

Magdalena Szyndler

Przegląd wariantów ballady o dziewczynie trucicielce zawartych w wybranych zbiorach pieśni

Studia Artystyczne nr 3, 97-102

2015

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przegląd wariantów ballady o dziewczynie trucicielce zawartych w wybranych zbiorach pieśni

Rozważania dotyczące tematu nakreślonego w tytule należałoby zacząć od wyjaśnienia genezy terminu z nim związanego, tj. *ballada*. Nazwa ta pochodzi z południowowłoskiego słowa *ballare*, oznaczającego czynności, które pierwotnie były związane z tańcem. W średniowieczu określano w ten sposób pieśń liryczną, wokalnno-taneczną, która powędrowała z Prowansji do Włoch, tracąc stopniowo funkcję taneczną i poddana została przekształceniu w utwór liryczny (prowansalska *ballada*, północnofrancuska *balata*). Jak pisze Czesław Zgorzelski, ten kształt wypowiedzi lirycznej posiadał skrupulatnie przestrzegany schemat stroficznej budowy z ustalonym układem rymów¹.

Na przełomie XVI i XVII wieku były to angielskie i szkockie pieśni ludowe mające refren wspólny ze starą prowansalską balladą, ale nieposiadające charakterystycznej budowy stroficznej. Większy rozgłos zyskały dzięki ukazaniu się zbioru pieśniowego utworów ludowych pt. *Reliques of Ancient Poetry*, wydanych w Anglii przez Thomasa Percy'ego w drugiej połowie XVIII wieku, dokładnie w 1765 roku. Fakt ten zainicjował liczne badania związane z analogicznymi pieśniami ludowymi w innych krajach, zwłaszcza w literaturze duńskiej, niemieckiej, serbskiej, rosyjskiej i polskiej. Miały one rodzime nazwy: w Rosji – *bylina*, w Jugosławii – *pieśń junacka*, w Danii – *folkeviser*, w Niemczech – *Volkslied*. Pieśni te wyrosły w różnych kulturach narodowych wykazywały zarówno podobieństwa w formie i treści, jak i różnice w stosunku do wzorcowych, można by powiedzieć, pieśni angielskich. W Polsce natomiast były to pieśni powszechne, niezwiązane ani z obrzędem, ani z porą roku, nazywano je *dumami*, *dumkami*. Charakteryzowały się one specyficzną tematyką dotyczącą miłości i zbrodni rodzinnych².

Początkowo toczyły się spory dotyczące ludowości ballady. Według badaczy angielskich twórcami ballad byli zawodowi śpiewacy, którzy przyczynili się do rozprzestrzenienia tego gatunku, tak iż stał się on

częścią repertuaru szerokich kręgów ludowych. Odmienne stanowisko zajmowali natomiast pisarze niemieccy, wysuwając tezę, że ballada była zbiorową pracą ludu, przekazywaną drogą ustną z pokolenia na pokolenie. Dopiero na początku XX wieku Luise Pound w pracy *Poetic Orgins and The Ballad* (1921) próbowała udowodnić tezę, że ballada w początkowym etapie należała do zjawisk poezji nieludowej i stworzona została przez poetów z wyższych warstw społecznych. Teza ta była podtrzymywana i zyskała powszechne uznanie także wśród naukowców w innych krajach.

Na początku XIX wieku termin „ballada” funkcjonował w językach krajów europejskich, m.in. francuskim, niemieckim, hiszpańskim, angielskim itp., jako określenie pewnej twórczości ludowej i literackiej. Natomiast w Polsce ta międzynarodowa nazwa nie została od razu zaakceptowana. Od XVII do XIX wieku na polskich ziemiach funkcjonowały wcześniej już wspomniane dumy, które później zaczęły nawiązywać do konkretnych ballad angielskich. Ten nowy gatunek literacki od samego początku rozwijał się w różnych kierunkach. A więc była to z jednej strony kontynuacja dum historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza, przesiąkniętych patriotycznym dydaktyzmem, a z drugiej strony rozwój dumy opartej na poetyce sentymentalnej, pełnej wzruszeń, żałości i tęsknot, w rezultacie prowadzących kochanków do wspólnego grobu. Kolejna z odmian łączyła w sobie elementy tkliwości ze zjawiskami spoza świata realnego (upiory i duchy zmarłych).

Zgorzelski pisał: „około 1818 powstaje nowy typ dumy ludowej, która początkowo przybiera postać sklejanki elementów ludowych z nawykami poezji sentymentalnej, tworząc w rezultacie typ utworu stojącego na pograniczu dumy tkliwych wzruszeń i romantycznej ballady o elementach ludowo-fantastycznych”³. Z jego badań, do których nawiązuje Elżbieta Jaworska, wynika, że poeci początku wieku mieli wyraźne wyczuć związek gatunkowego dumy i ballady, jednak do ukazania się *Ballad i romansów* w 1822 roku w nazewnictwie przeważała *duma* nad *balladą*. Dla polskich ludoznawców termin *ballada* brzmiał zbyt obco, tym bardziej że mieli oni świadomość różnic między balladami literackimi a tekstami pieśni ludowych. Awangardowe ballady romantyczne sprzeczne były z realizmem występującym w pieśniach ludowych⁴.

Stanisław Chełchowski tak scharakteryzował pieśń balladową, nazywaną wówczas *dumką*: „najwybitniejsze miejsce zajmują dumki, jako nieliczne pozostałe zabytki ludowej epepei naszej. Od innych pieśni dumki odróżniają się wolnym ruchem w śpiewie, smętną i żalną nutą, poważniejszym i spokojniejszym nastrojem w opowiadaniu i większą objętością. Ponieważ cechy te są

dość zmienne i niestałe, często więc do dumek zalicza się pieśni, które również można by pomieścić pomiędzy miłosnymi lub wojackimi i odwrotnie”⁵.

Ballada jako gatunek łączy w sobie elementy liryki, epiki i dramatu, przez swą „troistość” i pochodzenie ludowe zyskała miano rodzaju „nieczystego”. Pierwszym, który uznał balladę za wielką praformę poezji, był Johann Wolfgang Goethe. W 1820 roku wydał *Balladę o wygnanym i powracającym hrabim*, inspirowaną jedną ze staroangielskich ballad ze zbioru Percy’ego i opowiadaniem z *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia. Od czasu tego wystąpienia toczy się spór dotyczący tego, który z tych trzech rodzajów literackich ma największy wpływ na kształtowanie się gatunku. Jedni opowiadają się za dramatem, inni za liryką bądź epiką. Według Zgorzelskiego jeśli jeden z tych trzech elementów zaczyna przeważać, mamy do czynienia z pewnym typem odmiany: balladą epicką, dramatyczną czy liryczną⁶.

Z kolei Juliusz Kleiner zdefiniował balladę jako „krótka, wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”⁷.

Jak już wcześniej wspomniałam, forma ballady wykształciła się w wielu krajach europejskich, dzięki czemu zyskała cechy regionalne, narodowe oraz międzynarodowe ze wspólnymi wątkami. Julian Krzyżanowski ujął to następująco: „treścią pieśni był zawsze jakiś konflikt, pełne napięcia wydarzenie historyczne lub fikcyjne, ujęte w swoisty sposób; polegał on na uwypukleniu podstawowych motywów sytuacyjnych, nieraz przez ich powtarzanie, przy pominięciu stadiów przejściowych i szczegółowej motywacji psychologicznej”⁸.

Ballada ludowa w epoce romantyzmu tworzyła odrębną grupę na tle innych pieśni, o czym świadczą pewne praktyki wydawnicze, utrzymujące się przez cały XIX wiek. Warto przejrzeć poszczególne zbiory pieśniowe pod kątem umieszczania w nich ballad lub pieśni balladowych czy dum – w zależności od stosowanego nazewnictwa.

W Polsce pierwszym, który wyszczególnił pieśni balladowe w swoim zbiorze *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (1833) w ramach odrębnego działu, był Wacław z Oleska (Wacław Michał Zaleski). Dla pieśni miłosnych, stanowiących większą część tego zbioru, użył określenia *dumki*. Natomiast następca Zaleskiego – Żegota Pauli – w *Pieśniach ludu polskiego w Galicji* z 1838 roku wyszczególnił osobny dział pt. *Dumy*, w którym obok pieśni historycznych i religijnych zamieścił też te „Tyczące się zdarzeń domowych (ballady)”. W zbiorze Kazimierza Władysława Wójcickiego pt. *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad*

Bugu (1836) dział dum obejmuje pieśni o tragicznych wątkach rodzinnych i miłosnych, a u Józefa Konopki w *Pieśniach ludu krakowskiego* (1840) pieśni balladowe znalazły się w grupie *Pieśni różnej treści*. Z kolei Oskar Kolberg w pierwszym swoim zbiorze zatytułowanym *Pieśni ludu polskiego* z 1857 roku pominął zupełnie termin *ballada*, a we wstępie pieśni nazywa dumami.

Tematyka balladowa pojawia się także w zbiorach wielu folklorystów śląskich, takich jak: Józef Lompa, Andrzej Cinciała, Jan Stanisław Bystron, Marian Ligęza czy wcześniej już wspomniany Juliusz Roger, oraz pochodzących z krajów ościennych, jak Orest Zilyskiy, Jaromír Gelnar, Oldřich Sirovatka czy Sonia Burlasova (m.in. w zbiorze *Pieśni ludu śląskiego w Górnym Śląsku* z 1863 roku Roger wyodrębnił 35 ballad, w pierwszym tomie *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* powstałego z połączonych rękopisów Szramka, Cinciały, Rogera pojawiło się 35 pieśni balladowych, zaś dwaj znakomici folklorysty: Ligęza i Stoiński, wyszczególnili w drugim tomie *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* 42 pieśni balladowe).

Tak więc można powiedzieć, że potwierdza się teza związana z używaniem terminu *ballada* w folklorystyce polskiej w początkach XIX wieku. Jak pisze Jaworska, na naszym obszarze językowym lud nie miał na określenie ballady własnej nazwy, którą mogłaby przyswoić folklorystyka, stąd poszukiwania określeń opisowych, jak u Zaleskiego czy Paulego, a dopiero potem sięgnięcie po nazwę gatunkową literacką, jaką jest *duma*.

Cinciała w zbiorze z 1885 roku we wstępie napisał: „Pieśni morawskie i czeskie dostają się do nas bardzo licznie wskutek sąsiedztwa z Morawą: stąd tyle u nas pieśni morawskich, a przynajmniej morawskimi i czeskimi wyrażeniami przepelnionych [...] lud innego języka używa w pieśniach, a innego w mowie potocznej”⁹.

Z kolei Karol Hławiczka uważał, że „nie da się zaprzeczyć wpływów czeskich, niemieckich a nawet węgierskich [...], pieśń ludowa Śląska Cieszyńskiego należy do rodziny pieśni polskich. Powtarzają się te same wątki balladowe [...], które spotykamy w innych regionach Polski [...]. Melodie te zbliżone są raczej w swym charakterze do pieśni niemieckich i czeskich. Wyjątek stanowią nasze pieśni góralskie z Istebnej, które są rodzonymi siostrami melodii podhalańskich i zakopiańskich”¹⁰.

Bez wątplenia Śląsk Cieszyński przez swoje położenie geograficzne jest obszarem, na którym mieszkają się i wzajemnie przenikają różne kultury. Teren ten położony jest na styku dawnych szlaków handlowych i kulturowych, które łączyły wschód z zachodem i południe z północą. Na skutek burzliwej przeszłości historycznej, zjawisk dotyczących migracji ludności,

uprzemysłowienia, poziomu oświaty czy przekonań religijnych wytworzona została specyficzna kultura pogranicza, która wchłonęła, przekształciła i jednocześnie przyswoiła elementy kultur państw ościennych.

Zdaniem Daniela Kadłubca, „na pogranicze należy spojrzeć kompleksowo, a nie wybiórczo, jako na dialog kultur [...]. Dialog ten obejmuje, przykładowo twory ludowe i nieludowe, pisane i ustne, poetyckie i prozatorskie, śpiewane i mówione”¹¹.

Pieśni polskie (w tym wątki balladowe) często rozprzestrzeniały się na inne regiony Polski, a także w kierunku państw ościennych – Czech i Słowacji, na które miał wpływ również folklor sąsiadujących obszarów Ukrainy, Białorusi oraz innych terytoriów słowiańskich. Na Śląsku, w tym Śląsku Cieszyńskim, podobnie jak w innych regionach Polski, istniało i istnieje nadal wiele typów pieśni balladowych i ich wariantów.

Ludności śląskiej znana jest grupa ballad, których bohaterką jest kobieta będąca ofiarą jakiegoś przykrego zdarzenia, czy nawet zbrodni, bądź też sama dopuszczająca się zbrodni. Do tej grupy można zaliczyć jedną z najpopularniejszych i powszechnie znanych, nie tylko na Śląsku, lecz także w krajach ościennych, ballad ludowych, która w wielu wersjach rozpoczyna się od słów: „Na Podolu biały kamień”.

Opowiada ona o młodej dziewczynie, do której z daleka przyjeżdża nieznajomy młodzieniec. Nawiązuje z nią znajomość, zaleca się do niej i namawia ją na podarowanie mu wianka (w sensie dosłownym i przenośnym). Dziewczyna broni się przed zalotami kawalera, dając wykrętne odpowiedzi, w obawie przed gniewem brata, pod którego jest opieką. Młodzieniec nakłania pannę do otrucia brata, usunięcia przeszkody, która stoi na drodze do ich szczęścia. Główna bohaterka pod wpływem przeciwstawnych uczuć – miłości do kawalera i nienawiści do brata – przygotowuje truciznę i truje brata, który, umierając, poleca opiece siostry swoje dzieci, ona jednak wyrzuca je z domu. Podolanka przywołuje swojego kochanka, lecz ten dowiaduje się o popełnionym morderstwie i porzuca ją w obawie, że również zostanie otruty. Dziewczyna ponosi zasłużoną karę. Zostaje oddana w ręce kata lub – w innej wersji – zabija ją uwodziciel. W wielu wariantach pojawiają się postaci rzemieślników, tj. krawcy, szewcy itp., którzy stają się nosicielami tej historii – śpiewają tę balladę. Druga redakcja tejże ballady ma tę samą treść, lecz innych bohaterów. Zamiast dziewczyny trującej brata występuje w niej żona trująca swego męża¹².

Ballada o siostrze, trucicielce brata według Romańskiej¹³ ma budowę tryptyku, a więc składa się z prologu, właściwej akcji dramatycznej i epilogu:

A. Prolog

- Tęsknoty i marzenia dziewczyny o przygodzie życiowej.

B. Akcja właściwa

- Miłość dziewczyny od pierwszego wejrzenia do nieznanego przybysza – uwodziciela.
- Chęć wyzwolenia się spod władzy brata.
- Otrucie brata.
- Porzucenie morderczyni przez kochanka.

C. Epilog

- Kara za popełniony czyn.

W każdym z omawianych wariantów ballady występują motywy winy i kary, które zostają uwidocznione w akcji właściwej i w zakończeniu. Zwrot inicjalny określa miejsce i osobę (Podolanka) biorącą udział w wypadkach. Wraz z pojawieniem się drugiego z bohaterów (Podoleńca) rozpoczyna się właściwa akcja.

Istnieje wiele wariantów tej ballady – z drobnymi lub większymi zmianami w fabule. W większości zapisów notowana jest ona wraz z tekstem nutowym.

Jan Karłowicz pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo *Podolanki* do włoskiej pieśni o trucicielce męża Donnie Lombardzie, która była związana z osobą królowej Rozamundy. Alboin, założyciel państwa Longobardów, zamordował ojca Rozamundy i przemocą pojął ją za żonę. Zmusił ją do wypicia wina z czaszki ojca, co wywołało w królowej chęć zemsty. Jak głosi legenda, zaszytowała ona Alboina albo, według innej wersji, został on zabity przez jej kochanków. Pieśń ta zamieszczona jest w zbiorze Constantina Nigry *Canti popolari del Piemonte* z 1888 roku, zawierającym dwieście pieśni północnowłoskich, łącznie z paralelami z południowej Francji, Portugalii i Hiszpanii¹⁴.

We wskazanym zbiorze istnieje wiele podobieństw do ballady o Podolance (motyw kobiety trującej męża), ale według Karłowicza łatwo ulec złudzeniom. Mimo zauważonych analogii Karłowicz pozostawia włoskie pochodzenie pieśni za sprawę otwartą: „żona niewierna trująca męża i sama we własne sidła wpadająca jest (niestety) zjawiskiem starym jak świat i że prawdopodobnie Rozamunda nie pierwsza tak sobie postąpiła”¹⁵. W wersji podanej przez Nigrę wątek został nieco zmieniony, a mianowicie „panna Lombardka” po zamordowaniu męża usiłuje zabić kochanka zatrutym winem, lecz ten domyśla się tego i nakazuje wypić wino przygotowane przez kochankę.

Z kolei Stanisław Czernik¹⁶ potwierdza nadzwyczajne rozpowszechnienie tej ballady, znanej w kilkudziesięciu wariantach lub częściowych zapisach, lecz do włoskiej proveniencji utworu podchodzi bardzo sceptycznie.

Jednymi z najwcześniej zapisanych wersji *Podolanki* na ziemi cieszyńskiej są dwa warianty pochodzące ze

zbioru Cinciały z 1885 roku, które zostały zakwalifikowane do *Pieśni miłosnych (o utraconych wianeczkach, kochankach)*¹⁷. Pierwszy z nich rozpoczyna się następująco: „Przy Krakowie czarna rola, sztyry lata nie orana”. Drugi otwierają słowa: „W szczerym polu stoi rola, na tej roli biały kamień, siedzi śliczna panna na nim”.

Obydwa warianty rozpoczynają się nieco inaczej. W pierwszym jest mowa o mieszkance konkretnego miasta – *krakowianka*, *Kraków*, w drugim – o *ślicznej pannie*. W obydwu wersjach pojawia się cudzoziemiec, który namawia krakowiankę do otrucia brata chrobakiem zielonym. Z kolei wersja pochodząca z Górnego Śląska, zapisana przez Rogera w 1863 roku¹⁸, rozpoczyna się słowami: „Za ujazdem czarna rola, już trzy lata nie orana”.

Jan Stanisław Bystroń¹⁹ podaje inny wariant: „Czarna rola, biały kamień, Opolanka siedzi na nim”. W obydwu pieśniach występuje *czarna rola*, *biały kamień*, zmienia się bohaterka – raz jest to *krasna panna*, innym razem zaś *Opolanka*. Bohater nie zmienia się, nadal jest to *cudzoziemiec*, inna jest natomiast trucizna – *listek jadowy* lub *gad zjadliwy*.

Bystroń pisze: „Pieśń bardzo często śpiewana powszechnie w związku z weselem. Wielka ilość wariantów została nam przekazana z ziem polskich, ruskich, czeskich, a nadto bałtyckich: nie jest ona już dziś śpiewana na zachodzie, choć przypuszczalnie stamtąd się wywodzi”²⁰. Istnieją również wersje śląskie wydane przez Bystronia w 1934 roku we wspomnianym zbiorze *Pieśni ludowych z polskiego Śląska*. Przytoczono w nim dwa warianty Rogera, z powiatów gliwickiego i lublinieckiego, wcześniej już wzmiankowane, w których bohaterką jest *Opolanka*, *krasna panna*. Zbiór Ligęzy i Stoińskiego z 1938 roku²¹ pt. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska* zawiera pięć wariantów ballady, z czego dwa mają jeszcze dwie odmiany z innym zapisem nutowym.

Z kolei Jan Tacina²² wskazuje cztery warianty ballady o Podolance z okolic Śląska Opolskiego. Wariant pierwszy rozpoczyna się od incipitu: „Czorny roli biały kamień, siedzi Maryjanka na nim”. Nie sposób nie wspomnieć o ogromnej liczbie wariantów zapisanych przez znakomitego polskiego zbieracza i folklorystę – Oskara Kolberga²³, który przytacza je w zeszytach poświęconych kulturze duchowej i materialnej poszczególnych regionów Polski składających się na zbiór *Pieśni ludu polskiego* (t. 1 – poświęcony pieśniom występującym w różnych regionach, t. 6 – Krakowskie II, t. 16 – Lubelskie I, t. 19 – Kieleckie II, t. 21 – Radomskie II, t. 25 – Mazowsze II, t. 27 – Mazowsze IV, t. 39 – Pomorze, t. 40 – Mazury Pruskie, t. 41 – Mazowsze VI, t. 42 – Mazowsze VII, t. 43 – Śląsk, T. 50 – Sanockie – Krośnieńskie II)²³.

Inne warianty tej ballady można znaleźć w zbiorach np. folklorystów słowackich, tj. w publikacji Zilynskij’ego z 1978 roku²⁴. W zebranych materiale umieszczone zostały ballady z górskich i podgórskich terenów Karpat Zachodnich, a także warianty z terenów północno-wschodnich, z takich miejscowości jak Frydek-Mistek, Czeski Cieszyn, a po polskiej stronie Cieszyn, Bielsko-Biała, Wadowice, Dobczyce, Zakliczyn, Frysztak, Brzozów. Autor podaje tekst słowny i pięć jego wariantów. W wersjach tych bohaterką jest *Julianna*, *jedna pani*, *Krakowianka* czy *Biła Dorcja*.

Inny wariant można znaleźć w pieśniach cieszyńskich z okolic Trzyńca i Jabłonkowa Gelnara i Sirovatki²⁵. W rozdziale *Ballady a legendy* zamieszczono balladę o Podolance rozpoczynającą się incipitem: „Za Krakowem czarno rolo, sztyry lata nieorana”. Natomiast w zbiorze Sirovatki²⁶ odnajdujemy czeski wariant rozpoczynający się od słów: „Ulianka, krasna panna, u Dunaje šaty prala”.

W większości wersji śląskich, a także czeskich i słowackich główną bohaterką ballady o siostrze truciicielce jest tytułowa *Podolanka* (*Podolinka*, *Podolónka* itd.) wraz z młodzieńcem – kochankiem, nazywanym *Podoleńcem* (w niektórych odmianach *Podoliniec*, *Podolaczek* itd.). Postacie te nie są jednak mieszkańcami Podola, a kraina ta w sensie konkretnej miejscowości geograficznej nie istnieje. W wersjach wielkopolskich i małopolskich można spotkać *Grzeczną Pannę*, *Panią* i *Dworskiego Synka*, *Dworaninka*, *Wojewodę*, co sugerowałoby odstępstwo od stylistyki ludowej na rzecz wyższych sfer. W wariantach niepolskich pojawia się natomiast *Ulianka* czy *Julianna*.

W zwrocie inicjalnym większości wariantów przedstawione są kontrastowe kolory – biały i czarny. Pierwszy z nich symbolizuje niewinność (panieństwo), drugi – grzech (zbrodnię). Te podstawowe wartości etyczne sąsiadują z sobą, co więcej jedna przechodzi w drugą: niewinność przeradza się w zbrodnię. Ponadto przedstawiony jest kamień, na którym siedzi główna bohaterka. Przez swą symbolikę – brak życia (śmierć) – kamień zapowiada przyszłe zdarzenia, a zarazem jest miejscem, w którym dziewczyna oczekuje na zmianę swojego stanu.

Akcja ballady i jej początek są dosyć zróżnicowane. Miejsce zdarzeń może być różne, w zależności od pochodzenia danego wariantu: Kraków, Malbork, Opole, Racibórz, Ujazd, przy Wiśle, przy Dunaju oraz wspomniane już Podole, na którym akcja ballady toczy się najczęściej (w 60% badanego materiału). W większości wariantów początek jest podobny: „Na Podolu biały kamień [...] Za Ujazdem czarny kamień”; w wersjach niepolskich ballada rozpoczyna się od imienia głównej bohaterki: „Ulianka, krasna panna”.

Imiona bohaterów związane są z miejscem akcji. Tak więc występują *Krakowianka*, *Malborszczanka*, *Opolanka*, a w niektórych przypadkach są to proste imiona *Kasia*, *Jasio*, *Julianka*, *Dzioucha*, *Maryjanka* lub też imiona sugerujące wygląd lub pochodzenie: *Krasna Pani* czy *Cudzoziemiec*. Wspólnym wątkiem w wariantach słowiańskich jest rodzaj trucizny podawany bratu głównej bohaterki. W polskich wariantach trucizną jest *gad zjadliwy*, *chrobak zielony* lub *czerwony*, *liść jadowy*, który podawany jest w napoju (w winie lub piwie), natomiast w wariantach niepolskich trucizna podawana jest w jadle (w rybie).

W balladzie o Podolance najbardziej zróżnicowany jest motyw finalny, dydaktyczny, zawierający pouczenie dla młodych ludzi, mówiący o poniesieniu kary za popełnione czyny. Tytułowa Podolanka zostaje zakuta, zamurowana, rozdartana bronami, powieszona lub zabija ją uwodziciel. Spotkać może ją również innego rodzaju kara – tułaczka z żebrakiem.

Wątek obiegowy o Podolance, funkcjonujący w literaturze ludowej, obejmuje swym zasięgiem nie tylko Śląsk (w tym Górny, Dolny czy Cieszyński), lecz całą Polskę, Czechy, Słowację, a także Ukrainę oraz częściowo Rumunię i Litwę (włączając również jej pochodzenie północnowłoskie). Ballada o siostrze zbrodniarce nie jest znana natomiast ludom germańskim, choć należy podkreślić, że w zachodniej Europie istnieją również ballady, w których bohaterką jest zabójczyni, będąca matką, macochą, córką, siostrą, żoną lub kochanką. Jej ofiarami są m.in. dzieci, synowie, zięciowie, rodzice itp. W przeciwieństwie do wariantów słowiańskich, zabójstwo nie jest dokonywane za pomocą trucizny, lecz przez uduszenie, utopienie czy ugodzenie nożem.

Wątek obiegowy o Podolance pojawia się w literaturze i muzyce ludowej regionów wielu krajów. Główna treść i przekaz moralizatorski pozostają niezmiennione. Poszczególne warianty mają wspólne postacie, truciznę czy miejsce akcji, które są inaczej nazwane, w zależności od tego, jakie jest pochodzenie utworu (nie tylko regionalne, lecz także klasowe). W wariantach pochodzących ze Śląska Cieszyńskiego, Dolnego i Górnego można spotkać się z konkretyzacją bohaterów i miejsca akcji (*Kraków*, *Ujazd*, *Opole*, *Krakowianka*, *Opolanka*). Wątek Podolanki występuje w postaci wariantów, kalek – nie tylko na Śląsku Cieszyńskim, lecz także poza jego granicami – które rozpoczynają się takim samym zwrotem inicjalnym: „Na Podolu biały kamień”. W wariantach niepolskich najczęściej akcja rozgrywa się przy rzece, potoku, w którym główna bohaterka wykonuje czynności związane z praniem. Przychodzą do niej dwaj młodzi mężczyźni, panowie. Również rodzaj trucizny jest przeważnie inny i inaczej podany niż w wariantach polskich.

Można powtórzyć stwierdzenie, że wersje śląskie mają wspólny wątek obiegowy oraz przesłanie moralizatorskie, natomiast postacie, miejsce akcji, rodzaj trucizny zmieniają się, w zależności od regionu, w jakim powstały poszczególne warianty.

Tematyka ta stanowi bardzo interesujące pole dla badaczy, folklorystów czy językoznawców, a niniejszy tekst jest jedynie niewielkim wycinkiem poświęconym temu wątkowi balladowemu i może stanowić podstawę do dalszych badań w tym obszarze.

- ¹ C. ZGORZELSKI: *Ballada polska*. Wrocław 1962, s. 3.
- ² E. JAWORSKA: *Katalog polskiej ballady ludowej*. Wrocław 1990, s. 10.
- ³ C. ZGORZELSKI: *Ballada polska...*, s. 31.
- ⁴ E. JAWORSKA: *Katalog polskiej ballady ludowej...*, s. 12.
- ⁵ S. CHEŁCZOWSKI: *Lud z okolic Przysnasza*. „Wisła” 1888, t. 2, s. 130.
- ⁶ C. ZGORZELSKI: *Ballada polska...*, s. 14.
- ⁷ E. JAWORSKA: *Katalog polskiej ballady ludowej...*, s. 12.
- ⁸ J. KRZYŻANOWSKI: *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965.
- ⁹ A. CINCIAŁA: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna*. Kraków 1885 (przedmowa).
- ¹⁰ K. HŁAWICZKA: *Melodie ludowe Śląska Cieszyńskiego*. „Zaranie Śląskie” 1937, z. 1, s. 4.
- ¹¹ D. KADŁUBIEC: *Pogranicze jako problem badań etnokułturowych*. W: *Kultura – język – edukacja*. T. 1. Red. R. MRÓZEK. Katowice 1995, s. 263.
- ¹² E. JAWORSKA: *Katalog polskiej ballady ludowej...*, s. 56.
- ¹³ H. ROMAŃSKA: *Śląskie warianty ballady o siostrze – trucicielce brata*. W: *Wieś dolnośląska*. Red. A. NASZ. Wrocław 1970, s. 351.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ J. KARŁOWICZ, C. NIGRA: *Canti popolari del Piemonte*. „Wisła” 1888, t. 2, s. 878.
- ¹⁶ S. CZERNIK: *Polska epika ludowa*. Wrocław 1958, s. 125.
- ¹⁷ A. CINCIAŁA: *Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna...*, s. 38.
- ¹⁸ J. ROGER: *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku*. Wrocław 1863, s. 66.
- ¹⁹ J.S. BYSTRON: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 1. Kraków 1934, s. 8–10.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 10.
- ²¹ J. LIĘŻA, M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2. Kraków 1938.
- ²² J. TACINA: *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Katowice 1963, s. 37.
- ²³ O. KOLBERG: *Pieśni ludu polskiego*. T. 1. Poznań 2003; IDEM: *Krakowskie II*. T. 6. Wrocław–Poznań 1963; *Lubelskie I*. T. 16. Wrocław–Poznań 1962; *Kieleckie II*. T. 19. Wrocław–Poznań 1963; *Radomskie II*. T. 2. Wrocław–Poznań 1964; *Mazowsze II*. T. 25. Wrocław–Poznań 1963; *Mazowsze IV*. T. 27. Wrocław–Poznań 1964; *Pomorze*. T. 39. Wrocław–Poznań 1965; *Mazury Pruskie*. T. 40. Wrocław–Poznań 1966; *Mazowsze VI*. T. 4. Wrocław–Poznań 1969; *Mazowsze VII*. T. 42. Wrocław–Poznań 1969; *Śląsk*. T. 43. Wrocław–Poznań 1970; *Sanockie-Krośnieńskie II*. T. 50. Wrocław–Poznań 1974.
- ²⁴ O. ZILINSKYJ: *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte*. Bratislava 1978, s. 153.
- ²⁵ J. GELNAR, O. SIROVATKA: *Slezske Pisně. Z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957, s. 39.
- ²⁶ O. SIROVATKA: *Měl tatiček, měl tři dcery. Česke a slovenske lidove balady*. Praga 1990, s. 71.

Magdalena Szyndler

An overview of variations of the ballad about the Girl Poisoner contained in the selected collections of songs

Summary

The common motif about a Podolanka, present in folk literature, encompasses not only Silesia (including Upper, Lower and Cieszyn Silesia), but also the whole territory of Poland, Czech Republic, Slovakia, the Ukraine and partly Romania and Lithuania (having its origin in Northern Italy). The Ballad of a sister murderer is not known among Germanic peoples, although it should be noted that in Western Europe there are also ballads in which the main character is an assassin being a mother, stepmother, daughter, sister, wife or mistress. The victims are, among others, children, sons, sons-in-law, parents. In Cieszyn Silesia the motif appears in the collections of A. Cinciała, as well as J. Roger, J. Tacina, S. Bystron. It is also not unfamiliar to authors of Czech or Slovak collections.

Keywords: folk ballad, songs, Podolanka, Silesian variations of the song about *Podolanka*, pride

Magdalena Szyndler

Přehled variant balady o dívce - travičceobsažených ve vybraných sbírkách písní

Shrnutí

Opakující se motiv o *Podolance*, fungující v lidové literatuře, zahrnuje svým rozsahem nejen Slezsko (včetně Horního, Dolního a Cieszyńského), ale také celé území Polska, Česka, Slovenska, Ukrajiny, částečně Rumunska a Litvy (také včetně jejího severoitalského původu). Baladu o zločinné sestře nezná pouze germánský lid, je však nutné zdůraznit, že v západní Evropě také existují balady, v nichž je hrdinka - nastávající matka, macecha, dcera, sestra, žena nebo milenka - vražedkyně. Oběťmi pak bývají děti, synové, zeťové či rodiče. Na Śląsku Cieszyńském (Těšínském Slezsku) se tento motiv objevuje ve sbírkách A. Cinciały, ale také J. Rogera, J. Taciny nebo S. Bystronia. Není také cizí autorům českých nebo slovenských sbírek.

Klíčová slova: lidová balada, písně, *Podolanka*, slezské varianty písní o *Podolance*, duma