

Instytut Filologii Polskiej UMK
Toruń

JAN MIROSŁAW KASJAN

*Dzieje niektórych polskich i ukraińskich ballad ludowych
według Lajosa Vargyasa*

Histoire des ballades polonaises et ukrainiennes d'après Lajos Vargyas

I

Tak się jakoś dziwnie złożyło, że znakomite dzieło Lajosa Vargyasa, wybitnego folklorysty węgierskiego, zatytułowane *Research into the Mediaeval History of Folk Ballad* (Budapest 1967), nie zainteresowało folklorystyki polskiej, a w każdym razie nie zostało u nas spopularyzowane. Wypada tego żałować zarówno ze względu na wartość tez ogólnych, przedstawionych w tej obszernej monografii, jak i gęsto w niej rozsiane sądy szczegółowe, dotyczące poszczególnych ballad. Mam tu na myśli przede wszystkim ballady polskie i ściśle na ogół z nimi związane ukraińskie. Może więc nie będzie od rzeczy poświęcić po latach tej książce garść uwag, uznawszy, że w tym wypadku zaufać należy sentencji: „Lepiej późno niż wcale”.

Najpierw słów parę o zagadnieniach ogólnych. L. Vargyas przyjmuje, że istnieją trzy najważniejsze rodzaje poezji ludowej o charakterze narracyjnym. Są to mianowicie: opowieść prozaiczna, pieśń bohatera i ballada. Ballada jest w pewnym sensie najszerzej dostępna — może ją śpiewać każdy — sam lub razem z innymi, podczas gdy opowieść prozą i pieśń bohatera są recytowane przez wykonawców dla takiego czy innego audytorium. Tak

więc opowieści prozą i pieśni heroicznej nie da się oddzielić od recytatora, nawet gdyby audytorium miało się składać z jednego tylko słuchacza. Taki wypadek byłby zresztą zupełnie wyjątkowy, bo recytacji opowieści słucha przeważnie liczne grono publiczności, a już pieśni bohaterskie wykonuje się niemal zawsze dla szerokiego audytorium. Z tego więc punktu widzenia obie te formy ściśle się ze sobą wiążą. Balladę natomiast zawsze śpiewa się w grupie, wyjąwszy te przypadki, gdy jakaś osoba śpiewa dla siebie samej. W tym zakresie przebiega zatem wyraźna granica między balladą a pozostałymi formami narracyjnymi.

Tak samo różni się ballada od pieśni bohaterskiej, gdy chodzi o rozmieszczenie geograficzne obu gatunków. (Ale tutaj inaczej przedstawia się sprawa z opowieścią prozaiczną). Ballada cieszy się wielkim powodzeniem w Europie Zachodniej i Środkowej, wśród chłopów strefy językowej francuskiej, niemieckiej, czeskiej, polskiej, węgierskiej i włoskiej. Nie znajdziemy tam natomiast epiki bohaterskiej jakiegokolwiek rodzaju, a jej ślady można ustalić jedynie na drodze badań naukowych. Jednocześnie kult pieśni bohaterskiej w rozmaitych stadiach jej rozwoju stale jest żywy na Bałkanach, na Słowiańszczyźnie południowej, w strefie językowej bułgarskiej, albańskiej i greckiej, a także wśród Rumunów. Zachowała się także w kształcie dobrane rozwiniętym w rosyjskich bylinach. (Zwrócić tu trzeba uwagę na to, że w swym wyliczeniu Vargyas pominął niestety ukraińskie dумы.) Bardziej archaiczne niż wszystkie wymienione zjawiska epickie są fińska *Kalevala* i estoński *Kalevipoeg*.

Epika wschodnioeuropejska i poezja bohaterska ludów syberyjskich odślaniają przed nami bieg rozwojowy tego rodzaju poetyckiego, od ujęć całkowicie mitycznych do eposów w pełni dojrzałych.

Istnieją oczywiście także formy przejściowe. W Skandynawii wiele elementów z pieśni bohaterskiej rozwinęło się później w poematy rycerskie, podczas gdy wśród Hiszpanów ten typ poezji zachował się we właściwym mu kształcie, by istnieć równolegle do ballady. Duża liczba tematów i formuł europejskiej poezji balladowej przeniknęła w wielu miejscach na terytorium, gdzie panowała wschodnioeuropejska epika — na obszary południowosłowiańskie, bułgarskie, rosyjskie i fińskie — by z czasem upodobnić się do dawnej epiki. A częściowo składniki nowsze po prostu zespoliły się z nią.

Mówiąc krótko, epos bohaterski trwa długo, nawet jeszcze w rozwiniętych kulturach chłopskich, ale za gatunek nowszy, który zastąpił epikę heroiczną, uznać trzeba, według Vargyasa, balladę. Wyraźnie bowiem można dostrzec następstwo gatunków w poezji ustnej tych ludów, które niegdyś znały epos heroiczny — *Pieśń o Hilderbrandzie*, *Eddę*, *Beowulfa*, aktualnie zaś znają tylko balladę.

Niełatwo jest określić ogólnie treść dawnej epiki ludowej. Nie ulega wszakże wątpliwości, że pogląd na świat i człowieka był w niej najpierw mityczny, później zaś przesycony magią i fantazją. Bohaterowie byli istotami nadludzkimi, żyjącymi gdzieś na krańcach świata. Żywot ich przypadał na okres po stworzeniu świata, a przed stworzeniem ludzi. Bardzo znamiennej cechą tego świata było wyolbrzymienie żyjących na nim istot ludzkich i zwierzęcych. W jednym z poematów stworzonych przez Tatarów syberyjskich opowiada się o bohaterze, który twarz miał tak szeroką, iż między jego oczami mogło się paść stado złożone z trzydziestu owiec. Bogaty jest zespół tematów poruszanych w epice archaicznej, a jeden z wątków najpowszechniej opracowywanych odsyła do czasów pradawnych. Oto bohater toczy walkę o zdobycie żony, sukces odnosi dopiero po długiej serii przygód i bojów, w których pokonuje groźne potwory i nieprzyjaciół.

Jakkolwiek charakterystyka ballady nie może oczywiście opierać się na samych tylko jej rozmiarach, to jednak i ten moment trzeba wziąć pod uwagę. O ile poemat bohaterski nierzadko osiąga, a nawet przekracza rząd tysięcy wierszy, o tyle ballada jest na ogół wielokrotnie krótsza, liczy przeważnie kilkadziesiąt wersów. Tylko ballady duńskie, najdłuższe w Europie, mają po 200–300 wierszy, jeśli pominąć refreny i powtórzenia.

Nie gołe jednak liczby są najważniejsze, tylko to, co im odpowiada w obrębie substancji poetyckiej. Otóż ballada jest jednowątkowa, a właściwy jej sposób przedstawiania fabuły — epizodyczny i dramatyczny — unika opisowości; jest skoncentrowana na składnikach najważniejszych z punktu widzenia fabuły. Poemat bohaterski opiera się na kilku wątkach, wykazuje skłonność do przedstawiania szczegółów (także zdobniczych), do szerokiego wysławiania się, do stylu opisowego. Także partie typowe, mające charakter formuł, są stosunkowo obszerne. (Chodzi tutaj o stylizowane w typowy sposób opisy, o przedstawienia najważniejszych i najbardziej ekscytujących szczegółów, o obrazy walk toczonych przez bohaterów.) Pieśni bohaterskie recytuje się długo, czasem przez całą noc, czasem nawet przez kilka nocy z rzędu. Wynika to także ze specjalnego sposobu recytowania.

Ballada jest czymś radykalnie nowym w obrębie poezji ludowej, co według Vargyasa polega na tym, że koncentruje się ona na problematyce psychologicznej i na sytuacjach społecznych. Sytuacje te pojawiają się tutaj jako istotny rdzeń zdarzeń i jako źródła sytuacji dramatycznych. Bohaterowie ballady reprezentują zwykłych, choć niekoniecznie całkiem przeciętnych ludzi. W każdym radzie nie są to herosi lub istoty nadnaturalne. Konflikty między nimi wyrastają z realiów życia społecznego i osobistego, z uczuć i namiętności. Rodzice nie pozwalają połączyć się młodym, mimo iż ci gorąco się kochają, więc w rezultacie następuje ostateczna katastrofa. Z woli rodziców

zapada wyrok śmierci na uwiedzioną dziewczynę, a jej kochanek, przybywszy za późno, popełnia samobójstwo. Tematem najważniejszym staje się w balladach miłość w całym swoim zróżnicowaniu, ze wszystkimi sprawdzanymi przez nią rozkoszami i cierpieniami. A nawet jeśli główną postacią jest bohater, który padł w boju, to samo to stanowi nowość w zestawieniu z bohaterami dawnego eposu, którzy mogli tylko wygrywać swoje walki albo co najwyżej umierać po wielu bojach, gdy i pieśń dobiegała kresu. W balladzie emfaza jest zawsze oparta na ludzkim postępowaniu, na rozstaniu się bohatera z żoną i dzieckiem lub na uczuciach kobiety, kiedy czeka na próżno na powrót męża czy kochanka. To znaczy na motywach psychologicznych. Nie stanowi od tego wyjątku nawet element nadnaturalny, jaki znajdujemy w twórczości każdego ludu, a który przenika *dziedzinę legendy*, przybierając często formę zewnętrzną podobną do ballady. W legendach składnik nadnaturalny reprezentowany jest przez cud chrześcijański, przez jakąś postać z kręgu chrześcijańskich wyobrażeń, która to postać dla człowieka średniowiecznego była oczywiście realnością, a zarazem także punktem wyjścia dla „realistycznej” wizji człowieka wolnego od mitów, magii, czarownic *etc.* Tak więc istoty niebiańskie, zwłaszcza Zbawiciel, swym udziałem w akcji uwypuklały i uwznioślały ludzką treść ballady. A zatem koncentrację wokół osoby ludzkiej, stanów jej umysłu, uczuć i namiętności, a także warunków, w których żyje, dalej — epizodyczny sposób przedstawiania wydarzeń (Vargyas mówi tu o ujęciu w formie „staccato”) oraz dramatyczny charakter dialogów uznać wolno za istotne cechy nowego gatunku. Stał się on bezpośrednim następcą poematu bohaterskiego. Względnie krótka ballada zastąpiła długą pieśń heroiczną, rozwlekłą i drobiazgową w opisach. Przedstawiony w dawnym gatunku epickim świat dziwów i cudów był już sam w sobie zjawiskiem archaicznym.

Otóż okazało się, że ten świat czarodziejsko został niemal bez reszty wyeliminowany z ballad francuskich, niemieckich i węgierskich, a w angielskich pojawia się tylko w tych utworach, które pochodzą ze Szkocji. Występuje on także w Skandynawii. Szkocja i Skandynawia stanowią wyraźnie strefę peryferyjną, w której składniki mityczne utrzymały się długo w przeciwieństwie do krajów Europy zachodniej. Te ostatnie uznać więc wolno za strefę centralną. Tutaj świat poezji ludowej wyraźnie się demityzował, czego świadectwo bardzo wymowne przynosi właśnie ballada.

Nasuwa się pytanie, gdzie, na jakim obszarze najwcześniej dokonała się zmiana gatunków? Gdzie powstała ballada w kształcie wyżej naszkicowanym? Otóż Vargyas, dzieląc zresztą poglądy wielu innych folklorystów współczesnych, twierdzi, że pierwsze ballady zostały ułożone w języku francuskim, określając to zaś dokładniej trzeba powiedzieć, że powstały na ob-

szarze języka dolnofrancuskiego, w krainie zamieszkałej przez plemię Walo-nów. (Dziś terytorium południowej Belgii.)

Najkrótsze i najbardziej dramatyczne są ballady francuskie, zbliżone są do nich ballady pochodzące z Piemontu, a także te, które powstały na Wę-grzech, w Niemczech i w Anglii. Natomiast w balladach duńskich, bardzo ob-szernych, dostrzeżemy wyraźną różnicę. Rozbudowane zostały w nich partie nie posuwające akcji naprzód, co pozostaje w całkiem wyraźnej sprzeczności z istotną zasadą kompozycji ballady. Wolno zatem uznać, że wskazany przy-rost tekstu stanowi rezultat wtórnej amplifikacji. W Portugalii można zaś dostrzec, jak teksty również się wydłużają, a równocześnie eliminuje się ich istotne składniki. W romańskiej strefie językowej obserwujemy, że przechodząc z północy na południe, ballada wyraźnie się zmienia, doznając erozji tekstu i zatrąty swego specyficznego charakteru. Vargyas uważa, że podobne przekształcenia dokonują się w pieśniach, które od Węgrów przejęli Rumuni i Słowianie.

Zrodzona we Francji ballada stała się według Vargyasa przedmiotem swoistego importu dla ludów południowolatyńskich — Włochów, Hisz-panów, Katalończyków i Portugalczyków. Także folklor węgierski został w znacznym stopniu wzbogacony przez balladowy zasób francuski. Współ-czesne badania dowodzą, że zapożyczenia francuskich ballad dokonały rów-nież ludy skandynawskie. Bezpośrednio przyjęli je Duńczycy, a od nich Szwedzi i Norwegowie, przy czym ci ostatni zapożyczyli ponadto kilka pieśni balladowych także ze Szkocji. O wpływach ballady francuskiej na skandynawską — zarówno w zakresie treści, jak i formy — przekonani są i badacze skandynawscy, i anglosascy. Niektórzy co prawda chcieliby w związkach francusko-skandynawskich widzieć pośredniczącą rolę Niemiec. Wpływ Francji jako strony dającej, wprawdzie nie rysuje się całkiem ja-sno w stosunku do Niemiec, co przypisać wolno tej okoliczności, że bal-ladowy zasób francuski trudno jest poznać w całości ze względu na nie-dostatek zbiorczych edycji, z drugiej zaś strony faktowi, że liczne tek-sty francuskie, sformułowane w czasach późniejszych w stylu nowocze-snym — nie dochowały się w swej pierwotnej postaci. Widać to wy-raźnie, gdy się je zestawia z bardziej archaicznymi stylowo pozycjami w folklorze innych ludów, na przykład Węgrów. Ale również w zasobie ballad niemieckich odnotować należy pewne zapożyczenia z zasobu fran-cuskiego. Niektóre utwory balladowe przenikały na terytorium Niemiec z dwóch kierunków — bezpośrednio z Francji i pośrednio od tych ludów, które zapożyczyły je od Francuzów wcześniej. Warto przy okazji przypomnieć, że w dawniejszej tradycji naukowej uważano balladę za wytwór niemiecki.

Ballady francuskie rozchodziły się we wszystkich kierunkach. Kiedy wędrowały na północ do Szkocji czy Skandynawii, zaczynały podlegać wpływom tradycji poematu heroicznego, stawały się coraz dłuższe i nasycaly obrazami walk, przygód i zjawisk ze świata czarów i cudów. Na południu ich rozmiary wydłużały się także, ale towarzyszył temu rozrost składników humorystycznych, żartobliwych. Koniec końców w obu wypadkach zamacał się zatem model gatunkowy ballady. Centrum balladowe walońsko-francuskie zostało otoczone kręgiem kół koncentrycznych, obejmujących inne terytoria, na których znana jest ballada. Koło wewnętrzne obejmuje Anglików, Niemców, Piemontczyków, Włochów i Węgrów, które to ludy mają przekazy najbliższe modelowi balladowemu. Ta strefa z kolei otoczona jest obszarem, na którym obserwujemy mniejsze lub większe odchylenia — duńsko-skandynawskim, szkockim portugalskim, hiszpańskim, katalońskim, czeskim i słowackim, polskim oraz chorwacko-słoweńskim. A na zewnątrz rozciąga się obszar wschodnioeuropejskiego stylu epickiego, gdzie pewne utwory wykazują cechy balladowe, choć mało intensywnie wyrażone. Utwory te sąsiadują bezpośrednio z poematami epickimi. Z taką sytuacją mamy do czynienia w Grecji, Bułgarii, Chorwacji, Serbii, na Ukrainie, w Rosji, Finlandii i Estonii.

Nasuwa się następne z kolei bardzo ważne pytanie — kiedy powstała ballada jako gatunek? Najogólniej można odpowiedzieć, że w późnym średniowieczu. Jednakże granice tego okresu dadzą się ustalić bliżej jako połączony czas rozciągający się między XII (czy nawet XI) a XV wiekiem. W tekstach utrwalonych na piśmie pojawiają się ballady najszybciej wśród Francuzów, mianowicie w drugiej połowie albo pod koniec XV stulecia. Wprawdzie wśród Anglików spotykamy znacznie wcześniejszy, bo z XIII wiekiem wiązany rękopis utworu o tematyce religijnej, zatytułowany *Judas*. Budzi on jednak wątpliwości z gatunkowego punktu widzenia, bo jest co najwyżej jakąś formą przejściową. Właściwa ballada pojawia się tam w stuleciu XVI. Niemiecka ballada, mająca wyjątkowo bogatą tradycję pisaną, pojawia się również w XVI wieku, kiedy to utrwalono na piśmie pełne teksty. Znajdujemy jednak odesłania do nich w zapisach ich melodii, a one pochodzą z wieków XIV–XV. Pewne dzieło literackie powstałe w Holandii, a będące przekształceniem szeroko w Europie rozpowszechnionej ballady *Niezwykły nieboszczyk* pochodzi z końca XIV stulecia. W wieku XVI pojawiają się tematy balladowe na Węgrzech. W połowie tegoż stulecia szlachcianki duńskie zanotowały 200 ballad.

Przekazy pisane zaświadczały czas, w którym ballada ludowa dociera do świadomości literatów. Otóż dokonuje się to we wszystkich krajach Europy w wieku XVI, a tylko we Francji o stulecie wcześniej. (Takie datowanie

Vargyas starannie uzasadnia, ale jego wywody są tak obszerne, że niesposób ich tutaj przytaczać).

Wybitny badacz uważa, iż ballada, która do dnia dzisiejszego jest gatunkiem chłopskim, także powstała jako gatunek chłopski. Nie odziedziczyli jej chłopci po żadnej innej klasie społecznej, tylko stworzyli sami. Za okres szczególnie sprzyjający powstaniu nowego gatunku uznaje Vargyas stulecia XIII i XIV, kiedy to zaznacza się wyraźny zwrot na lepsze w życiu chłopów Europy zachodniej, a częściowo również środkowej. Poprawia się wówczas wyraźnie sytuacja materialna warstwy chłopskiej, ponieważ dokonuje się istotny postęp w sposobie uprawiania ziemi. Gospodarka chłopska nadąża za rosnącymi potrzebami. Jest to skutek wprowadzenia różnych udoskonaleń; rozpowszechnia się w gospodarstwach chłopskich trójpółowka i nawożenie, stosuje się orkę wielokrotną. Są to zapowiedzi zmian, które następują w wieku XV. Wówczas do sprzętu zbóż stosuje się już bardziej wydajną kosę zamiast sierpa, wytwarza się dobra na sprzedaż, zaspokajając rosnące potrzeby ludności miejskiej. Chłopci zaczynają mieć pieniądze, konieczne im zresztą, ponieważ zmienia się tymczasem system renty gruntowej. Teraz nie wnoszą już opłat posiadaczom ziemskim w naturze i w pracy, tylko płacą gotówką. Sprzedawszy na rynku nadwyżki, nie muszą już wszystkiego, co potrzebne im w domu i zagrodzie, wytwarzać sami: ubiór i sprzęty domowe kupują w mieście. Podniesienie się poziomu życia sprawia, że mogą w jakiejś mierze wzorować się na tak zwanych klasach „wyższych” w zakresie ubierania się, a także wyposażenia domostw i umeblowania. Przestają spać na podłodze, kupują łóżka, skrzynie zastępują szafami ściennymi.

W ślad za poprawą sytuacji materialnej chłopów następuje wzrost ich świadomości obywatelskiej i poczucia ludzkiej godności. A nowe usytuowanie społeczne chłopca, wyczulenie na problematykę etyczną znajduje wyraz między innymi w balladzie. Dostrzec to można całkiem wyraźnie w odmiennym sposobie traktowania analogicznych tematów w nowym gatunku, niż w dawnym poemacie epickim. Niejedna ballada została poświęcona dziewczynie, która mając do wyboru utratę cnoty lub śmierć, wybiera to drugie. Otóż o sytuacji tego rodzaju w epice heroicznej nie ma żadnej wzmianki. Kobieta zostaje uprowadzona, żyje przez lata z tym, kto ją porwał, kiedyś zostaje wyzwolona z jego mocy. Uwaga narratora koncentruje się wówczas jedynie na pomyślnym odzyskaniu własności należnej z tytułu prawa. W takiej mierze, w jakiej dotyczy to kobiety, jest jedynie kwestią, czy pomaga ona swemu małżonkowi albo narzeczonemu, czy też łamie mu wiarę, a pomaga jego nieprzyjaciółom. Dziewictwo nie mogło być wówczas wartością pośród ciągłej gwałtowności życia i jego nieustannego zagrożenia. Wymaga się tylko wierności małżeńskiej. Kiedy później następuje epoka względnego

bezpieczeństwa, sytuacja się zmienia, na porządku dnia stają nowe kwestie: jak przeżyć życie w szczęściu i miłości, jak pokonać przeszkody zagrażające drogę ku temu celowi, jak uniknąć przymusu, skądkolwiek by pochodził — z woli rodziców czy ze strony kogoś obcego. I staje się aktualny wielki problem społeczny: kontrast nędzy i bogactwa. I w ogóle sprzeczności ujawniające się w stosunkach międzyludzkich, głównie w kręgu miłości. Pyszna arystokratka nie chce pozwolić swemu synowi na poślubienie córki chłopca. Ale jest ważne, że taki związek można już było sobie wyobrazić jako uwieńczenie kolizji. Chłop „[...]” potrzebował nowej pieśni, aby samemu sobie przedstawić ideały i trudności swego nowego życia, pieśni, która by towarzyszyła temu życiu stale i którą *cała społeczność mogłaby śpiewać w dowolnym czasie i razem* przy rozmaitych okazach, jakie nastrecza życie całej społeczności przy tańcu i przędzeniu, zatem potrzebował gatunku, który by sprostał zdolnościom i przeżyciom duchowym każdego [...]” — pisze Lajos Vargyas¹. Przewodzili w rozwijaniu tego gatunku francuscy chłopcy w Walonii, a w całej pełni nadały mu byt ludy mieszkające niedaleko, a znajdujące się w tej samej fazie rozwojowej. Stopniowo rozchodziły się ballady coraz szerzej.

Omawiając proces rozpowszechniania się ballady w Europie Vargyas uwzględnia także czynniki zewnętrzne, między innymi warunki polityczne, jakie istniały w danym kraju. Wielkie znaczenie przypisuje panowaniu w niektórych krajach europejskich dynastii francuskich. Silne wpływy ballady francuskiej w Grecji wyjaśnia faktem panowania na Cyprze w wieku XIV–XV francuskich władców. Podobnie można też wytłumaczyć większe bez porównania wpływy pieśni francuskiej w Portugalii niż w Hiszpanii. Ale ośrodek zainteresowania Vargyasa w zakresie zagadnienia, o którym mowa, stanowią oczywiście Węgry, kraj rządzony przez pewien okres w średniowieczu przez dynastię andegaweńską. Ponieważ kwestia ta okazuje się istotna także dla Słowiańszczyzny zachodniej, poświęcić jej trzeba nieco uwagi.

Średniowieczne królestwo Węgier utrzymywało bliskie stosunki z Europą zachodnią, szczególnie z Francją. Wyrażało się to między innymi w tym, że Francuzi osiedlali się na Węgrzech. Wiadomo, że w wiekach XII–XVI istniały tam osiedla francuskie, o czym niewąznicznie świadczą nazwy miejscowe. Osiedla te rozsiane były po całym kraju, wiele ich znajdowało się w okręgu Bihar, położonym na środkowym wschodzie, ale największy obszar zasiedlony przez Walonów znajdował się na północnym wschodzie, na terenach Spiszu, które sąsiadowały z polską Góral szczyzną. Osadnicy blisko współżyli z góralami. Były osiedla walońskie także w okolicach Tokaju

¹ 1 Varg., s. 282.

(okręg Hegalia), których mieszkańców łączyły bliskie kontakty w Krakowie w zakresie handlu winem. Co roku jeździli w tych okolicach w obie strony karawany wozów dostawczych. Musiało w tym naturalnie uczestniczyć wielu woźniców i ludzi różnych innych zawodów. Odbywało się wspólne jedzenie, picie, i śpiewanie, kształtowała się dwujęzyczność. Wszystko to stwarzało okazję do wymiany ustnej poezji w różnych jej formach. Dodać trzeba, że istniały prawdopodobnie cztery wsie walońskie także koło Wrocławia; zanikły pod koniec wieku XV.

Osadnicy francuscy utrzymywali żywe kontakty ze starą ojczyzną, dzięki czemu napływały stamtąd tematy, formuły, osobliwe sposoby komponowania bezpośrednio do Węgrów i Polaków, by za ich pośrednictwem dotrzeć do innych ludów Europy wschodniej. Węgiersko-francuskie stosunki były najżywsze w wieku XIV, gdy panowała na Węgrzech dynastia andegaweńska (1308–1386 — Karol Robert, Ludwik I Wielki, Maria, Karol II), w wieku zaś następnym zaczęły słabnąć, a na początku wieku XVI zostały zakłócone. Równocześnie zaś nastąpiła absorpcja wysepek języka francuskiego.

Kiedy więc nastąpiło przeniesienie na Węgry ballad i pieśni francuskich, które zakorzeniły się tutaj i zaczęły przenikać do ludów słowiańskich? Vargyas sądzi, że dokonało się to najpóźniej pod koniec wieku XIV, że czas ukształtowania się zasobu ballad węgierskich przypada na okres andegaweński. Później już kontakty z Francją były zbyt wątłe. Dokładniej będzie można ten czas określić, kiedy bliżej poznamy fakty, w tej chwili nie jest to jeszcze możliwe. Oczywiście osadnicy mogli ballady przywieźć ze sobą, gdy po raz pierwszy pojawili się na Węgrzech. Ale za przyjęciem proponowanego okresu przemawiają pewne wymowne fakty. Wśród przejętych przez Węgrów ballad nie znajdujemy tych, które pojawiły się w rękopisach pod koniec wieku XV, które musiały być zatem już wówczas szeroko znane. Nawiasem mówiąc, popularne są jeszcze i dziś. Chodzi tu o najsłynniejsze ballady zanotowane z tradycji ustnej: *Le Roi Renaud*, *Pernette*, *La fille du Roi Loys*. Trudno sobie wyobrazić, żeby mogły być znane już o sto, dwieście czy trzysta lat wcześniej, bo czemuż w takim razie francuscy osadnicy nie popularyzowałiby ich w swej nowej ojczyźnie?

II

Ballada o zbrodniczym uwodzicielu (Jaw. 18). Lajos Vargyas przypomina tezę wysuniętą jeszcze w badaniach dziewiętnastowiecznych, zgodnie z którą węgierską balladę o okrutnym uwodzicielu kobiet, mordującym swoje ofiary, łączą bardzo bliskie związki z balladami niemieckimi i angielskimi, przy

czym bliższe są paralele węgiersko-niemieckie. Wobec tego niektórzy uczeni — zarówno węgierscy, jak i obcy — uważali, iż balladę tę uznać trzeba za należącą do niemieckiego terytorium balladowego, że stanowi ona jedną z jego odnóg. Otóż Vargyas poddaje ten pogląd głębokiej rewizji, przy czym punktem wyjścia staje się dla wyróżnienia głównych typów niemieckiej ballady. Znamy mianowicie dwa jej typy podstawowe, wyraźnie różniące się finałem akcji: w pierwszym bohaterka sama wybawia się z mocy uwodziciela, w drugim zaś okazuje się do tego niezdolna. Pierwszy z nich występuje na zachodzie niemieckiego obszaru językowego, a nawet przekracza jego granice w kierunku zachodnim. W wielu miejscach zgadza się z wersją holenderską, a w gruncie rzeczy także z francuską. W typie tym brakuje sceny pod drzewem, bardzo, jak się później okaże, istotnej. Przedstawia ona, mówiąc najkrócej, odpoczynek wędrującej pary: uwodziciela i uwiedzionej. Uwodziciel rozpościera w lesie płaszcz, kładzie się i prosi kobietę żeby poiskała mu włosy. Scena ta pojawia się natomiast w wariantach węgierskich oraz w drugim z podstawowych typów niemieckich, występującym na południu. Oto syntetyczne streszczenie przekazów węgierskich, zredagowane przez Vargyasa: ujęcia węgierskie zaczynają się bezpośrednio od uwiedzenia. Mężczyzna mówi: „Wyrusz ze mną, Anno Molnar, w daleką podróż po obcych krajach”. Kobieta po krótkim oporze albo nawet od razu idzie z nim. Dochodzą do drzewa *burkus* i odpoczywają pod nim. Uwodziciel, przeważnie żołnierz, prosi dziewczynę, żeby nie spoglądała ku górze na drzewo, i żeby *przejrzała mu głowę*. Kiedy ona go iska, on zasypia na jej łonie. Wtedy ona spogląda ku górze na drzewo i widzi wiszące na nim zwłoki dziewcząt. Zaczyna płakać, przestraszywszy się, że i ją czeka ten sam los. Jej łzy kapią na twarz śpiącego, od czego ten się budzi, strofuje ją, że robi to, czego jej zakazał, i każe jej wspiąć się na drzewo. Ona odmawia: „Nie zwykłam wspinać się na drzewa” — i prosi, żeby wszedł pierwszy. A kiedy to czyni, chwyta za miecz i ścina mu głowę. Po czym ubiera jego strój i galopuje do domu. Prosi swego męża, żeby przyjął ją na nocleg, pyta, gdzie się podziała jego żona i czy, jeśli powróci, on jej przebaczy. Gdy ten mówi, że tak, posyła go po wino, a kiedy mąż wychodzi, karmi piersią swego małego synka. Gospodarz wraca i opowieść kończy się pogodzeniem się obojga.

Jeżeli zestawimy typ węgierski ze szwajcarskim, to łatwo się można przekonać, że bardzo są do siebie podobne. Ale dostrzega się także ważną różnicę: w opowieści węgierskiej heroina sama pokonuje swego prześladowcę, podczas gdy w szwajcarskiej ratuje ją z opresji brat. Szwajcarskie warianty reprezentują drugi typ niemiecki. Typ pierwszy, jak była już o tym mowa, zgodny jest w zasadzie z szeroko rozwiniętą wersją holenderską i lakoniczną francuską. Oto streszczenie drugiej z nich, sporządzone również przez Var-

gyasa: rycerz zabiera z sobą dziewczynę w długą podróż. W ciągu całego jej trwania nie zamieniają ze sobą ani jednego słowa. W końcu dziewczyna prosi o jedzenie i picie. „Jedź swoją własną rękę, pij swoją własną krew, nie ma dla ciebie żadnego odpowiedniego jedzenia” — mówi rycerz. Dojeżdżają do rybnego stawu, a tutaj powiada, że utopił w nim już trzydzieści kobiet i że ona będzie czternasta. Każe się jej rozbierać, na co ona każe mu się odwrócić tyłem, gdyż byłoby rzeczą niesłychaną, gdyby rycerz oglądał nie ubraną dziewczynę. Kiedy to robi, dziewczyna wypcha go do wody. Rycerz chwytą się gałęzi, ale ona odcina ją jego mieczem. Na nic nie zdają się jego błagania, żeby go wybawiła, ani perswazja: „Cóż powiesz ludziom kiedy wrócisz bez narzeczonego?” „Powie im — mówi ona — że zrobiłam ci to, co ty chciałeś zrobić mnie!” I na tym ballada się kończy.

Ale Niemcy oprócz dwóch podstawowych mają jeszcze dwa inne typy ballady u uwodzicielu-mordercy. Typ trzeci powstaje jako rezultat przemiany bohaterki. Kiedy uszeregujemy zapisy opowieści balladowej zgodnie z miejscem ich utrwalenia i będziemy się posuwali od zachodu w kierunku północno-wschodnim, to okaże się, że im bardziej się oddalimy od zachodnich dzielnic Niemiec, w tym większym stopniu bohaterka straci pomysłowość, rezolucję i samodzielność i będzie już tylko umiała się zdobyć na przywołanie brata, aby ją wybawił. Ale w dzielnicach takich, jak Brandenburgia, Meklemburgia, Pomorze, Prusy Wschodnie nie pomoże nawet trzykrotne wołanie o pomoc, bo brat pojawi się za późno i będzie mógł już tylko wymierzyć mordercy sprawiedliwość. Jednak motyw wołania o pomoc występuje także na terytoriach południowych — w Szwajcarii, Austrii, a także wśród Niemców mieszkających w Czechach. Natomiast w dzielnicach nadreńskich, a szczególnie w Alzacji i Lotaryngii, miesza się z typem zachodnim.

Typ niemiecki czwarty, zwany „formą Nicolai’a” od nazwiska jego badacza, tym się głównie różni od poprzednich, że nie mówi się w nim o całym łańcuchu zbrodni, a zabójstwo, które aktualnie uwodziciel popełnia, motywuje się zachowaniem dziewczyny. Rozpacza ona, przeniknięta tęsknotą za domem i oplakuje swój los. Czasem uzupełnia się jeszcze akcją drugim małżeństwem w finale. Typ ten występuje na wschód od Renu, w Niemczech środkowych i dalej na północ. Lajosowi Vargyasowi nasuwa się wątpliwość, czy źródła ballady węgierskiej należy się doszukiwać w niemieckiej. Choć bowiem wszędzie na terytoriach niemieckich przylegających do granic Węgier, a także u słowiańskich sąsiadów Węgrów, występuje motyw trzykrotnego wołania o pomoc, to jednak w węgierskiej balladzie nie można zauważyć jakiegokolwiek śladu sceny, z którą to wołanie się wiąże. Heroina ballady węgierskiej wyraźnie należy do typu zachodniego.

Kolejna rozpatrywana kwestia to problem, jakie wnioski ogólne wynikają z obecności w balladzie sceny pod drzewem, w której ukazuje się od-poczynek uciekającej pary. Pojawia się ona u Węgrów i u Niemców. Otóż przy rozpatrywaniu tej sprawy ważny okazuje się pewien moment dodatkowy, mianowicie kompletność sceny. Składają się na nią następujące elementy: 1) mężczyzna opiera głowę na łonie dziewczyny; 2) ona iska mu głowę; 3) on zasypia; 4) dziewczyna płacze (najczęściej gdy widzi ciała poprzednich ofiar uwodziciela powieszane na drzewie); 5) składnik ostatni to obraz powieszonych dziewcząt. Otóż składniki te w kompletnym zestawie występują jedynie w balladach węgierskich. Cała scena została pominięta u Niemców mieszkających na północnym wschodzie. Brak jej również u Polaków, którzy znają natomiast (w niejasnej formie) motyw brata słyszącego wołanie o pomoc; ten fakt ostatni Vargyas uważa za rezultat wpływu północnoniemieckiego. Ogólnie biorąc, według wybitnego badacza scena pod drzewem staje się coraz bardziej pusta, w miarę jak dokonując przeglądu wariantów posuwamy się z południowego wschodu na zachód i północ. Wniosek z tego wypływa prosty: scena ta ekspandowała z terenu Węgier, gdzie jest najbogatsza w motywy i logiczna w swojej konstrukcji. Na terenie Niemiec pewne elementy są pomieszanane, a gdzie indziej opuszczone. W wariantach z Prus Wschodnich, gdzie ogólnie wzięwszy, znajdowało się dużo elementów archaicznych, scena ta wcale się nie pojawia, natomiast w rozwiniętej cywilizacyjnie Nadrenii zachowała się większość jej składników. Co więcej, takie samo pomieszanie motywów jest zaświadczone już nawet w niemieckich rękopisach z XVI wieku.

Zaobserwowane zjawiska najlepiej, według Vargyasa, wyjaśnia stwierdzenie, że spotkały się z sobą i wzajemnie przeniknęły, tworząc swoistą syntezę, dwie struktury: zachodnia forma ballady dążąca na wschód oraz węgierska scena pod drzewami, ekspandująca z południowego wschodu. Wędrownka uwodziciela z uwiedzioną stale odbywa się w wersji francuskiej w pełnym milczeniu, aż do momentu, gdy dziewczyna prosi o jedzenie i picie. Wówczas dowiaduje się, jaki ją czeka los. Ta częśćka rozpowszechniła się również w Holandii oraz w Niemczech na terytoriach zachodnich i środkowych. Uwodziciel obiecuje, że dziewczyna będzie jadła i piła, kiedy dojdą do *źdroju*. Chociaż ballady niemieckie ze wskazanych obszarów wprowadzają taką formę mordu, jaka występuje w wariantach francuskich, tzn. utopienie w stawie, to jednak także i tutaj uwodziciel mówi o *źdroju*, odpowiadając na pytanie dziewczyny. A na drzewie rosnącym obok źródła widać *powieszane* poprzednie ofiary uwodziciela. Występującą tutaj kontaminację dwu składników o odrębnym pochodzeniu — możemy zaobserwować już w rękopisie augsburskim z roku 1560. Także fakt, że bohaterka jest mężatką, co stanowi

rys swoiście węgierski (bo wszędzie indziej jest ona panną), stał się w najdawniejszym (1540) przekazie tej ballady elementem kontaminacji. Mówi się tu o bohaterce jako o dziewczynie, ale rycerz pyta ją, czy dlatego płacze, że porzuciła *męża*. Różnych przykładów pomieszania i pogmatwania podaje Vargyas wiele, a wszystkie one razem w ostatecznym wyniku dowodzą, że scena z drzewem przeszła od Węgrów do Niemców, od nich zaś do innych ludów i mieszała się z typem zachodnim.

Z kolei następuje pytanie następujące: skąd Węgrzy wzięli swoją balladę zawierającą tak wiele rysów odrębnych i oryginalnych? Autor sądzi, że dla udzielenia odpowiedzi na to pytanie konieczne jest bliższe rozpatrzenie członu otwierającego balladę węgierską oraz finału, zakończenia pieśni. Jeżeli chodzi o zakończenie, a mianowicie o powrót bohaterki do domu, to jest ono, wedle Vargyasa, tak ważne, jak chyba żadne inne w Europie. Przy tym zwraca uwagę jego całkowite zespolenie z całością ballady. Oczywiście także na zachodzie spotykamy część finałną w takiej czy innej postaci. Jedynie w typie wschodnioniemieckim nie znajdujemy żadnej wskazówki dotyczącej zakończenia.

Zamknięcie zbliża więc balladę węgierską do typu zachodniego, a w dodatku to samo powiedzieć można o formule wstępnej. Oto prawie wszystkie warianty węgierskie zaczynają się od słów uwodziciela, który prosi mężatkę, by poszła razem z nim: „Chodź ze mną, Anno Molnar, na długą wędrowkę po obcych krajach!” Niekiedy zamiast czystego dialogu pojawia się zastępująca go skrótowa relacja narratorska. Ta częśćka wstępna została bez żadnych wątpliwości zapożyczona od Francuzów, podobnie jak finałny powrót. To samo powiedzieć trzeba o głównym szkielecie opowieści przedstawiającej dzieje uwodziciela, który ginie z ręki swej niedosłej ostatniej ofiary. Zdaniem Vargyasa Węgrzy wspaniale wzbogacili tę balladę, która rozpowszechniła się wśród Niemców już w nowej, zmienionej formie. Niemcy przejęli od Węgrów nawet imię bohaterki. Na tym jednak sprawa się nie wyczerpuje, bowiem zupełnie wyraźne wpływy francuskie, zwraca uwagę Vargyas, dostrzegamy także w balladach polskich. Pojawiają się mianowicie następujące znamienne rysy. Przede wszystkim bohaterka jest dziewczyną. Możemy to wprawdzie zauważyć również w zapisach północnowschodniej formy niemieckiej i formy Nicolai'a, ale w pieśni polskiej bohaterka, jak w formie francuskiej, zostaje wepchnięta lub wrzucona do wody. Opierając się przemocy, chwyta się gałęzi albo o gałąź zaczepia się jej spódniczka lub fartuszek. Dziewczyna prosi o pomoc uwodziciela, który oczywiście odmawia, a co gorsze, odcina gałązkę mieczem. Bardzo też często w wariantach polskich, podobnie jak we francuskich, wędrowka uwodziciela i uwiedzionej odbywa się długo w zupełnym milczeniu.

W jaki sposób wersja francuska trafiła do Polaków, zastanawiano się już nieraz. Francis James Child sądził, że dokonało się to drogą morską, John Meier po prostu zbieżność odnotował, stwierdzając, że nie jest ona przypadkowa, a równocześnie wyrażając wątpliwość, czy sposób przeniknięcia wpływu francuskiego zostanie w ogóle kiedykolwiek wyjaśniony, skoro przecież żadnych jego śladów nie wykazuje ballada niemiecka. Jednakże dla Vargyasa odpowiedź na zagadkę jest całkiem łatwa: pieśń przekazali Polakom na Spiszu walońscy osadnicy, żyjący za pan brat z naszymi góralami. Składniki francuskie zachowały się w pieśni polskiej w formie nie zmienionej, co Vargyas tłumaczy tą okolicznością, że Polacy nie znali sceny pod drzewem, która mogłaby była zmienić bieg akcji, gdyby włączono ją do opowiadania.

Polacy przejęli od Francuzów formułę wprowadzającą, zarówno w jej słabszej odmianie, mającej postać szkicu narracyjnego, jak i w odmianie wyraźniejszej, dialogowej, która co prawda w folklorze polskim pojawia się rzadziej. Mówiąc krótko, znają obie postaci francuskiego wprowadzenia. Otóż także u Niemców mieszkających wzdłuż polskiej granicy w wyodrębnionym terytorialnie pasie spotkać było można podobne formuły, przy czym na obszarze rozleglejszym — tę słabszą, narracyjną, a na terytorium bardziej ograniczonym — dialogową. Formuły wprowadzające pojawiają się w tych wariantach, w których mimo trzykrotnego wołania o pomoc dziewczyna zostaje zamordowana; są to więc warianty z punktu widzenia akcji jak najbardziej odległe od konstrukcji francuskich czy węgierskich. W całości postać tych ballad wydaje się zatem sprzeczna czy paradoksalna. Wyjaśnienie może tu być tylko jedno: to Polacy byli dawcami tych formuł. Znane są przecież na całym terytorium polskim, podczas gdy u Niemców spotyka się je tylko tam, gdzie zamieszkałe przez nich ziemie stykały się lub stykają z terytorium etnicznie polskim. A obecność tych form wśród Polaków przypisać trzeba wpływowi francuskiemu, który na Niemców oddziaływać nie mógł bezpośrednio. W ten sposób aktywność w dziedzinie ballady Walonów, osiadłych na Węgrzech, tłumaczy wiele kwestii niejasnych i rozwiązuje przeróżne zagadki związane z balladą o uwodzicielu-mordercy w jej odmianie północnoeuropejskiej.

Do wyjaśnienia pozostaje szalenie interesujące zagadnienie — jakie jest źródło sceny pod drzewem, spełniającej tak ważną rolę w przebiegu akcji? W tym wypadku nie będzie można przesłedzić fascynująco ciekawych rozważań autora w całym ich przebiegu, ponieważ wykroczyłoby to już poza ramy niniejszego szkicu. Ale o ostatecznym ich rezultacie poinformować trzeba. Najlepiej będzie zacząć od wyjaśnienia, że drzewo *burkus*, pod którym rozgrywa się ta ważna scena ballady węgierskiej, tkwi korzeniami w glebie starodawnych mitów ludów Syberii. Jego obraz często się pojawia w świecie epo-

sów heroicznych, przez te ludy stworzonych. Nierzadko się przy tym zdarza, że ballady, nowszy, jak już wiemy, gatunek epiki ludowej, przejmują pewne istotne składniki z archaicznych poematów. *Burkus* był drzewem nadprzyrodzonym, ściśle związanym ze śmiercią. Potwory przybijały do niego swoje ofiary. Drzewo pojawiało się na scenie, w węzłowym momencie opowiadania, podobnie jak to się dzieje w balladzie o zbrodniczym uwodzicielu. Motywy wierzeniowe, które Vargyas przebadał ze zdumiewającą przenikliwością i sumiennością (nie tylko zresztą w materiale literackim, ale i w dziełach plastycznych), funkcjonowały w różnego rodzaju przekazach ludów wschodniosyberyjskich, mówiąc zaś dokładniej — u Tatarów abakańskich i Kirgizów zamieszkających w okolicach Minusińska. Otóż z tym właśnie obszarem pozostawały w bliskim kontakcie plemiona Madziarów, które, jak wiadomo, po ciężkich walkach toczonych na przełomie IX i X wieku dokonały podboju Panonii.

Przypomnieć na koniec warto, że rozległą analizę porównawczą polskich wersji ballady o uwodzicielu i jego ofiarach opracował u nas Jan Karłowicz i umieścił w obszernej rozprawie *Systematyka pieśni ludu polskiego*, którą zamieścił w latach 1889–1895 na łamach wydanej przez siebie „Wisły”². Nie miał wątpliwości, że pieśń ta przeszła do Polski z Niemiec. Równocześnie jednak zauważył: „Topienie dziewczyny najczęściej się spotyka w balladach francuskich, czasami w angielskich, nigdy w niemieckich. Dziwne to, jeżeli przypuszczać, że z Niemiec dumkę tę dostaliśmy”³. Także w Niemczech widział korzenie ballady polskiej o uwodzicielu Jan Stanisław Bystron⁴. Książka Vargyasa teżę tę oddaliła, zastępując ją nową, bardziej złożoną, ale równocześnie zgodniejszą z faktami.

O wariantach ukraińskich ballady Vargyas nie wspomina, może dlatego, że tworzą one typ dosyć odrębny.

Podolanka (Jaw. 9). O ile pieśni o uwodzicielu-mordercy poświęcił Vargyas cały obszerny podrozdział, to znajdujemy tylko krótką wzmiankę na temat tej drugiej słynnej ballady, szeroko rozpowszechnionej u Polaków, Ukraińców, a także innych ludów europejskich, która opowiada o siostrze-trucicielce. Dotychczasowe próby wskazania jej źródła i objaśnienia jej wędrówek nie powiodły się, czego może głównym powodem był niemal zupełny, a zagadkowy brak wariantów niemieckich⁵. Z trudności tej zdał sobie sprawę

² Dokładniej — w tomach III (1889), IV (1890) i X (1895).

³ „Wisła” IV, s. 409, 413.

⁴ J. S. Bystron, *Pieśni ludu polskiego*, Kraków 1921, s. 33–34; id., *Polska pieśń ludowa. Wybór*, Kraków [1924], s. 32, wykres.

⁵ Varg., s. 268.

wybitny badacz niemieckiej pieśni ludowej — Erich Seeman. Uważał on, że pieśń o siostrze trującej brata powstała na podłożu włoskiej *Donny Lombardy*, ale za bezpośrednie źródło ballady polskiej gotów był uznać francuską wersję pieśni. Jak jednak wyznaczyć jej drogę do Polski, nie wiedział. Przyjmował, że istotną rolę odegrały tu czynniki indywidualne. Mogło się zdarzyć, że przeniósł balladę do Polski któryś z polskich arystokratów, blisko związanych z Francją. Brał też pod uwagę ewentualność inną, przypuszczał mianowicie, że mogło istnieć dawniej pośrednie ogniwo niemieckie, które jednakże zanikło w tradycji, by odrodzić się później w nielicznych wariantach mających już kształt nowoczesny, a zrodzonych pod wpływem polskim. Vargyas uważa za pewne, że balladę francuską przekazali chłopom polskim Waloni osiadli na Węgrzech⁶.

Powrót po śmierci ukochanej żony (Jaw. 81). Z francuskiej pieśni ma się również wywodzić jedna z najpopularniejszych ballad polskich, zaczynająca się przeważnie od słów „Służył Jasiek we dworze...” Opowiada ona o młodzieńcu, który wysługuje sobie żonę we dworze, a zaraz po ślubie zostaje powołany na wojnę. Kiedy z niej powraca, dowiaduje się, że żona zmarła. Udaje się wówczas na cmentarz, odszukuje grób zmarłej i prowadzi z nią dialog.

Badania wykazały, że taka żalosna pieśń znana jest jedynie we Francji, na Węgrzech i na obszarach stykających się z tymi krajami. Na zachodzie — w Piemencie i na Półwyspie Iberyjskim, a na wschodzie u słowiańskich sąsiadów Węgrów — Słowaków, Polaków, Czechów, dalej na północnym zachodzie — u Łużyczan. A na północnym wschodzie spotykamy ją już poza terytorium słowiańskim — u Litwinów. Sprawa jednak nie jest tak prosta, jakby się mogło wydawać, ponieważ warianty węgierskie różnią się wyraźnie od francuskich, są w nich bowiem całkiem odmiennie ustawione role głównych bohaterów. Umiera młodzieniec, a rozmawia z nim i stara się go ożywić dziewczyna. Vargyas uważa, że warianty słowiańskie, bliskie francuskim, są wyraźnie bardziej archaiczne, podczas gdy węgierskie musiały przejść przez proces modernizacji. Ale stwierdzenie to następuje, jak się wydaje autorowi tego szkicu, pytanie kolejne: czy ballady północnosłowiańskie są rezultatem

⁶ O polskich badaniach nad omówioną balladą dobrze informuje Ryszard Wojciechowski w haśle „Na podolu biały kamień” w SFP, a jego informacje wzbogaca Elżbieta Jaworska w przypisach do swojej świetnej antologii *Polska ballada ludowa*, Warszawa 1991, s. 157. O badaniach nad wariantami ukraińskimi dowiedzieć się można z przypisów do antologii *Narodni bałady Zakarpattia* (Lwów 1955), s. 256, doskonale opracowanej przez P. Lintura.

wpływu dawnych redakcji węgierskich (których nie znamy), czy może ich bezpośrednim wzorcem były pieśni francuskie, przyniesione przez Walonów.

Próba wierności (Jaw. 90). Mamy także inną pieśń opartą na wątku powrotu żołnierza z wojny. W tym jednak wypadku żołnierz zastaje żonę przy życiu i poddaje ją próbom wierności. I tę balladę wywodzi Vargyas ze źródła francuskiego. Ale uzasadniając swe stanowisko staje w tym wypadku przed zadaniem bardzo trudnym, nie dysponuje bowiem nawet kompletnym wariantem węgierskim, a co może jest brakiem może jeszcze dotkliwszym — nie dochowała się dawna wersja francuska. Gdy chodzi o przekazy francuskie, to są do dyspozycji tylko teksty wyraźnie nowsze, utrzymane w stylu pastoralno-sentymentalnym. A jednak rozstrząsania Vargyasa wydają się autorowi niniejszego szkicu w równej mierze wnikliwe, co rzetelne. Analiza porównawcza materiału europejskiego przeprowadzona została nadzwyczaj szczegółowo, przy czym uwzględniono szerokie konteksty. Wskutek tego udało się w pewnej mierze odtworzyć utracone części wersji węgierskiej, a pod powierzchnią nowszych wersji francuskich ukazać dawną strukturę ballady.

Jeśli chodzi o pierwotną genezę tej pieśni, to Vargyas przyjmuje pogląd, jaki wypowiedział przed laty Baud-Bovy (1936)⁷. Otóż według tego badacza ballada powstała w języku francuskim na Sporadach Południowych, archipelagu położonym na Morzu Egejskim, w średniowieczu, w okresie frankijskiej (francque) okupacji wysp. O prawdziwości tego sądu miałyby świadczyć, według Baud-Bovy'ego, częstość występowania pieśni na Półwyspach Iberyjskim i Apenińskim. Węgrzy, jak sądzi Vargyas, przejęli ją od francuskich osadników. Ogólnie biorąc, wskazać można trzy późniejsze źródła tej pieśni w Europie: francuskie, greckie i niemieckie. Ale bezwzględnie pierwotne jest francuskie. Głównym źródłem inspiracji dla Słowian północnozachodnich miałyby być ballada niemiecka i węgierska, przy czym wpływ formy niemieckiej dotyczyłby obszaru czesko-morawsko-słowackiego.

Cały materiał uwzględniony przez wybitnego badacza można z punktu widzenia konstrukcji fabuły podzielić na dwie grupy. W pierwszej z nich opowieść zaczyna się od drugiego spotkania bohaterów ballady — kochanków lub małżonków; spotkanie pierwsze, rozstanie i towarzyszące mu zdarzenia są w taki czy inny sposób zrelacjonowane retrospektywnie. Natomiast spotkanie drugie następuje po powrocie męża z wojny lub długiej tułaczki. Zanim ujawni on, kim jest, swojej partnerce, stara się wypróbować jej wierność i uczucia, jakie żywi do niego obecnie. Ponieważ próba ta wypada

⁷ S. Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodecanese*, I, *Les textes*, Paris 1936.

pomyślnie, pieśń kończy się trwałym połączeniem pary. W ten właśnie sposób skonstruowane zostały ballady holenderskie, portugalskie, katalońskie, włoskie, greckie, węgierskie i polskie. Natomiast ujęcie niemieckie zaczyna się od sceny pierwszego spotkania, odjazdu i pożegnania.

Inny podział materiału przeprowadzić można ze względu na stan cywilny bohaterów: w wariantach węgierskich, niemieckich, holenderskich, włoskich, francuskich, jak również w bardzo oryginalnych południowo-słowiańskich są oni kochankami, podczas gdy w wersjach portugalskich, katalońskich, hiszpańskich, greckich i polskich — małżonkami.

Dodać tu, już od siebie, koniecznie trzeba, że grupa około dwudziestu wariantów polskich jest pod każdym względem bardzo jednolita. Zaczyna się polska ballada od powrotu męża z wojny po wielu latach nieobecności. Sytuacja inicjalna jest następująca: kobieta buduje dom (dwór czy pałac), czemu dziwi się podążający drogą obok żołnierz. Ona prosi, żeby się nie dziwił i tłumaczy mu, dlaczego ogląda ją przy typowo męskim zajęciu. Otóż jej mąż jest już od dawna na wojnie, nie wiadomo nawet, czy jeszcze żyje. Wówczas żołnierz przymawia się o obiad i nocleg dla siebie i swoich ludzi, o obrok, stajnię i wodę dla koni. Ale za każdym razem spotyka się ze stanowczą odmową. On udawał zaloty, wystawiając żonę na próbę, jej zaś negatywna reakcja okazała się pomyślnym wyjściem z tej próby. Powracający daje się żonie poznać, pokazując jej złoty pierścień.

O wariantach polskich Vargyas nie wypowiada się wcale, ograniczając się do podania adresów wersji polskich, zamieszczonych w *Pieśniach ludu polskiego* Kolberga. Nazywa je „wariantami częściowymi”, co można by w tym wypadku może tak rozumieć, że przekazy polskie odznaczają się jakimiś osobliwymi znamionami. Byłaby to prawda, bo zaczynają się one od takiej sytuacji, jakiej autorowi tego szkicu nie udało się znaleźć w wariantach innego ludu, a całość ujęcia wyróżnia się prostotą, naturalnością, oszczędnością słowa i wyczuciem psychologicznym.

Wariantów ukraińskich Vargyas wcale nie wykazuje, chociaż istnieją. Nowy zapis tekstu ballady z roku 1960 podaje Lintur⁸. Jest to tekst krótki, ale kompletny. Wydawca słusznie zwraca uwagę na jego ścisły związek z balladami słowackimi i polskimi.

Dziewczyzna na wojnie (Jaw. 102). Ballada ta znana jest w Polsce z kilkunastu wariantów, pojawia się także w innych krajach słowiańskich — na Ukrainie, w Słowacji, na Morawach, na Słowiańszczyźnie południowej i w Bułgarii. Ale obszar jej występowania nie ogranicza się bynajmniej do

⁸ Lin., s. 176, nr 76; wydawca informuje też o innym ukraińskim zapisie tej pieśni, *ibidem*, s. 269.

kręgu słowiańskiego, notowano ją na Węgrzech, w Albanii, Rumunii, a w Europie zachodniej — we Francji, Portugalii, Katalonii i Hiszpanii. Znakomite studium historyczno-porównawcze *Dziewczyna chłopcem* poświęcił jej Julian Krzyżanowski⁹.

Jej odmianę polską tak oto najkrócej można przedstawić. Ojciec nie ma kogo wysłać na wojnę, bo choć ma aż trzy córki, to nie urodził mu się żaden syn. Zwraca się zatem do córek. Dwie starsze odmawiają tłumacząc, że „są serca miękkiego”, zgadza się dopiero najmłodsza. Wyrusza na wojnę, żegnana i opłakiwana przez bliskich. Wraca w chwale, pokonawszy na polu boju wielu nieprzyjaciół.

W niektórych wariantach dość dokładnie przedstawia się przygotowania do wyjazdu, a więc obcięcie włosów, co ma oczywiście upodobnić dziewczynę do chłopca. Brak natomiast w wersjach północnoeuropejskich w późniejszej fazie akcji, gdy dziewczyna przebywa na wojnie, prób sprawdzenia jej płci, jakie podejmą towarzysze broni albo przełożeni, podejrzewając, że pod jej mundurem nie ukrywa się męskie ciało.

Warianty polskie i ukraińskie¹⁰ bardzo są sobie bliskie, zarówno w zakresie repertuaru motywów składowych, jak i struktury fabularnej, i wreszcie budowy rytmicznej.

Vargyas uważa, że pieśń o dziewczynie-wojaku powstała we Francji, skąd przeszła do Portugalii, poprzez nią zaś do Katalonii i Hiszpanii, a później do Włoch i Grecji. Na Węgry dostała się dzięki francuskim osadnikom, a na obszar Słowiańszczyzny południowej przeniknęła z dwóch kierunków — z Włoch i Węgier. Z Węgier też przeszła do Bułgarii, a także do Słowian północnych, najpierw do Słowaków, od nich zaś do Morawian, Czechów, Polaków i Ukraińców.

Tekstem najdawniej zanotowanym na całym obszarze występowania jest węgierska opowieść wierszowana o królu Beli i córce człowieka imieniem Banko. Ma ona wprawdzie charakter wyraźnie literacki, ale jej autor informuje pod koniec poematu, że przełożył ją z chorwackich i południowosłowiańskich wariantów, rzeczywiście, jak się okazało, zgodnych z poematem w wielu szczegółach. Można więc ten tekst z roku 1570 uważać za pierwszy w ogóle przekaz tej ballady. Następny pochodzi z Portugalii i datowany jest rokiem 1619.

Tak oto w największym skrócie przedstawiają się geneza, dzieje i wędrówki ballady o walecznej dziewczynie. Ale oprócz historii ma ona również swoją prehistorię. Wykazuje mianowicie niewątpliwe związki ze starodawną

⁹ Zob. zbiór rozpraw *Paralele*, Warszawa 1977, s. 232–249.

¹⁰ Warianty polskie zob. Jaw. 102, ukraińskie Lin., s. 165–167, nr 76, 77, 78.

pieśnią chińską o Mu-lanie. Podobieństwa i analogie są tak bliskie, iż Vargyas uważa za możliwą do przyjęcia hipotezę, że opowieść stanowiącą podstawę *Dziewczyny żołnierzem* mogła przypłynąć do Europy na falach wędrówki ludów, że tutaj wzbogaciła się o przejęty prawdopodobnie z bajki motyw badania płci bohaterki, po czym wyrosła na glebie francuskiej jako ballada.

Ballada *Okrutna teściowa* (Jaw. 15) ma swój właściwy odpowiednik polski w jednym tylko wariantcie, zapisanym i opublikowanym stosunkowo niedawno¹¹. Oto przebieg jego akcji. Żyjąca w biedzie matka oddaje córkę do dworu na służbę. Mimo matczynych przestróg dziewczyna pozwala się uwieść młodemu „hercegowi” i zostaje jego kochanką. Wkrótce młodzieniec odjeżdża na wojnę, a dziewczyna pozostaje we dworze. Matka młodego wielmoży nie chce, żeby syn ożenił się z biedną dziewczyną, więc każe ją zamordować, i to w okrutny sposób. Kiedy powróciwszy z wojny młody człowiek dowiaduje się, co zaszło, a na miejscu zbrodni znajduje rękę dziewczyny z pierścieniem, który jej niegdyś ofiarował, popełnia samobójstwo.

Odesłania do tekstów Kolberga, które Vargyas zamieszcza w zestawieniach bibliograficznych, wydają się wątpliwe. Odnoszą się do pieśni o dziewczynie, która służąc we dworze, wysłużyła sobie tylko nieślubne dziecko. Ale wcale się tutaj nie mówi, że ojcem był panicz, a raz tylko się napomyka, że matka młodego ojca nie chce uznać dziecka za swoje wnuczątko. Żadnego znęcania się nad dziewczyną tutaj nie ma, coż dopiero mówić o zabijaniu. Akcent główny pada na to, że dziewczyna niewłaściwie pokierowała swoim życiem, ponieważ nie usłuchała rad i przestróg matki. Jeżeli kiedyś, w odległej przeszłości pieśń polska miała coś wspólnego w węgierską balladą, to w tej chwili brakuje chyba podstaw, żeby móc to stwierdzić.

Co innego z balladami ukraińskimi. Nie znajdujemy ich zresztą w zbiorach ogólnoukraińskich, tylko w materiałach, jakie zebrano w Karpatach i w Galicji. Schemat ich akcji przypomina balladę węgierską, chociaż w porównaniu z tamtą został w niektórych wariantach zubożony. Syntetycznie bieg ich akcji oto tak można ująć. Młodzieniec wyrusza na wojnę, pozostawiając młodą żonę pod opieką swojej matki. Ta jednak nienawidzi synowej, więc zamiast się nią opiekować, znęca się nad nią, doprowadzając do jej śmierci. Kiedy mąż wraca do domu i dowiaduje się, że żona nie żyje, udaje się na grób, by tam rozmawiać ze zmarłą. Od niej dowiaduje się, kto spowodował jej śmierć. Pyta ją też, czy powinien ponownie się ożenić. Odpowiedź czasem bywa twierdząca, czasem przeczącą (przy czym w tym drugim wypadku wyraża się ją w stylu alegorycznym). W jednym z wariantów pytanie

¹¹ Data zapisu 1957, publikacji 1978, zob. Jaw. s. 75–77.

o powtórny ożenek jest ściśle związane z aktualną sytuacją. Mąż prosi żonę, żeby wstała z grobu i zajęła się płaczącym dzieckiem. Na to ona odpowiada, że robi to już „druga mama”. Kiedy następnie mąż pyta, czy powinien się po raz drugi ożenić, słyszy odpowiedź twierdzącą, ale bardzo gorzką. Dowiaduje się, że to jego matka i siostra doprowadziły do śmierci żony¹². W innym przekazie zmarła przestrzega męża, że jego matka może zniszczyć za pomocą czarów także jego następną żonę.¹³

Pieśń węgierska, wywodząca się z jednej z najdawniejszych i najszerzej znanych ballad francuskich, tytułowanej *Porcheronne*, rozpowszechniła się wśród Ukraińców i Polaków mieszkających we wschodnich dzielnicach kraju, by następnie dotrzeć do Litwinów i Rosjan. Doszła w swych wędrownkach aż do Archangielska.

Jedna z najpiękniejszych ballad polskich, zaczynająca się od słów *Oławo, Oławo, ty nasza dziedziño!* (Jaw. 92) opowiada o siostrzyczce i braciszku, którzy powracają po latach z tureckiej niewoli. Należy ona do ballad najrzadziej notowanych — utrwalono tylko jeden jej przekaz. Bystron sądził, że źródła jej szukać należy na Ukrainie¹⁴, coż kiedy okazało się, że i tam jest unikatem¹⁵. Tak samo istnieje tylko jeden przekaz morawski, liczniej pojawia się w zapisach czeskich (7), węgierskich (8) i francuskich (7), przy czym te ostatnie miały spełniać rolę wzorca dla węgierskich i słowiańskich. Akcja zaczyna się od chwili porwania i uprowadzenia przez Turków dwojga rodzeństwa. Braciszкови przypadł w udziale ciężki los — uwięziono go w „ciemnej piwnicy”, siostrze natomiast wyjątkowo pomyślny, w jasnej świetlicy „srebreń, złotem szyła”. Na długo zapomniała o bracie, dopiero po siedmiu latach przypomniał jej o nim sen. Wzięła więc klucze, wypuściła brata i wyruszyli razem do rodzinnej wsi. Matka ich jednak nie poznała, pozwoliła im tylko przespać się w stodole. Dopiero kiedy małeńki braciszek, urodzony podczas pobytu rodzeństwa w niewoli, zwrócił matce uwagę na tych „podróżnych ludzi” i dopytywał się, czy to nie jego siostra i brat, rozpoznała swe starsze dzieci. Choć ogólnie biorąc, akcja przebiega w balladzie węgierskiej podobnie, to scena pojmania dzieci przez Turków w pieśni węgierskiej przedstawiona została bardziej szczegółowo i z wyraźnym zacięciem epickim. Szerzej jest również rozbudowany epizod powrotu do domu i związane z nim napięcia. Kończy się pieśń śmiercią brata w momencie, gdy ledwo zdążył powrócić z niewoli.

¹² Zob. Lin. s. 74–77, nr 18.

¹³ Gołow. I, 77, nr 41.

¹⁴ J. S. Bystron, *Historia w pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1922, s. 23.

¹⁵ Gołow. II, 710–711, nr 13; zapis z terenu Rusi Zakarpackiej.

Warianty francuskie są według Vargyasa bardzo sobie bliskie. Młodzieniec i dziewczyna wracają z wojny, ona śpiewa pieśń o Napoleonie. W jednym z wariantów ona przebiera się za pazią i idzie wraz z bratem do koszar. (Wymienione motywy wydają się niewątpliwym rezultatem modernizacji pieśni pochodzącej z dawniejszych czasów). Dziewczyna śpiewa, a brat prosi, żeby przestała, bo śpiew jej może przywabić zbójów. I rzeczywiście zbój się pojawiają. Ich herszt domaga się od chłopca, by oddał mu dziewczynę na noc, a kiedy odmawia, wbija mu sztylet w bok. Siostra opatruje ranę i odchodzą ku domowi ojca, gdzie, niby biedni wędrowcy, proszą o nocleg. Matka najpierw odmawia, później zaś na interwencję starszej córki wpuszcza ich do stajni, gdzie chłopiec po chwili umiera. Siostra lamentuje po nim, a matka dopiero teraz zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z własnymi dziećmi.

Słowacy i Morawianie stworzyli ballady, w których szerzej aniżeli w pieśni polskiej rozbudowana została część wprowadzająca. Jednak równocześnie zauważamy uderzające podobieństwa do polskiej ballady w obrazie brata udręczonego latami niewoli. (Ma kalekie, zniekształcone nogi, myszy uwiły sobie gniazdo w jego siwych włosach).

Ballada ukraińska zaczyna się od obrazu siostry, która zrywa brzoskwinie i zastanawia się głośno, komu je da. Ma wprowadzić brata, ale go nie zna, a nawet nic o nim nie wie. Słowa te słyszy jadący właśnie konno brat, kieruje się zatem w tę stronę, z której dobiega głos, wita siostrę i obsypuje ją prezentami. Świadcami spotkania staje się dwunastu zbójów, którzy obstępują rodzeństwo i zastanawiają się, co mają ze spotkanymi zrobić. Biorą sobie dziewczynę za wspólną żonę, a jej brata zamykają w ciemnicy. Siostrze dobrze się wie, że o istnieniu brata całkiem zapomina. Przypomina sobie dopiero wówczas, gdy rodzi jej się syn. Bierze klucze, schodzi do piwnicy i pyta brata o zdrowie. On czyni jej wyrzuty, że wcale o nim nie pamiętała i prosi, żeby sprowadziła mu „popa ruskiego”, przed którym mógłby się wyświadczyć ze śmiertelnego grzechu. I na tym ballada się kończy¹⁶.

Z pieśnią o rodzeństwie powracającym z tureckiej niewoli wiąże się ballada, której Vargyas nadał tytuł *Rycerz i pani*. Związek między nimi jest wprowadzić łatwo dostrzegalny, ale wcale nie łatwy do wyjaśnienia, zwłaszcza od strony genetycznej. Ballada nie była dotychczas badana, tak że to, co się tutaj przedstawi, może być jedynie szkicowym ujęciem sądów Vargyasa, które nieco tylko wzbogacone zostaną omówieniem przekazów ukraińskich. Vargyas oprócz węgierskich uwzględnił wersje rumuńskie, bułgarskie, serbsko-chorwackie, francuskie (te same, które przywoływał podczas omawiania

¹⁶ Gołow. II, s. 701, nr 3.

poprzedniej ballady) i ukraińskie, które określa jako warianty częściowe. Podaje tylko dwa adresy tych ostatnich. Autor tego szkicu pozwolił sobie uwzględnić jeszcze dwa inne¹⁷. Polskich wariantów brak.

Tekst ballady węgierskiej jest krótki i robi wrażenie nie dokończonego. Rycerz z panią wyruszył starą drogą przez las. Rzeczł rycerz: „O pani, zaśpiewaj pieśń!” „Nie będę śpiewała, śpiewam tak głośno! Usłyszysz dziesięciu rabusiów. Porwą mnie i uwiozą, a ciebie zabiją!” Rycerz odwrócił się i uderzył ją nagle w twarz, po czym pani zaczęła śpiewać swą smutną pieśń. Usłyszało ją dziesięciu rabusiów. Najmłodszy z nich powiedział: „Towarzysze, nie wiem, co słyszę — śpiewający głos, trąbkę czy skrzypce. Chodźcie przetniemy im drogę”. Przecięli im drogę, panią porwali i uwięzili, a rycerza zabili. Widać tu wyraźne podobieństwa do francuskiej wersji pieśni o pojmaniu i uwięzieniu rodzeństwa, ale odpowiadające tamtej balladzie składniki zostały w pieśni węgierskiej zaciemnione i zmienione. Siostrę i brata zastąpiono parą kochanków, zmieniono stosunek każdego z bohaterów do pieśni. W ujęciu francuskim młodzieniec przestrzegał dziewczynę przed śpiewaniem, w węgierskim pani przestrzega rycerza, a jego pełna pychy brutalna stanowczość, z jaką zmusza Panią do śpiewania, nie jest niczym usprawiedliwiona, co widać ze skutków.

Motyw śpiewu w ujęciu najzupełniej realistycznym znajdujemy w wariantach ukraińskich. Ich bohaterką główną jest młoda kobieta (raz tylko całkiem młodzianka dziewczyna, jeszcze dziecko), a zbójce okazują się jej braćmi, których ani ona nie zna, ani oni jej. Razem z nią ofiarą zbójców stają się jej mąż i dziecko. Na plan pierwszy w kręgu problematyki moralnej wysuwa się jednak nie mord, tylko incest, a wraz z nim kwestia skrucy i pokuty. Może będzie najlepiej posłużyć się tutaj jako przykładem wariantem najbogatszym, zanotowanym stosunkowo niedawno¹⁸.

Młody Danio pojął piękną żonę, z którą nie mógł z jakichś powodów (w pieśni nie wyjaśnionych) zamieszkać we wsi. Wobec tego zamieszkał w lesie. Zbudował sobie osobiwą chatę, będącą czymś w rodzaju obronnego zameczku. Zakazał żonie śpiewać, ale ona go nie posłuchała — idąc polem śpiewa, idąc przez las świszcząc. Słyszczą to zbójce i idąc za kobietą trafiają do chaty. Domagają się, żeby Danio im otworzył, ale on, ufając w siłę swoich drzwi i zamków, odmawia. Wobec tego włamują się do wnętrza. Dania zabijają, rozdeptują maleńkie dziecko, a z żoną zamordowanego „nockę śpią”. Było ich dziesięciu braci i tylko najmłodszy, dziewiąty, nie

¹⁷ Warianty wskazane przez Vargyasa: Gołow. II, 599, nr 35; *ibidem*, 700, nr 2; warianty uwzględnione dodatkowo: Gołow. I, 166–'67, nr 17; Lin. s. 63–64, nr 9.

¹⁸ Zob. Lin., s. 63–64, nr 9.

popęłnił grzechu, spędzając noc na rozmyślaniach. Rano wypytał kobietę, czy miała braci i ilu ich było. Okazało się, że miała i że było ich dziewięciu, a wszyscy trudnili się zbójowaniem. Najmłodszy brat powtarza starszym, czego się dowiedział, wówczas wszyscy z wyjątkiem najmłodszego wychodzą na wysoką górę, rzucają się stamtąd do wody i topią.

W innym z wariantów zbrodniczy bracia idą do klasztoru, żeby odpokutować grzech, a w jeszcze innym brat najmłodszy tylko ich nawołuje do skruchy. Jest ponadto i wersja taka, w której o skrusze i pokucie wcale się nie mówi, bo bracia po prostu grzechu nie popełniają.

Motyw śpiewu sprowadzającego nieszczęście na rodzinę pojawia się w dwóch spośród czterech wariantów.

Vargyas przygląda się bliżej kształtowi, jak przybrała ballada w Rumunii, Bułgarii i na serbskocchorwackim obszarze językowym z jednej strony, z drugiej zaś — w ujęciu francuskim. Kwestią istotną jest dla niego problem następujący: w jaki sposób można sobie wyobrazić zapożyczenie tej pieśni. Czy ballada przywędrowała na Węgry wraz z osadnikami walońskimi, tam zaś rozszczepiła się na dwie pieśni, z których obszerniejsza zachowała się w balladzie o rodzeństwie, które wraca z tureckiej niewoli, a mniejsza — po przekształceniu znamiennych motywów — weszła do *Rycerza i pani*? Dalej, czy obie te pieśni poszły na północ do Słowaków i na południe na terytoria języka serbskocchorwackiego i do Rumunii? Czy też może zaszło coś przeciwnego? Może pierwotnie jedna ze śpiewanych opowieści funkcjonowała na Bałkanach, a druga wśród Słowaków, Morawian i Ukraińców. Później obie ballady przejęli Węgrzy, a od nich przyswoili je sobie francuscy osadnicy, połączyli w jedną opowieść, a następnie rozpowszechnili w swej dawnej ojczyźnie. Autor uważa, iż bardziej prawdopodobny jest pierwszy z członów tej alternatywy, przy czym swe stanowisko szczegółowo i ciekawie uzasadnia.

Zhańbiona dziewczyna — tak zatytułowana przez Vargyasa ballada węgierska — opowiada, jak to pewnego dnia suknia młodej bohaterki staje się z przodu za krótka, a z tyłu zbyt długa. Kiedy matka, zauważywszy to, pyta o przyczynę, dziewczyna tłumaczy, że to wina krawca, który źle suknię skroił, i szwaczki, która niewłaściwie ją zszyła. Ostatecznie jednak przyznaje się, że od siedmiu miesięcy jest w ciąży. W rezultacie zostaje osadzona w więzieniu. Kiedy starszy brat (albo inny krewny) ją odwiedza, dziewczyna prosi, żeby pozwolono jej napisać list do ukochanego. Z listem wysyła ptaka. Ukochany śpieszy na pomoc kochance, ale kiedy przybywa, jest już za późno. Egzekucja dziewczyny już się odbyła. Młodzieniec odbiera sobie życie obok zwłok dziewczyny.

Źródła tej ballady upatruje Vargyas w pieśni francuskiej, ale dowieść tego bezpośrednio nie może, ponieważ odpowiednia ballada francuska nie istnieje. Wobec tego badacz konstruuje dowód pośredni. Za podstawę obiera dane wynikające z analizy porównawczej. Okazuje się mianowicie, że w wariantach pieśni o zhańbionej dziewczynie, jakie zanotowano u ludów sąsiadujących z Francuzami i u Anglików pojawiają się — pojedynczo — pewne znamienne składniki, które — łącznie — występują w przekazach węgierskich. Trudno sobie wyobrazić, żeby Węgrzy przejęli tę pieśń jakoś w częściach od poszczególnych ludów, wchodzących tu w grę, zamieszkających zresztą daleko. Wobec tego założenie, że istniała kiedyś wersja francuska (którą mieliby przenieść do Węgier walońscy osadnicy) staje się właściwie koniecznością metodologiczną. Wersje ukraińskie, na których istnienie uczony wskazuje tylko ogólnikowo, zostały opublikowane w wielokrotnie tutaj wymienionym zbiorze Lintura, a przedtem w *Pokuciu* Kolberga.¹⁹ Treść mają smętną, ale nie tragiczną, bo losy dziewczyny nie kończą się katastrofą. Fabuła wszystkich trzech jest podobna.

Matka pozwala córce chodzić co niedzielę na tańce. Dziewczynę uwodzi młody wojak. Odtąd sukienka jej się skraca, na co matka oczywiście zwraca uwagę i pyta o przyczynę. Dziewczyna udziela wykrętnej odpowiedzi, której zaprzecza jednak jej brat, mówiąc matce, że widział, jak dziewczyna brała pieniądze od jakiegoś kozaka. Siostra pędzi pewnego dnia woły na pastwisko, a wracając przynosi na rękach maleńkie dziecko. Prosi matkę, żeby je kołysała, ale ta odmawia, bo nie chce zajmować się dzieckiem nieślubnym. I na tym ballada właściwie się kończy, jeśli nie uwzględniać wypowiedzianych na końcu pouczeń moralnych.

Polskich odpowiedników tej ballady nie ma. Być może byłoby warto wziąć pod uwagę i dokładnie zbadać humorystyczną pieśń polską, ujętą w formę dialogu matki z córką, który to dialog doprowadza do ujawnienia, że córka jest przy nadziei. Najdawniejszy jej zapis odkrył Czesław Hernas w *Sylwie radomszczańskej*, zbiorze datowanym przez wybitnego uczonego na sam początek wieku XVIII²⁰. Warto zaznaczyć, że pieśń ta żyje po dziś dzień w folklorze.

Niezwykły nieboszyk to ballada humorystyczna znana wielu ludom Europy, notowana w języku francuskim, angielskim, duńskim, szwedzkim, holenderskim, słowackim, serbskochoorwackim, słoweńskim, niemieckim (ale

¹⁹ Lin., s. 208–210, nr 13; s. 210–211, nr 14; O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. XXX, (*Pokucie II*), 145–147, nr 244.

²⁰ C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. II, Warszawa 1965, s. 38–40, nr 30; Zob. *ibidem*, s. 189, 210, 240.

poza granicami zwartego terytorium językowego), w greckim, włoskim i portugalskim. Vargyas uważa, iż podstawowe dla jej substancji i konstrukcji pomysły zawarte były w folklorze francuskim. Węgrzy wykorzystali je w żartobliwej pieśni, która rozszerzyła się później na terytoria słowiańskie.

Vargyas podaje adresy dwóch wariantów ukraińskich, wiemy jednak, że jest już ich znacznie więcej. P. Lintur zapisał ich na Zakarpaciu ponad dwadzieścia, a cztery z nich opublikował w swym zbiorze.²¹ Zapisy ukraińskie bardzo są bliskie słowackim, co stwierdza Lintur, widząc w tym wyraźny wpływ pieśni zachodniosłowiańskiej. Ale podobieństwo, a nawet dosłowne niekiedy zbieżności — to coś mimo wszystko drugorzędnego, najważniejsze bowiem, że w balladach ukraińskich zmienia się bieg i finał akcji. W przeciwieństwie do węgierskich kończą się one tragicznie. Żeby uświadomić sobie wagę tej różnicy, przyjrzyjmy się najpierw pieśni słowackiej.

Syn bardzo bogatych rodziców zwierza się matce, że chce już umrzeć, bo zakochał się nieszczęśliwie w córce pasterza. Matka pociesza go, że uda się dziewczynę dla niego pozyskać, a to w ten sposób, że wybuduje się kościół, do którego będą przychodzili młodzieńcy i dziewczęta, a więc przyjdzie także pasterka. Otóż do kościoła zaczęli co prawda chodzić, i to nie tylko chłopcy i dziewczęta, ale także „nadobni wdowcy”, jednakże „pasterskie dziewczę” nie przyszło. Więc chłopiec znów pragnie śmierci, matka znów go pociesza, obiecując tym razem wybudowanie mostka, po którym może zechce przejść ukochana jej syna. Jednak i ten wabik nie znięca dziewczyny, tak samo jak wybudowana następnie karczemka. Ale gdy kiedyś pasterka przyszła z wiadrami po wodę i posłyszała bicie dzwonów pogrzebowych, zaciekawiała się, kto umarł, i chciała obejrzeć nieboszczyka. A wtedy okazało się, że jest to bardzo dziwny nieboszczyk — świeciły mu się oczy i rumieniły policzki. To zakochany chłopiec udął śmierć, żeby móc pochwycić dziewczynę i zatrzymać ją przy sobie.

W wariantach ukraińskich występują bardzo podobne motywy, ale akcja ich zdąża do tragicznego finału. Jest to konsekwencja wprowadzenia matki dziewczyny w aktywnej i złowroziej roli. Inna jest również sytuacja początkowa. Janiczek i Hlaniczka, dzieci sąsiadów, są w sobie zakochani. Kiedy dowiaduje się o tym matka dziewczyny, każe postawić mur oddzielający posiadłości. Ma to uniemożliwić młodemu spotkaniu. Chłopiec popada w rozpacz, ale matka go pociesza, że wybuduje karczemkę, do której matka ukochanej może pozwoli przyjąć córce. Ale nadzieja ta nie spełnia się, podobnie jak następne, które się wiążą z wybudowaniem mostka i cerkiewki.

²¹ Lin. *Zamurowana mohyla*, s. 85–89, nry 27–31; zob. *ibidem*, komentarz — s. 258–259.

Chłopiec umiera, dziewczyna przybiega doń i pada przy nim martwa. Kochanków grzebią po przeciwnych stronach cerkwi; na grobie chłopca wyrasta rozmaryn, na grobie dziewczyny lilia. Ich wierchołki splatają się ze sobą ponad cerkwią, a wówczas matka dziewczyny ścina je. Janiczek przemawia z grobu, wyrzucając złej kobiecie, że nawet po śmierci nie daje spokoju zakochanym. Ale przecież poniosła klęskę, bo chociaż doprowadziła do śmierci zakochanych, to jednak nie zdołała zniszczyć ich miłości²².

Polskich wariantów Vargyas nie podaje, chociaż są, a większość ich pochodzi ze Śląska. Elżbieta Jaworska nadała polskiej balladzie tytuł *Zamurowana dziewczyna* (Jaw. 74). Warianty polskie — podobnie jak ukraińskie — zatraciły tonację żartobliwą, a w dodatku zniknęły z nich całkiem, tak znamienne dla wersji węgierskich i słowackich, motywy przedmiotów, które miały skusić ukochaną dziewczynę, by znalazła się w pobliżu chłopca (kościół, mostek, karczma).

Uzasadnienie sądu, że *Ballada o dzieciobójczyni* ma źródło francuskie, nie było bynajmniej sprawą prostą, ponieważ jej dawna forma węgierska została zapomniana i mamy obecnie jedynie jakieś strzępy przekazów ujętych w starym stylu. Nie ulega żadnej kwestii, że zapisy polskie wykazują cechy bez porównania bardziej archaiczne, zarówno w zakresie stylu i języka, jak i kompozycji. (Odnowienie formy ballad węgierskich nastąpiło zresztą w ostatnich latach).

Dawniejsza forma węgierska, jak twierdzi Vargyas, pozostawiła ślady w pieśniach ludów sąsiednich. Co prawda na słowiańską balladę o dzieciobójczyni wpływ największy miała wywrzeć ta jej odmiana europejska, która ukształtowała się na niemieckim obszarze językowym. Skutki oddziaływania tej jej postaci szczególnie łatwo można zauważyć w kręgu chorwacko-słoweńskim, ale dostrzec je można także w zapisach czeskich, morawskich i polskich, a nawet litewskich. Natomiast całkiem odrębne ujęcia zauważa się na terenach bliskich granicy węgierskiej, na Morawach, Słowacji i Rusi Karpackiej. Zapisy te są według Vargyasa znacznie bliższe ukształtowaniu węgierskiemu. Wśród Polaków, jak twierdzi Vargyas, spotykamy zarówno formę słowacką, jak i „morawsko-ukraińską opowieść o dziewczynie zabranej do piekła” (Jaw. 113). Ale w zasobie polskim drugiej z wymienionych tu pieśni spotyka się również specyficzne cechy ballady węgierskiej. Chodzi tu mianowicie o zbieżność miejsc, w których zbrodniarka poukrywała swe ofiary. Równocześnie ujęcie to, rzecz bardzo ciekawa, jest uderzająco zgodne

²² Podstawa streszczenia — *Miłosna zasadzka*, [w:] *Czeska i słowacka pieśń ludowa*, przełożyła A. Kamińska, opracował J. Magnuszewski, „Ossolineum”, Wrocław-Kraków 1960, s. 117–118.

z wariantem angielskim, zamieszczonym w zbiorze F. J. Childa (nr 21). W tym ostatnim przekazie wędrowiec prosi piorącą dziewczynę, żeby dała mu pić, kiedy zaś ta odmawia, przypomina jej, jak zabiła dziewięcioro swoich dzieci. Przy tym łączy dzieci w grupy. Troje wyrodna matka ukryła pod łóżkiem, troje pod kotłem do gotowania bielizny, a troje ostatnich zakopała pod murawą. Dziewczyna rozpoznaje w wędrowcu Pana Boga i prosi, żeby wyznaczył jej pokutę. Ponieważ tę samą wierszowaną opowieść znaleźć można wśród Duńczyków, Norwegów i Szwedów, Vargyas sądzi, że zawędrowała ona do Anglii z Polski drogą poprzez Danię. Motyw potrójnych morderstw miał zostać zapożyczony przez Polaków od Węgrów.

Nie znajdziemy u Vargyasa wyraźnego odróżnienia gatunkowego *ballady* o dzieciobójczyni (Jaw. 33) od pieśni *legendowej* o występnej matce, mordującej swe liczne dzieci (Jaw. 113). Nie wskazuje uczony także na występowanie w obrębie legendy dwu dość wyraźnie różnych typów, które wyodrębnił Jan Stanisław Bystroń²³, a Filaret Kolessa, znakomity folklorysta ukraiński, mówił nawet o dwu różnych pieśniach.²⁴ Pierwsza opowiada o spotkaniu grzesznicy z Chrystusem, druga o porwaniu jej przez szatana do piekła. Pierwsza jest według Bystronia pierwotna, a druga stanowi jej przekształcenie, czy może raczej zniekształcenie.

Z żalem stwierdzić na koniec trzeba, że nie ma dotąd monografii ani polskich, ani ukraińskich wariantów żadnej z dwu omawianych pieśni. Gdy chodzi o legendę o grzesznicy, a raczej o jej typ pierwszy, przedstawiający porwanie do piekła, to F. Kolessa stwierdzał, że jej warianty lemkowski bardzo są bliskie polskim, a jedno i drugie — czeskim. Z porównania tych trzech grup przekazów wynika zależność wariantów polskich od czeskich, a ukraińskich od jednych i drugich.²⁵

Wielka zgodność wzajemna przekazów słowiańskich wskazuje, że pierwotna redakcja słowiańska powstała prawdopodobnie na Morawach pod wpływem zachodnioeuropejskim. Ta teza Kolessy nie wydaje się sprzeczna z koncepcją genetyczną Vargyasa.

Treść, akcja i rodzaj postaci, jakie występują w pieśni o sierotce, zaczynającej się od słów *Szła sierotka przez wieś...* upoważniają do tego, żeby nazwać tę pieśń legendą. W zasobie polskim zachowała się ona w formie jednolitej i ustabilizowanej. I u nas, i na Ukrainie pieśń tę śpiewali wędrowni

²³ S. J. Bystroń, *Polska pieśń ludowa. Wybór*, Kraków [1925], s. 104–107.

²⁴ F. Kolessa, *Karpatśkyj cykl narodnich piseń (spilnych ukrajinciami, słowakam, czecham i polakam). Sbornik praci I Sjezdu slovanskyh filologu w Praze 1929*, V Praze 1932, s. 102.

²⁵ F. Kolessa, *op. cit.*, s. 100–101.

żebracy. Stąd, jak słusznie zauważa Vargyas, obficie pojawiają się w jej tekście wypowiedzi umoralniające.

Polskie warianty zaczynają się od sceny, która przedstawia sierotkę chodzącą po wsi i napastowaną przez psy. Nie ma nikogo, kto by ją obronił, czyni to jednak Pan Jezus, spuszczać między psy kawałeczek chleba. Pyta dziecko, dokąd idzie, a kiedy dowiaduje się, że szuka matki, każe mu pójść na cmentarz, ułamać dwie gałązki — najczęściej z rośliny rosnącej na matczynej mogile — i uderzać nimi w grób, a wtedy matka się odezwie. Tak też się dzieje, matka pyta, po co dziecko przyszło i dowiaduje się, że chciałoby przy niej pozostać. Tłumaczy mu zatem, że to niemożliwe i każe iść sierotce do „młodej macierzy”, która ją umyje i ubierze w czystą koszulę. Ta jednak narzeka na nieszczęsne życie, jakie musi wieść przy macosze, znęcającej się nad nią przy każdej okazji. Myjąc ją wykręca jej szyję, kiedy ją czesze — cieknie krew i na głowie tworzą się strupy, a „włóczy nią po ziemi”, kiedy ubiera jej koszulę. W części wariantów dołączają się do tego narzekania, że macocha dręcząc sierotkę, dogadza swoim własnym dzieciom — dobrze je karmi, ściele im posłania na miękkich poduszkach, podczas gdy sierotkę karmi otrębami, a spać jej każe na grochowinach czy paździerzach. W finale pieśni przybywają aniołowie by zabrać sierotkę do nieba, i diabli, którzy porywają do piekła macochę, tam ją sadzają na „żelaznym stolcu” i każą pić smołę z rozpalonego garnka. Zła kobieta dopiero tutaj wypowiada słowa skruchy, teraz już niewczesnej.

Źródłem węgierskich wariantów była według Vargyasa pieśń francuska w odmianie walońskiej. Zestawienie tekstów rzeczywiście nie pozwala o tym wątpić. Z Węgier pieśń miała przejść do krajów słowiańskich, w kierunku północnym — na Słowację, na Morawy, do Czech (a z Czech na niektóre terytoria niemieckie), na Ruś Karpacką i do Polski (skąd zapożyczyli ją Litwini). Powędrowała także na południe Słowiańszczyzny — do Słoweńców, Chorwatów i Bułgarów (wśród tych ostatnich przybrała jednak postać wyraźnie odrębną).

Z przejściem pieśni na północ wiąże się pewna komplikacja; okazuje się mianowicie, że warianty węgierskie reprezentują nowszą fazę rozwojową niż morawskie i polskie, wyraźnie bardziej archaiczne. Chodzi tu w szczególności o scenę spotkania z osobą świętą. Horak uważał, że motyw ten ma swe korzenie w Polsce, morawscy i chorwaccy pielgrzymi mieliby mianowicie zetknąć się z nim w Częstochowie i przenieść do swoich krajów²⁶. W obrębie tego motywu pojawiają się w przekazach różnych ludów rozmaite różnice i odchylenia. W zapisach francuskich osobą świętą bywa Pan Jezus, święty

²⁶ Varg., s. 32.

Michał, rzadziej inny święty albo Maria Panna, w polskich zaś, co trzeba dodać do obserwacji Vargyasa, nieodmiennie Pan Jezus. W dwudziestu zbadanych przeze mnie zapisach raz tylko towarzyszy Jezusowi święty Piotr. Całkiem wyjątkowo się zdarza, żeby święta osoba w ogóle nie występowała, bądź żeby nie było wiadomo, kto nią jest.

Główna różnica między balladą francuską i węgierską z jednej strony, a północnosłowiańską z drugiej — dotyczy głównych bohaterów. W przekazach francuskich i węgierskich mamy trzech chłopców, podczas gdy w słowiańskich jedną dziewczynkę. Wersje polskie i ukraińskie bardzo są sobie bliskie, chociaż naturalnie przy dokładnej analizie można by wskazać także pewne różnice. Nie ulega jednakże wątpliwości, że wszystkie należą do jednego typu. Spośród sześciu wariantów ukraińskich, do których miałem dostęp²⁷, tylko jedna z ballad²⁸ jest kompozycyjnie odmienna od pozostałych. Jej akcja jest zlokalizowana, by tak rzec, we wcześniejszej niż w pozostałych przekazach fazie czasowej. Matka niedawno umarła, a ojciec prosi dzieci, żeby nie płakały i nie rozbudzały w nim rozpacz. Obiecuje przyprowadzić do domu drugą matkę, co jednak dzieci wcale nie pociesza, bo przewidują, że nowa żona będzie się może troszczyć o ojca, ale nie o nie. W dalszej części jedna z sierot wyraża współczucie dla zmarłej matki, którą przytłacza ciężar mogiły. Pieśń kończą słowa dziewczynki przeniknięte poczuciem głębokiej więzi z matką. Żadnego związku z ojcem natomiast nie odczuwa, wiąże ją z nim jedynie podobieństwo urody. Wypowiedź jest tak pomyślana, żeby było wiadomo, że dziecko mówi także w imieniu pozostałych sierot. Ale ani ich płci, ani nawet liczby określić nie umiemy.

Z repertuaru walońskich osadników wyprowadzić też można piękną pieśń, którą we Francji tytułuje się *Les Transformations* lub *Métamorphoses*; analogiczny tytuł *Przemiany* stosowali również nasi zbieracze romantyczni, Child do swego ogromnego katalogu wprowadza tytuł *Two Magicians*²⁹. Jest to rozmowa miłosna między kochankami, kreująca swoistą imaginowaną akcję, rzutowaną w przyszłość. Kochanek chciałby narzucić dziewczynie swą wolę i pozyskać ją dla siebie na stałe. Ona jednak opiera się jego chęciom i zapowiada, że mu się zawsze wymknie pod postacią jakiegoś stworzenia — rybeczki, gołębia czy kaczora, a w końcu stanie się gwiazdką. Układa się to, jak widzimy, w cały ciąg przemian. Chłopiec znajduje na wszystko jakąś radę. W postaci rybki dziewczynę wyłowią rybacy, on sam

²⁷ Gołow. III/1, s. 272–277, nr 4; s. 277–278, nr 5; OKDW 30 (*Pokucie II*), s. 193–194, nr 358; s. 194–195, nr 359; Lin. s. 178–180, nr 89; s. 180–181, nr 90.

²⁸ Lin. nr 89.

²⁹ Varg., s. 101, 266, 268.

stanie się jastrzębiem, żeby ją schwycić, kiedy przedzierzgnie się w gołębia itp. W końcu dziewczyna ulega i zgadza się zostać żoną tak wytrwałego zalotnika.

Pieśń ta w folklorze polskim występuje często; jej najwcześniejszy bodaj zapis znajdujemy w zbiorze Wacława z Oleska (1833), a potem w wielu innych kolekcjach³⁰. Liczne wersje zamieścił też Kolberg w *Ludzie*. Są również inne słowiańskie wersje tej pieśni — morawskie, czeskie i serbskie³¹, a pewne jej składniki pojawiają się w pieśniach greckich; brakuje jednak jej śladów w pieśniowym zasobie węgierskim³².

OBJAŚNIENIE SKRÓTÓW

- Gołow. — J. F. Gołowackij, *Narodnyja piesni Galickoj i Ugorskoj Rusi*, t. I, II, III/1–2, Moskwa 1878.
- Jaw. — E. Jaworska, *Katalog polskie ballady ludowej*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990.
- Lin. — *Narodni balady Zakarpattia*, zapys, wstupna statia, uporiadkuwannia tekstiw Petra Wasylowicza Lintura, Wydawnictwo Lwiwśkoho Uniwersytetu, Lwiv 1966.
- OKWD — O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze [wydawnictwo rozpoczęte w roku 1961 i po dziś dzień kontynuowane].
- Varg. — L. Vargyas, *Research into the Mediaeval History of Folk Ballad*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

RÉSUMÉ

L'article est composé de deux parties. Dans la première, l'auteur fait une présentation de la problématique générale formulée par un éminent folkloriste hongrois, Lajos Vargyas, dans son oeuvre *Researches into the Mediaeval History of Folk Ballad* (1957). Elle est liée avant tout à la genèse de la ballade comme genre épique populaire ainsi qu'aux traces européennes des déplacements de la ballade.

Vargyas partage l'opinion des chercheurs contemporains que la ballade a pris naissance en France, plus exactement sur les terrains francophones habités par les Wallons. Cela a eu lieu vers la fin du Moyen Age, entre le XII^e et le XV^e siècles.

³⁰ Wacław z Oleska, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, Lwów 183, s. 417, nr 287; K. W. Wójcicki, *Pieśni ludu...*, t. I i II, Warszawa 1836, t. I, s. 141–143, 243–246; wariant czeski s. 319–320; Ż. Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Lwów 1838, s. 133–144, 135–138; J. Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, Kraków 1840, s. 124.

³¹ Zob także w naszych zbiorach: K. W. Wójcicki, *Pieśni ludu...*, t. I, s. 319–320; Ż. Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, s. 133–134, 135–138.

³² Var., 266.

D'après Vargyas, le genèse du genre est liée aux transformations importantes de la vie des paysans de l'Europe occidentale de cette époque-là. Les conditions de la vie de cette couche sociale ont beaucoup amélioré.

Quand le niveau de vie a monté, les besoins de valeurs spirituelles se sont accrus. Et c'est justement la ballade qui fait partie de ces biens produits par les paysans pour eux-mêmes. Elle reflète la sensibilité croissante des paysans concernant leur propre condition et la condition humaine, elle exprime leurs rêves et leurs aspirations, elle présente les conflits de la vie collective et familiale qui se concentrent le plus souvent autour du problème d'amour.

Vargyas prête l'attention aux déplacements des ballades en Europe et il s'intéresse particulièrement au sort des ballades hongroises. Elles ont été en grande partie apportées par les colons français qui ont peuplé les terres hongroises aux temps de la dynastie d'Anjou (1306-1386). C'est à partir de l'Hongrie que les ballades se répandaient au nord et au sud des terrains slaves.

Dans la seconde partie de son article, l'auteur s'occupe — conformément au sujet — du sort des ballades ukrainiennes et polonaises. Les chants examinés sont: *Ballada o zbrodniczym uwodzicielu* [Ballade sur un séducteur criminel], *Podolanka (pieśń o siostrze trującej brata)* [Podolienne (chant sur une soeur qui empoisonne son frère)], *Powrót żołnierza z wojny po śmierci ukochanej* [Retour du soldat de la guerre après la mort de sa bien-aimée], *Próby wierności* [Essais de la fidélité], *Dziewczyna na wojnie* [Une fille à la guerre], *Powrót rodzeństwa z tureckiej niewoli* [Retour des frères et soeurs de captivité turque], *Rycerz i pani* [Chevalier et une dame], *Zhańbiona dziewczyna* [Une fille déshonorée], *Niezwykły nieboszczyk* [Un défunt extraordinaire], *Ballada o dzieciobójczyni* [Ballade sur une infanticide], *Legenda o dziewczynie mordującej swe liczne dzieci i porwanej do piekła* [Ballade sur une fille qui a tué ses nombreux enfants et qui a été emportée à l'enfer], *Legenda o dziewczynie dzieciobójczyni spotykającej Chrystusa* [Légende sur une fille infanticide qui rencontre Christ] (liée à la ballade précédente). La dernière des ballades examinée c'est un très beau chant lyrique, intitulé aussi bien en France qu'en Pologne *Les Métamorphoses*.

L'auteur présente d'une manière concise les réflexions de Vargyas sur la genèse et les déplacements des chants cités et il les compare aux conceptions des chercheurs polonais et ukrainiens. Il en résulte que le livre du folkloriste hongrois est une oeuvre particulièrement importante, car il ouvre de nouvelles perspectives des recherches sur l'histoire de la ballade populaire en Europe centrale et orientale.