

Konflikt kategorii wolności i determinizmu w balladzie *Lilie* Adama Mickiewicza

*The conflict of liberty and determinism categories in Adam Mickiewicz's ballad *Lilie**

Dawid Mielnik, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Typ artykułu: oryginalny artykuł naukowy.

Źródło finansowania badań i artykułu: środki własne Autora.

Cytowanie: Mielnik D., (2018) *Konflikt kategorii wolności i determinizmu w balladzie *Lilie* Adama Mickiewicza*, „Rynek-Społeczeństwo-Kultura” nr specjalny (31)/2018, s. 53-58, <https://kwartalnikrsk.pl/Artykuły/RSK-Specjalny-2018/RSK-Specjalny-2018-Mielnik-Konflikt-kategorii-wolności-i-determinizmu-w-balladzie-Lilie-Mickiewicza.pdf>

STRESZCZENIE

Celem niniejszej pracy jest próba ukazania relacji pomiędzy pozornie zdeterminowanym działaniem zabitego małżonka głównej bohaterki *Lilii* a jej wolnym wyborem. Osiągnięcie celu pracy jest możliwe dzięki szczegółowej analizie kluczowych scen ballady. Praca została podzielona na pięć głównych części. Najpierw osadzono *Lilie* na tle całego cyklu *Ballad i romansów*. Potem scharakteryzowano utwór od strony kompozycji i narracji. Następnie streszczono fabułę utworu oraz szczegółowo przeanalizowano kluczowe sceny ballady. Wreszcie osadzono wybór głównej bohaterki na tle kategorii wolności i determinizmu. W świetle przeprowadzonych analiz należy stwierdzić, że wolna wola głównej bohaterki nie została złamana – pojawienie się zmarłego małżonka było konsekwencją jej nie do końca świadomego wyboru.

Słowa kluczowe: *Lilie*, ballada, Adam Mickiewicz, wolność, determinizm.

ABSTRACT

The main purpose of the paper is an attempt of presentation of relations between ostensible determined activities of murdered husband of main woman character of *The Lilie* and her free will. The purpose paper realization is possible thanks to detailed analysis of crucial ballad scenes. The paper was divided into five main parts. In the first one *The Lilie* was implanted in the background of the whole *Ballady i romanse* cycle. In the second one *Lilie* was characterized in the aspect of composition and narration. In the third one the plot was summarized. In the fourth one the crucial scenes of ballad were analyzed. In the last one the main woman character's choice was implanted in the aspect of liberty and determinism categories. On the basis of the analysis it should be claimed that the main woman character's free will did not be fractured because her dead husband came to her due to her unaware choice.

Keywords: *Lilie*, ballad, Adam Mickiewicz, liberty, determinism.

Wstęp

W balladzie¹ *Lilie* Adam Mickiewicz opisuje niebagatelną scenę: oto główna bohaterka w finałowej części utworu zostaje pogrzebana w ziemi przez swojego męża, którego osobiście zamordowała. Zapewne nie byłoby w tym wydarzeniu niczego zastanawiającego (przy uwzględnieniu ludowego charakteru utworu), gdyby nie to, że jakiś czas wcześniej kobieta dostała wyraźne zapewnienie od jednego z ważniejszych protagonistów ballady, że jej zmarły mąż nie może już się z nią spotkać inaczej niż za jej wyraźną zgodą. Ta jednak nigdy w fabule narracji nie pada. W związku z tym finał utworu sugeruje, że główna bohaterka nie mogła być wolna w podejmowanej decyzji, a przebiegiem jej życia kierowało niezależne od niej fatum podobne do tego, które w starożytnej literaturze kierowało choćby postępowaniem Edypa. Takie postawienie sprawy jednak wyraźnie kłóci się z przekonaniem, że osoba ludzka posiada wolność i jest w stanie dokonywać wolnych wyborów, jak również ponosić konsekwencje własnych działań. Czy zatem na poziomie fabularnym przywołanej ballady Mickiewicza istnieje możliwość obrony wolności głównej bohaterki oraz znalezienie takiego rozwiązania, które uzasadniałoby finał utworu przy zachowaniu wolnej woli głównej protagonistki? Celem niniejszego opracowania będzie próba ukazania relacji pomiędzy wolną wolą głównej bohaterki ballady *Lilie* a, wydawać by się mogło, zdeterminowanym działaniem jej zamordowanego męża polegającym na pogrzebaniu swej małżonki w ziemi. Osiągnięcie celu pracy

będzie możliwe dzięki analizie kluczowych miejsc utworu. Praca zostanie ustrukturyzowana w pięciu głównych częściach. W pierwszej kolejności analizowana ballada zostanie krótko ukazana na tle całego zbioru tomiku, w którym się ukazała. Następnie będzie miała miejsce charakterystyka *Lilii* od strony narracji i kompozycji. Potem zostanie streszczona fabuła ballady. W dalszej kolejności nastąpi szczegółowa analiza kluczowych scen utworu. Wreszcie opracowanie zwięźczy ukazanie wyboru głównej bohaterki na tle kategorii determinizmu i wolności.

Lilie na tle *Ballad i romansów*

Na wstępie warto zauważyć, że już sam tytuł cyklu, w którym został umieszczony analizowany w niniejszym opracowaniu utwór, nie jest przypadkowy. Zdaniem badaczy nomenklatura *Ballady i romanse* jest rodzajem zapowiedzi programowej, w której zawarte są kluczowe dla noworodzącego się nurtu idee i podstawowe założenia (Chorowiczowa 1923: 71-72)². Co więcej, wspomniany zbiór jest pełen młodzieńczego entuzjazmu jego autora i dużej pewności siebie, jak również proponowanych przez siebie rozwiązań (Kolbuszewski 1948: 13; Sierżputowski 1905: 67; Dopart 1999: 38-39). Motywy ludowe są w mniejszym lub większym stopniu charakterystyczne dla całego zbioru (Dopart 2013: 40). Tomik został wydany w Wilnie w 1822 roku pod tytułem *Poezye Adama Mickiewicza – Tom pierwszy* (Kolbuszewski 1946: 15). *Lilie* zostały napisane jako jedna z pierwszych ballad zawartych w przywołanym tomie (Chmielowski 1898: 213). Mimo to

¹ Więcej o samym gatunku literackim w: (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2000: 56-57; Opacki 2002: 72-75).

² Por. ciekawą opinię o Mickiewiczu w: (Czwórnóg-Jadczak 2012: 12).

w zbiorze umieszczona została niemal na samym końcu, ustępując miejsca jedynie utworowi zatytułowanemu *Dudarz*. Nazwa nadana temu utworowi ma pełnić funkcję informującą – zapowiada ona naczelną motyw dzieła (Chorowiczowa 1923: 72). Oprócz głównego tytułu poeta umieścił również dopisek „z pieśni gminnej”, która miała określać proveniencję utworu (Przyboś 1998: 47). Zdaniem badaczy tę balladę można uznać za rodzaj syntezy doświadczeń obecnych w poprzedzających dziełach, gdzie elementy niezwykle są połączone z bardzo pogłębioną analizą psychologiczną głównej bohaterki ballady (Cysewski 1983: 99).

Charakterystyka *Lilii*

Podjmując analizę ballady *Lilie*, należy zauważyć, że Mickiewicz w sposób twórczy korzystał z zastanego materiału źródłowego. Z tego też powodu *Lilie*, choć mają swój pierwowzór w pochodzącej jeszcze z czasów średniowiecza pieśni ludowej zatytułowanej *Stała się nam nowina* (Zajac 2014: 283; Kucharski 1931: 349-350; Kucharski 1931: 629)³ i fabularnie nawiązują właśnie do tego źródła, to jednak autor nie trzymał się niewolniczo zastanej tam fabuły (Windakiewicz 1935: 30). Zestawienie tych obydwu utworów pozwala zauważyć wręcz bardzo duży wkład własny poety, który nie wahał się nawet ingerować w zasadniczy zręb fabuły, proponując własne rozwiązania fabularne (Humiecka, Kapelusz 1958: 157). Generalnie analizowana w niniejszym opracowaniu ballada Adama Mickiewicza uznawana jest za bardzo dobre dzieło polskiego poety – zebrała ona wiele pochwał ze strony licznych badaczy literatury. Osoby analizujące *Lilie* zwracały uwagę m.in. na jej formę dostosowaną do opisywanych warunków dramatycznych, ciekawe asyndetyczne połączenia poszczególnych części dzieła oraz bardzo interesujący sposób prezentacji stanu wewnętrznego głównej bohaterki utworu (Kallenbach 1897: 92). Nie brakowało również opinii określających *Lilie* jako arcydzieło sztuki poetyckiej i „koronę studiów folklorystycznych” (Wojciechowski 1927: 262; Windakiewicz 1935: 30). Niektórzy badacze uważali nawet *Lilie* za najlepszy utwór znajdujący się w zbiorze oraz wskazywali, że to właśnie ta ballada była najważniejszą oznaką nowych trendów w literaturze polskiej (Kleiner 1948: 309-310; Zgorzelski 2001: 321-322). Uczciwie należy jednak przyznać, że nie wszyscy badacze poezji Mickiewicza podzielali te poglądy, wypowiadając się o *Liliach* raczej z pewnym dystansem (Humiecka, Kapelusz 1958: 158). Zasadniczym powodem stawianych zarzutów były, zdaniem oponentów, słaby kunszt wersyfikacyjny oraz brak logicznego podziału na strofy (Chmielowski 1898: 213-214). Od strony kompozycyjnej utworu warto zauważyć, że autor świadomie ograniczył rolę wszechwiedzącego narratora na rzecz aktywnego przekazywania wydarzeń przez bohaterów ballady (Chorowiczowa 1923: 79). W analizowanym utworze narrator stroni od interpretowania opisywanych wydarzeń oraz ich moralnej oceny, unikając w ten sposób narzucania swojego punktu widzenia czytelnikowi dzieła (Cysewski 2018: 408). Nie oznacza to bynajmniej, że narrator całkowicie odsuwa się w cień i skutecznie ukrywa za czynnościami oraz słowami bohaterów utworu. Jego rola w narracji jest istotna na kilku płaszczyznach. Z jednej strony udziela on głosu postaciom we właściwym momencie fabularnym dzieła,

udostępniając tym samym czytelnikowi określone partie informacji, istotne na danym etapie przebiegu fabuły. Z drugiej zaś strony zaciekawia swoich odbiorców zarówno przez pewne przemilczenia narracyjne, jak też przez odpowiednie formuły skupiające uwagę czytelników⁴. Przykładem przemilczanego zdarzenia jest choćby zbrodnia głównej bohaterki. Czytelnik jedynie dowiaduje się o niej, nie wie natomiast, jaki ona miała przebieg i jak do niej doszło. Nieprzypadkowe jest również korzystanie z tzw. *praesens historicum*, a więc figury retorycznej polegającej na używaniu czasu teraźniejszego dla opisywania zdarzeń dokonanych, a zatem w funkcji czasu przeszłego. W ten sposób narrator jest w stanie z jednej strony podkreślić bliskość czasową relacjonowanych wydarzeń względem momentu narracji, z drugiej zaś strony ożywia opowiadanie i niejako włącza czytelnika w jego obieg, dając mu możliwość stania się świadkiem relacjonowanych wydarzeń. Zresztą włączenie odbiorcy w obieg relacjonowanych wydarzeń i umożliwienie mu stania się ich uczestnikiem nie dokonuje się tylko przez odpowiednią manipulację czasem gramatycznym ballady. Narracja stara się osiągnąć ten cel również przez wykorzystanie innych środków czy zabiegów literackich. Dla przykładu manipulowanie tempem narracji (jej opóźnianie lub przyśpieszanie) dokonuje się przez stosowanie onomatopei czy wtrąceń krótkich, aczkolwiek sugestywnych cytatów⁵. W ten sposób autor toruje nową drogę dotarcia do odbiorcy – nie tylko przez zmysł wzroku, ale również przez słuch. Tego rodzaju zabiegi pozwalają na przypuszczenie, że analizowana ballada nie tyle ma być czytana, co ma zostać usłyszana i „zobaczona”. Również od strony stylu ballada jest dość dobrze przemyślana i ułożona. Mickiewicz świadomie odwołuje się do pewnych formuł wzmacniających z jednej strony wyrazistość i napięcie fabuły, z drugiej zaś ułatwiających czytelnikowi zapamiętanie samego dzieła (Opacka 1988: 20)⁶. Cysewski wyróżnia dwie zasadnicze formuły budujące narrację: tzw. kontrastu oraz formułę magiczną (Cysewski 2018: 418). Pierwsza z nich polega na opozycyjnym zestawieniu przedstawianego przedmiotu z przyjętą powszechnie konwencją. Jako przykład obrazujący tę formułę można przywołać już pierwszą część ballady opisującą przygotowywanie miejsca spoczynku dopiero co zabitego protagonisty. Przywołany komentator zauważa, że mające raczej sentymentalne skojarzenia obiekty typu gaj, łąka czy lilie nie pasują, a nawet kontrastują z obecnym grobem. Co więcej, są to elementy statyczne, podczas gdy narrator, przez odpowiednie zabiegi literackie, nadaje grobowi funkcję dynamiczną, ponieważ opisuje jego powstawanie, a zatem przechodzenie ze stanu niebytu do stanu istnienia. Drugą przywołaną formułą wykorzystaną w *Liliach* jest formuła magiczna również obecna już w pierwszej części ballady. Za tym, że pierwszą z przywołanych w utworze wypowiedzi głównej bohaterki należy rozumieć jako formułę magiczną, przemawia jednocześnie występowanie wielu elementów charakterystycznych dla magii (czynność, treść inkantacji, sposób wykonania, czas wykonania) (Cysewski 2018: 420). Ta formuła kilkakrotnie powróci w analizowanym utworze i stanie się bardzo ważnym elementem dla rozwiązania postawionego pro-

³ W literaturze przedmiotu ta pieśń jest również nazywana *Pani pana zabiła*. Prawdopodobnie powstała ona w oparciu o autentyczne wydarzenia. Zob. (Gloger 1888: 432).

⁴ Dobrym przykładem takiej formuły są już pierwsze słowa utworu relacjonujące dość niespotykane zdarzenie – zabicie męża przez własną żonę. Zob. (Cysewski 2018: 410).

⁵ Do takich wtrąceń można zaliczyć choćby wypowiedź „Ha! Ha!” czy pytanie „Kto tam?”.

⁶ Zresztą łatwiejszej memoryzacji utworu służy również rytmiczna kompozycja utworu i zbudowanie ballady na konwencjach ludowych.

blemu badawczego, w związku z czym zostanie jeszcze szczegółowo przebadana na dalszym etapie analiz. Na zakończenie prezentacji obecnych w *Liliach* formuł budujących narrację warto jeszcze wspomnieć o tzw. formule czekania. Tego rodzaju formuła informująca o pewnego rodzaju bierności i oczekiwaniu na dalszy bieg wydarzeń, na jakąś odmianę bieżącej sytuacji pojawia się dosyć często, stąd nie można obecności tego motywu uznać za przypadek. Znamienne jest również to, że formuły czekania są zbudowane podobnie od strony językowej i mimo pewnych różnic treściowych posiadają sporo elementów podobnych (Cysewski 2018: 425-426).

Fabuła ballady

Od strony fabularnej wydarzenia opisane w balladzie są stosunkowo czytelne i zasadniczo nie zmuszają czytelnika do głębszych refleksji przy ich odtwarzaniu. *Lilie* zaczynają się od krótkiego, ale sugestywnego komentarza narratora do zbrodni dokonanej przez główną bohaterkę na jej mężu. Zaraz po tym stosunkowo szczegółowo zostają opisane okoliczności pogrzebu ciała zabitego małżonka. Mając jednak wyrzuty sumienia, kobieta decyduje się na podróż do chatki pustelnika, by poinformować go o dokonanej mordzie i poprosić o radę. Kobieta przyznaje się do zbrodni i uznając swoją winę, prosi pustelnika o nałożenie adekwatnej do ciężaru przewinienia pokuty. Jednocześnie zaznacza ona, że jest gotowa znieść każdą karę, byleby tylko odpokutować zbrodnię. Pustelnik natomiast, zamiast spełnić prośbę głównej bohaterki, decyduje się jedynie na zapewnienie jej, że dokonana przez nią zbrodnia nie ujrzy światła dziennego, ponieważ jedynym świadkiem, który mógłby poinformować osoby trzecie o zaistniałych wydarzeniach, jest jej zmarły mąż. Kobieta jest zadowolona z takiego obrotu sprawy. Wraca ona do domu, a na pytania własnych dzieci odpowiada wymijająco, licząc na to, że z czasem dzieci zapomną o własnym ojcu, co rzeczywistość ma miejsce. Głównej bohaterce jednak trudno jest wyrzucić z myśli pamięć o swym krwawym czynie. Nigdy nie chodzi uśmiechnięta i ma duże problemy ze spaniem. Kolejnym przełomowym momentem narracji jest przyjazd braci zamordowanego bohatera, którzy od razu udają się do swojej siostry, pytając ją o los jej męża. Kobieta po raz kolejny dopuszcza się kłamstwa, stwierdzając, że jej mąż zginął podczas prowadzonych działań militarnych. Ku jej wielkiemu zdziwieniu bracia oświadczają, że jest to niemożliwe z powodu dawno zakończonej wojny. Jednocześnie zapewniają ją, że posłają sługi po to, by go odnaleźć w przypadku, gdyby nie pojawił się w ciągu paru dni. Tak się rzeczywiście dzieje, a ponieważ mąż głównej bohaterki się nie odnalazł, ci czekają w domu kobiety przez kilka miesięcy, co w konsekwencji doprowadza do tego, że się w niej zakochują i zapominają o zaginionym bracie. Ostatecznie decydują się na złożenie swojej gospodyni propozycji: sugerują jej powtórne wyjście za mąż za jednego z nich. Główna bohaterka ballady nie wie, jak ma się zachować w tej sytuacji. Prosi o chwilę czasu i decyduje się na ponowne odwiedzenie pustelnika. Po opowiedzeniu mu całej sytuacji prosi go o radę, wyrażając jednocześnie swoje obawy co do słuszności ponownego wychodzenia za mąż. Uważa ona bowiem, że ze względu na dokonaną zbrodnię i niepokój ducha nie wolno jej powtórnie stawać na ślubnym kobiercu. Pustelnik proponuje wskrzeszenie jej męża, na co jednak kobieta nie chce wyrazić zgody – woli już raczej prowadzić życie pokutne. Widząc jej skruchę i obawy, rozmówca zapewna

o zasadności ponownego zamążpójścia i proponuje dokonać wyboru przez zdanie się na sąd Boży: ten mężczyzna zostanie wybrankiem głównej bohaterki, którego wianek kobieta wybierze. Ta propozycja spodobała się kobiecie. Natychmiast opuszcza ona chatkę pustelnika i, choć narracja tego nie stwierdza, to należy domniemywać, że poinformowała ona o sposobie wyboru kandydata dwóch zainteresowanych braci. Kiedy nadchodzi dzień wesela, po wejściu do kościoła wybiera ona jeden z dwóch wianków i pyta o to, kto jest jego właścicielem. Okazuje się jednak, że obydwaj bracia roszczą sobie pretensje co do prawa własności wskazanego wianka, co na różny sposób uzasadniają. Cała sytuacja staje się bardzo napięta i zainteresowani są gotowi rozwiązać konflikt zbrojnie, przy użyciu oręża. Właśnie wtedy w kościele pojawia się zmarły mąż głównej bohaterki, a oświadczając, że to on jest właścicielem wianka wybranego przez kobietę, doprowadza do zaważenia się cerkwi i pogrzebania znajdujących się tam osób (Cysewski 2018: 448-449).

Analiza kluczowych scen ballady

Ballady Adama Mickiewicza charakteryzuje ścisłe zespolenie rzeczywistości tzw. realnej, czyli jak najbardziej możliwej, prawdopodobnej i doświadczalnej, z rzeczywistością fantastyczną, a więc taką, która nie jest możliwa do zaistnienia w świecie dostępnym człowiekowi (Cysewski 2018: 454). W analizowanym utworze wspomniane sprzęgnięcie się tych dwóch światów zostaje niejako sprowokowane przez czyn głównej bohaterki opisany w pierwszych wersach *Lilii* – jest nim zabójstwo męża. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną, istotną rzecz. Mickiewicz przedstawia dość nietypowe, jak na dawne realia historyczne, zabójstwo. W tym przypadku bowiem ofiarą jest mężczyzna, a mordercą – kobieta. W każdym razie z perspektywy poprowadzonej dalej narracji nie ma to większego znaczenia, ponieważ już sam fakt zabójstwa narusza pewną ustaloną harmonię świata i domaga się odpowiedniej formy ekspiacji, która przywróci naruszony porządek rzeczywistości (Cysewski 2018: 432, 435-436). Właśnie owo sprzęgnięcie dwóch różnych rzeczywistości doprowadzi ostatecznie do finału opisanego w ostatnich partiach ballady, bez niego bowiem przyjscie męża głównej bohaterki do obiektu sakralnego i zapadnięcie się kościoła pod ziemię byłoby niemożliwe. W tym przypadku zatem to obecność czynnika fantastycznego przez ukaranie winnej doprowadza ostatecznie do wyrównania się naruszonej uprzednio harmonii świata⁷. W tym miejscu jednak pojawia się problem zasygnalizowany we wstępie niniejszego opracowania. Zgodnie z przytoczoną fabułą utworu zabity małżonek nie powinien opuszczać grobu tak długo, dopóki jego niewierna żona nie wyrazi na to zdecydowanej zgody. Tymczasem jednak jej mąż opuszcza grób i wymierza sprawiedliwą karę pomimo tego, że ona go nie wezwała. Czy zatem jej wolność została naruszona? Do udzielenia odpowiedzi na tak postawione pytanie kluczowe wydają się szczególnie trzy momenty narracji, które ze względu na swoją rangę warto przeanalizować nieco bardziej szczegółowo. Pierwszym z nich jest początkowa scena *Lilii*, kiedy to narrator opisuje grzebanie zabitego męża. Drugim istotnym momentem jest dialog kobiety z pustelnikiem, kiedy to pojawia się pomysł rozstrzygnięcia dylematu wyboru odpowiedniego kandydata. Wreszcie trzecią sceną niezbędną dla

⁷ Por. uwagę w: (Witkowska, Przybylski 2002: 250).

właściwego zrozumienia opisanych w finale zdarzeń jest wybór przygotowanych przez braci wianków. Pierwsza z przywołanych powyżej scen utworu opisuje czynność grzebania przez żonę zabitego męża. Narrator stosunkowo szczegółowo opisuje miejsce pochówku, wspominając o gaju, łączce oraz ruczaju. Szczególnie istotną rolę w wykonywanej przez kobietę czynności odgrywają kwiaty zasiane przez nią na grobie męża. Zgodnie z przekazem ballady tymi kwiatami są lilie⁸. Dokonując zasiewu, kobieta wypowiada specjalną formułę będącą rodzajem inkantacji, a więc zaklęciem mającym na celu niejako zapiecztowanie grobu, a więc tym samym ukrycie jej zbrodni i zabezpieczenie ją przed ewentualną zemstą ze strony zabitego męża (Kleiner 1948: 307)⁹. Specyficzna budowa inkantacji każe przypuszczać, że jej treść nie jest przypadkowa i autorowi bardzo zależało na tym, żeby czytelnik odczytał ją właśnie jako rodzaj ochronnego zaklęcia. Inkantacja ma budowę okalającą, składa się z czterech członów, gdzie człon czwarty tematycznie nawiązuje (i zarazem jest powtórzeniem) członu pierwszego, człon trzeci zaś nawiązuje (i jednocześnie jest powtórzeniem) członu drugiego¹⁰. Zasadniczo można zatem wskazać na dwie warstwy przekazu treści, które to warstwy zostały w odpowiedni sposób ułożone w obrębie całości inkantacji. W pierwszej warstwie wyrażony został rozkaz skierowany do zasiewanych kwiatów, aby uzyskały odpowiednią wielkość. Druga warstwa treści natomiast zawiera nawiązanie do pochowanego przed chwilą mężczyzny, który pogrzebany został w głębinach ziemi. Niezmiernie istotną rolę odgrywa tu partykuła porównawcza („jak”), ponieważ to właśnie ona zespała obydwie warstwy treści, tworząc jednocześnie pomiędzy nimi swoistego rodzaju kontrast. Ów kontrast dotyczy lilii i pochowanego mężczyzny. Kobieta pogrzebała go w grobie, a zatem, zgodnie z logiką inkantacji, w miejscu znajdującym się w dole, w głębinach ziemi. Lilie tymczasem, według treści zaklęcia, mają piąć się ku górze. Takie zestawienie sugeruje, że wzrost kwiatów (ku górze) niejako powoduje, że pogrzebany małżonek jeszcze bardziej pogrzeza się w dole, a zatem ma miejsce skuteczniejsze zabezpieczenie przed jego powrotem i ewentualną zemstą. Dojrzałe lilie stanowią więc gwarancję dla kobiety, że nie spotka ją nic złego. Drugą istotną sceną dla znalezienia odpowiedzi na postawiony problem badawczy jest powtórne spotkanie kobiety ze starcem. Jak już zauważono, pretekstem do ponownego odwiedzenia chatki pustelnika staje się dla głównej bohaterki impas związany z propozycją złożoną jej przez obydwu braci zamordowanego męża. Kobieta nie jest pewna tego, co powinna zrobić, stąd decyduje się na wysłuchanie rady dobrze jej znanego mędrca. Podstawą jej wątpliwości są z jednej strony dokonana zbrodnia, która niejako na nią ciągle ciąży, z drugiej zaś fakt, że obydwaj kandydaci wykazują zainteresowanie jej osobą i obydwaj w jednakowym stopniu jej się podobają. Kobieta zwierza się pustelnikowi ze swoich dylematów, mówiąc zarówno o majątku, który wskutek śmierci męża się marnuje, jak i o karze, na którą zasługuje z powodu dokonanego morderstwa. Pustelnik najpierw odwołuje się do powszechnie znanej paremii, że każda zbrodnia powinna zostać pomszczona, następnie zaś zapewnia swoją interlokutorkę, że łaskawość Boga pozwala Mu na wysłuchiwanie próśb osób żałujących swego niegodziwego postę-

⁸ Ironia doboru właśnie tych kwiatów polega na tym, że lilie symbolizują czystość i niewinność, tu natomiast wykorzystywane są w kontekście zbrodni. Zob. (Janowski 2004: 1067-1068; Górnicki 2008: 41; Kowalczyk 2004: 27).

⁹ Owa inkantacja brzmi w sposób następujący: „Rośnij kwiecie wysoko, // Jak pan leży głęboko; // Jak pan leży głęboko, // tak ty rośnij wysoko”.

¹⁰ Jest to zatem budowa a – b – b – a.

powania. Właśnie w tym kontekście pojawia się propozycja wskrzeszenia zmarłego męża (Tretiak 1898: 363-364). Reakcja kobiety jest natychmiastowa i żywiołowa. Nie chce ona powrotu męża i oświadcza swoją gotowość do odbycia stosownej kary, byleby się tylko uwolniła od kontaktu z jej zabitym małżonkiem. Jako propozycję własnej ekspiacji kobieta podaje gotowość wyrzeknięcia się posiadanych dóbr i wstąpienie do klasztoru. Usłyszawszy to wyznanie i widząc żal rozmówcy, starzec zapłakał i poradził kobiecie zamężpójście, zapewniając równocześnie, że zmarły małżonek już nigdy do niej nie powróci. Właśnie w tym miejscu pojawia się jeden z najbardziej kluczowych momentów fabuły z perspektywy postawionego celu badawczego. Pustelnik stawia jeden warunek, który musi zostać spełniony, żeby zmarły mąż wrócił do kobiety – jest nim (dobrowolne) wezwanie go przez nią¹¹. W odniesieniu do dylematu wyboru odpowiedniego kandydata starzec, jak już zauważono, decyduje się na odwołanie do instytucji sądu Bożego, czyli tzw. ordalium. Radzi on kobiecie zachęcenie braci do oplecenia wianka i złożenia go na ołtarzu. Ostatecznego wyboru dokonać ma bohaterka, która przez wskazanie tego wianka, który jej się spodoba, wskaże jednocześnie jego właściciela i zarazem swego przyszłego męża. I wreszcie trzecią istotną sceną dla rozwiązania postawionego problemu badawczego jest finałny przebieg wydarzeń opisany w ostatniej części utworu. W niedzielę, kiedy zaplanowane zostało wesele, zgodnie z regułami złożonej obietnicy główna bohaterka udała się do kościoła¹², gdzie miała dokonać wyboru małżonka. Przekroczywszy próg świątyni, wzięła wianek, w którym znajdowały się lilie, po czym zapytała, kto jest jego właścicielem. Jako pierwszy zgłosił się starszy z braci, wskazując na przypiętą wstążkę mającą być oznaką tego, że to on upłócił ten wianek. Bezpośrednio po tym swoje roszczenia wysunął również drugi kandydat, stwierdzając, że jest w stanie podać dokładne miejsce, skąd lilie znajdujące się w wianku były rwane¹³. W konsekwencji pomiędzy obydwoma braćmi dochodzi do ostrego konfliktu – oponenci sięgają nawet po miecze i są gotowi rozwiązać konflikt siłą. Właśnie wtedy następuje radykalna odmiana całej sytuacji. Niespodziewanie bowiem w kościele pojawia się trzeci kandydat, który również wspomina się o prawo „poślubienia” głównej bohaterki. Jest nim uśmiercony małżonek. Żąda on od kaptana dopełnienia obrzędów małżeńskich¹⁴, uzasadniając swoje roszczenia faktem, że to on jest właścicielem lilii wplecionych do wianka, który kobieta wybrała (Opacki 1980: 82). Dowodem przynależności do niego kluczowego dla całej fabuły przedmiotu ma być to, że lilie wplecione do wianka zostały zerwane z jego grobu.

Wybór głównej bohaterki w kontekście zagadnienia wolności i determinizmu

Z perspektywy postawionego problemu badawczego w szczegółowej przeanalizowanych fragmentach ballady dochodzi do wyraźnego konfliktu pomiędzy sferą wolności kobiety i pewnego rodzaju

¹¹ Ponieważ jednak kobieta nie ma zamiaru tego robić, w świetle dotychczasowego przebiegu fabuły ta sytuacja nigdy nie powinna mieć miejsca. Por. następujące słowa ballady: „Pani z przestrogi rada, // Już do małżeństwa skora, // Nie boi się upióra; // Bo w myśli swej układa, // Nigdy w żadnej potrzebie // Nie wołać go do siebie”.

¹² Czasami w balladzie ten budynek sakralny nazywany jest również cerkwią.

¹³ A zatem z punktu widzenia narracji miałyby być to dowód na to, że to on upłócił wianek, a zatem to on jest jego właścicielem.

¹⁴ W balladzie jest mowa o symbolicznym „wiązaniu stułą”.

ju determinizmu. Główna bohaterka utworu Mickiewicza bowiem bardzo wyraźnie deklarowała, że nie chce już więcej oglądać swojego zabitego męża. Co więcej, pustelnik zapewnił ją, że jej zmarły małżonek nigdy do niej nie wróci, a jedyną możliwością spowodowania jego powrotu jest wyraźne wyrażenie woli przez kobietę. Jak wynika z przebiegu narracji, główna bohaterka nigdy takiej woli nie wyraziła w sposób bezpośredni, a zatem zgodnie z tą logiką fabuły jej zabity małżonek nigdy nie powinien był do niej powrócić. Z drugiej jednak strony, jak wiadomo, uśmiercony mąż zjawił się na weselu. W tym kontekście można by się zatem pokusić o stwierdzenie, że nad główną bohaterką utworu ciążyło swoistego rodzaju fatum, będące karą za dokonaną przez nią zbrodnię – jej mąż musiał się pojawić, żeby w ten sposób doprowadzić do przywrócenia porządku naruszonego przez jego śmierć. Przyjęcie takiego rozwiązania jednak konsekwentnie zmusza do odrzucenia wolności kobiety oraz zaprzecza prawdziwości słów pustelnika. A zatem czy istnieje możliwość wskazania takiego rozwiązania, które wskazywałoby na zasadność pojawienia się zmarłego męża na weselu przy jednoczesnej obronie wolności głównej bohaterki? Analizując utwory czerpiące z podań ludowych i folkloru, trzeba pamiętać o tym, że tymi utworami rządzi określona z góry reguła sprawiedliwego wyrównywania naruszonego porządku. Innymi słowy autorzy w taki sposób konstruują tego rodzaju utwory, żeby ostatecznie popełnione zło zostało w jakiś sposób ukarane. Ta logika jest możliwa do zaobserwowania również w *Liliach*. Kobieta dopuściła się zabójstwa, przez co zaciągnęła winę. Pragnąc powtórnie wyjść za mąż, chciała w ten sposób niejako przypieczętować ostateczne zerwanie ze swoim uśmierconym małżonkiem. W końcówce ballady dochodzi jednak do niespodziewanego zwrotu akcji, który wyrównuje naruszony ład społeczny – kobieta powraca do swojego męża i, co więcej, ponieważ jej mąż znajduje się już w świecie zmarłych, to na mocy trwałości związku małżeńskiego ona również musi się tam znaleźć. W oparciu o zarysowany powyżej proces można stwierdzić, że balladą rządzi pewnego rodzaju fatum przejawiające się w konieczności wyrównania naruszonego ładu społecznego i doprowadzenia harmonii do jej pierwotnego stanu. Na poziomie samej narracji owa konieczność wynika z obiektywnych praw świata, którymi nie rządzi przypadek, ale bliżej niesprecyzowana opatrność. Na poziomie relacji autor–utwór natomiast wspomniane fatum posiada swoje umocowanie w woli autora, który właśnie w ten sposób zechciał skonstruować stworzony przez siebie świat. W związku z tym można pokusić się o stwierdzenie, że skoro właśnie taki, a nie inny przebieg akcji jest wyrazem woli autora ballady, to „wola” bohaterów *Lilii* również jest z góry ustalona i podporządkowana zamierzeniom twórcy utworu. W tym kontekście stawianie problemu wolności głównej bohaterki byłoby nieuprawnione. Tak jednak do końca nie jest, ponieważ w ramach stworzonego świata decyzje bohaterów i konsekwencje z nich wyprowadzone nie są przypadkowe, ale podlegają funkcjonującym w obrębie utworu prawom. A zatem chociaż narrator zrealizował zaplanowaną przez siebie wizję świata, to jednak w ramach skonstruowanego utworu pozostawił pewną swobodę decyzyjną, której podjęcie musiało doprowadzić do zamierzonego przez niego finału¹⁵. I właśnie wskazanie

¹⁵ Innymi słowy autor mógł po prostu wprowadzić do narracji zaplanowane przez siebie rozwiązanie, w ogóle nie troszcząc się o jego osadzenie na tle całej fabuły ballady. Zamordowany małżonek po prostu mógł się pojawić w kościele i narracja w żaden sposób nie musiała podawać zasadności jego pojawienia się w tym miejscu i realizacji zemsty.

owej zależności, owego związku pomiędzy jakąś decyzją bohatera a ostatecznym rozwiązaniem wydaje się kluczem do rozwiązania postawionego we wstępie opracowania problemu. Z początkowej narracji utworu wiadomo, jak już kilkakrotnie zauważono, że główna bohaterka zabezpieczyła grób zabitego męża stosownym zaklęciem ochronnym, które miało powstrzymać go przed opuszczeniem miejsca pochówku. W dalszej partii ballady pustelnik potwierdził skuteczność tego zaklęcia stwierdzeniem, że tylko jej wola jest w stanie złamać pieczęć i sprowadzić małżonka. Wiadomo również, że w sposób bezpośredni kobieta nigdy takiej woli nie wyraziła i nie miała zamiaru jej wyrazić. Kluczem do uchwycenia relacji pomiędzy jej „decyzją” przywołania męża a deklarowaną niechęcią wydaje się być zatem sytuacja, w której główna bohaterka wyraziła swoją wolę w sposób nieświadomy, czy może raczej nie w pełni świadomy. Takie rozwiązanie zespajałoby wszystkie wymienione we wcześniejszej partii opracowania napięcia. Rolę takiego klucza w analizowanej balladzie wydaje się pełnić tytułowy atrybut, którym kobieta posłużyła się w celu zabezpieczenia grobu zabitego męża. Zgodnie z przytoczoną przez narratora treścią inkantacji kobiety lilie pełniły funkcję zewnętrznej pieczęci grobowej, a zatem należały do integralnego wyposażenia miejsca pochówku zamordowanego małżonka¹⁶. Można zatem stwierdzić, że to właśnie on był ich właścicielem. Zresztą potwierdzenie takiej interpretacji dostarcza sama końcówka ballady, w której ów mąż wyraźnie potwierdza własne roszczenia co do bycia właścicielem lilii¹⁷. A ponieważ lilie zostały wpecione w wianek, który miał być, zgodnie z przysięgą złożoną przez główną bohaterkę, narzędziem wyboru małżonka, kobieta w ten sposób właśnie swojego zamordowanego męża wybrała na małżonka, oddając się jednocześnie pod jego władzę¹⁸. A zatem postawiony we wstępie niniejszego opracowania problem badawczy należy rozwiązać w następujący sposób. Wolna wola głównej bohaterki utworu *Lilie* nie została naruszona, a zatem jej finałowym losem nie żądała żadna determinacja. To ona wskazała zabitego małżonka na swojego męża, choć trzeba wyraźnie podkreślić, że zrobiła to częściowo nieświadomie. Jej nieświadomość nie polegała jednak na tym, że nie była w pełni poczytalna w chwili podejmowania decyzji co do sposobu wyboru małżonka, ale na tym, że nie zatroszczyła się o uwzględnienie możliwych konsekwencji złożonej przez siebie przysięgi. To zaś nie jest przejawem zewnętrznej determinacji, ale wewnętrznego nierozsądku.

Podsumowanie

Celem niniejszej pracy była próba ukazania relacji pomiędzy wolną wolą głównej bohaterki ballady Adama Mickiewicza zatytułowanej *Lilie* a pozornie zdeterminowaną ogólnie działalnością jej zabitego małżonka, który na weselu swojej żony doprowadził do jej pogrzebania w ziemi. Osiągnięcie celu pracy było możliwe dzięki szczegółowej analizie kluczowych z perspektywy postawionego problemu badawczego miejsc utworu. Praca została podzielona na pięć zasadniczych części. Najpierw krótko przedstawiono miejsce

¹⁶ Z drugiej strony jednak w jakiś sposób należały również do świata żywych, ponieważ to oni mieli być chronieni mocą tej pieczęci.

¹⁷ „Mój wieniec i ty moja! // Kwiat na mym rwany grobie [...] Żli bracia! biada obu! // Z mego rwaliście grobu”.

¹⁸ W tym przypadku zamordowany mąż wykorzystał swoją władzę nad żoną w ten sposób, że zabrał ją ze sobą na drugi świat.

ballady w całym cyklu *Ballady i romanse* polskiego poety. Potem scharakteryzowano *Lilie* od strony kompozycji i narracji. W dalszej kolejności streszczono fabułę ballady oraz szczegółowo przeanalizowano kluczowe sceny utworu. Wreszcie w ostatniej części osadzono wybór głównej bohaterki na tle kategorii determinizmu i wolności. W świetle przeprowadzonych analiz należy stwierdzić, że wolna wola głównej bohaterki ballady *Lilie* nie została naruszona ani tym bardziej złamana. To działania kobiety doprowadziły do finału przedstawionego w utworze, a zatem jej zmarły małżonek pojawił się w kościele nie wskutek zewnętrznego fatum, ale wskutek dokonanego wyboru. Oczywiście wybór ten nie był do końca świadomy, ale w tym przypadku nieświadomość polegała na nieprzekalkulowaniu potencjalnych skutków złożonej przysięgi, a nie na braku poczytalności w chwili podejmowania wyboru.

23. Przyboś J., (1998) *Czytając Mickiewicza*, Warszawa: Rytm.
24. Sierżputowski T., (1905) *Romantyzm polski, jego fazy, istota i skutki*, Warszawa: Jan Fiszer.
25. Tretiak J., (1898) *Młodość Mickiewicza (1798–1824). Życie i poezja*, Petersburg: K. Grendyszyński.
26. Windakiewicz S., (1935) *Adam Mickiewicz. Życie i dzieła*, Kraków: Gebethner i Wolff.
27. Witkowska A., Przybylski R., (2002) *Romantyzm*, Warszawa: PWN.
28. Wojciechowski K., (1927) „*Ballady i Romanse*” A. Mickiewicza [w:] Wojciechowski K., (red.), *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863*, Lwów – Warszawa: Książnica Atlas.
29. Zając J., (2014) *Ballady „o pani, co zabiła pana” w kontekście kryminologii i kryminatu (Od Mickiewicza do Gałczyńskiego)* [w:] Piechota M., Ryba J., Janoszka M., (red.), *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...: autorzy - dzieła – czytelnicy*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
30. Zgorzelski Cz., (2001) *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa: Rytm.

Bibliografia:

1. Chorowiczowa A., (1923) *Ze studjów nad artyzmem „Ballad i romanów” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” nr 20.
2. Cysewski K., (1983) „*Ballady i romanse*” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” nr 74/3.
3. Cysewski K., (2018) *Autentyzm i mitologizacja. „Lilie”* [w:] Cysewski K., (red.), *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romanach” Mickiewicza*, Kraków: Homini.
4. Chmielowski P., (1898) *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
5. Czwrónóg-Jadczak B., (2012) *Klasyki i romantycy. Spór i dialog*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
6. Dopart B., (1999) *Romantyzm polski: pluralizm poglądów i synkretyzm dzieła*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
7. Dopart B., (2013) *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonseanse*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
8. Gloger Z., (1888) *Zkąd powstała ballada „Lilie”, „Kłosa”* nr 1226.
9. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., (2000) *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
10. Górnicki Z., (2008) *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, Kraków: Wydawnictwo M.
11. Humięcka W., Kapelański H., (1958) *Ballady i romanse* [w:] Krzyżanowski J., Wojciechowski R., (red.), *Ludowość u Mickiewicza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
12. Janowski J., (2004) *Lilia* [w:] Szostek A., (red.), *Encyklopedia Katolicka*, t. 10, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
13. Kallenbach J., (1897) *Adam Mickiewicz, t. 1*, Kraków: Spółka Wydawnicza Polska.
14. Kleiner J., (1948) *Mickiewicz, t. 1*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
15. Kolbuszewski S., (1946) *Twórczość Mickiewicza w kraju i w Rosji*, Katowice: Czytelnik.
16. Kolbuszewski S., (1948) *Romantyzm*, Wrocław: Czytelnik.
17. Kowalczyk K., (2004) *Szlakiem rabczańskich kapliczek*, Kraków: Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy.
18. Kucharski E., (1931a) „*Pani pana zabiła*” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej, „Pamiętnik Literacki” nr 28.
19. Kucharski E., (1931b) *Podłoże, na którym zakwitły „Lilje” Mickiewicza*, „Filomata” nr 30.
20. Opacka A., (1988) *Litewska epopeja J.I. Kraszewskiego. Szkice o „Anafielas”*, Katowice: Uniwersytet Śląski.
21. Opacki I., (1980) „*W środku niebokrega*”. O „*Balladach i romanach*” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” nr 71/3.
22. Opacki I., (2002) *Ballada* [w:] Bachórz J., Kowalczyk A., (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

O Autorze

dr Dawid Mielnik

Absolwent teologii, nauk biblijnych, filozofii, edytorstwa i informatyki, doktor nauk teologicznych w zakresie nauk biblijnych (KUL 2017). Obecnie redaktor czasopisma naukowego „Vox Patrum”. Autor dwóch monografii naukowych, kilkudziesięciu recenzowanych artykułów naukowych oraz trzech dzieł z zakresu literatury pięknej. Prelegent ponad dwudziestu konferencji naukowych oraz członek komitetu organizacyjnego kilkudziesięciu konferencji naukowych. Zainteresowania badawcze: egzegeza biblijna, symbolika liturgiczna, relacja pomiędzy mszalami Jana XXIII i Pawła VI.