z naszą pieśnią o trzech pannach; o niektórych z nich Horák sam wspominał w cytowanym już komentarzu <sup>78</sup>. Na-

<sup>73</sup> W objaśnieniach do *Výboru slovenskej poezie ľudovej* (t. 1. Turčiansky sv. Martin 1923, s. 119 i n.) Horák pisał: „Len výnimkou objavujú sa v našich piesňach príslušníci tak rečených vrstiev »vyšších«, obyčajne v piesňach motívu ľubostného. Do tejto nepočítnej skupiny prísluša i pieseň o dievčati, ktoré zajaľ pán“.

<sup>74</sup> W rymowanym satyrycznym utworze o panu, pt. *Nevim*, czytamy: „Když jí pak rozbi čbán, zpívá, že jí dostane Jan“. Zob. Č. Zirbt, *Z ruchu národopisného*. Český Lid, V, 1895, s. 470.

<sup>75</sup> Por. F. Sušil, *Moravské národní písně*. Wyd. 4. Praha 1951, s. 153. nr 344. — *Pieśni* 2, 238—239, nr 178 B.

<sup>76</sup> *Výbor slovenskej poezie ľudovej*, s. 120—121. W pieśniach łużyckich podobnie jak w pieśniach niemieckich dziewczyna gubi nad wodą pierścien oraz inne rzeczy, a kochanek ją pociesza.

<sup>77</sup> *Polska pieśń ludowa*. Wybór. Opracował Jan S. Bystron. Kraków 1921, s. 96—97. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 26. Toż. Wyd. 2, przejrzone. Kraków 1925, s. 48—50. — *Pieśni* 1, 214.

<sup>78</sup> *Národopisný Věstník Československý*, XX, 1927, s. 371 i n.



leży tu przede wszystkim pieśń morawska, w której występuje „vývoda“. W zapisie Sušila pieśń ta zaczyna się tak:

- 1 Jede, jede vývoda  
po tej lúce zelenej,  
po rosence studenej.
- 2 Jede, jede k hájičku,  
nadešel tam Aničku,  
ona žala travičku.
- 3 Ach, Andulko, Andulko,  
pojď ty ke mně slúžiti,  
chceš-li muža nabyti<sup>79</sup>.

Tej pieśni morawsko-słowackiej istnieje również wariant śląski, przyłączony przez Bystronia do pieśni, w której pan (król) udaje się ze sługą na łów dziewcząt<sup>80</sup>. W wariancie śląskim zamiast „vývody“ jest tylko „stary pan“. Początek pieśni posiada tu postać do pewnego stopnia odmienną, ale treść w zasadzie jest taka sama, jak w odpowiedniku czeskim: dziewczyna najpierw jakby wierząc obietnicom pańskim ściele łoże, ale potem zawczasu ucieka oknem. Horák słusznie podkreśla, że pieśń ta nie pozostaje w żadnej łączności z pieśnią o królu i krakowiance, jak to sądził Bystron. Na jakiś obcy pierwowzór w tym wypadku Horák nie wskazuje — oczywiście zupełnie słusznie.

Ze względu na charakter ogólny oraz motyw wabienia do służby, pieśń tę można zestawić ze słowacką krótszą pieśnią balladową, którą zapisał już Kollár, a po nim kilku następnych zbieraczy. Tekst Kollára jest następujący:

- 1 Išlo dievča žito žať zemskému pánovi,  
a jemu se zazdály jeho biele nohy.
- 2 Ej, dievčatko, dievčatko! Poď ty ko mne slúžiť,  
nebudeš ty nič robiť, len kočiša ľubiť.
- 3 Ej, nechcem ja ľubiť kočiša vašeho,  
ale by som ta išla za pána samého<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Sušil, *op. cit.*, s. 103. — Bartoš, *op. cit.*, s. 34. Wariant słowacki został wydany z rękopiśmiennej spuścizny poety Janka Kráľa. Zob. J. Vlček, *Príspevky k životu a dielam Janka Kráľa*. Sborník Matice Slovenskej, III, 1925, s. 95.

<sup>80</sup> Pieśni 1, 72. Horák w piśmie *Národopisný Věstník Československý*, XX, 1927, s. 375.

<sup>81</sup> Kollár, *op. cit.*, s. 566—567.

Podobny temat jak wspomniana pieśń o łowach dziewcząt ma pieśń słowacka z takim oto początkiem:

1 Pojdeme my na lovy, na lovy,  
tovarišu muoj!  
Na lovičky, na lovy  
pod ten hájik zelený,  
tovarišu muoj!

Po zającu, sarnie i sobolu przychodzi w piątej zwrotce kolej na pannę:

5 Běží panna po poli, po poli,  
tovarišu muoj!  
Pusti chrta po vuoli,  
ať tú pannu dohoní,  
tovarišu muoj!<sup>82</sup>

Jest to odmiana pieśni polskiej, którą kilkakrotnie zanotował Kolberg<sup>83</sup>.

Do słowackich pieśni na temat „dziewczyna i pan“ należy też ballada o Katarzynie, którą matka, uboga wdowa, oddała na służbę, a panicz nawiązał z nią stosunek miłosny. Jego matka jest temu przeciwna i podczas nieobecności syna zabija Katarzynę. Panicz (ksiązę) popełnia samobójstwo<sup>84</sup>. Następnie należy tu np. również i ta krótka ballada z moralizującym zakończeniem:

1 Ti dobsínskí páni poľovali v háji,  
našli kamaráta pri boku dievčeta.  
2 V jaskyne ležali, rúčky si držali,  
ich krvička teplá v jednu mláčku stiekla.  
3 Kde stiekla krvička, vyrástla ružička,  
a na tej ružičke sedia dva kraličke.  
4 A tie dve králičky hrkútajú vždicky,  
že je láska panská falošná, cigánska<sup>85</sup>.

Do pieśni z postaciami panów należy także zaliczyć bardzo rozpowszechnioną balladę o odnalezionej siostrze. Jest ona znana z licz-

<sup>82</sup> *Tamže*, s. 630—631.

<sup>83</sup> Np. Kolberg, *Lud.* Seria VI, s. 210—211, nr 404; Seria XII, s. 266, nr 512. Por. Horák w piśmie *Národopisný Věstník Československý*, XX, 1927, s. 375—376 (są tu przytoczone tylko pieśni polskie, a nie ich słowackie odmianki).

<sup>84</sup> Por. Ruppeldt, Kadavý, *op. cit.*, s. 178, nr 476. — K. A. Medvecký, *Sto slovenských ľudových ballád*. Bratislava 1923, s. 80—82.

<sup>85</sup> Medvecký, *op. cit.*, s. 82.

nych zapisów pochodzących z poezji ludowej Słowian zachodnich i posiada swoje odmiany zarówno u Słowian wschodnich, jak i południowych. Bardzo bliskie analogie z niektórymi wariantami zachodniosłowiańskimi można również odnaleźć w ludowej poezji niemieckiej i w tym wypadku nie należy wątpić w ich bezpośrednią łączność. Niektóre warianty polskie ze Śląska są niekiedy bardzo bliskie wariantom czeskim i trzeba się liczyć z możliwością, że jest to polska przeróbka pierwowzorów czeskich. Natomiast niektóre warianty polskie są odmienne od czeskich i powstały zupełnie niezależnie od nich. Sam rdzeń tematowy tej pieśni — uprowadzenie dziewczyny na obczyznę i odnalezienie jej przez braci — mógł powstać w różnych miejscach zupełnie niezależnie, o wpływach wędrownych bowiem można mówić dopiero tam, gdzie do wątku zasadniczego dołączono kilka motywów dalszych (np. uprowadzona siostra znajduje się w gospodzie, a szynkarka stręczy ją do nierządu). Zachodzi pytanie, jak dalece na podstawie tego właśnie motywu o charakterze społecznym można by wnioskować o czasie i miejscu powstania tej pieśni.

Postać karczmarki z tej pieśni balladowej poszerza zwyczajny repertuar postaci występujących w pieśniach ludowych. W czeskich i słowackich pieśniach nie jest to jednak wypadek sporadyczny. Z postacią tą spotykamy się i w innych balladach, np. w balladzie o okradzionej karczmarce, która to pieśń należy do pieśni zbójniczych<sup>86</sup>.

Przeobrażenia, jakim podlegała ballada o odnalezionej siostrze na różnych terytoriach słowiańskich, stanowią bardzo cenny materiał z punktu widzenia etnopsychologicznego. Jest np. rzeczą interesującą, że na niektórych terenach rozpowszechniły się wersje, w jakich między bratem i siostrą dochodzi do incestu, w innych znów krajach tego rodzaju wersje są zupełnie nieznane<sup>87</sup>.

Już z omówionych przykładów jasno wynika, że postać pana zarówno w czeskiej i słowackiej, jak i w polskiej poezji ludowej wcale nie jest rzadkością. Z istnienia postaci pana w ogóle nic nie da się

<sup>86</sup> Por. J. Horák, *Ze studií o motivech lidových písní československých*. I: *Okradená krčmářka*. *Národopisný Věstník Československý*. III, 1908, s. 32—36.

<sup>87</sup> Warianty z incestem występują głównie na terytorium ukraińskim. Jeśli idzie o charakterystykę tej pieśni, zob. komentarz Bystronia w zbiorze: *Pieśni* 1, 78—79.

wywnioskować o pochodzeniu pieśni. Nie znaczy to oczywiście, aby któraś z omówionych pieśni nie mogła być pochodzenia obcego.

Jeśli natomiast idzie o twierdzenie Horáka, że w ludowych pieśniach czeskich i słowackich oprócz przedstawicieli stanu chłopskiego występują tylko wojacy, rzemieślnicy, a niekiedy też i duchowni (sporadycznie również i panowie), należy je zmodyfikować przez uwzględnienie jeszcze postaci zbójnika. Pieśni zbójnicze są rozpowszechnione głównie w górskich okolicach tatrzańskich i karpackich i wśród pieśni słowackich, polskich i morawskich stanowią zespół bardzo charakterystyczny. Należy też rozróżniać kilka ich typów, ale dwa typy są podstawowe: jeden z nich stanowi gloryfikację zbójnika-bohatera, który zabiera mienie bogatym i pomaga biednym, drugi natomiast przedstawia zbójnika tylko jako okrutnego złoczyńcę<sup>88</sup>.

## 6

W tych typach pieśni, którymi zajmowaliśmy się bliżej (były to, obok pieśni polskiej o krakowiance, czesko-polska pieśń o trzech pannach i spowinowacone z nią słowackie ballady o zamordowanej pannie młodej), można było zauważyć kilka zjawisk, które mają wielkie znaczenie z punktu widzenia ogólnej problematyki zachodniosłowiańskiej pieśni ludowej. Szczególnie pouczająca jest pod tym względem pieśń o trzech pannach i jej stosunek do pokrewnej ballady. Przy jej analizie okazało się również, że schemat ewolucyjny Úlehli, w jakim wyraźnie zaznacza się ujęcie biologiczne (pierwszy stopień rozwojowy: ballada; stopień drugi: pieśń o trzech pannach z postacią księdza, a później rządcy; stopień trzeci: pieśni z przewagą żywiołu lirycznego, często tylko fragmentaryczne), nie jest zgodny z niektórymi zaświadczeniami i stwierdzonymi faktami.

Przede wszystkim istnieje staroczeski wiersz *Šla dva tovařišě*, który zawiera tak ważny motyw rozmowy nocnej (wezwanie mężczyzny skierowane do dziewczyny, aby się ku niemu obróciła, i jej odmowa). Pieśń ta ze względu na swój ogólny charakter nadawałaby się na koniec schematu rozwojowego Úlehli, ale jest ona zaświadczona już dla wieku XIV. Dalsze komplikacje powoduje pokrewna pieśń niemiecka, która dochowała się w tekście z początku w. XVI, ale pochodzi z czasów dawniejszych. Temu tekstowi niemieckiemu

<sup>88</sup> Należą tu np. ballady o dziewczynie zaślubionej zbójnikowi, których zapisy polskie omówił Bystroń (*Pieśń o zbójniku i jego żonie*).

najbliższe są warianty polskie i czeskie ze Śląska (istnieją polskie warianty i z innych okolic), ale nie wydaje się prawdopodobne, aby to były samodzielne pochodne od pieśni niemieckiej.

W bezpośrednim związku z pieśnią o trzech pannach pozostaje ballada o zamordowanej pannie młodej, rozpowszechniona na Słowaczyźnie (na sąsiadującym terytorium śląskim została ona zapisana tylko sporadycznie). Jest to w rzeczywistości pieśń bardzo stara, która w ciągu jednego stulecia od czasu zanotowania jej z ludowego przekazu ustnego zachowuje w zasadzie jednakowe ujęcie tematu (zwłaszcza jej wątek pozostaje we wszystkich drukowanych wariantach stale jednakowy).

Nie ulega wątpliwości, że rozmaite typy tej tak bogato rozgałęzionej grupy pieśniowej (ballada, pieśń o trzech pannach i różne od niej pochodne) istnieją w tradycji ludowej obok siebie już od bardzo dawna. Nie jest rzeczą prawdopodobną, aby motyw dialogu nocnego z ballady o zamordowanej pannie młodej został zaczerpnięty do pieśni o trzech pannach; zależność między nimi została tu raczej odwrócona. Dla rozstrzygnięcia tego zagadnienia trzeba będzie za punkt wyjścia przyjąć fakt, że w pokrewnej pieśni niemieckiej występuje równocześnie kilka motywów, które są charakterystyczne dla całej grupy pieśni, w balladzie natomiast pojawia się tylko jeden z tych motywów.

Pieśń o krakowiance, królu i kacie jest ważnym świadectwem, jak w związku z procesem zapożyczenia pieśni czeskich — w polskim środowisku przejawiała się inwencja twórcza ludu polskiego. Czeska pieśń o św. Dorocie na gruncie polskim została przystosowana w ten sposób, że powstał tu zupełnie nowy, samodzielny utwór, którego cechy charakterystyczne doprowadziły Bystronia do poszukiwania pierwowzoru w dość dalekiej pod względem treściowym pieśni niemieckiej. Pieśń o krakowiance jest wreszcie interesującym dowodem na to, w jaki sposób w środowisku ludowym rozwijają się wierszowane legendy. Rozwój ten można krótko scharakteryzować jako stopniowe zbliżanie się do zasadniczego gatunku ludowej epiki pieśniowej, do ballad.

W tym upodobnianiu się legend do ballad możemy dopatrywać się przejawów tendencji rozwojowej, która zmierza do osiągnięcia formalnej i treściowej jednolitości zarówno w zakresie pieśni ludowej, jak i w zakresie twórczości ludowej w ogóle. Tendencja ta przejawia się na ogół w rozwoju pieśni ludowej dość wyraźnie, nie jest to jednak tendencja jedyna i dlatego pieśń ludowa stale jeszcze

zachowuje znaczne zróżnicowanie treściowe i formalne. Wzbogacaniu się pieśni ludowych pod względem formalnym i treściowym sprzyja m. in. zapożyczanie i naśladowanie pieśni z innego środowiska społecznego, jak też i z innego środowiska narodowościowego. Zapożyczanie jednak z reguły nie bywa czysto mechaniczne, a samodzielna inwencja twórcza ludu przejawia się w tym procesie w rozmaity sposób — bądź zaraz na początku, bądź też z biegiem czasu w postaci zmian, dokonywanych w pieśni w odniesieniu zarówno do formy, jak i treści.

Z podanych przykładów pochodzących z prac nad śląskimi pieśniami ludowymi można także wysnuć kilka wniosków o zasięgu szerszym, przy pomocy których nawiązujemy równocześnie do uwag wypowiedzianych na wstępie. Jest to przede wszystkim stwierdzenie, że dla badań nad pieśniami ludowymi należy wznowić pracę na szerokich podstawach porównawczych. Przy badaniach porównawczych nad pieśniami ludowymi (a dotyczy to ustnej twórczości ludowej w ogóle) nie chodzi jednak wyłącznie o wykrywanie paralel, lecz również i o stwierdzanie różnic. Tradycyjna komparatystyka przy badaniu międzynarodowych wątków zwykle poprzestawała na stwierdzaniu analogii i zgodności, a zaniedbywała śledzenie, jak w danym środowisku wątek międzynarodowy zostaje przystosowany do potrzeb rodzimych. Tylko niektóre produkty ludowej twórczości ustnej mają taki charakter, że mogą być zapożyczone przez różne środowiska w postaci mało zmienionej.

Jeśli wznowione badania porównawcze nad twórczością ludową mają się ustrzec braków i przedwczesnych uogólnień, z jakimi zetknęliśmy się nawet w pracach takich specjalistów jak Bystron i Horák, należy przede wszystkim dążyć do uściślenia metod pracy. Musi tu być zasadą reguła, że wnioski o charakterze uogólniającym można wysnuwać tylko na podstawie wielkiej ilości wariantów. Zapisy wytworów literatury ludowej (przede wszystkim pieśni) należy w dalszym ciągu pomnażać; notować musi się w sposób ścisły i odpowiedzialny, bez jakichkolwiek poprawek. Wyboru można dokonywać dopiero przy wydawaniu tekstu drukiem, ale w tym wypadku znowu należy uwzględniać wszystkie dostępne warianty.

Przy ustalaniu rozwojowych zależności tekstów pochodzących z rozmaitych terytoriów niezbędne jest uwzględnianie wszelkich okoliczności, które mogą w jakiś sposób przyczynić się do wyjaśnienia genezy rozmaitych wariantów i ich rozpowszechnienia. Szcze-

gólnie ważną rzeczą jest zebranie całego dawnego materiału pieśniewego oraz wszelkich relacji i wzmianek o pieśniach ludowych, jakimi są np. informacje o melodiach w starych śpiewnikach (kancjonach) i inne. Pod tym względem najczęściej dotychczas działano dla historii pieśni czeskiej, ale nawet i w tym wypadku, nie wyczerpano jeszcze wszystkich możliwości<sup>89</sup>.

Z czeskiego przełożył *Karol Heintsch*

Praha

---

<sup>89</sup> Wyboru pieśni dokonała oraz ich wzajemny stosunek scharakteryzowała w niniejszej rozprawie Zdenka Horálková. Jest ona współautorką artykułu *K dějinám našich lidových balad* (Slezský Sborník, LIV, 1956, s. 211—251), w którym są zamieszczone dalsze materiały dotyczące pieśni o trzech pannach. Jeśli idzie o zagadnienie przenikania czeskich ludowych i „uludowionych“ pieśni do środowiska polskiego, por. najnowszą pracę Indry, *České a slovenské ohlasy v Rogerově sbírce „Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku“* (zob. przypis 1).