Funkcje pieśni ludowych w utworach Pawła Łyska. Część II.

Władysław Skoczylas, Dziewczyna na łące, akwarela, 1913 r.

Edyta Korepta

Twórczość Pawła Łyska budzi autentyczne zainteresowanie w kontekście emigracyjnego regionalizmu. Jego utwory są „wielką monografią etnologiczno-etnograficzną i kulturową wspólnoty śląskiej, słowackiej i czeskiej na górskim pograniczu”[1].

Urodzony 27 sierpnia 1914 r. w Jaworzynce na Śląsku Cieszyńskim w rodzinie góralskiej, bratanek Jana Łyska, poety i dramatopisarza (1887 – 1915), zmarł 15 lipca w 1978 r. w Stanach Zjednoczonych pod Nowym Jorkiem, pochowany został w Istebnej, koło Cieszyna.

Do rangi *sacrum* urastają pieśni religijne Pawła Łyska. Jest ich w jego tekstach stosunkowo niewiele; religijność autentyczna tkwiła bowiem w ludziach i nie wymagała nazywania. Pieśni religijne wyrażały często *credo* życia, ale wzmacniało je powołanie na tradycję, mimo iż całe ludzkie życie, wszelkie poczynania zależały od łaski Bożej, wyrażonej np. w pieśni

> Z Bogiem, z bogiem każda sprawa
>
> tak mawiali starzy.

> Kiedy wezwiesz tej pomocy,
>
> wszecko ci się darzy**[2]**.

W formie pieśni wyrażane były również modlitwy, jak ta piękna apostrofa wygłoszona w czasie pogrzebu Juty Odcesty:

> Witaj, Królowo nieba,
>
> i matko litości;
>
> witaj, nadziejo nasza
>
> w smutku i żałości.
>
>
>
> Orędowniczko nasza,
>
> racz Swe litościwe
>
> oczy spuścić na nasze
>
> serca żarliwe**[3]**.

Religijność wyrażaną w pieśniach reprezentują zbiorowe wzorce zachowań społeczności lokalnej, mimo iż oddają bardzo subiektywne odczucia. Religia obejmowała świat człowieka od wewnątrz, jakąś świadomość nie do końca jednak uzewnętrznianą.

Władysław Skoczylas, Madonna karmiąca, drzeworyt kolorowany, 1923 r., Muzeum Sztuki w Łodzi.

Łysek zauważał również fakt, iż człowiek tworzy poezję, ponieważ musi bawić się społecznie[4]. W swych utworach poprzez pieśni ludowe wykreował ludyczny świat, w którym

zaobserwować można nierozerwalny związek poezji z tańcem. Autor prezentuje poezję głównie zrodzoną w trakcie zabawy. Przestrzenią, gdzie najczęściej spotykali się ludzie z różnych okazji, była karczma. Tam przy wtórze kapeli poszczególne tańce uzupełniano piosenkami przedstawiającymi stereotypowe obrazy w określonym porządku i według dobrowolnie przyjętych reguł, co wzmacniało społeczne więzi.

Pieśni były uzupełniane przez taniec, np. kozaka czy owięzioka, któremu towarzyszyły przyśpiewki humorystyczne wprowadzające poprzez swoisty pojedynek śpiewany odpowiedni nastrój do zabawy. W trakcie śpiewów i tańców w karczmie zauważyć można było jakieś odgrodzenie od codzienności, a wewnątrz tego świata toczyła się zabawa według reguł przyjętych przez tradycję. Zasady owe miały moc obowiązującą. Zauważył więc Łysek, iż pieśń ludowa wraz z muzyką i tańcem przenosiła ludzi w inny świat, stworzony jednak według przyjętych i utrwalonych tradycją zasad. Zabawa stanowiła cel sam w sobie, treść śpiewanych pieśni miała charakter eklektyczny, towarzyszyły im czasem uczucia napięcia, radości i świadomość odmienności takiej sytuacji od codziennego życia.

Pieśni w utworach Łyska oprócz wnikania w problemy egzystencjalne ludzi mieszkających na Śląsku Beskidzkim pełniły również określone funkcje artystyczne.

Zauważa się przede wszystkim, iż tekst poetycki żyje u Łyska w kontekście innego tekstu, tworząc razem pewne struktury narracyjne. Należą do nich dzieje zbójectwa na Śląsku Cieszyńskim silnie zmitologizowane i zabarwione subiektywnie[5]. Poszczególne akty przekazu owych dziejów tworzą ciągi łańcuchowe jak w przypadku relacji z obrzędów zaślubin, pogrzebu, skubania pierza, chrzcin, co zostało już zasygnalizowane wyżej. Z tą formą artystycznego przekazu wiąże się synkretyzm gatunkowy; sama pieśń funkcjonowała rzadziej, towarzyszyły jej tańce i muzyka, co wynikało z faktu, iż zabawa stanowiła specyficzną formę działania, stawała się czynnikiem życia kulturalnego.

Pieśni związane z zabawą miały charakter antytetyczny; śpiew uprawiany był na zmianę, niekoniecznie miał charakter antagonistyczny, stwarzał jednak szczególne napięcie dramatyczne.

Ludyczny charakter pieśni bywał wzmacniany przez humor. Najczęściej przejawiał się w grze słownej powodującej odstępstwo od normy. Kpinie poddane są starsze kobiety zalecające się do młodych mężczyzn: „ale jo nie wiedzioł, czego ciotka chcieli”, a także mężczyźni, którzy odwlekają małżeństwo: „kupim jo se za to porządnego wieprza”, a ożeni się, gdy podrosną dzieci. Ideałem staje się „baba szyrokiego zadku, dobrego gatunku/ cobo nie pijała po gospodach trunku”. Humor

wprowadzają często sytuacje erotyczne, wprawdzie nie podane wulgarnie, jednak z dość dosadnym słownictwem: „cosi przyszło ku mnie/ rijnciska to miało/ obłapiać się chciało”.

Władysław Skoczylas, Pochód zbójników, drzeworyt kolorowany, 1919 r., Muzeum Narodowe w Warszawie.

Najczęściej w pieśniach przytoczonych przez Łyska występuje humor sytuacyjny w formie niespodzianki, zaskoczenia, karykaturalnego wyolbrzymienia. Sytuacje, fragmenty akcji podane bywają często w żartobliwej formie. Ten typ humoru

wynikał z narracyjnego charakteru wielu pieśni: „gajdoszu z gajdami/ smiłuj się nad nami/ jako się smiłowoł/ wilczek nad kozami”.

Łysek wyraźnie wyeksponował funkcję poezji w grze nieustannego przyciągania się i odpychania chłopców i dziewcząt, w błyskotliwej wymianie śpiewanych często improwizowanych tekstów. Podkreślały one funkcję fatyczną ludowego tekstu poetyckiego.

W formie poetyckiej tych tekstów dużą rolę odgrywa *incipit* pieśni, który często zastępuje tytuł, bohatera, motyw. Najczęściej *incipit* lokalizuje akcję: „W tym naszym Istebnym pieknie, szumnie”, „U dunaju świyci jasne słóneczka”, „Przez wodym koniczki, przez wodym”, „Gróniu mój, gróniu mój”.

Bardzo często jest on nacechowany przeciwnie do tekstu rozwijającego pieśń. Gdy wiersz literacki ma nacechowaną *pointę*, wiersz ludowy zawarty w tekstach Łyska – *incipit*. Z nim także związane są liczne powtórzenia, bardzo typowe dla poezji ludowej i są one nierozerwalnie związane z tekstem. Nieliczne pieśni mają refren. Powtórzenie pozostaje w ścisłym związku z sakralną wizją świata[6] (gdzie święty znaczy mocny, rzeczywisty, niezmienny). Jest często stylistyczną dominantą tekstów:

> Żitko, moje zitko,
>
> Zieline mi zeszło;
>
> Żodyn tego nie wiy,
>
> Ani nie wypowiy,
>
> Jako mi jest teskno.
>
>
>
> Teskno mi jest, teskno
>
> Bez lubego mego.
>
> Bo un się mie wyrzekł,
>
> Nie jest nic dobrego;
>
> O mój Bozie, Bozie…

Część powtórzeń służyło potrzebom muzyki i śpiewu, niektóre pełnią funkcje wierszotwórcze.

Ważnym składnikiem języka poetyckiego analizowanych tekstów jest metaforyczność. Jedną z jej odmian bardzo często stosowaną jest antropomorfizacja. Wynika ona niejednokrotnie z naturalnej więzi człowieka z przyrodą. Góry bywały „wiesiołe”, „owce robiły swawole”, „gajdy zagrały”, „grónie, nasze grónie, podejcie nóm dłónie”, owce bywały to smutne, to wesołe, a nawet prowadziła rozmowę z pasterzem:

> O mój złoty owczorziczku,
>
> puść że mie do góry,
>
> najym się tam malinioka,
>
> pieprziny, dóndrawy.
>
> Pół świata se tam łobyndym,
>
> na Beskidek pozdrym
>
> i powrócim napaszóno,
>
> a ty mie dój potym”**[7]**.

Analiza tekstów pieśni zawartych w utworach Łyska wskazuje na ich aspekt pragmatyczny. Takie zabiegi dowodziły mimetyzmu opartego na przeświadczeniu o więzi między sytuacjami zawartymi w utworach, a sytuacjami należącymi do otaczającego świata[8]. Mimetyczny styl pisarstwa cechuje całą twórczość Łyska. On zadecydował o stworzonej wizji świata, w której znaczącą rolę pełnią zamieszczone pieśni ludowe.

Władysław Skoczylas, Janosik z frajerką, drzeworyt, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

Analiza pieśni zawartych w utworach Łyska wskazuje na

oryginalną formę artystyczną utworów przyjmującą kształt „tekstu w tekście”. Pieśni, których jest ponad sto pięćdziesiąt, dowodzą wielkiej pracy etnograficznej, której dokonał autor, by zebrać i opracować te funkcjonujące w tradycji formy kultury wierszowanej.

Przede wszystkim wykorzystał je dla wzmocnienia wydarzeń, wnikliwej charakterystyki środowiska i ukazania egzystencjalnego świata górali Beskidu Śląskiego. Jaki cel mu przyświecał? Proponuję, by przyjąć koncepcję, która potwierdzałaby tezę, że sięgnął do dawnych form kultury, by zrozumieć siebie do końca z oddalenia emigracyjnego. Potwierdza to tezę o takich funkcjach pieśni, które mają ukazać sytuację egzystencjalną ludzi żyjących w określonej społeczności lokalnej. Włączył ludzkie dzieje w mikrostruktury narracyjne powiązane z tańcem i muzyką, tworzące doskonałe systemy synkretyczne. Sytuacyjność pieśni pozwalała zauważyć świat bohaterów, którzy respektowali określone wartości, tworzyli mityczny, sprawiedliwy świat, ale również przeżywali sytuacje religijne, śmierć, miłość, a przede wszystkim realizowali się w zabawie. Pełnia egzystencji nie tyle indywidualnych co zbiorowych znalazła wyraz w zebranych pieśniach.

Władysław Skoczylas, Zbójnik tańczący, drzeworyt, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

Ponadto pieśni spełniają dużą rolę estetyczną, podnosząc poziom artystyczny wypowiedzi literackiej zawartej w interesującej monografii beskidzkiej poprzez metaforyzację, a głównie antropomorfizację przedstawionego świata. Przytoczone pieśni cechują typowe dla form literatury ludowej *incipia* oraz powtórzenia.

Celem głównym, jaki Łysek stawiał przed swoją twórczością, było

kształtowanie poczucia tożsamości etnicznej i realizował go również poprzez zebrane z ogromną gorliwością i znawstwem pieśni wykorzystane w tej oryginalnej i złożonej literaturze.

Pierwsza część artykułu ukazała sie w poniedziałek, 28 stycznia 2019 r.

> Funkcje pieśni ludowych w utworach Pawła Łyska. Część I.

O Pawle Łysku:

> Piewca Beskidu Śląskiego. Paweł Łysek (1914-1978).

Drzeworyty Pawła Stellera:

> Drzeworyty Pawła Stellera

---

[1] J. Kolbuszewski, *O twórczości Pawła Łyska,* „Annales Silesiaę” volume XVIII 1988, s. 109.

[2] P. Łysek, *Marynka…*s. 102.

[3] P. Łysek, *Twarde żywobycie…,* s. 159.

[4] Por. J. Huizinga, *Zabawa jako źródło kultury,* Warszawa 1990, s. 240.

[5] Por. J. Bartmiński, *Folklor – język, poetyka,* op. cit., s. 12.

[6] J. Bartmiński, op. cit., s. 196.

[7] P. Łysek, *Twarde żywobycie…*op. cit., s. 140.

[8] M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru,* [w:] *Style odbioru,* Kraków 1977, s. 130.

Funkcje pieśni ludowych w utworach Pawła Łyska. Część I.

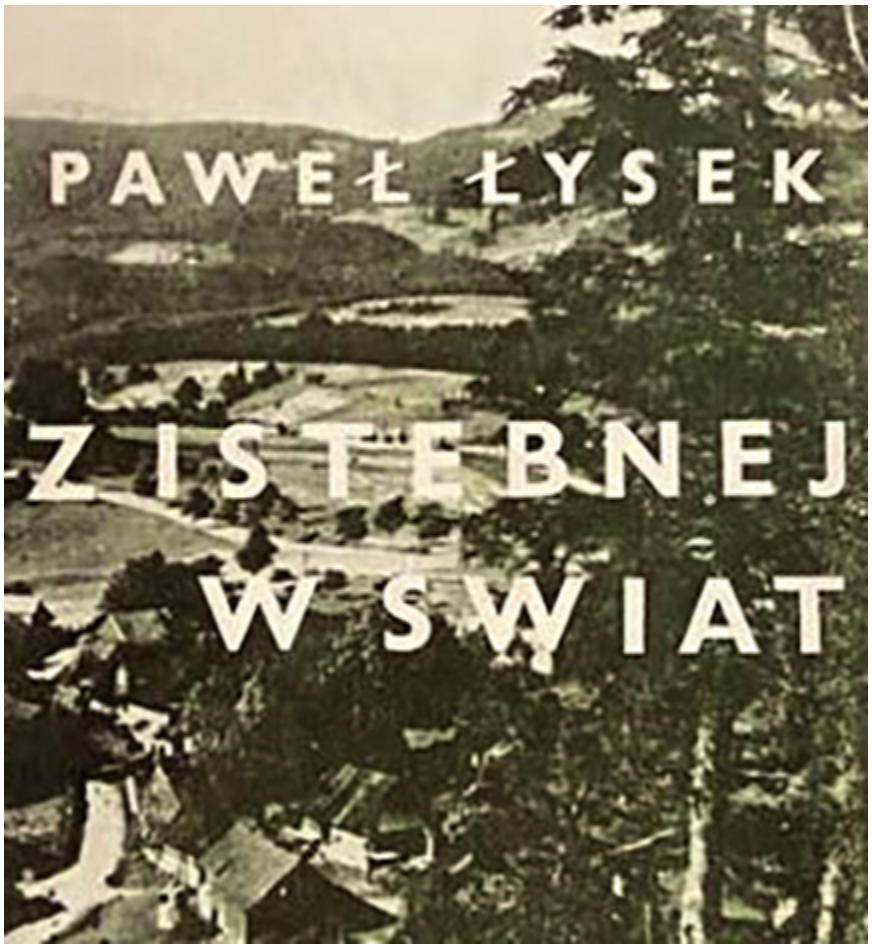
Edyta Korepta

Twórczość Pawła Łyska budzi autentyczne zainteresowanie w kontekście emigracyjnego regionalizmu. Jego utwory są „wielką monografią etnologiczno-etnograficzną i kulturową wspólnoty śląskiej, słowackiej i czeskiej na górskim pograniczu”[1].

Urodzony 27 sierpnia 1914 r. w Jaworzynce na Śląsku Cieszyńskim w rodzinie góralskiej, bratanek Jana Łyska, poety i dramatopisarza (1887 – 1915), zmarł 15 lipca w 1978 r. w Stanach Zjednoczonych pod Nowym Jorkiem, pochowany został w Istebnej, koło Cieszyna. W latach 1935-1939 studiował historię, filologię polską i socjologię na Uniwersytecie

Jagiellońskim w Krakowie. Studia kończył w Anglii oraz w USA, dokąd wyjechał w 1949 roku. W 1951 r. pracował w bibliotece w Cleveland jako specjalista od literatur słowiańskich. Od 1952 roku był bibliotekarzem, a od 1971 wykładowcą w *Queens College w City University of New York* (od 1974 *full professor*). Prowadził również działalność publicystyczną i odczytową. Na początku lat 60. zajął się także pracą literacką, pisząc najpierw wspomnienia wojenne, a następnie powieści będące swoistym studium powieściowym opartym na folklorze górali beskidzkich. Za twórczość powieściową otrzymał w 1974 roku nagrodę Fundacji im. Kościelskich w Genewie. Był również członkiem Polskiego Instytutu Naukowego w Londynie, Polskiego Instytutu Nauki i Sztuki w Nowym Yorku oraz amerykańskiego PEN Clubu (od 1975 r.). W 1976 roku otrzymał Złoty Medal Millenium, przyznany przez Polsko–Amerykańskie Stowarzyszenie Lekarzy „Medicus". Był również inspiratorem kontaktów Polonii amerykańskiej z Cieszynem. W 1977 r. przeszedł na emeryturę. Zmarł w Huntington pod Nowym Jorkiem, pochowany został zgodnie ze swoim życzeniem na cmentarzu w Istebnej.

Jest autorem dwóch powieści autobiograficznych p.t. *Z Istebnej w świat* (1960) i *Poszło na marne* (1965) oraz powieści *Przy granicy* (1966, przekład angielski *At the Border,* 1978), *Twarde żywobycie Jury Odcesty* (1970), *Marynka, cera Gajdosza* 1973), *Jano i jego zbójniccy kamraci* (1977).

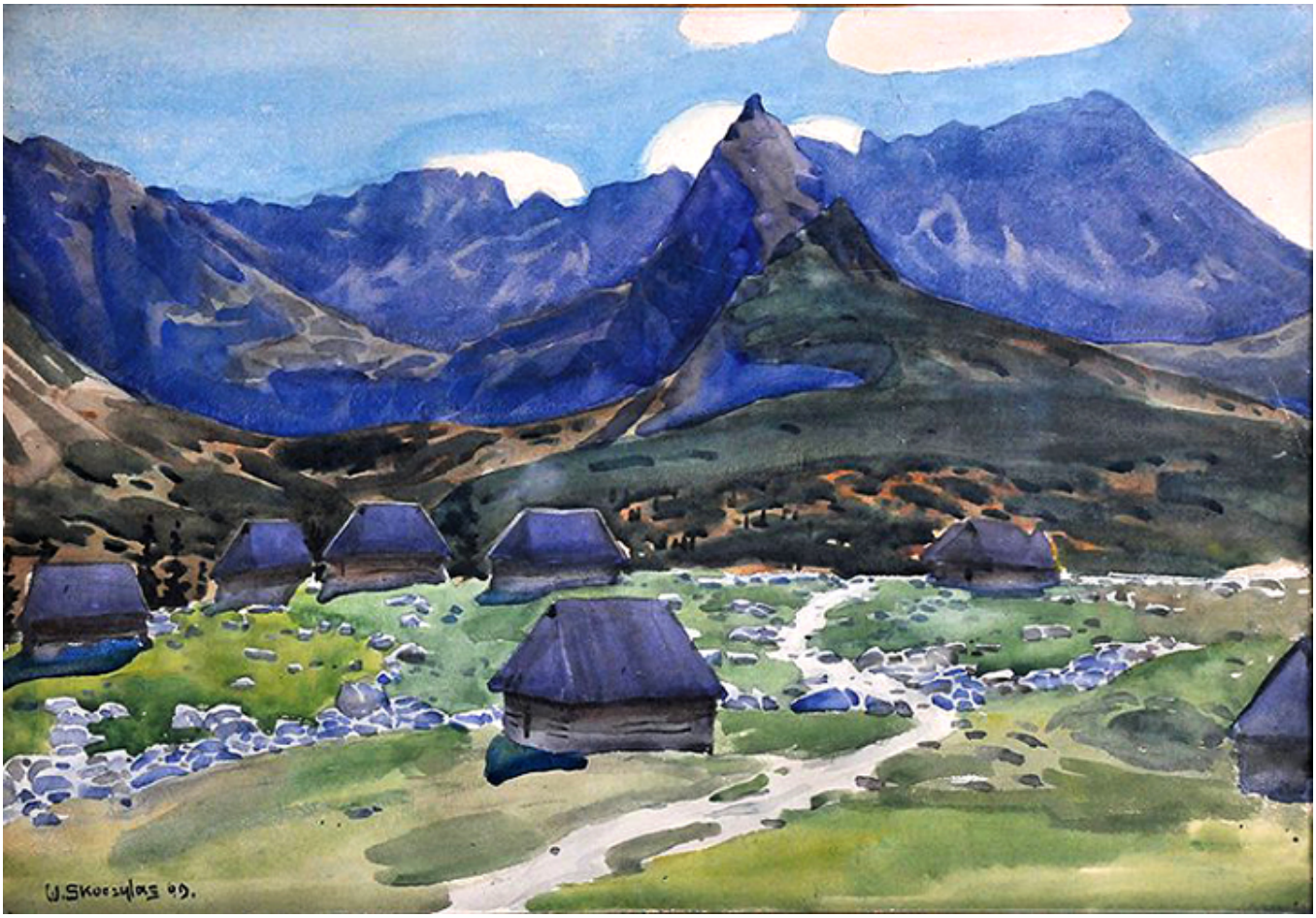


Treścią jego utworów jest szeroki obraz życia górali beskidzkich na przełomie XIX i XX wieku, które znał z autopsji, w tym bowiem środowisku się wychował. Utwory napisał na emigracji i to wiele lat po wyjeździe z kraju. Nasuwa się więc pytanie o ich genezę w kontekście poczucia tożsamości. Odpowiadając na nie w oparciu o stereotypowe myślenie romantyczne osadzone na Mickiewiczowskim „widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie", można potraktować twórczość Łyska wspomnieniowo oraz jako dopełnienie pisarstwa kresowego, uzupełniając je o „kresy południowo – zachodnie"[2]. Ale gdyby sięgnąć głębiej – to może nasuwać się refleksja o konstruowaniu przez Łyska określonych

tekstów narracyjnych dla zrozumienia tego „kim jestem?", co służy określeniu własnej tożsamości związanej nierozerwalnie ze wspólnotą, z jakiej człowiek się wywodzi. „Dla człowieka posiadać tożsamość znaczy coś więcej niż tylko być; mieć tożsamość znaczy: nieustannie powtarzać, a w ten sposób potwierdzać i umacniać akt autointerpretacji"[3].

Rozumowanie powyższe prowadzi do narracyjnej koncepcji tożsamości, związanej nierozerwalnie z poczuciem dobra; z doświadczeniem stale bywa konfrontowana również orientacja moralna: „To, kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem. Aby dokonać własnej oceny, musimy spojrzeć zarówno wstecz, jak i przed siebie. Chodzi o to, że jako istota, która rozwija się i staje, mogę znać samego siebie tylko poprzez moją historię dojrzewania i regresji, historię zwycięstw i klęsk. Moje samorozumienie ma z konieczności wymiar czasowy i opiera się na narracji"[4].

W oparciu więc o powyższą teorię można interpretować przyczynę powrotu Łyska do „kraju lat dziecinnych" jako potrzebę sięgania do zbiorowego doświadczenia znanej z przeszłości kultury społeczności beskidzkiej, której był uczestnikiem w tym celu, by „zrozumieć"[5].



Władysław Skoczylas, Hala Gąsienicowa, akwarela, 1909 r., Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem.

Narracja Łyska ma zatem charakter prawdziwych opowieści, pogłębionych poprzez krajobraz, autentyzm budowli, kościołów karczm, chat. *Mimesis* u Łyska wspomagają opisy ludowych zwyczajów, obyczajów i obrzędów, w których zamieścił liczne pieśni ludowe. Wnikliwa ich analiza pozwoli określić spełniane przez nie funkcje.

Można je globalnie podzielić na dwie kategorie: artystyczną oraz tę, która przedstawia określoną wizję świata. Obraz rzeczywistości w pieśniach ludowych cechuje subiektywizm oraz ukształtowanie świata w myśl reguł mitologicznych[6].

Wraz z kontekstem pieśni tworzą określone mity, np. mit zbójecki żywy w środowisku opisywanym przez Łyska. Wyrażał tęsknotę określonej grupy społecznej, tj. ludzi mieszkających „na dziedzinie” (na wsi) do innego, sprawiedliwszego życia. Bohaterami stawali się zbójnicy już utrwaleni w krążących przypowieściach (Janosik, Ondraszek) jak i nowi, wokół których powstawały nowe opowieści. Mit o zbójnikach wyraźnie poruszał się w sferze ludyczności, krążyły o nich pieśni. Przede wszystkim imponował bogaty zbójnicki strój: serdak wyszywany złotem i srebrem, jedwabna koszula złotem haftowana szeroki pas zdobiony złotem, wykończony srebrem, „złotem wyszywane piękne parzenice”. Podziwu godna była również jego broń: ciupaga, pistolety, karabin. Pointa tych pieśni wyraźnie korespondowała z psychologiczną motywacją skłaniającą młodzieńców do wstępowania w zbójeckie szranki:

> …Gdzież są twoje szaty?
>
> Gdzież twój łańcuch złoty?
>
> Gdzie są pasamony,
>
> Husar prymowany
>
> I kabot czerwony/

> Gdzie pasy bogate
>
> I janczary złote?
>
> Gdzie są nogawice,
>
> I srebrne babice,
>
> Białe rękawice?
>
> Gdzie masz cyżmy żółte,
>
> Przy nich wstążki złote,
>
> Gdzie strzębki iskrzące,
>
> Ostrogi brzęczące?**[7]**

Pieśni wprowadzały również sytuacje narracyjne; zbójnicy, którzy wdarli się do karczmy, aby zdobyć konie bogatego, nielubianego karczmarza, przeprowadzają całą akcję, wydając polecenia w formie śpiewanej:

> Idźcie do masztali,

> Sóm tam kónie branne,
>
> Sztirzi sebie osiodłejcie,
>
> Ale piónty dlo mnie…**[8]**

Na zakończenie akcji sypnęli zalęknionym biesiadnikom dukatami, by ci dalej mogli się bawić i zaśpiewali:

> Tańcuj sobie tańcuj,
>
> Kelnereczko tłusta,
>
> Bo usz twoja komoreczka
>
> i masztolka pusta!**[9]**

Władysław Skoczylas, Janosik, drzeworyt, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

W pieśniach krążyły również opowieści o Janosiku i jego dziejach. Stanowił on wzorzec osobowy dla wielu młodych górali, którzy żyjąc w ubóstwie i bez zajęcia, fascynowali się ideą walki o sprawiedliwy podział majątku między biednych. W pieśni ludowej mit zbójecki odżywał i wzbogacał się, a bohaterstwo zbójników stawało się mitem, ich walory podkreślało bohaterstwo czynów, zdobywane bogactwo, a także śmierć, najczęściej na skutek zdrady, a zbójnikiem godnym najpiękniejszych pieśni był Janosik. Naśladowali go również beskidzcy zbójnicy, a pieśni śpiewali Słowacy, co integrowało

wielokulturowe społeczeństwo:

> Hej, hore haj, hore hajom chodnik,
>
> Mój otec bol dobry, ja musim byt’ zbojnik;
>
> Ka musim byt’ zbojnik, bo krivda velika,
>
> Nepravost’ u panów, pravda u zbojnika**[10]**.

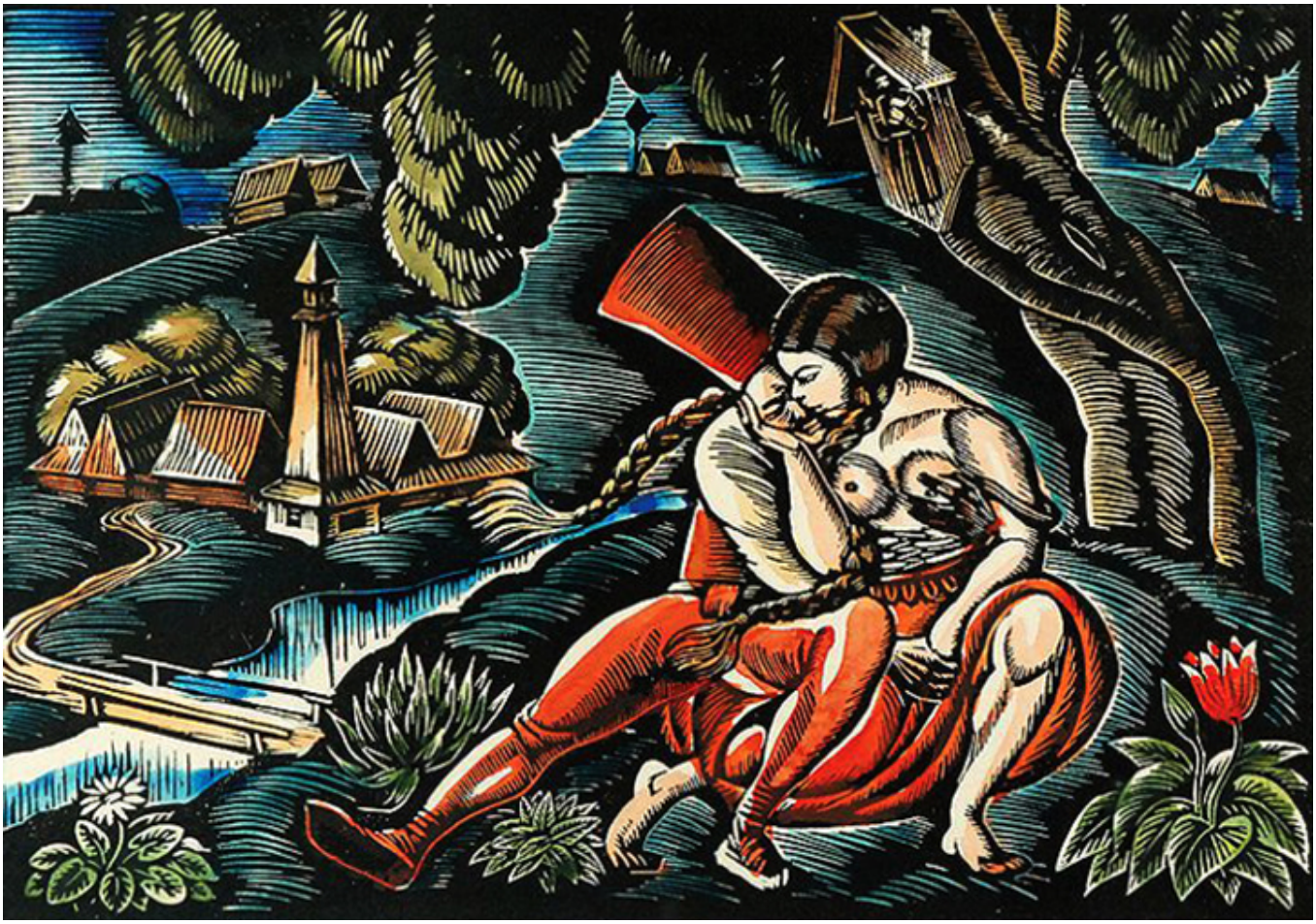
Pieśni zbójnickie tworzyły zatem określone narracje, włączały się w rytuał codziennego życia i zabawy w karczmie, zbójnicy uzasadniali swoje czyny, pieśń wprowadzała ponadto nastrój grozy. Opowiedziane pieśnią wydarzenia nie tylko oddały nastrój sytuacji, ale również stały się tematem określonego fragmentu powieści (epizodem). Realizowały także dążenia ludzi do wolnego sprawiedliwego świata. W pieśniach wyrażana była ponadto desperacja młodych górali, którzy wybierali zbójnikowanie, aby uchylić się od służby wojskowej w obcym dla nich państwie.

Łysek wprowadzał niejednokrotnie fabularyzowane pojedyncze pieśni tworzone w konwencji ballady. Jako przykład może służyć pieśń o młodym zbójniku pojmanym przez austriackich żołnierzy. Zbójnik – Jasineczek nie ujawnił miejsca, gdzie przechowywał zdobyty majątek, nie obawiał się śmierci, wyraził jedynie

życzenie, by na miejsce stracenia odprowadziła go ukochana. Przed egzekucją Jasio – zbójnik – bohater, który „bogatym odbierał, a biednym rozdawał”, zatańczył jeszcze „zbójnickiego” i „on se jesce tam wypolił cały funt tabaku, hej”.

Tragizm owej sytuacji wyrażonej w pieśni spotęgowała dosłowność, ale również pozorna niespójność wiersza, ponieważ słuchacz, odbiorca został postawiony niejako przed koniecznością rekonstrukcji rozumienia wynikającego z tradycji, co nie mogło stanowić trudności, gdyż historia o zbójnikach funkcjonowała w świadomości beskidzkich górali.

Władysław Skoczylas, Pochód zbójników, drzeworyt kolorowany, 1920 r., Muzeum Narodowe w Warszawie.



Władysław Skoczylas, Zaloty, drzeworyt kolorowany, 1922 r., Teka Podhalańska, rycina nr 3.

Narracyjność pieśni była przez Łyska zamierzona; wierszowane opowiadanie trafiało do odbiorców, o czym sam autor pisał: „Poszczególne pieśniczki – bojtki splątane były ze sobą jak ten warkocz niewieści, który gdy spleciony, wydawał się całością, ale po rozpleceniu stawał się tylko poszczególnymi pasmami włosów. Gdy opowieść tę śpiewano, zmieniano gdzieniegdzie nutę i całość rozpadała się jakby na poszczególne pieśni. Ważniejsza od melodii i taktu była treść poszczególnych zwrotek, składających się na dzieje młodego zbójnika”[11].

Narracyjny charakter w dużej mierze cechowało pieśni weselne,

towarzyszyły one całej ceremonii zalotów, swatów i zaślubin. Pan młody, gdy pochodził z zamożnej rodziny cieszącej się uznaniem wśród mieszkańców wsi, był witany pieśnią podkreślającą jego zalety:

> To stańkowskie pole pieknie poorane,
>
> Powiadajóm ludzie, że je malowane:
>
> To stańkowskie pole jest piekno równina,
>
> Wychowała na nim matka swego syna.
>
> Wychowała go tesz siedmiorakiej krasy:
>
> Occiczka czorniutkie, pokręcone włosy.
>
> Wykarmiła go tesz owiyjziom polywkóm,
>
> Ale go nie dała istebniejskim dziywkóm**[12]**.

Uroda syna o czarnych oczach, tj. o typowej urodzie górali beskidzkich, stanowiła często powtarzany w pieśniach motyw.

W dniu zaślubin weselnicy pana młodego jechali po pannę młodą i gdy widzieli z daleka jej dom, śpiewali:

> Dziyweczko miła, synek cie woła,
>
> Byś nie była pyszna, a ku niymu wyszła**[13]**.

Rozpoczynała się wierszowana rozmowa – targ o dziewczyny, domownicy podsuwali inne panny, w końcu zjawiała się panna młoda. Wzruszająca jest pieśń pożegnalna panny młodej z matką:

> Żegnaj mie, mamulko, prawóm rynkóm na krziż,
>
> Bo usz ostatni ros na mój winiec patrzisz**[14]**.

Córka dziękuje matce za opiekę, wychowanie, ojcu chrzestnemu i pozostałym domownikom za przyjaźń i miłość. Przed kościołem orkiestra grała pieśń „Kto się w opiekę", a uroczystości kościelnej towarzyszyły poważne pieśni religijne, których autor nie przytoczył.

Zabawa weselna odbywała się w karczmie Tańcom wtórowały pieśni żartobliwe, będące również odzwierciedleniem toczących

się wydarzeń – np. oczepin, gdy panna młoda wchodziła w świat dorosłych. Obrzędowi przebiegającemu według określonego rytuału towarzyszyły pieśni uzupełniające fabułę. Oddawały w sposób szczegółowy, dosłowny wydarzenia; odstępstw od tej gry nie było:

> Pomalutku rozplotejcie,
>
> Włoseczków mi nie targejcie;
>
> Mamulka mie czosywali,
>
> Włoseczków mi nie targali**[15]**.

Zachowania bohaterów owej gry, podniesione w niektórych elementach do roli *sacrum*, były z góry ustalone i wyuczone: przy zdejmowaniu wianka panna młoda płakała, a pokolenie osób starszych, doświadczonych wygłaszało uznane prawdy pod adresem młodych:

> Ty Halżiczko, ty nasza,
>
> Jak apostoł ogłasza,

> Że miłość do małżónka
>
> Wyncej oznacza!**[16]**.

W czasie oczepin wygłaszano wróżby dotyczące szczęścia młodych, wyglądu ich dzieci oraz zasobności w przyszłym gospodarstwie domowym. Rytualne pieśni towarzyszące obrzędom weselnym sugerowały również możliwość wpływania na przyszłość.

Ów „teatr w teatrze” zbliżał się ku końcowi, wszyscy nadal jednak będą uczestniczyć w zabawie do samego rana, w której tańce przeplatały przyśpiewki „często na poczekaniu improwizowane i stosowne do sytuacji”[17]. Tę zaczarowaną noc kończyła pieśń pana młodego:

> Ani piwa, ani wina, ani gorzołeczki,
>
> Nimogym się namiłować mej młodej babeczki**[18]**.

Dalszy ciąg owej gry stanowiły „poprawiny”, których przebieg ilustrowały pieśni tworzące specyficzny układ fabularny. Swoistość owych pieśni o charakterze narracyjnym polegała na ciekawej łączności z tekstem opowiadanym, co potwierdza fakt,

iż pieśń wnikała głęboko w strukturę całego tekstu Łyska. Ponieważ poezja ta, mimo fabularności miała charakter meliczny, wraz z opowiadaną treścią stanowiła interesującą całość.

Władysław Skoczylas, Taniec nad ogniem, drzeworyt kolorowany, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

Pieśni zawarte w tekstach Łyska ukazywały więc życie mieszkańców Trójwsi usytuowane w kulturze, stanowią specyficzną formę *mimesis* – gdzie tekst został odniesiony do świadomości odbiorcy. Owe teksty „rozwijają" swój świat przed odbiorcą, informują o nim, ale każą równocześnie uczestniczyć we wskazanym systemie wartości[19]. Naczelną cnotą wyrażaną

między innymi w pieśniach zdawała się być pracowitość. Cały dzień wypełniony był pracą, o czym śpiewano również przy żniwach:

> Wstóń, syneczku, z rana,
>
> Dej kóniczkóm siana,
>
> Użeś się móg wyspać
>
> Przez noc asz do rana.
>
>
>
> Wstowejcie, dziyweczki,
>
> Zabierejcie siyrpeczki:
>
> Zeżnijcie, powiójście
>
> Ostatnie snopeczki**[20]**

Negatywnie oceniano lenistwo, które wytykane było jako jedna z najgorszych wad, a przesypianie poranka stawało się przedmiotem szczególnej kpiny. Pracowitości wymagano

zarówno od mężczyzn jak i kobiet, co znalazło odzwierciedlenie w treści piosenki:

> Tako baba się nie godzi,
>
> co po izbie darmo chodzi;
>
> ej, chodzi, chodzi próżniokuje
>
> i obuwie darmo psuje
>
> A jak rano zacznie warzić,
>
> to się zacznie ji niedarzić;
>
> ziymnioki się nie dowarzóm,
>
> gałuszki się ji przziwarzóm.
>
> A jak przidzie ku bydlóntku:

> Tósz tam pełno nieporzóndku:
>
> słómy pełno pod nogami,
>
> gnoju do kolana na ni**[21]**.

W pieśniach wyrażano również szacunek dla rodziców i osób starszych. Rodzicom należało podporządkować się bez reszty.

Pieśni odzwierciedlały często sytuacje, w których niezamężna dziewczyna zostawała sama z dzieckiem. Określona przezwiskiem „zowitka” nie miała żadnych szans na ułożenie sobie godziwego życia, a ponadto stawała się przedmiotem pośmiewiska.

Wśród nakazów moralnych obok indywidualnych znajdowały się wzorce zachowań zbiorowych, związanych z tradycją i umiłowaniem ojczyzny, ale tej bliskiej, lokalnej:

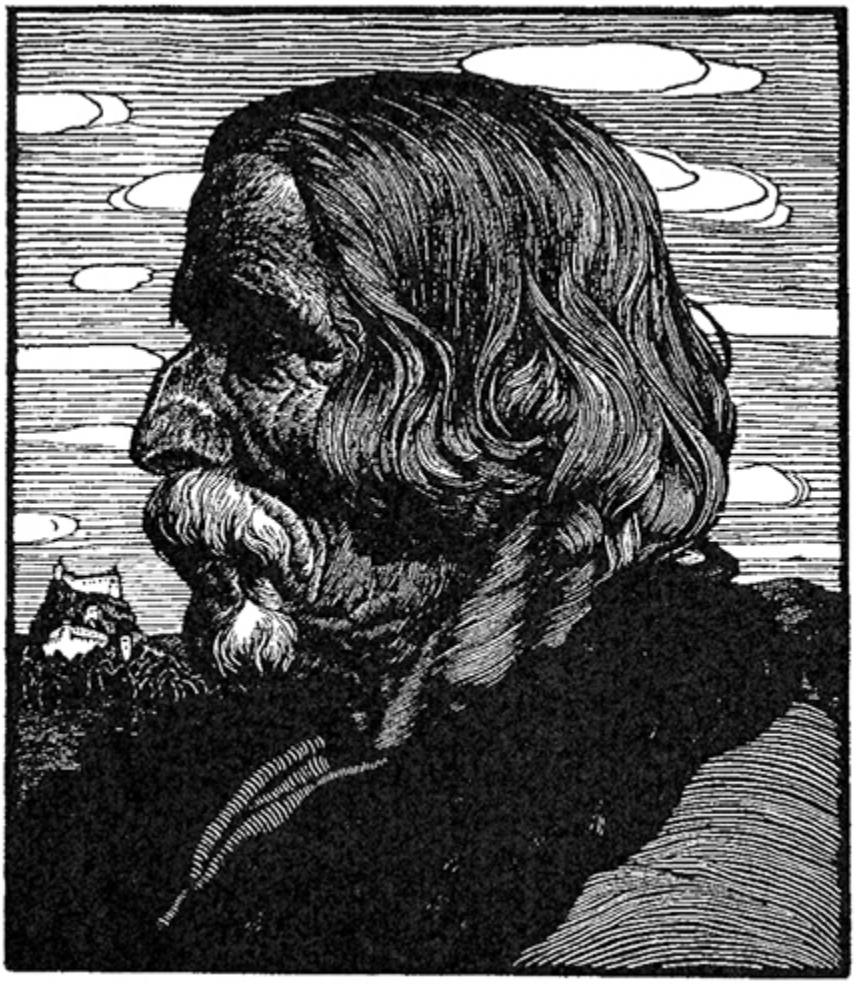
> Jestem śląskie dziecko, Boże, Tobie chwała,
>
> Śląska ziemia nasza mie tu wychowała;

> I os śląskiej matki do niej miłość brałem,
>
> Od ojca Ślązaka przykład otrzymałem.
>
> Jestem śląskie dziecko i Ślązakiem zginę,
>
> Kocham śląską ziemię i śląską krainę.
>
> Kocham to, co nasze, jako mi Bóg miły,
>
> Choćbym miał wysączyć krew z ostatniej żyły**[22]**.

Pieśń powyższą zamieścił Łysek pod koniec obrzędu weselnego, podkreślając tym samym rolę rodziny w pielęgnowaniu przede wszystkim poczucia tożsamości lokalnej, ale również tożsamości narodowej – na zakończenie uroczystości zebrani w bardzo licznym gronie biesiadnicy odśpiewali „Boże, coś Polskę", dając wyraz uczuciom narodowym. Pieśń tę autor nazwał polskim hymnem narodowym.

W tekstach Łyska zachowania bohaterów wynikające z wątków

fabularnych zostały zwerbalizowane w formie pieśni, a więc w „uświadamianych” zakazach i nakazach. Funkcją pieśni było zatem utrwalanie wzorców aksjonormatywnych.



Władysław Skoczylas, Profil górala, drzeworyt, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

Pieśni wykorzystane w tekstach stawały się odbiciem ludzkich, codziennych przeżyć, głównie miłosnych, poprzez które autor rekonstruował świat, tworząc specyficzną jego stylizację. Można powiedzieć, że około 150 pieśni, które zamieścił w swojej trylogii beskidzkiej to jedna wielka pieśń o miłości złożona z pieśni –

zdarzeń konstruujących miłosną fabułę. Lud bowiem, jak wynika z przekazu autora, najchętniej wyrażał swoje uczucia w pieśni. Dlaczego miłość stawała się głównym tematem wypowiedzi lirycznej górali? Mieli na nią mało czasu i często pozostawała w świecie marzeń.

W centrum pieśni śpiewanych z różnorodnych okazji najczęściej pojawiali się kochankowie: on i ona młodzi i piękni. Ich uroda stanowiła zasadniczy atrybut miłości, chociaż na drodze do szczęścia najczęściej stawało ubóstwo jednego z kochanków. Często więc śpiewano o miłości nieszczęśliwej, nieodwzajemnionej. Przyczyną cierpienia stawała się również służba wojskowa chłopaka, która trwała kilka lat i perspektywa czkania, tęsknoty budziła żałość. Stałe gesty, typowe słowa i stereotypowe obrazy, jak osiodłany koń, zapewnienie powrotu, dochowania wierności, obietnica pisania listów oraz stały motyw wyrażany w słowach: „ty będziesz płakała, jo nie bedym słyszoł" podkreślały głębię uczuć. Czasem młody chłopak godził się z myślą, że jego ukochana nie dotrzyma wierności i polecał ją łasce Boga. Pożegnania nie należały do łatwych, towarzyszyły im określone słowa: mój miły kochany oraz uczucia niepokoju, żałości niewysłowionej, czasem pogodzenia się z losem.

Bardzo często powodem nieszczęśliwej miłości był brak zgody na związek młodych. Motywy rodzicielskiej decyzji nie zawsze były jasno sformułowane, ale, jak wspomniano wyżej, autorytet

rodziców wymagał bezwzględnego honorowania ich zdania. Najczęściej przyczyną rozstania stawało się ubóstwo jednego z młodych. Biedne dziewczęta bywały świadome beznadziejnej sytuacji, ale i tak często godziły się na potajemne spotkania. Pozostawał płacz, samotność, której metaforą stawała się ścieżka – wydeptane miejsce potajemnych spotkań, księżyc, niemy ich świadek; bogate było nazewnictwo uczuć a także gest, często symboliczny: konie pod okienkiem, wystawanie pod okienkiem, klucz od „serduszka".

Pieśni najczęściej mówiły o biednej dziewczynie, jej „chudobność" stała na drodze do małżeństwa. Ale pojawia się i biedny chłopak, staje się niejednokrotnie przedmiotem kpin, ma bowiem „gaciska z dziurami", „cygańskie łachmany". Ubogi chłopak nie miał w ogóle szans na zdobycie bogatej dziewczyny w odróżnieniu od pracowitej dziewczyny, która wraz z urodą mogła czasem spełnić oczekiwania.

Władysław Skoczylas, Pejzaż, drzeworyt, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

Często miłość niweczyła intryga zawistnych ludzi i ukochany nie mógł przyjść, ponieważ mnożyły się przeszkody symbolizowane poprzez lejący deszcz, drogę nie do przebycia.

Niespełniona, nieszczęśliwa miłość była szczególnie bolesna, gdy nie zewnętrzne warunki utrudniały spełnienie; one jakoś zawsze tłumaczyły oddalenie, pozwalały łatwiej pogodzić się z losem. Trudniejsza do przeżycia była zdrada. Wówczas treść pieśni wyrażała rozstanie; dziewczyna najczęściej rezygnowała z takiej miłości, mimo że „dniem i nocą kochała”, nie tak prędko znów da się zwieść. Pieśni te nazywają bogactwo uczuć i przeżyć; to

zazdrość, podejrzliwość, zagubienie, niestałość, rozpacz, żal młodości, nadzieja, czasem westchnienie do Boga.

Jest w pieśniach również miłość spełniona, chociaż w ogóle nie za dużo się mówi o uczuciach szczęścia. Tematem bywa często wyznanie miłości w słowach radości, gdy na przykład oboje kochankowie są pasterzami i wypasają bydło „niedaleczko”, smutniej i bardziej sentymentalnie, gdy dzielą duże odległości. Chłopcy pytają o wzajemność, zapewniają o uczuciu, wyrażają ochotę na spotkanie, a przede wszystkim pragną uzyskania zgody rodziców na małżeństwo, które ma być idealnym dopełnieniem miłości. Taka miłość nosi znamiona społecznej i kulturowej akceptacji.

Bohaterów lirycznych pieśni przytaczanych przez Łyska znamionuje specyficzna forma uzewnętrzniania uczuć, które rzadko pozostają w wewnętrznym świecie bohaterów, bywają wyznawane, często w formie dialogu. Cechuje je duży sensualizm i towarzyszy często przyroda, co potwierdza nierozerwalną więź człowieka z przyrodą. Nieszczęściu, rozpaczy towarzyszyła natura:

> Skało, moja skało,
>
> czymuś nie pynkała,

> dy jo się z kochankym
>
> rozłączyć musiała?
>
>
>
> Ach, Boże, mój boże,
>
> boli mie tejż serce,
>
> podziwóm się na hore,
>
> to się mi płakać chce!**[23]**

A piękna słoneczna pogoda również mogła potęgować smutek na zasadzie kontrastu z charakterem przeżyć:

> Świeci jasne słoneczko
>
> Zasmucóne moji miłej serduszko**[24]**.

Pieśni miłosne zaprezentowane przez Łyska pełnią więc bardzo ważną funkcję w utworze: ukazują egzystencjalną sytuację człowieka, który mimo trudnego „żywobycia” i bardzo uciążliwej

pracy na mało rodzajnej ziemi górskiej, znalazł miejsce na głębokie uczucia, wyrażane zarówno w oddzielnie zamieszczanych pieśniach, jak i tych, które wiązały się w określony model fabularny wraz ze zwyczajami, obyczajami oraz obrzędami. Wyrażały emocjonalność człowieka w formie dosłownej, bez niedopowiedzeń.

Druga część artykułu ukaże się w czwartek, 31 stycznia 2019 r.

O Pawle Łysku:

> Piewca Beskidu Śląskiego. Paweł Łysek (1914-1978).

Drzeworyty Pawła Stellera:

> Drzeworyty Pawła Stellera

---

[1] J. Kolbuszewski, *O twórczości Pawła Łyska,* „Annales Silesiaę" volume XVIII 1988, s. 109.

[2] Tamże, s. 112. J. Kolbuszewski zestawia twórczość Łyska z pisarstwem Stanisława Vincenza i nadaje jej dodatkowe znaczenie polityczne w zakresie narodowych tendencji emigracji polskiej na zachodzie. Autor sytuuje pisarstwo Łyska równolegle z dziełem Vincenza *Na wysokiej połoninie* i nadaje mu podobne znaczenie w rozbudzaniu narodowych zainteresowań wśród emigracji. Jest, podobnie jak dzieło Vincenza, epicką monografią regionu wraz z opisem złożonych stosunków w społeczeństwach wielokulturowych. Kolbuszewski stwierdza: „Jak dla Vincenza Huculszczyzna stała się swoistą arkadią, tak i arkadyjska jest wizja góralszczyzny beskidzkiej u Łyska. Można zatem uznać jego powieści za swoiste pendant do prozy Vincenza".

[3] A. Bielik – Robson, *Źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora. Wstęp* [w:] Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej,* tłum. M. Gruszczyński, O. Latek i in., Warszawa 2001, s. XXXIV.

[4] Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej,* tłum. M. Gruszczyński, O. Latek i in., Warszawa 2001, s. 95 i 100.

[5] K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas,* Kraków 2003, s. 13 i

131. Autorka powołuje się na teorię Ricoeura: „Zdaniem Ricoeura natomiast, narracja to kody tekstowe wypracowane przez kulturę; sięgamy do nich, by nadać formę i rozumieć nasze doświadczenie” (s. 131).

[6] J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka,* Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 12.

[7] P. Łysek, *Jano i jego zbójniccy kamraci,* Londyn 1977, s. 15.

[8] Tamże, s. 17.

[9] Tamże, s. 18.

[10] Tamże, s. 202.

[11] Tamże, s. 26.

[12] P. Łysek, *Przy granicy,* Londyn 1966, s. 79.

[13] Tamże, s. 80.

[14] Tamże, s. 86.

[15] Tamże, s. 94.

[16] Tamże, s. 95.

[17] Tamże, s. 96.

[18] Tamże.

[19] Por. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem,* Warszawa 1997, s. 165.

[20] P. Łysek, *Przy granicy,* s. 118.

[21] P. Łysek, *Twarde żywobycie Jury Odcesty,* op. cit., s. 142.

[22] P. Łysek, *Marynka, cera gajdosza,* Warszawa 1982, s. 113.

[23] P. Łysek, *Przy granicy*, op. cit., s. 54

[24] Tamże, s. 47.