

Rumuni i Polacy w Europie

Historia i dzień dzisiejszy



Români și polonezi în Europa
Istorie și prezent

JĘZYKOWY OBRAZ KOBIETY W PIOSENKACH LUDOWYCH POLSKICH BUKOWIŃCZYKÓW

Celem tego szkicu jest przedstawienie obrazu kobiety utrwalonego w języku piosenek śpiewanych na Bukowinie. Poniższy materiał opracowano w oparciu o teksty utworów zaczerpniętych z kilku źródeł. Są nimi, w pierwszej kolejności, opracowania B. Anastazji Seul „Język piosenek ludowych Górali czadeckich”¹, oparte na tekstach piosenek śpiewanych przez repatiantów z Bukowiny, którzy zamieszkują gminę Brzeźnica w woj. lubuskim w Polsce. Język tych piosenek zawiera dużo cech gwarowych². Drugie źródło stanowi praca Heleny Krasowskiej „Bukowina. Mała ojczyzna – Pietrowce Dolne”³. Zawiera ona piosenki wykonywane współcześnie w północnej części Bukowiny (obecnie Ukraina). Niektóre z nich są ogólnie znane w Polsce i śpiewane w wersji polskiej. Całość została uzupełniona utworami wykonywanymi przez zespół Wichowianki z Wichowa i zawartymi na płycie CD. Wykorzystano też jeden utwór z repertuaru zespołu Watra z Brzeźnicy⁴. Nie znalazły się one w wyżej wymienionych opracowaniach, a też są znane i śpiewane przez Bukowińczyków. W pracy zastosowano uproszczony zapis ortograficzny⁵.

W dawniejszych oficjalnych tekstach kobieta stosunkowo rzadko była postacią eksponowaną przez mężczyzn – autorów⁶. Natomiast piosenka ludowa często śpiewana była przez kobiety. Dlatego zawiera ona głównie kobiece emocje i hierarchie świata. Nierzadko jej bohaterką staje się sama kobieta.

Celem tej pracy jest przedstawienie obrazu kobiety według jej zmieniających się ról społecznych. Będzie to więc dziewczyna – kandydatka na żonę, panna młoda,

¹ B.A. Seul, *Język piosenek ludowych Górali czadeckich*. Praca magisterska napisana w Zakładzie Języka Polskiego pod kierunkiem dra hab. Jerzego Brzezińskiego, Zielona Góra 1986 (mps). W tekście używamy skrótu: BAS z nr. strony w tej pracy.

² Piosenki zebrane przez B.A. Seul są źródłem podstawowym, dlatego że znane są autorce niniejszego referatu z autopsji. Jej rodzice urodzili się na Bukowinie i już tam poznawali te piosenki.

³ H. Krasowska, *Bukowina. Mała ojczyzna – Pietrowce Dolne*, Pruszków 2001. W tekście używamy skrótu: HK z nr. strony w tej książce.

⁴ W tekście używamy skrótów: Wichowianki – W z nr. piosenki na płycie, Watra z Brzeźnicy – WB.

⁵ Według: J. Kaś, K. Sikora, *Ortografia podhalańska – problemy podstawowe i propozycja rozwiązań*, [w:] *Edukacja regionalna na Podtatrzu. Ścieżki i manowce*, red. A. Mlekodaj, Nowy Targ 2004, s. 17-51.

⁶ D. Śnieżko, *Mit i moral. Kobieta w renesansowej kronice uniwersalnej* (w druku).

synowa, żona, matka i macocha, teściowa, wdowa i ogólnie kobieta. Ta kolejność jest w zasadzie analogiczna do chronologii jej naturalnie zmieniających się ról.

Proces wybierania przyszłego partnera był ważny zarówno dla dziewczyny i chłopaka, jak i dla przyszłej teściowej. Panny nie chciały niedobrego męża i liczyły się ze zdaniem przyszłej teściowej (matki szuhajka – narzeczonego). Świadczą o tym słowa następujących piosenek, które zawierają modlitwę:

*Zachowaj mi Panie Boże ego **żonom** być [HK: 98]*

***Szuhajkowa mamka**, hej to je mój cinszki kriż,*

una powiedała, że ni mam farby nic

dopomóż mi Boże hej farbiczki nabywać

a jo cie nie bydem mamiczkom nazywać [BAS: 133]

Zachowała się piosenka, będąca ciekawym świadectwem, dotyczącym wyglądu kandydatki na piękną żonę. W prześmiewczy sposób przedstawia obraz idealnej *żonki*, wygląd jej nóg, pleców oraz takich elementów twarzy jak uszy, oczy, nos. Przytoczymy ją w całości:

*Kto chce fajnom **żonkę** mieć,*

Naj idzie na Dunawiec

Tam se takom dostanie

Co ma nogi jak sanie

A na plecach hyrbata

Prawą nogą zamiata

A oczka ma sokole

Trochę winksze jak wole

A uchami zamiata

Jak ta świnią kłapata

A nosek ma skriwiuny

Nad gembiczkom schyluny [WB]

Zauważmy, że w konwencji porównania urody kobiecej do świata przyrody wykorzystane zostały elementy żartobliwe, np. deminutywna forma *oczka* zestawiona jest z porównaniem wskazującym na to, że są ogromne – *trochę winksze jak wole*⁷. Dodać należy, że piosenka ta wykonywana była na wielu terenach, z wariantywnie zmienianą nazwą miejscowości⁸.

Poważniej o żonie, którą może zostać tylko wierna dziewczyna, mówi inna piosenka:

Jech se pomyślała sama siebie,(...)

*Że jo już nie bydem, **żoną** ciebie (...)*

Eszcze koszulinka nie wyprana,

eszcze koszulinka nie wyprana,

Juże moja miła gołubińka siwa, odwiedzona [HK: 130]

Synowa nazywana jest leksemem *niewiasta* i odnosi się do tego etapu w życiu kobiety, kiedy jako młoda mężatka zamieszkuje najczęściej w domu męża. Traktowana bywa przedmiotowo, jak towar, który wybierają rodzice chłopaka. Są oni reprezentowani w piosenkach przez matkę:

⁷ Por.: Z. Kempf, *Wyrazy „gorsze” dotyczące zwierząt*, „Język Polski” 1985, z. 2-3, s. 125-144.

⁸ Jak podają informatorzy z Dunawca.

*U mojej cieściny (...) niesłune jadają
Aszcze se **niewiasty** na wybir hladają* [BAS: 134]

O synowej mówią też pieśni obrzędowe dotyczące wesela⁹. Wykonywane były one przy wprowadzaniu panny młodej do domu przyszłych teściów i miały przede wszystkim pełnić funkcję pochwalną. Synowa – *niewiasta* opisywana jest jako war-tość, jaką reprezentuje wraz z posagiem:

*Wiezeme **niewiaste**, z wielkimi darami* [HK: 111]

Niekiedy – jak podają informatorzy – pochwała owa odniesiona do ubogiej *młoduchy* (panny młodej) miała charakter ironiczny:

*Wiezeme **niewiaste** ze samego złota* [BAS: 117]

Opisywana jest także jako krucha i delikatna, wymagająca troskliwej opieki:

Wy swadziebna matko, wyściełajcie progi

*Wiedemy **niewiaste**, polumie se nogi* [BAS: 117]

Czasami wykonujący tę piosenkę dodawali też zwrotki, w których owa *niewiasta* jest przedstawiana jako osoba, która chce dominować i krzywdzić teściową. Cy-towana powyżej zwrotka ma też inne warianty:

Wy swadziebna matko, wyściełajcie progi

*Wiedemy **niewiaste**, polumie wum nogi* [BAS: 117]

Wy swadziebna matko, uciekajcie w nocy

*Wiedemy **niewiaste**, wypieczę wum oczy* [BAS: 117]

W domu teściów synowa doznawała niekiedy upokorzeń, ze względu na swoje ubóstwo. W takich okolicznościach powstała strofa:

*Abych jo wiedziała, dzie bydem **niewiastom***

To bych se trimala krowiczke pri jasłach [BAS: 130]

Z osobą synowej w ścisłej konotacji pozostaje teściowa. Formami leksykalnymi, które odnoszą się do teściowej są: *cieścina*, *teściowa*, *mamka (twoja)*, *mamiczka (twoja)*. Obraz teściowej konstruowany jest w sposób podkreślający jej wady i złe nawyki. Wśród nich mówi się o biedzie i chępliwości, np.:

*U mojej **cieściny**, hej wysoko się noszą,*

Kunewek ni majom, w triupkach wode noszą

w triupkach wode noszą, hej niesłune jadają

aszcze se na wybir niewiasty hladają [BAS: 133-134].

Wykonującą tę piosenkę była najczęściej synowa, która czuła się krzywdzona. Jeden z tekstów zawiera punkt widzenia zięcia, który spodziewał się dużego posagu, jaki *ludzie widzieli*:

Krowa bez roga, kaczka bez dzioba,

*Taki majątek dała **teściowa** (...)*

Krowa bez roga, świnia bez ucha,

Taki majątek dała psiejucha (...)

Stare konisko poszło na rżysko

Komary zjadły, prepadło szycko [HK: 150]

W cytowanej piosence występuje jedno wulgarnie przezwisko, które podkreśla determinację zięcia. Zaznaczyć trzeba, że to określenie byłoby niemożliwe w ustach kobiety. Teściowa bywa też nazywana – w konwencji dialogu z mężem – *twoją mat-*

⁹ A. Demartin, *Język ukraińskich pieśni wschodniokarpaccich*, Zielona Góra 1991, s. 217-220.

ką. W jej ocenie, synowa powinna być przede wszystkim pracowita, stanowić wartość jako robotnica¹⁰. Takiego spojrzenia nie akceptuje synowa:

Twoja mamka gwarion, że jo nierobotna [HK: 113]

Chladow swojej mamce, lepsze robotnice [HK: 113]

Teściowa bywa też zestawiana na zasadzie paralelizmu antytetycznego z matką, jej dom – z elementami domu matki:

U mojej mamiczki wdycki chlieb na stole

U twoji mamiczki nie ma nic w stodole

U mojej mamiczki woły, krowy ryczom,

U twoji mamiczki drobne dzieci płączom [BAS: 133]

U mojej mamiczki, wariune, pieczune,

U twoji szuhajku, ogień nie kładziuny [HK: 160]

Teściowa nazywana bywa też *zimną matką*, co wprowadza jednoznaczne nacechowanie negatywne:

Drime mi sie drime

Spać mi sie zechciało

Zimna mać powiada

Położ sie na skale [HK: 113]

Dla tej twórczości ludowej znamienne jest pomijanie osoby teścia, który nie występuje w żadnej zachowanej piosence. Potwierdza to fakt, że w sprawach domowych – typowo kobiecych – mężczyzna (mąż) był zdominowany przez żonę.

W jednym utworze występuje leksem *mężatka*. Jest to piosenka znana w szerzej kulturze ludowej¹¹. Spotykamy ją w zmodyfikowanej wersji w XVIII-wiecznym utworze Franciszka Karpińskiego¹², pochodzącego z Pokucia. Leksem *mężatka* występuje w nim synonimicznie z wyrażeniem *cudza żona* i związany jest z moralnym zakazem uwodzenia:

Parobeczku gładki, nie kochaj mężatki

Bydziesz w piekle goriał po same łopatki

Po same łopatki, po same ramiona

Dopir ty uwidzisz co je cudza żona [BAS: 118]

Mężatka nazywana jest też leksemami *szuhajkowa*, *baba*. Ma ona spokojne życie, jak wnioskujemy z poniższej tajdanki:

Tajdana, tajdana weretka postana

Kiptarek pod głowom

Jo jech szuhajkowom [BAS: 122]

Podobne poglądy można odczytać z piosenki, zaczynającej się od słów:

Jak to dobrze babom, kiere chłopów mają

Zapriungają do woza, i jadom do gaju [HK: 145]

¹⁰ Często pracowitość, zaradność, gospodarność pełniły funkcję podstawowych kryteriów oceny kobiety, por.: J. Kaś, *Kulturowy stereotyp mężczyzny i kobiety w środowisku wiejskim (na materiale gwar orawskich)*, [w:] *Język a kultura*, t. 9: *Pleć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994, s. 118-130.

¹¹ Jako strofę ludową z 1754 r. zamieszczono ją w zbiorze *Krakowiak w swojej postaci, czyli śpiewki wiejskie krakowskie* (1965), R. Sobol, *Franciszek Karpiński*, Warszawa 1979, s. 98-99.

¹² W Czynie Karpińskiego jest piosenka: „nie dbają, choć to pleban broni od mężatki, oj będąż w piekle gorąc po same łopatki”, *ibidem*, s. 98

W dalszej części cytowanego utworu przedstawiony jest punkt widzenia mężów, kreujących się na uciemiężonych niewolników:

*Oj kume, kume, kume, zła je **baba** u mnie,
Cicho kumie, nie gwar nic, bo jeszcze gorsza u mnie* [HK: 145]

Następnie spotykamy się ze swoistą licytacją:

*Moja jak nabije, to nie każe płakać,
A twoja jak nabije, to mnie zastawia płakać* [HK: 145]

Słabość mężczyzny i posłuch, jakim darzy żonę przedstawiają następujące fragmenty:

*Gwarila mi kury paść, i kapuste siekać,
Kury wajka potraciły, musiałem uciekać
Uciekałem do lasu, **baba** za mną z wałkiem,
Wróć sie chłopie mój, przisła kura z wajkiem* [HK: 145]

Ostatnia (z zachowanych) zwrotek tej piosenki informuje, że żona tylko warunkowo będzie traktować swego męża po ludzku, ale gdy nie będzie się stosował do jej zaleceń, czeka go kara:

*Gwarila mi **baba**, ty stary pierniku,
Jak się nie poprawisz, to zaprim cie w kurniku* [HK: 145]

Relacjom między mężem a żoną towarzyszy walka o dominację, która przedstawiona jest najczęściej w formie fizycznej przemocy, np. w cytowanej wyżej piosence pojawiają się zwroty: zaprzęgać do wozu, nabicić kogo, uciekać przed kim, [gonić za kim] z wałkiem, zaprzeć kogo w kurniku. Jest to męski punkt widzenia. Kobiety w piosenkach nie kreują swej roli na cierpiące żony. Wiąże się to z przeświadczeniem, że małżeństwo jest stanem idealnym dla każdej kobiety, lepsze jest niż samotność panny czy wdowy. W jednej piosence, dotyczącej dominacji fizycznej w małżeństwie, pojawia się problem moralnego potępienia. Gdy przeanalizujemy tekst, uświadomimy sobie, że nie jest to potępienie walki wyrażonej zwrotem – bić kogo, co wskazywałoby na chrześcijański punkt widzenia:

*Zakukała kukulinka w lesie na haju
Kiera **baba** chłopu bija to siedzi w rajcu
Zakukała kukulinka w lesie na ciepłe
A kiery chłop **babe** bije to siedzi w piekle* [BAS: 127]

Na wieczną nagrodę zasłużyć może ten, kto zgodnie z wolą Boga dominuje. Ciekawe jest to, że powyższa piosenka ma dwie wersje. Gdy bywa śpiewna w towarzystwie męskim, słowa są tak zmienione, żeby poparcie moralne miał *chłop, kiery babe bije*, bo *siedzi w rajcu*. I konsekwentnie *kiera baba chłopu bije to siedzi w piekle*. Do swoistej kłótni dochodzi, gdy utwór jest śpiewany w gronie mieszanym, gdzie kobiety i mężczyźni próbują się przekrzyczeć, by ich wersja dominowała. Sytuacja w żartobliwy sposób odzwierciedla przesłanie całej piosenki.

Leksem *baba* może odnosić się też ogólnie do kobiet zameżnych, doświadczonych, które mogą służyć pomocą, jak w piosence, w której niezadowolona z męża żona prosi:

***Baby**, moje baby dodejcie mi rady
Niedobrego chłopu mum (...)
Idź **babo** do gaju i nakop kornia
A jak un to skusi*

*To un zdechnąć musi,
A ty se oswobodzisz [BAS: 128]*

Stosowanie się do tego typu przyjacielskich rad może prowadzić do wdowieństwa, które jednak samo w sobie nie jest celem, ale środkiem do szukania lepszego męża, szuhajka:

*Bolała mnie głowa, jak jech była wdowa
Teraz mnie nie boli, bo jech szuhajowa [BAS: 130]*

Następną rolą, która dotyczy kobiety jest rola matki. W analizowanych tekstach występuje najczęściej odniesień do tej właśnie funkcji. Warunkuje ją posiadanie potomstwa. Kobiętę taką nazywają różne leksemy, często w formie deminutywnej z pozytywnym nacechowaniem emocjonalnym¹³. Poniższe fragmenty przedstawiają wypowiedź samej matki:

*kwiatek jo jech kwiatek,
pokal nie mom dziatek
jak bydem mieć dziatki,
spadnom ze mnie kwiatki [BAS: 121]*

*Dzieci moje, dzieci,
mam was jako śmieci [HK: 160]*

Niejednoznaczny stosunek matki do dzieci zapisany został przez porównanie *jak śmieci*, które odnosząc się do ilości, konotuje negatywne emocje. Są one jednak łagodzone w kolejnej strofie:

*obsiałał się wami,
jak róża kwiatami [HK: 160]*

Wynika z niego, że potomstwo jest ozdobą kobiety, jego posiadanie stanem porównywanym do kwitnienia najszlachetniejszego kwiatu.

Matka – jako rodzic – wychowuje dziecko, o czym mówią słowa wielu piosenek:

*Gwariom ludzie za mnie, że jo malowana
A jo u **mamiczki** dobre wychowana [HK: 155]*

*Wy moja **mamiczko**, cobyście mi dali
Dzinkuje wum za to, coście mnie chowali [BAS: 118]*

Matka jest także odpowiedzialna za moralne wychowanie córki, stoi na straży jej skromności:

*Dałabym catusa, dałabym ci z chęci
Ale moja **mamka** po sini sie kręci [HK: 167]*

Zderzają się ze sobą dwa obrazy owego wychowania. Z jednej strony matka, ucząc pracowitości, jest wymagająca:

*Moja **mamka** bałamutka
Dała kurkę za kohutka
A kohutek rano pieje
Stowoj dziwczce do kundzieli [BAS: 173]*

Daje córce (mężatce, gdyż ta piosenka śpiewana jest na weselach) dobre rady:

*Taraz dziwczce, taraz płacz
Nie chciało-si swoi **mamki** posłuchać*

¹³ Jest to zgodne z powszechnym stereotypem, por.: J. Bartmiński, J. Panasiuk, *Stereotypy językowe*, [w:] *Encyklopedia kultury XX wieku, t. 2: Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 383.

Priedała-si siwe włki i krowe

Kupiła-si tyrcy fyrce na głowe [BAS: 120]

Z drugiej jednak strony, obraz życia panińskiego u boku matki jawi się jak arkadia:

Ani mi tak nie je, ani połowiczki

*Jako mi bywało u moi **mamiczki*** [BAS: 135]

*Dobrze było u **matuli**, w okienku stoić* [HK: 168]

A jo teraz robić muszę, mało kiedy ustroje się.

***Matulu** moja (...)*

*Lepiej było u **matuli** słuchać muzyki* [HK: 168]

Częstym tematem piosenek była matka, decydująca o zamążpójściu córki, czasem zbyt wczesnym:

*Nie deście mnie **mamko**, nie deście mnie eszcze* [BAS: 118]

*Nie deście mi **mamko**, bo jo eszcze młoda* [HK: 121]

*Czemżeś mi **matuliczko**, za mąż wydała,*

Kiedym jo sie w gospodarstwie, nie rozumiała

*I świata ci nie użyła, młode lata utraciła, **matulu** moja* [HK: 168]

Częstsze jednak są odniesienia do męża dziewczyny. Tradycja nakazywała starającemu się o rękę zabiegać o nią nie tylko u dziewczyny, ale i u jej matki, która ostatecznie podejmowała decyzję co do kandydata na męża:

*Powiedz mi **Marysiu** czy będziesz moja?*

Cóż ja mogę wiedzieć i tobie powiedzieć, (...)

*Czy mi **mama** da* [HK: 169]

W zasadzie była to tradycja akceptowana przez córki:

Naj się wum milučki chodniczki nadepcze

Naj się wum milučki goriolki naprosi

*I wum się **mamiczko** do woli naprosi* [BAS: 111]

Powtarzały się jednak w piosenkach dziewcząt prośby o wybór odpowiadającego im kandydata. Matka powinna brać pod uwagę ich upodobania, dotyczące zgodności wieku, światopoglądu itp.:

*Hoja, hoja, **mamko** moja, nie deście mnie za kowala*

U kowala siwa brioda, a ja pikna jak jagoda

*Hoja, hoja, **mamko** moja, nie deście mnie za złodzieja*

Złodziej kradnie, eszcze bydzie,

*a mnie **mamko** gańba bydzie* [BAS: 124]

Z obrzędem ślubu i wesela związane są także przyśpiewki. Wśród nich spotykamy takie, które informują o ostatnim czesaniu córki przez matkę i żalu związanym z jej odejściem z domu:

*Zapleczcie mnie **mamko**, zapleczcie drobniuczko*

Bo jo was odejdem w niedzielę raniuczko

***Mamka** zaplatała, załośnie płakała* [BAS: 115]

Przy pożegnaniu pojawia się prośba o to, by matka zawsze pamiętała o córce, która odchodzi z domu:

***Mamko**, moja **mamko**, zdrowi ostawojcie,*

jak mi tam źle bydzie, o mnie pamiętojcie [BAS: 119]

Na weselu rodzice państwa młodych nazywani są *swadziebni ojcowie*. Z tekstów przyśpiewek weselnych można wnioskować o roli, jaką pełni *swadziebna mat-*

ka. Powinna być przygotowana na przybycie niewiasty, ponieważ według niektórych wersji owa niewiasta czy *zińć* przedstawiani są jako osoby niebezpieczne i należy to brać pod uwagę:

*Wy swadziebna mamko otwirajcie wrota,
wiedemy niewiaste/wum zincia ze samego złota* [BAS: 117]

W innych zwrotkach spotykamy ostrzeżenie:

*Wy swdziebna matko uciekajcie w nocy,
wiedemy niewiaste/wum zincia, wypiecze wum oczy* [BAS: 117]

*Wy swadziebna matko, wyściełajcie progi,
wiedemy niewiaste/wum zincia, połumie wum nogi* [BAS: 117]

Po weselu mężatki niekiedy wyrażały niezadowolenie z dużej odległości od rodzinnego domu i z samego męża. Motywacja tak niedobranego małżeństwa bywa przedstawiana stroniczo, np. obraz dotyczący oddalenia motywowany jest chęcią pozbycia się córki z domu i materialnego odciążenia gospodarstwa rodziców, których reprezentantem była matka:

*Daliście mnie mamko za horiczkę, za las,
A jo nie ptoścyczek, nie prilecim do was (...)
Daliście mnie mamko, za góry za lasy,
abych nie chodziła do kumory waszuj (...)
Daliście mnie mamko, za góry, za lasy,
abych nie ligala na pościeli waszuj* [BAS: 120]

Niezadowolenie z małżonka bywa argumentowane jego niezaradnością życiową:

*Daliście mnie mamko za takiego tłuka,
Jak poszeł do lasu, tri dni ścinol buka (...)
Daliście mnie mamko za kiegoście chcieli,
Taras se bydziecie sami z nim siedzieli* [BAS: 120]

Odpowiedź matki jest jednoznaczna i bezwarunkowa:

*Oj nie po to córuś oddawałam,
Żebym nazad ciebie zabierała,
Córuniu moja* [HK: 96]

O matce mówią także słowa piosenek przedstawiające punkt widzenia syna. Obraz ogranicza się do sytuacji związanej z koniecznością rozstania w związku ze służbą wojskową i wojną. To matkę prosi on o ukrycie (*schowajcie mnie*) wierząc, że jak w dotychczasowym życiu może go chronić:

*Schowajcie mnie mamko za piec, za kundzielom
Jak pridom rajtary, to mnie nie zabierom* [BAS: 138]

Inny utwór zawiera zwrot *wychowała matka*, do którego nawiązuje inny, konotujący śmierć – *do ostatka*:

*Wychował mnie ociec, wychowała matka
Taras mnie wychowa cysar do ostatka* [BAS: 139]

Podobnie, w innej piosence, która też jest dialogiem syna z matką:

A wy moja mamiczko chowaliście mnie czyszko [W: 6]

W dalszej części następuje spodziewany żal matki:

*Chowała jech chowała
Wojna przšla zabrała* [W: 6]

Niekiedy zakończenie obrazu odejścia syna na wojnę jest inne, gdy powrotowi ze służby *rycerza zbrojnego* towarzyszy opis oczekiwanego spotkania z matką. Jest ona osobą bardzo cenioną, słowo *matka* określone zostało epitetem *miła*:

Matko miła, wracam z boju

Niech uściskam Twoje nogi [W: 9]

Znaczenie matki podkreśla także zwrot *uściskać nogi*, który wyraża szacunek i miłość.

Następny obraz przedstawia płacz syna przy grobie matki:

Poszedł na grób rycerz i tak płakał matki swojej [W: 9]

W tym wersie zawarty jest duży ładunek emocjonalny. Lekssem *rycerz*, który konotuje męstwo, siłę i odwagę, łączy się z czasownikiem *płakać*, odzwierciedlającym bezsilność dziecka wobec śmierci rodzica. Matka jest dla dziecka najważniejsza. Gdy umiera, jego los staje się trudniejszy niż po śmierci ojca, gdyż brakuje mu wsparcia moralnego i uczuć, które daje matka:

Sirota po ojcu, winksza po macieri

Chto sirotom nie był, sirocie nie wieri [BAS: 136]

Dzieci pozbawione matki tęsknią za nią, szukają jej śladów (odwiedzają jej grób, opowiadają o ciężkim życiu). W takim właśnie kontekście pojawiają się nacechowane dodatnio formy *mamiczka*, *matuleczka*, *mamcia*:

Zwuny zwuniły, organy zagrały

Uż moje mamiczke dawno pochowały [BAS: 135]

Pójdem jo se pójdem, na szyrokie drogi

Bydem poznawala swej mamiczki nogi [BAS: 135]

Nierzadko w tych wędrownkach dzieci chodziły na cmentarz, odwiedzić grób matki i opowiedzieć o swoim losie, prosić o jej powrót lub swą śmierć, która doprowadzi do spotkania:

Stuka, puka do gróbeczku

Stowaj, stowaj matuleczko

(...) weź mi mamciu tu [HK: 103]

Dobra matka i zza grobu opiekuje się dzieckiem, odradza śmierć i nakazuje powrót do życia:

Słońce nisko, wieczór blisko

Idź do domu siroteczko [HK: 103]

W domu mieszka macocha – *druga mamka*, o której opowiadało dziecko matce:

Ociec nie je sam, drugom mamke mam [HK: 103]

Zgodnie ze stereotypem (językowo-kulturowym) macocha przedstawiona jest w piosenkach negatywnie¹⁴. Ukazuje się w nich dwa oblicza owej kobiety. Inna jest w relacjach z mężem, a inna w stosunku do dzieci:

Ta macocha dzieci bije,

Tylko z ojcem dobrze żyje [HK: 103]

Następnie przedstawione jest jej traktowanie dzieci, które bije i wyzywa:

Siroteczka do drzwi puka

A macocha w plecy bucho

Gdzieś szatanie był [HK: 104]

¹⁴ J. Bartmiński, J. Panasiuk, *op.cit.*, s. 383.

Zgodnie z ludowym pojęciem sprawiedliwości, złe postępowanie *drugiej mamki* spotka się z karą:

*Ty macocho nie bij dzieci,
Bo na siebie kara leci
Piekło cie czako* [HK: 104]

Dom rodzinny, symbolizowany obecnością obojga rodziców, jest przedmiotem wiecznej tęsknoty:

Ku ojcu, macieri, ku dobrej wiecieri [BAS: 136]

Znamienny jest fakt, że nie zachowała się żadna piosenka przedstawiająca odniesienie do kobiety – babki. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że zanim dzieci dorosły do wieku układania tekstów i stawiania się świadomymi autorami piosenek, nie posiadały już babć.

Wśród informatorów (obojga płci) z Bukowiny przeważa pogląd, że dawny obraz kobiet nie jest atrakcyjny. Jednak z perspektywy początku XXI w. temat może być interesujący. Wraz z rozwojem społeczno-ekonomicznym zmienia się funkcja kobiet na wielu płaszczyznach. Przede wszystkim, podważona została utrzymująca się przez wieki jednoznacznie oceniana rola żony i matki, która obecnie wydaje się nie być jedyną akceptowaną społecznie. Wraz z uniezależnieniem się ekonomicznym kobiet, o wyborze współmałżonka nie decydują głównie teściowie. Nie ma też uświęconego tradycją zwyczaju mieszkania po ślubie z rodzicami męża. Myślę, że warto, także z tych względów, zatrzymać się nad obrazem kobiet, jaki niosą teksty piosenek.

IMAGINEA FEMEII ÎN TEXTELE CÂNTECELOR POPULARE ALE BUCOVINENILOR POLONEZI

Articolul prezintă modul în care textele cântecelor din Bucovina vorbesc despre femei. Materialul se referă la creațiile cunoscute în prezent în Pătrăuții de Jos – Ucraina precum și la cele „aduse” de cei ce s-au repatriat din Bucovina în Polonia, după al II-lea război mondial. Autoarea analizează imaginile diferitelor roluri pe care le îndeplinesc femeile în viața lor. Ea poate fi logodnică, mireasă, noră, soție, mamă și mamă vitregă, soacră. Unele scheme sunt universale (de ex. mamă bună – mamă vitregă rea), altele sunt supuse astăzi schimbărilor. De ex. altfel este apreciată valoarea viitoareii nurori sau a femeii singure. Deci materialul cuprinde anumite valori istorico-culturale.