



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Ballady „o pani, co zabiła pana” w kontekście kryminologii i kryminału (Od Mickiewicza do Gałczyńskiego)

Author: Jan Zając

Citation style: Zając Jan. (2014). Ballady „o pani, co zabiła pana” w kontekście kryminologii i kryminału (Od Mickiewicza do Gałczyńskiego). W: M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka (red.), "Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy - dzieła - czytelnicy. Cz. 5" (S. 283-313). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jan Zając

Ballady „o pani, co zabiła pana” w kontekście kryminologii i kryminału (Od Mickiewicza do Gałczyńskiego)

Spośród licznych, należących do kultury oralnej, tekstów ludowych, nawet bardzo swego czasu popularnych, niektóre tylko stają się trwałą częścią piśmiennej tradycji literackiej. Kazimierz Wyka jednoznacznie wskazuje zasadę warunkującą, które elementy ludowości odzyskane zostaną dla literatury – podstawowy jest tu wpływ silnej osobowości twórczej¹. Najlepszym przykładem tego zjawiska jest Mickiewiczowska ballada *Lilije*², która, zgodnie z jej podtytułem, odtwarza – i przetwarza – starą pieśń rozpoczynającą się od słów „Stała nam się nowina, pani pana zabiła”³. Tekst ludowy, przywołany w *Balladach i romansach*, dzieło tak istotnym dla kultury polskiej, staje się źródłem inspiracji i dla późniejszych twórców – Teofila Lenartowicza w *Historii o pani, co pana zabiła*, znanej też pod tytułem *Ballada*⁴, Jana Kasprowicza w *Pieśni o pani, co zabiła pana*⁵, Światopełka

¹ K. Wyka: „Pani pana zabiła”. W: *Pani pana zabiła*. Wybór i wstęp K. Wyka. Warszawa 1974, s. 6.

² A. Mickiewicz: *Lilije. Ballada (z pieśni gminnej)*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. C. Zgorzelski. T. 1. Wrocław 1997, s. 166–178.

³ *Stała nam się nowina, pani pana zabiła*. W: O. Kolberg: *Pieśni ludu polskiego*. Kraków 1857, s. 13–26.

⁴ T. Lenartowicz: *Ballada*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1972, s. 300–309.

⁵ J. Kasprowicz: *Pieśń o pani, co zabiła pana. (Z motywów ludowych)*. W: Idem: *Wybór poezji*. Oprac. J.J. Lipski. Wrocław 1990, s. 305–310.

Karpińskiego w *Ra-ta-tam*⁶ czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w *Liliach albo kwiatkach prohibicyjnych. Balladzie ostrzegającej*⁷ oraz w *Balladzie „Lilie”*⁸ z Teatryku „Zielona Gęś”, żeby wymienić tylko przykłady z dziedziny poezji, a zarazem teksty, które będą tu przedmiotem analizy⁹.

Z propozycji Wyki wynika rodzaj szczególnego, podwójnego kodowania rzeczonych tekstów. Chociaż każdy późniejszy utwór pozostaje z reguły w relacji z wcześniejszymi, poruszającymi ten sam temat lub zawierającymi ten sam motyw, należy założyć, że autorzy tekstów pisanych po Mickiewiczu, właśnie jego balladę mają za wyjściową, przynajmniej na równi z tekstem ludowym. *Lilije* są wobec tego przekąźnikami ludowości, która, zwłaszcza w XX wieku, u Karpińskiego i Gałczyńskiego, pojawia się wtórnie. Na pierwszy plan wysuwa się gra z tekstem Mickiewicza. Z perspektywy „odzyskiwania ludowości” zaczyna on pełnić funkcję dwuznaczną – zacierając to, co przybliżył, maskuje swoją podstawę, choć jest ona bezpośrednio wyłożona już w tytule. Konstatacja ta jest dla dalszego wywodu niezbędna, ponieważ to tekst ludowy stanowić będzie podstawę analizy.

Jak zauważa Walter J. Ong, opowieści powstałe w kulturach o wyższym poziomie oralności są „bardziej funkcjonalne” niż teksty kultury cyrograficznej czy typograficznej¹⁰. Funkcje utworu ludowego ściśle powiązane są z jego tematyką, co warunkuje metody zastosowane w przeprowadzonej analizie. Problematyka zbrodni w literaturze otwiera dwa główne konteksty. Po pierwsze, rozważyć należy, jaki jest status czynu zbrodniczego w świetle danego utworu. Kategorie, w jakich tekst opisuje te wydarzenia, należą do istotnych danych natury historycznej. Narzędzia kryminologii – oraz poprzedzających ją sposobów myślenia o przestępstwie czy grzechu – pozwolą dokładniej przedstawić motyw zbrodni i jego rolę. Po drugie, istotne jest to, jak czyn zbrodniczy jest w danym utworze przedstawiany. Strukturalna analiza kompozycji kolejnych utworów, odniesiona do modelowej struktury powieści kryminalnej i tekstu kryminalnego, oraz uwzględnienie zagadnień intertekstualności i stylizacji umożliwią dokonywanie porównań.

⁶ Ś. Karpiński: *Ra-ta-tam. Ballada*. W: Idem: *Kredą na parkanie*. Warszawa 1937, s. 13–14.

⁷ K.I. Gałczyński: *Lilie albo kwiatki prohibicyjne. Ballada ostrzegająca*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Poezje z lat 1923–1946*. Warszawa 1957, s. 192–193.

⁸ K.I. Gałczyński: *Ballada „Lilie”*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Próby teatralne*. Warszawa 1958, s. 395.

⁹ Wszystkie cytaty z utworów pochodzą z podanych powyżej wydań.

¹⁰ W.J. Ong: *Oralność i piśmiennosc: słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992, s. 187.

Ong zauważa, że powieść kryminalna, stawiająca wymóg linearności akcji i rozwijająca ją przez punkt kulminacyjny, zgodnie z piramidą Gustava Freytaga, jest formą literacką daleką od narracji możliwych do stworzenia w kulturze oralnej¹¹. Zarazem jednak zwraca uwagę na fakt, że teksty takie odznaczają się silną funkcjonalnością: „Kultury oralne [...] korzystają z opowieści o działaniach człowieka, by wiele z tego, co wiedzą, przechowywać, organizować i przekazywać”¹². Jedną z zasad rządzących przekazywaną ustnie twórczością ludową byłby więc prymat przedstawiania wydarzeń poruszających czy wstrząsających – rzeczywistych lub, pod wpływem zmienności kolejnych przekazów, modelowych. Stanisław Czernik w *Poezji chłopów polskich* konstatuje: „tematem pieśni epickiej były wydarzenia wstrząsające opinią publiczną”¹³. Okazuje się więc, że przy niemożności tworzenia fabuł w rodzaju powieści kryminalnej, twórczość ludowa musiała wypracować inne metody przekazywania kryminalnych treści. Warto zauważyć, że Ong ogranicza swoje rozważania tylko do tekstów długich¹⁴. Chodzi tu więc o znaczne objętościowo utwory z rodzaju tych, które Czernik nazywa „epiką właściwą, obrazującą czyny bohaterские i przeżycia zbiorowości”, zauważając, że na gruncie polskim taka forma twórczości ludowej prawdopodobnie nigdy się nie rozwinęła¹⁵. Wobec tego założyć można, że krótkich utworów oralnych nie obejmuje brak możliwości stworzenia linearnej fabuły.

Teoretycy powieści kryminalnej określają ją często jako formę gry intelektualnej¹⁶ czy zagadki¹⁷. W związku z tym Stanko Lasić precyzuje w *Poetyce powieści kryminalnej*, jaka forma linearności wiąże się z tym gatunkiem: chodzi o fabułę linearно-powrotną, tj. taką, która, zachowując następstwo kolejnych sekwencji, w zakończeniu powraca do zatajonych wydarzeń poprzedzających, wyjaśniających sekwencję rozpoczynającą, tj. zbrodnię lub szerzej rozumiany tajemniczy czyn zagrożający. Badacz wymienia też bloki kompozycyjne, grupujące poszczególne sekwencje fabuły kryminalnej: „PRZYGOTOWANIE ZBROD-

¹¹ Ibidem, s. 196–197.

¹² Ibidem, s. 187–188.

¹³ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich. Pieśń ludowa w okresie pańszczyźnianym*. Warszawa 1951, s. 219.

¹⁴ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 192.

¹⁵ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 219–220.

¹⁶ R. Caillois: *Powieść kryminalna, czyli Jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*. Przeł. J. Błoński. W: R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl*. Wybór M. Żurowski. Wstęp J. Błoński. Warszawa 1967, s. 179.

¹⁷ S. Lasić: *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przeł. M. Petryńska. Warszawa 1976, s. 10.

NI – ŚLEDZTWO – ODKRYCIE – POŚCIG – KARA”. Elementy te mogą łączyć się ze sobą w specyficzne, występujące synchronicznie grupy, tak że dwa lub więcej realizowane być mogą przez te same funkcje w tekście powieści. Sposób połączenia owych grup ma wpływ na kształt (odmianę) powieści kryminalnej¹⁸. Łączenie to nie jest jednak dowolne – liczba możliwych konfiguracji jest ograniczona. Wobec tego, za Rogerem Caillois¹⁹, przyjąć można uogólnienie powyższego schematu do trzech podstawowych i uniwersalnych elementów: zbrodni, śledztwa (odkrycia) i kary. Choć oba przykłady dotyczą powieści kryminalnej, przesunięcie od strukturalnego modelu Lasicia do, opartego głównie na oczekiwaniach czytelnika i specyficznie rozumianym pojęciu przyjemności lektury, modelu Caillois posłużyć może za podstawę wyprowadzenia różnicy pomiędzy powieścią kryminalną a kategorią szerszą – tekstem kryminalnym.

Jadwiga Jagiełło w rozprawie *Polska ballada ludowa*, opierając się na metodzie Włodzimierza Proppa²⁰, wyróżnia sześć podstawowych funkcji występujących w balladach ludowych: „1. POSTAWIENIE ZAKAZU. 2. NAMAWIANIE DO PRZEKROCZENIA ZAKAZU. 3. PRZEKROCZENIE ZAKAZU. 4. INFORMACJA O PRZEKROCZENIU ZAKAZU. 5. DOCHODZENIE WINY. 6. WYMIERZENIA KARY”²¹. Badaczka zaznacza, że tylko dwie spośród sześciu wymienionych funkcji są konieczne, żeby można było uznać dany utwór za balladę – są to „wina i kara” czy też „»przekroczenie zakazu« – »wymierzenie kary»”²². Jagiełło, opisując w ten sposób fabułę ballady, buduje klamrę, odpowiadającą ludowemu poczuciu sprawiedliwości, które przedstawia karę jako bezpośredni wynik winy. Podkreśla, że kolejnym warunkiem koniecznym dla uznania danego tekstu za balladę jest „stałe, sukcesywne, jednoliniowe następstwo funkcji”²³. Jest jednak wątpliwe, czy narracja w balladzie postępująca w ten sposób, może tworzyć fabułę prostą w rozumieniu Arystotelesa²⁴. Jak zauważa Jagiełło:

¹⁸ Ibidem, s. 67–73.

¹⁹ R. Caillois: *Powieść kryminalna...*, s. 194–195.

²⁰ W. Propp: *Morfologia bajki*. Przeł. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 57.

²¹ J. Jagiełło: *Polska ballada ludowa*. Red. M.R. Mayenowa. Wrocław 1975, s. 15.

²² Ibidem, s. 19. Występowanie tych dwóch funkcji jest, zdaniem autorki, czynnikiem odróżniającym balladę od gatunku najbardziej do niej podobnego – dumki ludowej.

²³ Ibidem.

²⁴ Arystoteles: *Poetyka*. W: Idem: *Retoryka-Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 332.

Kara balladowa to w ogólności odwet: śmierć za śmierć, szkoda za szkodę. W obrachunkach grupowych kara obejmuje śmierć społeczną sprawcy (prócz śmierci fizycznej). Ballada notuje bowiem tylko dwa rodzaje kary: śmierć oraz wydalenie ze zbiorowości, co równe jest śmierci²⁵.

W analizie Jagiełło funkcji kary odpowiada postać kata. Choć możliwe jest, że w balladzie rolę kata spełniała postać przypadkowa, okazuje się to tylko pozorne²⁶. Społeczny wymiar kary oznacza tu, że nie wystarczy, by winowajcę spotkała śmierć, musi on również umrzeć dla społeczeństwa, jego los nie może być uznany za dzieło przypadku. Aby więc funkcja kary mogła zostać zrealizowana, musi dojść w fabule do Arystotelesowskiego rozpoznania, które zagwarantuje, że konsekwencje zbrodniczego czynu staną się jawne. Tylko w ten sposób tekst zachowuje swoją – rozumianą za Ongiem – funkcjonalność, świadcząc o ważnej dla ludowego rozumienia świata nieuniknionej sprawiedliwości.

Wobec tego rozsądne wydaje się rozszerzenie modelu Jagiełły o konieczny element śledztwa – odkrycie. Jego nieobecność w pracy badaczki uwarunkowany jest tym, że nie we wszystkich analizowanych przez nią tekstach obecna jest niezależna postać działająca powiązana z funkcją odkrycia (sędziego i donosiciela). Częstym zjawiskiem jest jednak łączenie ról sędziego i kata w ramach konstrukcji jednej postaci-funkcji, a rolę donosiciela „może spełniać każda postać balladowa, bez względu na poprzednie zadania”²⁷. Odkrycie pojawia się więc zawsze, jeśli nie niezależnie, to zawarte *implicite* w karze. Tekst ludowy odpowiada więc, wyprowadzonemu z pracy Cailliois, schematowi zbrodni, śledztwa i kary, właściwemu dla uogólnionego opisu struktury powieści kryminalnej. Za teksty kryminalne należy uznać utwory, których fabuła rozwija się zgodnie z uogólnioną linią „zbrodnia – śledztwo – kara”. Choć teksty takie zachowują najczęściej „rygorystyczne następstwo elementów narracji”²⁸, nie może to być cechą definicyjną, jako że kategoria tekstu kryminalnego przestaje być czysto strukturalna, a staje się tematyczno-strukturalna. Elementy takie jak: schemat rozwoju akcji (np.: linearny dla ballady, linearno-powrotny dla powieści kryminalnej), liczba linii kompozycyjnych, a także liczba i zagęszczenie funkcji oraz długość fabuły, czyli wszelkie zmienne strukturalne, wyznaczają typy dzieł poświęconych zbrodni i realizujących ogólny temat śledztwa. Takie rozumienie kategorii tekstu kryminalnego pozwala porównywać,

²⁵ J. Jagiełło: *Polska ballada ludowa...*, s. 53.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 51–52.

²⁸ S. Lasić: *Poetyka powieści kryminalnej...*, s. 12.

jak podobna problematyka jest poruszana nawet w odległych od siebie wizjach artystycznych.

Teksty kryminalne, intencjonalnie w twórczości ludowej oraz intencjonalnie lub pośrednio w kręgu kultury typograficznej, realizują cele, które można by określić jako rozwinięcie funkcji: poznawczej²⁹ i emotywniej³⁰ dzieła, tzn. mają właściwości opisowe i normatywne³¹. W przypadku oralnej twórczości ludowej wynika to z doboru tematyki żywotnie dotyczącej spraw społeczności, która w ten sposób oswaja niemożliwe do zaakceptowania, bowiem naruszające ład, zachowania zbrodnicze, a zarazem chroni się przed nimi, propagując tezy o niezawodnym działaniu sprawiedliwości. W twórczości współczesnej temat wybierany jest raczej przez wzgląd na możliwości artystyczne, konwencję lub intelektualną przyjemność lektury³². Niemniej jednak właśnie dobór tematu sprawia, że utwór staje się realizacją nienaukowej teorii kryminologicznej.

Brunon Hołyst, opisując w *Kryminologii* obszary, którymi zajmuje się ta dziedzina, wymienia symptomatologię, etiologię i profilaktykę kryminologiczną³³. Odpowiadają one opisowej i normatywnej funkcji utworu literackiego o tematyce kryminalnej. Są to problemy, które ująć można jako proste pytania: „Jak?”, „Dlaczego?”, „Jak temu zapobiegać?”. Poszczególne utwory udzielają odpowiedzi tylko częściowych. Zwłaszcza status aspektu profilaktycznego jest w kontekście literatury niejednoznaczny. Intencja zapobiegania zbrodni leży u podstaw tekstów ludowych, ale w dziełach późniejszych przejawia się raczej pośrednio, jako wynik zwieńczenia utworu „sprawiedliwą karą”, skutkiem profilaktycznym jest tu „potwierdzenie systemu wartości”³⁴. O ile pytanie „Jak?” pozostawia autorowi pełną inwencję, o tyle liczba możliwych odpowiedzi na pytanie „Dlaczego?” jest w znacznym stopniu ograniczona. Caillois pisze:

Czytelnik czuje się prędko urażony, stwierdzając, że zawrotne kombinacje i niezmierny wysiłek rozumu służą tylko zaspokojeniu namiętności elementarnych i jakże, niestety, łatwych do przewidzenia: trud-

²⁹ Por. K. Rosner: *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*. Wrocław 1970.

³⁰ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 29.

³¹ Emotywność przekłada się na normatywność przez to, że dla ustalania norm zachowania konieczne jest posiadanie odpowiednio silnego wpływu na odbiorcę.

³² R. Caillois: *Powieść kryminalna...*, s. 194.

³³ B. Hołyst: *Kryminologia*. Warszawa 1994, s. 27.

³⁴ S. Lasić: *Poetyka powieści kryminalnej...*, s. 124.

no wyjść z kręgu zemsty, interesu albo strachu, miłości, pieniądza czy obrony własnej³⁵.

Należy jednak podkreślić historyczną zmienność koncepcji kryminologicznych. Choć lista możliwych przyczyn zbrodni nie jest szczególnie długa, sposób, w jaki nauka i kultura interpretowały je i na jakie ich elementy kładły nacisk, jest ściśle powiązany z mentalnością kolejnych epok³⁶. Syntetycznego przedstawienia różnych ujęć w refleksji naukowej nad przyczynowością zbrodni dokonał Leon Tyszkiewicz w książce *Od naturalizmu do humanizmu w kryminologii*. Omówione w niej czynniki podzielone zostały na: zewnętrzne i wewnętrzne. W ramach pierwszej grupy wyróżnić można, występujące w różnej skali, trwałe aspekty społeczne oraz zmieniające się szybko aspekty sytuacyjne. Drugi z bloków zawiera somatyczne i psychologiczne determinanty zachowania, przy czym i one podzielone są na trwałe (genotyp, osobowość) i zmienne (stan psychiczny i fizyczny). Wszystkie z opisanych przyczyn mogą być moderowane przez wolę jednostki (tzw. luz decyzyjny) albo ją ograniczać³⁷. Postawić warto wstępną tezę, zgodnie z którą teksty powstałe w różnych momentach historycznych zawierają inklinacje do poszczególnych grup przyczyn. Ponadto uwarunkowania historyczne wpływają na język, jakim opisywane są poszczególne zjawiska.

Wobec tego wprowadzić można pojęcie tekstu z elementami kryminologicznymi, będące rozwinięciem kategorii tekstu kryminalnego, oparte na założeniu, że teksty opowiadające historię według schematu: „zbrodnia – śledztwo – kara”, pełnią automatycznie funkcję opisową i normatywną, przedstawiając przebieg i przyczyny przestępstwa oraz podkreślając rolę sprawiedliwości. Wydaje się jednak zasadne założenie, że tekst spełniający kryteria tekstu z elementami kryminologicznymi nie musi realizować w pełni schematu tekstu kryminalnego. Możliwe są rozważania nad naturą zbrodni, pozbawione drugiego lub trzeciego elementu w opisanej wyżej triadzie. W związku z tym uznać należy omawianą kategorię za szerszą. To stopniowanie uzasadnione jest faktem, że elementy kryminologiczne nie warunkują w żaden spo-

³⁵ R. Caillois: *Powieść kryminalna...*, s. 184.

³⁶ A.S. Ettinger: *Zbrodniarz w świetle antropologii i psychologii*. Warszawa 1924, s. 11–12. Mimo pozornie małego pola do etiologicznych rozważań nad zbrodnią, różnice historyczne w jej rozumieniu okazują się ogromne. Ettinger zwraca uwagę na fakt, że w wielu miejscach jeszcze do XIX wieku prawo karne pozwalało sądzić zwierzęta i przedmioty oraz dokonywać na nich egzekucji.

³⁷ L. Tyszkiewicz: *Od naturalizmu do humanizmu w kryminologii*. Katowice 1991, s. 123.

sób struktury tekstu, w którym są zawarte, będąc za to częścią jego problematyki. Analogicznie założyć można istnienie tekstu, który, dotycząc zbrodni, nie będzie realizował ani „kryminalnej triady”, ani nie będzie poruszał problemów kryminologicznych, w każdym razie nie w stopniu wykraczającym poza symptomatologię. Tekst ów dotyczyć będzie zbrodni tylko w warstwie tematycznej. Co więcej, różne teksty na temat zbrodni mogą w różnym stopniu dotyczyć problemów kryminologicznych i realizować schemat kryminalny. Każda kombinacja uwarunkowana jest historycznie, spełnia odmienne funkcje i wynika ze specyficznego rozumienia zjawiska przestępczości oraz poglądów na sprawiedliwość.

Próbie dokładnego ustalenia czasu i miejsca pochodzenia tekstu ludowego uniemożliwiają liczne ograniczenia metodologiczne. Utwory przekazywane tylko ustnie podlegają silnej zmienności, której przyczyn Jan Stanisław Bystron upatruje kolejno w możliwych błędach śpiewaków lub w modyfikacjach wprowadzanych przez nich celowo, w związku z regionalnym zróżnicowaniem, niemożnością zrozumienia archaicznych lub zniekształconych przekazów czy chęcią stworzenia nowej interpretacji tekstu³⁸. W przypadku pieśni *Stała nam się nowina...* zmienność ta w pełni objawia się w ilości spisanych przez etnografów wersji. W *Pieśniach ludu polskiego* Oskara Kolberga pojawia się w sumie 29 odmian tekstu, pomiędzy którymi różnice sięgają od niewielkich, jak zmienność melodii, aż do wyraźnie przekształcających znaczenie utworu poprzez wprowadzanie niewystępujących gdzie indziej wątków, postaci czy miejsc³⁹. Ostatecznie Jagiełło szacuje liczbę tekstów ludowych realizujących wątek „o pani, która zabiła pana”, na około 40⁴⁰. Pomimo przeszkód, prowadzi się badania, których celem jest rekonstrukcja pierwotnego tekstu i próba ulokowania go w odpowiednich realiach historycznych. Przy okazji podobnych rozważań nad *Stała nam się nowina...* podnoszony jest problem faktyczności ludowego pochodzenia rzeczony pieśni. Eugeniusz Kucharski w rozprawie „*Pani pana zabiła*” jako *zabytek średniowiecznej poezji dworskiej*, opierając się na badaniach historycznych przekształceń kluczowych wyrazów pojawiających się w tekście utworu („gospodza” – pani, „inog” – gryf, „ćmolas” – puszcza itp.), stawia tezę o jego pochodzeniu z kręgów arystokratycznych, szacując czas powstania na lata 1180–

³⁸ J.S. Bystron: *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań–Warszawa 1921, s. 10–11.

³⁹ *Stała się nam nowina, pani pana zabiła*. W: O. Kolberg: *Pieśni ludu polskiego*. Kraków 1857, s. 13–26. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie dalsze odniesienia do tekstu ballady pochodzą z tego zbioru. Oznaczenia są analogiczne do zastosowanych przez Kolberga (np. K. 3. 1.).

⁴⁰ J. Jagiełło: *Polska ballada ludowa...*, s. 9.

1241⁴¹, a nawet wiążąc genezę dzieła z Wrocławiem i rodem Świebodziców⁴². Późniejsi badacze do owych ustaleń odnoszą się z rezerwą. Czernik określa podstawy rekonstrukcji Kucharskiego jako „zbyt ryzykowne”⁴³, z kolei Wyka wprost uznaje je za „fantazje naukowe”⁴⁴, argumentując dalej:

Próba dokładnej odpowiedzi w tej kwestii, jeżeli pamiętać o mechanizmie krążenia ludowego przekazu, z góry skazana jest na niepowodzenie. Po prostu ta sama, już istniejąca i powtarzana fabuła mogła cieszyć się rozmaitych przypadków indywidualnych [...]. W folklorze wcale nie jest rzadkością tego rodzaju przenikanie do ludu wątków i pomysłów, których źródło musimy odnieść do innej klasy społecznej⁴⁵.

Podkreślić należy, że głosy krytyczne nie dotyczą całości studium Kucharskiego, które, pomimo niedociągnięć metodologicznych, jak zauważa Czernik, „wnosi wiele odkrywczego materiału”⁴⁶. Dla niniejszego artykułu niektóre spostrzeżenia Kucharskiego mają istotne znaczenie, z wyłączeniem rozważań na temat genezy tekstu. Za Jagiełło przyjmuje się tu, że „bez dodatkowych ustaleń, które z nich są pochodzenia ludowego, szlacheckiego lub mieszczańskiego [...], całe zbiory uznać [można – J.Z.] za ludowe na zasadzie ich notacji”⁴⁷. Niezależnie od sfery społecznej, w której pieśń *Stała nam się nowina...* powstała, jej dostępne dla badań, pochodzące z XIX wieku, zapisy wywodzą się z przekazów ludowych. Podstawą dalszej analizy pieśni jest przede wszystkim założenie o jej oralności, które okazuje się prawdziwe nawet przy przyjęciu tezy Kucharskiego o pochodzeniu pierwotnej wersji jej tekstu z kręgów dworskich⁴⁸. Należy przy tym zaznaczyć, że określenie pieśni *Stała nam się nowina...* jako utworu oralnego jest kwestią różnicowania raczej ilościowego⁴⁹ niż jakościowego – Ong pod-

⁴¹ E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej. „Pamiętnik Literacki” 1931, R. 28, s. 364–366.

⁴² Ibidem, s. 529–533.

⁴³ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 235.

⁴⁴ K. Wyka: „*Pani pana zabiła*”..., s. 7.

⁴⁵ Ibidem. Sąd Wyki odnieść można również do rozpraw Zygmunta Glogera (Idem: *Skąd powstała ballada „Lilie”? „Kłosy”* 1888, nr 1226. Za: E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 24; Z. Gloger: *Długosz i pieśni polskie*. „Wisła” 1889, z. 1–4. Cyt. za: S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 241).

⁴⁶ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 229.

⁴⁷ J. Jagiełło: *Polska ballada ludowa...*, s. 8–9.

⁴⁸ K. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 365: Jak zauważa autor, średniowieczna społeczność dworska również w większości była niepiśmienna.

⁴⁹ Mówienie o oralności w aspekcie różnic ilościowych pomiędzy poszczególnymi tekstami, uzasadnione jest faktem, że nie są już właściwie dostępne utwory „pier-

kreśla istnienie w tradycji literackiej *residuum* oralnego przynajmniej do XIX wieku, kiedy teksty pisano głównie z myślą o głośnym odczytaniu⁵⁰. Założenie to opiera się więc nie tylko na rozpoznaniu występowania w nim środków stylistycznych charakterystycznych dla twórczości przedpiśmiennej⁵¹, ale również jego zakorzenienia w tradycji i związanym z kulturą oralną sposobie myślenia. Ponadto, rezygnując z prób ustalenia dokładnego czasu powstania utworu, przyjąć można jego średniowieczność⁵².

Analizując strukturę pieśni *Stała nam się nowina...*, Jagiełło wskazuje, że w utworze realizowane są trzy spośród sześciu wymienionych przez nią funkcji. Są to kolejno „przekroczenie zakazu: Pani zabiła pana. [...] Dochodzenie winy: Bracia prowadzą śledztwo. [...] Wymierzenie kary: Bracia darli z pani pasy”⁵³. Należy sprawdzić, w jaki sposób utwór realizuje te, właściwe dla tekstu kryminalnego, elementy fabuły, a zarazem czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – przekładają się one na znaczenia kryminologiczne.

Struktura tekstu utworu ludowego, pieśni czy ballady, jest zawsze formą rekonstrukcji uzyskiwanej z rozpoznania elementów wspólnych licznych jego wariantów. Na powtarzający się, uporządkowany schemat wydarzeń ludowy wykonawca nakłada siatkę, wspólnych z odbiorcami tekstu, doświadczeń⁵⁴. Nie można wobec tego rozpatrywać uogólnionej struktury pieśni w oderwaniu od jej pojedynczych realizacji. Standardowy dla różnych wersji *Stała nam się nowina...* sposób przedstawiania wydarzeń według klucza: zbrodnia – śledztwo – kara wiąże się z uogólnioną funkcją przedstawiania nieuniknionej sprawiedliwości, jednak szczegółowe opisanie przebiegu i przyczyn wydarzeń poddane jest działaniu wyobraźni konkretnego śpiewaka i konkretnej społeczności, dla której utwór jest wykonywany⁵⁵.

wotnie oralne”, ponieważ nie istnieją już kultury „niezmienione znajomością pisma” (W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 32), a dostępne po takich kulturach teksty „bez względu na to, co robimy, [...] docierają do nas w postaci zapisu”. (Ibidem, s. 36). Oznacza to, że możliwe jest jedynie odnajdowanie śladów oralności (*residuum* oralnego), które mogą manifestować się w utworze w różnym stopniu.

⁵⁰ Ibidem, s. 158.

⁵¹ A. Opacka: *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998, s. 31.

⁵² S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 242: „Z wyniku tych [Głogera i Kucharskiego – J.Z.] badań średniowieczne pochodzenie pieśni wydaje się niewątpliwe. Kwestia autorstwa natomiast pozostaje raczej otwarta”. Por. K. Wyka: „*Pani pana zabiła*”..., s. 9.

⁵³ J. Jagiełło: *Polska ballada ludowa...*, s. 18.

⁵⁴ Ibidem, s. 27–29.

⁵⁵ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 194.

Wszystkie warianty omawianej pieśni zaczynają się tymi samymi słowami: „Stała nam się nowina / pani pana zabiła”. Podstawowe dla pieśni wydarzenie przeniesione zostaje do przedakcji, wskutek czego śpiewak w sposób typowy dla twórczości oralnej umieszcza odbiorcę *in medias res*⁵⁶. Przebieg zbrodni nie jest istotny, również informacja o przyczynach zabójstwa nie jest podawana wprost, podkreśla się natomiast rytualną metodę jego zatuszowania: „W ogródku go schowała / rutkę na nim posiała” (K. 3. a.), „Schowała go w ogródku / ciepła (rzuciła) na nim granatku” (K. 3. l.), „W ogródku go schowała / lelij na nim nasiała” (K. 3. p.). Działanie to ma oddalić niebezpieczeństwo odkrycia zbrodni. Jak zauważa Kazimierz Cysewski, analizując tę samą scenę w Mickiewiczowskich *Lilijach*, „dostrzegamy następujące elementy: czynność [sianie kwiatów], »przedmiot« znaczący [lilie], formuła językowa, sposób wykonania [śpiew], czas wykonania [w momencie siania]”⁵⁷. W tekstach ludowych oprócz lilii pojawiają się inne kwiaty i zioła, przede wszystkim ruta. Ich nacechowanie symboliczne zdradza drugie dno rytuału, informując pośrednio o motywach pani. Ruta, jako zioło związane w tradycji ludowej z zaślubinami, wskazuje na „chęć powtórnego wyjścia za mąż”⁵⁸. Zdaniem Kucharskiego, to motyw ruty występował w hipotetycznym, pierwotnym tekście utworu. Pojawienie się w przekazach lilii wiąże się w tej interpretacji ze zniekształceniami językowymi, wynikłymi z niezrozumienia staropolskiego *leleji* – „kołysz się”, elementu inkantacji⁵⁹. Niezależnie od prawdziwości tej tezy należy uznać pojawienie się w tekście innych kwiatów za równie uprawnione. Czernik zwraca uwagę na „bliskość symbolizacyjną” lilii i ruty⁶⁰. Zachodząca zbieżność jest jednak ograniczona. Symbolika lilii wyrasta z tradycji kościelnej, gdzie, wiązana z postacią Matki Boskiej, oznacza czystość, niewinność, dziewictwo⁶¹. Jej pojawienie się wskazuje więc na podobną, co w przypadku ruty, grupę motywów, jednak mniej jednoznacznie. Granatek pojawia się w tylko jednym wariantcie (K. 3. l.). To staropolska nazwa szalwii muszkatołowej⁶². Jej użycie zaciera pośrednią informację o motywach pani. Szalwia, w tradycji chrześcijań-

⁵⁶ Ibidem, s. 192.

⁵⁷ K. Cysewski: *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i roman-sach” Mickiewicza*. Słupsk 1994, s. 231. Informacje w nawiasach pochodzą od Cysewskiego.

⁵⁸ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 230.

⁵⁹ E. Kucharski: „Pani pana zabiła”..., s. 355–356.

⁶⁰ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 231.

⁶¹ S. Kobieltus: *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska staro-żytność i średniowiecze*. Kraków 2006, s. 125–127.

⁶² J. Szostak: *Farmakologia, farmacja galenowa i aptekarstwo w renesanso-wych zielnikach polskich*. Warszawa 2006, s. 201.

skiej symbol zbawienia, jest kwiatem nagrobnym, wyobraźnia ludowa przypisuje jej też moc odpędzania demonów. Podkreśla to obronną funkcję rytuału, echo znaczenia ruty przejawia się jedynie w tradycyjnym postrzeganiu szaławii jako afrodyzjaku⁶³.

Pani chce więc powtórnie wyjść za mąż. Pozostałe szczegóły pozostawione są domyślności odbiorcy⁶⁴. Takie ograniczenie informacji ma jednak głębokie uzasadnienie w średniowiecznej tradycji teologicznej i prawnej. Pisze Adam Ettinger:

Zgodnie z tym poglądem człowiek kieruje wszystkimi swymi czynami swej własnej wolnej woli. Kto zaś działa zupełnie swobodnie, ten też naturalnie winien i może ponosić moralną odpowiedzialność za swe czyny. Kto popełnia zabójstwo lub kradzież, głosiło prawo moralne w wiekach średnich, ten też ma jedynie i bezwzględnie w swej mocy dokonać tego przestępstwa lub nie⁶⁵.

Aspekt etiologiczny zbrodni sprowadza się tu do stwierdzenia, że to, co zewnętrzne, nie ma znaczenia – bohaterka zabiła męża, gdyż podjęła taką decyzję. Inne czynniki kryminogenne niczego w winie pani nie zmieniają. Tę koncepcję streszcza zdanie Tomasza z Akwinu: „grzech nie powoduje zmayı w woli”⁶⁶. Pozwala to opisać ją tylko za pomocą wprowadzonej przez Tyszkiewicza kategorii luzu decyzyjnego. Wizja człowieka w tradycji średniowiecznej, a co za tym idzie: w pieśni ludowej, jest ściśle indeterministyczna.

Interpretacja przebiegu śledztwa przeprowadzanego przez braci wiąże się w tradycji badawczej z dwoma sprzecznymi podejściami, które dotyczą rozumienia czasu akcji utworu. Czernik, wbrew Kucharskiemu, podkreślającemu odstęp czasowy pomiędzy zbrodnią i śledztwem⁶⁷, stwierdza, że pani „schwytała została niemal *in flagranti*”⁶⁸. Oba ujęcia znajdują potwierdzenie w wariantach pieśni: „Jeszcze do dom niedoszła / już lilija urosła” (K. 3. w.) oraz „Oj już rutka wyrosła / pani za mąż nie poszła” (K. 3. a.). Jest to różnica istotna, wiążąca się z dwoma sposobami rozumienia społecznej użyteczności utworu ludowego. W podejściu Kucharskiego rozwój akcji pieśni pokrywa się

⁶³ S. Kobielus: *Florarium christianum...*, s. 203.

⁶⁴ Wyjątkiem jest wariant „od Lubawy” (K. 3. r.), w którym motyw zdrady wyłożony zostaje bardziej dosłownie: „Już się ruta rozwija / pani syna powija”.

⁶⁵ A.S. Ettinger: *Zbrodniarz w świetle antropologii...*, s. 12.

⁶⁶ Tomasz z Akwinu: *Suma teologiczna*. T. 12: *O wadach i grzechach*. Przeł. i objaśnieniami opatrzył F.W. Bednarski. Londyn 1965, s. 128.

⁶⁷ E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 519.

⁶⁸ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 232.

z kolejnymi stadiami procesu karnego⁶⁹, a przeprowadzane przez braci śledztwo jest wynikiem długotrwałej nieobecności pana, zauważonej po tym, kiedy nie stawił się on do wyprawy wojennej⁷⁰. Bracia odkrywają krew nie na nodze pani, lecz na inogu (gryfie), a właściwie na przedstawiającym go barwnym kobiercu w sypialni⁷¹. Interpretacja Czernika zasadza się z kolei na odczytaniu pieśni przez pryzmat cudowności w rozumieniu Rogera Caillois⁷². Bracia w sposób magiczny, lecz niesprzeczny z logiką świata przedstawionego, wiedzą o czynie zaraz po jego popełnieniu, śledztwo okazuje się formalnością, a dowody nietrudno znaleźć – pani zboczona jest krwią⁷³.

Pamiętając, że obie interpretacje znajdują potwierdzenie w różnych realizacjach motywu, a nawet w ramach tego samego wariantu pieśni⁷⁴, podkreślić należy, że elementy cudowne pojawiają się tam raczej epizodycznie. Tylko jeden wariant (K. 3. w.) opisuje nienaturalnie szybkie rośnięcie ziół na grobie. Rytuał nie świadczy o cudowności, ponieważ jest nieskuteczny. Odchylenia wiążące się z niesamowitością są raczej wynikiem sposobu przekazywania pieśni i jej formułczości⁷⁵, a jeśli się pojawiają, manifestują się jako cudowność, czyli w sposób niezaburzający konstrukcji świata. Założyć można bowiem, że *Stała nam się nowina...* sytuuje się „blisko ludzkiego świata”, co jest jedną z głównych cech utworów oralnych⁷⁶. Oznacza to, że ma ona uczyć nie tylko tego, że sprawiedliwość jest nieunikniona (co w pełni realizuje interpretacja niesamowita), ale też, jako że „kultura oralna nie ma żadnego neutralnego nośnika informacji w rodzaju spisu”⁷⁷, musi pokazywać procedurę postępowania w przypadkach analogicznych do opisywanego⁷⁸.

Różne wersje ballady oddają rzeczywistość prawną właściwą czasom, w których się wykrystalizowały. We wszystkich wariantach kara wiąże się do pewnego stopnia z prywatną zemstą braci zabitego, „których obowiązkiem było uśmiercenie zabójcy”⁷⁹, jednak już Kucharski

⁶⁹ E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 362.

⁷⁰ Por. K. 3. a.: „A my z wojny jedziemy / brataśmy nie widzieli”.

⁷¹ E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 354.

⁷² R. Caillois: *Od baśni do „science-fiction”*. Przeł. J. Lisowski. W: R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl...*, s. 40.

⁷³ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 233.

⁷⁴ Na przykład wariant najpopularniejszy (K. 3. a.) jednocześnie odsuwa śledztwo w czasie i jako dowód wskazuje krew na nodze pani.

⁷⁵ A. Opacka: *Trwanie i zmienność...*, s. 30.

⁷⁶ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 68.

⁷⁷ Ibidem, s. 69.

⁷⁸ Bystron zwraca uwagę na podobieństwo pieśni ludowej i kroniki kryminalnej. Por. J.S. Bystron: *Artyzm pieśni ludowej...*, s. 35.

⁷⁹ T. Przesławski: *Psychika, czyn, wina*. Warszawa 2008, s. 172.

interpretuje egzekucję pani jako konsekwencję działania prawa rodzowego, opierając się na fragmencie, w którym służka rozpoznaje braci po kolorach ich strojów („Po konikach po wronych / po czapeczkach czerwonych” K. 3. a.), tym samym umieszczając ich nie w porządku rodzinnym – wtedy znalazłyby ich twarze – lecz w porządku systemu prawnego, organizacji rodowej⁸⁰. Z kolei w części wariantów pojawia się, określane już wprost jako „próba przystosowania pieśni do stosunków prawnych”⁸¹, motyw wykupienia pani od kary przez jej rodzinę (np. K. 3. b.: „Mam ja brata w Krakowie / co mnie od was wykupi”). Niezależnie od prawnych niuansów oraz tendencji do wprowadzania w tekst elementów niesamowitych, zakończenie utworu wspólne jest większości wersji: „Wyjechali za lasy / i tam darli z niej pasy” (K. 3. a.). Jak zauważa Jagiełło, „w społecznej treści zdarzeń balladowych kryje się model funkcjonowania podstaw ładu społecznego”⁸². Pieśń ludowa staje się nośnikiem normy prawnej, wskazuje na metody rozpoznawania okoliczności czynu zbrodniczego i postępowania w jego obliczu. Zastępuje nieistniejące akty prawne w kulturze oralnej albo staje się „poetyckim, metaforycznym uogólnieniem”⁸³ prawa w kulturze cyrograficznej z silnym *residuum* oralnym. Dopóki jednak pozostaje żywa w przekazach oralnych, jej główną funkcją jest profilaktyka. Związek pieśni ludowej z oralnością sprawia, że istotne i wyraźne są w niej aspekty kryminologiczne i zbieżność przebiegu fabuły ze strukturą tekstu kryminalnego. Nie można jednak aspektów tych rozpatrywać osobno – zwłaszcza charakterystyczne następstwo wydarzeń jest elementem istotnym z perspektywy kryminologicznej, zawierając dane na temat sposobu postępowania w obliczu zbrodni. Jednocześnie elementy kryminologiczne pełnią nie tylko funkcję opisową i normatywną, ale również ludyczną, poprzez budowanie napięcia i przytaczanie przerażających faktów. Utwór ludowy zastępuje wiele rodzajów tekstów, które później poruszać będą tę tematykę z innych perspektyw: powieść kryminalną, kodeksy prawne, etyczne i kryminologiczne.

Zbrodnię opisaną w *Stała nam się nowina...* Ireneusz Opacki określa jako „najstarszy ze znanych motywów polskiej pieśni ludowej”⁸⁴, zwracając zarazem uwagę na doniosłość tego tematu dla twórczości Adama Mickiewicza. Znaczenie opartej na nim ballady *Lilije* podkreśla Czesław Zgorzelski, zauważając, że to właśnie ona, a nie *Roman-tyczność*, sprawiła, że „pierwszy tomik Mickiewicza zyskał tak łatwo

⁸⁰ E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 360.

⁸¹ Ibidem, s. 357.

⁸² J. Jagiełło: *Polska ballada ludowa...*, s. 127.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści*. Lublin 1961, s. 20.

w krytyce miano manifestu nowej szkoły literackiej⁸⁵. Cysewski w rozprawie *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i roman-sach” Mickiewicza* dokonuje zwięzłego przeglądu wypowiedzi krytycz-noliterackich i historycznoliterackich, dotyczących omawianego dzieła⁸⁶. Pośród licznych, z reguły afirmatywnych opinii⁸⁷, pojawiają się głosy szczególnie istotne z perspektywy związków pieśni *Stała nam się no-wina...* z balladą *Lilije*. W pierwszym tomie poświęconej Mickiewiczowi monografii autorstwa Juliusza Kleinera, przy okazji porównania *Liliji* z *Lenorą* Gottfrieda Augusta Bürgera, znaleźć można określenie pieśni ludowej, na podstawie której powstał utwór Mickiewicza, jako „niesamowitej”⁸⁸. Z kolei Wanda Humięcka i Helena Kapelusz, zestawiając *Li-lije* z ich pierwowzorem, piszą o „niesamowitości samej zbrodni i kary” wytwarzającej w pieśni *Stała nam się nowina...* nastrój grozy⁸⁹. Tekst ludowy, znajdując się „blisko ludzkiego świata”⁹⁰, zawierać może tylko szczególne formy niesamowitości. Jest zawsze zgodny z wizją świata ludzi, wśród których powstał, fantastyczny okazuje się tylko z perspektywy odbiorców będących poza kulturą jego pochodzenia. Powoduje to trudności z oceną, które teksty są fantastyczne. Rozwiązanie tego problemu sugeruje Andrzej Zgorzelski, który – wychodząc od rozważań Caillois, ujmującego fantastykę jako skandal wynikający z wdarcia się niesamowitości w świat rzeczywisty⁹¹ – ogranicza jej znaczenie do „przełamania ustalonych wcześniej w tekście praw świata przedstawio-nego”⁹². O tym więc, co fantastyczne, decydują reakcje bohaterów utwo-ru. Elementy niesamowite, które nie przełamują praw świata przedsta-wionego, a przez to nie wywołują zaskoczenia czy przerażenia postaci występujących w dziele, Andrzej Zgorzelski określa zbiorczym mianem „fantastyczności”, bliskim cudowności w rozumieniu Caillois:

⁸⁵ C. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 218.

⁸⁶ K. Cysewski: *Romantyczne nowatorstwo i tradycja...*, s. 222–224

⁸⁷ Por. np. J. Tretiak: *Młodość Mickiewicza (1798–1824). Życie i poezja*. T. 1. Petersburg 1898, s. 357, 367–369; A. Mazanowski: *Charakterystyki literackie wielkich pisarzy polskich. Adam Mickiewicz*. Kraków–Złoczów 1906, s. 19–20; J. Kallenbach: *Adam Mickiewicz*. T. 1. Lwów 1926, s. 148–149; K. Wojciechowski: *„Ballady i romanse” A. Mickiewicza*. W: Idem: *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po r. 1863*. Lwów 1928, s. 262.

⁸⁸ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1: *Dzieje Gustawa*. Lublin 1995, s. 328.

⁸⁹ W. Humięcka, H. Kapelusz: *„Ballady i romanse”*. W: *Ludowość u Mickiewicza*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1958, s. 157.

⁹⁰ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 68.

⁹¹ R. Caillois: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 32.

⁹² A. Zgorzelski: *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980, s. 21.

W wyniku dotychczasowych rozważań zaproponować chyba warto wprowadzenie pewnej precyzji w używane dotąd określenia: „fantastyką” nazywać się odtąd będzie tylko takie zjawiska, które są efektem wewnętrznych relacji tekstu, zachowując termin „fantastyczność” dla wszystkich subiektywnych i intersubiektywnych skutków procesu semiotyzacji⁹³.

W związku z tym wyróżnić można dwa podstawowe rodzaje fantastyczności, w zależności od tego, czy jest ona zaprojektowana przez autora, czy nadawana w procesie lektury i utrwalana w tradycyjnej recepcji dzieła, tj. kategorii fantastyczności założonej (odautorskiej) i wtórnej. Teksty ludowe, nawet jeśli zawierają elementy niesamowite, same w sobie nie są fantastyczne⁹⁴. Świat przedstawiony w tekstach ludowych kreowany jest na podstawie kompetencji poznawczej twórców, przez co wszelkie elementy nadprzyrodzone są ściśle wbudowane w jego strukturę; fantastyczność jest tu wtórna. Mówienie o niesamowitości w odniesieniu do tekstów ludowych wiąże się z licznymi ograniczeniami, które stają się wyraźne zwłaszcza w odniesieniu do *Stała nam się nowina...*, gdzie jej wyznaczniki są nieliczne i raczej dyskusyjne. Rozróżnienie pomiędzy wtórną fantastycznością pieśni ludowej, wynikającą z odczytania jako niesamowitych zaburzeń w strukturze logicznej utworu, związanych z jego oralnym przekazem, a założoną fantastycznością nawiązujących do niego tekstów romantycznych, jest konstytutywne dla odczytania różnic w sposobie zaprezentowania w omawianych utworach motywu zbrodni. *Lilije* Mickiewicza i *Ballada* Lenartowicza przekształcają wpisana w ludową fabułę strukturę tekstu kryminalnego, w znacznym stopniu za pomocą fantastyczności, modyfikując znaczenia tekstu, również te kryminologiczne.

Mickiewicz zachował w swoim dziele w niezmienionej formie tylko dwa z trzech elementów kryminalnej struktury pieśni ludowej. Blok śledztwa zastąpił wątkiem konfliktu braci zakochanych w zabójczyni. Blok kary oderwany został od realistycznego motywu zemsty rodowej, sprawiedliwość wymierzają w utworze siły nadprzyrodzone⁹⁵. Jak uważa Andrzej Zgorzelski, często już „pierwsze zdania utworu przynoszą sygnały konwencji, według której zostanie zbudowana rzeczywistość literacka”⁹⁶. Chociaż w badaniach nad *Lilijami* podkreśla się

⁹³ Ibidem, s. 23.

⁹⁴ Michaił Bachtin określa fantastykę folkloru jako „fantastykę realistyczną”. Por. M. Bachtin: *Formy czasu i przestrzeni w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 357.

⁹⁵ Por. J. Kleiner: *Mickiewicz...*, s. 324.

⁹⁶ A. Zgorzelski: *Fantastyka. Utopia. Science fiction...*, s. 25.

zbieżność wstępu ballady z jej ludowym pierwowzorem⁹⁷, pomiędzy początkowymi wersami obu tekstów dostrzec można różnicę odpowiadającą tej pomiędzy ludowym realizmem a romantyczną fantastycznością. Pieśń ludowa rozpoczyna się słowami „Stała nam się nowina / pani pana zabiła” (K. 3. a.), ballada Mickiewicza z kolei: „Zbrodnia to niesłychana, pani zabija pana”. Magdalena Bąk, analizując to zestawienie, stwierdza, że wydźwięk słowa „nowina” zastępowany jest w *Lilijach* przez zastosowanie czasu teraźniejszego: „pani zabija”⁹⁸. Uwaga ta dotyczy jednak tylko aspektu czasowego słowa „nowina”. Czernik podkreśla konwencjonalność zwrotu „stała nam się nowina”⁹⁹, Bystron z kolei zestawia pieśń ludową z kroniką kryminalną¹⁰⁰. „Nowinę” można zatem porównać, z pewnymi zastrzeżeniami, do modnego zapożyczenia: „news”, „sensacja”. Określa się w ten sposób zdarzenia w sensie społecznym anormalne, ale jednocześnie prawdopodobne, zdarzenia nagłe, które – zaburzając porządek prawny – nie naruszają zarazem porządku świata; jak pisze Wyka, „czyż to jedna tylko na świecie pani pana zabiła?”¹⁰¹.

Zdarzenie opisane w *Lilijach* jest nie tylko anormalne, ale i skrajnie nieprawdopodobne. Już od pierwszych słów narrator ballady sugeruje, że nie o sprawach ludzkich będzie w niej mowa, nie o społeczną sprawiedliwość chodzi. To, co „niesłychane”, znajduje się blisko tego, co niesamowite, otwierając pole dla fantastyczności. Przedstawione zostaje krańcowe zaburzenie porządku, jednak tylko czasowe lub częściowe, a nawet pozorne, bowiem – jak pisze Maciej Szargot – „okazuje się [ono – J.Z.] jedynie objawieniem ważniejszego, fundamentalnego ładu”¹⁰². Rozpoczęcie ballady Mickiewicza komunikuje więc istotne przesunięcie przedmiotu zainteresowań względem jej ludowego pierwowzoru. Mimo że motywacja pani, bliska tej sugerowanej w pieśni ludowej, jest w *Lilijach* wyłożona wprost, problem naruszenia prawa społecznego zastąpiony zostaje problemem naruszenia prawa uniwersalnego.

⁹⁷ Por. np. C. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza...*, s. 85; W. Humięcka, H. Kapeliś: *„Ballady i romanse”...*, s. 156; M. Bąk: *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*. Katowice 2004, s. 89–90.

⁹⁸ M. Bąk: *Mickiewicz jako erudyta...*, s. 90: „Ekspozując czasownik w jego teraźniejszości, rezygnuje jednocześnie poeta z rzeczownika »nowina«, a jednak, mimo że nieobecny, jest on wyraźnie sugerowany przez czasownik właśnie – to, co się dopiero staje, jest najświeższą ze wszystkich nowin”.

⁹⁹ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 230.

¹⁰⁰ J.S. Bystron: *Artyzm pieśni ludowej...*, s. 35.

¹⁰¹ K. Wyka: *„Pani pana zabiła”...*, s. 7.

¹⁰² M. Szargot: *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*. Katowice 2004, s. 25.

Po wstępnej partii, bliskiej *Stała nam się nowina...*, *Lilije* odchodzą od swojego pierwowzoru, wchodząc w „świat »dziwów romantycznych«”¹⁰³. Nie oznacza to jednak porzucenia kreacji folklorystycznej – ballada rozwija się w stronę „antologii motywów ludowych”¹⁰⁴, wśród których pojawiają się postaci pustelnika i upiora, odpowiadające konkretnym funkcjom strukturalnym. Choć dzieło Mickiewicza nie zawiera bloku śledztwa, nie jest pozbawione elementu sądu. Jak zauważa Czesław Zgorzelski, „cały ciąg wypadków, a zwłaszcza scena powtórnej rozmowy Pani z Pustelnikiem – to jakby skrót przewodu sądowego”¹⁰⁵. Badana jest jednak nie wina, lecz żal z powodu dokonanego czynu: „Nie masz zbrodni bez kary. / Lecz jeśli szczerza skrucha, / Zbrodniarzów Pan Bóg słucha” (s. 174). Sam pustelnik jest postacią fantastyczną, nie należy do porządku ziemskiego¹⁰⁶. Sądzi zbrodniarkę nie w imię odpowiedzialności prawnej, ale moralnej – nie chodzi o to, czy pani odpowiedzialność za morderstwo ponosi, ale o to, czy ją podejmie¹⁰⁷. Bohaterka ballady nie czyni tego, więc nie może ominąć jej kara. Sprawiedliwość dosięga ją poprzez postać upiora, nie omija również braci, którzy zamiast ukarać zbrodniarkę, zakochali się w niej. Zakończenie utworu jest zdecydowanie najbardziej nacechowane elementami niesamowitymi. Stylizowana na ludowość, ale – na mocy wcześniejszych ustaleń – nieludowa fantastyczność, staje się w rękach pisarza narzędziem tworzenia, uniwersalizowania i podkreślania znaczeń.

O ile naruszenie porządku prawnego jest zawsze przypadkiem indywidualnym, a uniwersalność pieśni ludowej, wynikająca z nieujęcia w niej szczegółów dotyczących miejsca akcji i postaci¹⁰⁸, sprowadza się właściwie do stosowalności jej schematu do podobnych zdarzeń, o tyle naruszenie transcendentnego porządku moralnego jest totalizujące i wszechogarniające. Stwierdzenie Pustelnika – „Nie masz zbrodni bez kary” – dotyczy każdego przewinienia, niezależnie od jego rangi i przejawów. Postawić można tezę, że na tym właśnie polega rola fantastyczności w *Lilijach*. Niesamowitość, wkraczając w konkretny element kryminalnej struktury pierwowzoru, rozbija ją, w zamian metaforyzując i, tym samym, uniwersalizując moment, w którym się pojawia.

¹⁰³ I. Opacki, C. Zgorzelski: *Ballada*. Wrocław 1970, s. 101.

¹⁰⁴ K. Wyka: „*Pani pana zabiła*”..., s. 9.

¹⁰⁵ C. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza...*, s. 79.

¹⁰⁶ J. Tretiak: *Młodość Mickiewicza...*, s. 366.

¹⁰⁷ R. Ingarden: *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych*. Przeł. A. Węgrzycki. W: R. Ingarden: *Książeczka o człowieku*. Wstęp A. Gierulanka. Kraków 1987, s. 75, 93.

¹⁰⁸ Por. E. Kucharski: „*Pani pana zabiła*”..., s. 510–511.

Podobny schemat realizuje się w *Balladzie* Lenartowicza, choć u tego późnoromantycznego poety inny jest stosunek do ludowości niż u Mickiewicza. Ponadto kontekst, w którym analizowany utwór jest zakorzeniony, rozszerza się, jako że *Stała nam się nowina...* i *Lilije* stanowią tu równoważne punkty odniesienia¹⁰⁹. Przede wszystkim utwór Lenartowicza bliższy jest ludowemu pierwowzorowi niż ballada Mickiewicza. Jak pisze Wyka, „pokolenie poety, pokolenie Oskara Kolberga, już nie uprawiało wczesnoromantycznej fantastyki na kanwie folklorystycznej i bliższe było ludowego autentyku”¹¹⁰. Jan Nowakowski zwraca z kolei uwagę na Lenartowiczowską „koncepcję realistycznego warsztatu”, dalekiego od traktowania ludu jako „dostawcy motywów dla mistyki i fantastyki w guście epigonów wstecznego romantyzmu”¹¹¹. Jak jednak podkreśla, przypadek *Ballady* jest szczególny, nie realizuje w pełni tych założeń, jest świadomie podjętą podwójną parafrazą¹¹². Utwór Lenartowicza zbliża się do pieśni ludowej przez jego kryminalną strukturę, zwłaszcza w ramach bloków winy i kary. Jednak i tu, jak u Mickiewicza, motywacja pani wyrażona jest wprost: „Z miłym gachem we zgodzie / chowała go w ogrodzie” (s. 300). Więcej niż w ludowym pierwowzorze poświęca Lenartowicz miejsca sposobom zatuszowania przez panią zbrodni – nie tylko ukrywa ona grób, siejąc na nim rośliny (rutkę i lilie), ale również wypędza z dworu wszystkie sługi, potencjalnych świadków. Udaje jej się również oszukać braci, którzy, choć zaniepokojeni nieobecnością pana, nie podejrzewają jego żony. Wobec braku dowodów i świadków wśród ludzi świadkami stają się kwiaty.

Fantastyczność pojawia się w balladzie Lenartowicza w formie baśniowej cudowności w ramach bloku śledztwa. Podobnie jak u Mickiewicza, niesamowitość pełni tu funkcję metaforyzującą. Tak jak dowody „mówią” śledczemu, kto popełnił zbrodnię, tak lilie mówią o tym bratu. Ponadto i tu fantastyczność podkreśla fragment utworu, w którym się pojawia. Jak zauważa Michał Zięba: „Momentem szczególnie eksponowanym przez autora *Ballady* jest wyjawienie zbrodni, słusznie uważane za punkt szczytowy napięcia dramatycznego”¹¹³. Po cudownym odkryciu tajemnicy tekst Lenartowicza wraca niemal w pełni do ludowego pierwowzoru. Pojawiają się w nim, właściwe pieśni *Stała nam się nowina...*, elementy formułiczne w opisie przedmiotów, które zbrodniarka gubi w drodze na egzekucję: „Zajechali w ciemny las, / Opadł ci ją

¹⁰⁹ J. Nowakowski: *Wstęp*. W: T. Lenartowicz: *Wybór poezji*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1972, s. CV.

¹¹⁰ K. Wyka: „*Pani pana zabiła*”..., s. 9.

¹¹¹ J. Nowakowski: *Wstęp*..., s. CII–CV.

¹¹² *Ibidem*, s. CV.

¹¹³ M. Zięba: *Liryka Teofila Lenartowicza...*, s. 57.

złoty pas / »Nie chylaj się, bratowa / Nieboszczyka katowa«¹¹⁴. [...] Zajechali w las mglisty, / Spadł jej kołpak złocisty. / Przejechali gościniec, / Spadł jej złoty pierścieniec” (s. 308).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na rozważania Anny Opackiej, przypisującej badaczom folkloru dbałość o dokładność i wierność zapisu, objawiającą się między innymi niestronieniem od typowo oralnych wyliczeń, nawet jeśli mogłyby być one nużące dla czytelnika¹¹⁵. Wobec tego uznać by można utwór Lenartowicza za formę pierwszej „rekonstrukcji tekstu ludowego”, podobnej do tych Kucharskiego czy Czernika, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę, wątpliwy wobec teorii przekazu oralnego, status takich rekonstrukcji, gdy traktowane są jako etnograficzne, a nie literackie¹¹⁶. Czernik stwierdza nawet, że w „pierwotnym” tekście „przypuszczalnie ostatnim dowodem zbrodni było świadectwo lilii z grobu pana”¹¹⁷. Jedynie sam rodzaj kary jest w pieśni ludowej inny niż u Lenartowicza. Bracia, zamiast „drzeć z pani pasy”, na pasie ją wieszają. Najistotniejsza jest jednak bliskość tekstu Lenartowicza względem dwóch wzorów literackich – tekstu ludowego, poprzez znaczny stopień wierności strukturalnej i liczne parafrazy, a z drugiej strony – *Liliji* Mickiewicza, poprzez metodę „dopełniania ballady ludowej”¹¹⁸ i elementy fantastyczne.

Zastosowanie fantastyczności w *Lilijach* Mickiewicza podkreśla moment, w którym się ona pojawia, a zarazem uniwersalizuje go, tak że pointą całego utworu staje się, wyrażone zresztą wprost, stwierdzenie „Nie masz zbrodni bez kary”. Ten sam schemat realizuje się w *Balladzie* Lenartowicza, z tym że tam fantastyczność podkreśla i uniwersalizuje blok śledztwa, przez co za główne przesłanie utworu można by uznać stwierdzenie: „Nie masz zbrodni, która nie wyjdzie na jaw”¹¹⁹. Bąk, pisząc o roli fantastyki u Mickiewicza, stwierdza, że była ona dla poety językiem służącym „wyrażaniu nieskończoności”, tzn. tego, co uniwersalne – wyrażała „niepokój człowieka wobec otaczającej go rzeczywistości, która wcale nie jest prosta i jednoznaczna,

¹¹⁴ Te wersy to dosłowne przytoczenie fragmentu pieśni ludowej, por. np. K. 3. c., K. 3. g.

¹¹⁵ A. Opacka: *Trwanie i zmienność...*, s. 30.

¹¹⁶ Lub na odwrót, potraktować można etnograficzne rekonstrukcje Kucharskiego i Czernika jako równie literackie co *Ballada* Lenartowicza; być może takie właśnie ujęcie byłoby bardziej trafne.

¹¹⁷ S. Czernik: *Poezja chłopów polskich...*, s. 236.

¹¹⁸ J. Nowakowski: *Wstęp...*, s. CV.

¹¹⁹ Jest zresztą w *Balladzie* w przemowie lilii fragment o takim wydźwięku: „A kto Boski wzrok zmyli? / Na nic złość się nie przyda, / Święta ziemia ją wyda; / Ani noc jej okryje, / Nie zagają lilije, / Ni jej słońce nie spali, / Ni ją ziemia ocali [...]” (s. 307).

ale także nadzieję i wielkie oczekiwania względem ludzi i ich możliwości¹²⁰. Fantastyczność ma więc w omawianych tekstach romantyków funkcję symboliczną¹²¹. W romantycznej teorii poezji wyobraźnia staje się zdolnością widzenia i wyrażania prawdziwej i uniwersalnej natury rzeczy¹²², a symbol, ale też emblemat, alegoria czy personifikacja, przestają być tylko sposobami oznaczania, zyskując rangę narzędzi poznawczych¹²³. Romantycy odchodzą od konkretności, a kierują się w stronę rozważań ogólnych. W przypadku tekstu o zbrodni oznacza to odejście od problemów natury prawnej czy społecznej. Zarówno romantyczna kryminologia, jak i kryminał, naznaczone są aspektem metafizycznym. Nie przestają pełnić funkcji poznawczej i normatywnej, chcą ją jednak pełnić na poziomie znacznie bardziej ogólnym niż teksty ludowe¹²⁴.

Pieśń o pani, co zabiła pana Kasprowicza jest przykładem ballady psychologiczno-lirycznej¹²⁵. Już na wstępie analizy tego utworu należy zaznaczyć, że jego struktura fabularna ma za podstawę „wyłącznie stan duszy narratora”¹²⁶, tj. zbrodniarki. Oznacza to, że nie może przybrać struktury tekstu kryminalnego. Jedyne wydarzenie, które rzeczywiście ma miejsce w świecie przedstawionym utworu, to sianie przez panią ruty na grobie męża. Po sześciu początkowych wersach, w których nakreślona zostaje ta sytuacja, tekst skupia się wyłącznie na przeżyciach zabójczynie¹²⁷ – reminiscencjach, lękach związanych z karą i jej pragnieniu, wyrzutach sumienia, uczuciach względem męża (tęsknocie, pretensjach, podziwieniu), na samookłamywaniu się i przygotowywaniu kłamstw, mających ukryć zbrodnię przed braćmi zabitego¹²⁸. Elementy śledztwa i kary odciskają więc swoje piętno na utworze, ale tylko o tyle, o ile wpisują się w zwartą sieć wyobrażeń i obaw zbrodniarki. Głów-

¹²⁰ M. Bąk: *Mickiewicz jako erudyta...*, s. 161.

¹²¹ Por. M. Szargot: *Opowieści niesamowite...*, s. 37.

¹²² M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 308–312.

¹²³ M. Cieśla-Korytowska: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 134.

¹²⁴ W model ten wpisuje się również wydany w 1843 roku utwór Romana Zmorskiego *Dziwy*. Tekst rozpoczyna się cytatem z pieśni ludowej, zachowuje też charakterystyczny brak umotywowania przyczyn zbrodniarki, której działania traktowane są jako skandal, wynikający z naruszenia transcendentnego porządku moralnego. Zakończenie utworu jest dwuznaczne: bohaterka zostaje utopiona lub przemienia się w upiora. Por. R. Zmorski: *Dziwy*. W: Idem: *Poezye*. Warszawa 1843, s. 57–61.

¹²⁵ I. Opacki, C. Zgorzelski: *Ballada...*, s. 155–156.

¹²⁶ I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści...*, s. 69.

¹²⁷ Por. I. Opacki, C. Zgorzelski: *Ballada...*, s. 158.

¹²⁸ I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści...*, s. 69–70; S. Kołaczkowski: *Twórczość Jana Kasprowicza*. Kraków 1924, s. 86–87.

nym tematem ballady nie są problemy moralne, a tym samym funkcja profilaktyczna nie jest w niej rozbudowywana bezpośrednio, jak w tekstach ludowych. Jak zauważa Jan Józef Lipski: „W *Pieśni o pani, co zabiła pana* chodzi raczej o studium psychologiczne wyrzutów sumienia [...] – studium patologicznego stanu duszy po zbrodni, i ukrytą w nim tezę, iż zbrodnia jest autodestrukcją”¹²⁹.

Opacki stwierdza, że dominantą kompozycji *Pieśni o pani, co zabiła pana* jest struktura snu¹³⁰. Stefan Kołaczkowski zauważa, że „każdy efekt artystyczny [zastosowany przez Kasprowicza – J.Z.] łączy się z innymi i splata”¹³¹. To samo można powiedzieć o imaginacjach zabójczyni, rozgrywających się pomiędzy prawdą i kłamstwem, a także pomiędzy świadomością i podświadomością. Oznacza to również, że postaci braci i ich zachowanie projektowane są przez samą zbrodniarkę, co objawia się między innymi tym, że ich wypowiedzi są powtórzeniami słów i myśli bohaterki¹³². Jest to wyraz innowacyjności, z jaką Kasprowicz wykorzystał elementy stylistyki oralnej wypowiedzi.

Rola formułicznych powtórzeń, niezbędnych w twórczości oralnej, zostaje przez Kasprowicza znacznie przekształcona. To, co w pieśniach ludowych stanowiło gwarant spójności przekazu¹³³, staje się dla poety środkiem wyrażenia skomplikowanego momentu psychologicznego – myśli osoby działającej pod wpływem silnych emocji okazują się podobnie schematyczne, jak narracja oralna. Dochodzi do swoistego regresu, sposoby myślenia wykształcone w kulturze cyrograficznej i typograficznej ustępują miejsca nasilonemu *residuum* oralnemu¹³⁴.

Również motyw ruty nabiera w *Pieśni o pani, co zabiła pana* dodatkowych znaczeń. Prócz oznaczania motywu zbrodni, rośliną wyrastająca „z łona” leżącego w grobie pana aż „po serce” (s. 308) jego żony staje się „ziółem smutku”, symbolem żalu i skruchy¹³⁵. Nawiązuje w ten sposób Kasprowicz także (poza tekstem ludowym) do *Tragedii króla Ryszarda Drugiego* Szekspira: „Kwiat ruty, cierpkie, pokutnicze ziele. / Zostanie ruty współczującej grządką / Jako łez gorzkich, królewskich,

¹²⁹ J.J. Lipski: *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa 1975, s. 351.

¹³⁰ I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści...*, s. 70.

¹³¹ S. Kołaczkowski: *Twórczość Jana Kasprowicza...*, s. 89.

¹³² I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści...*, s. 70–71.

¹³³ A. Opacka: *Trwanie i zmienność...*, s. 11. Por. przytoczoną przez badaczkę definicję formuły: „powtarzalna jednostka metryczno-leksykalno-semantyczna, obecna w każdym utworze mówionym, stanowiąca podstawę i wyróżnik stylu oralnego”.

¹³⁴ Por. uwagi Onga na temat agonu, empatii i zaangażowania w narracji oralnej (W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 70–73).

¹³⁵ W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. T. 3. Warszawa 2007, s. 123.

pamiętka”¹³⁶. Powyższe znaczenie ruty jest w analizowanym utworze nawet bardziej istotne, bo choć obiektywnie rozumiane motywby zbrodniarki nie zmieniły się względem tekstu ludowego, to są w *Pieśni o pani, co zabiła pana* inaczej prezentowane. Chociaż bohaterka utworu zdradzała swojego męża („Gaszek mi siedzi przy boku”, s. 306) i, lękając się konsekwencji, zabiła go, po dokonaniu zbrodni nie jest już pewna swoich motywów. Czesław Zgorzelski podkreśla tę komplikację w portrecie psychologicznym pani, porównując ją z jej odpowiedniczką z *Liliji* Mickiewicza, w której „duszy [wszystko – J.Z.] było proste i w doczesnej krótkowzroczności [...] konsekwentne”¹³⁷. Jedyнным lękiem zbrodniarki z *Ballad i romansów* był lęk przed karą, motywowany całkowicie zewnętrznie, jako że zdołała go uciszyć wróżba Pustelnika. Lęk zabójczyni opisanej przez Kasprowicza jest bardziej skomplikowany, niejednoznaczny i zabarwiony poczuciem winy, którego bohaterka *Liliji* nie odczuwała w najmniejszym stopniu¹³⁸. Jeśli więc motyw ruty przesuwają się w *Pieśni o pani, co zabiła pana* od ludowego znaczenia chęci odzyskania panieństwa i powtórnego wyjścia za mąż do Szekspirowskiego symbolu żalu i pokuty, jest to zarazem forma opisu zmian, które zachodzą w psychice zbrodniarki.

Utwór Kasprowicza, choć nie może być uznany za tekst kryminalny, z całą pewnością jest tekstem z elementami kryminologicznymi. Opisane w nim motywby zbrodni wychodzą daleko poza ludowy indeterminizm, odbijający się echem również w analizowanych powyżej dziełach romantyków. Kasprowicza podkreśla w motywacji pani rolę jej stanu psychicznego oraz czynników sytuacyjnych. Zbrodniarka, przerażona swoim czynem, wskazuje na działania męża, które doprowadziły ją do ostatecznego, strasznego kroku: „[...] przez twarde serce twoje? / Zonę samotną zostawił, / na szumne ruszyłeś boje! / [...] Czemuś wyruszył w boje? / Czemu samotna twa żona?” (s. 306–307). Nie jest to, rzecz jasna, forma usprawiedliwiania się. Pani w pełni poczuwa się do odpowiedzialności za popełniony czyn i gotowa jest ponieść karę: „Wyjdź z mieczem mściwym w rękę, / na miecz twój czeka niewiasta” (s. 306). Poeta podkreśla w ten sposób fakt, że zbrodnia nie była kwestią li tylko woli zabójczyni, że jej decyzja nie była w pełni niezawisła, w tym sensie, że nie była chłodną kalkulacją. Czynniki sytuacyjne, wpływając na stan psychiczny bohaterki, warunkowały do pewnego stopnia jej wybory. Taka interpretacja tekstu Kasprowicza mogłaby otwierać drogę do

¹³⁶ W. Szekspir: *Tragedia króla Ryszarda Drugiego*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 1984, s. 99.

¹³⁷ I. Opacki, C. Zgorzelski: *Ballada...*, s. 159.

¹³⁸ *Ibidem*.

dalszych rozważań kryminologicznych, chociażby na temat czynników środowiskowych i relacji społecznych, które doprowadziły do opisanej wyżej sytuacji – przede wszystkim kwestii związanych z koniecznością wyjazdu pana na wojnę, ale też problemów związanych z tradycyjnymi rolami w ramach małżeństwa – byłoby to jednak nieuprawnione. *Pieśń o pani, co zabiła pana* ogranicza się tylko do analizy wewnętrznych, psychologicznych aspektów zbrodni. Kasprowicz przedstawił stan psychiczny zbrodniarki po dokonaniu morderstwa, zawarł też przesłanki pozwalające wnioskować o stanie psychicznym pani przed zabójstwem (poczucie osamotnienia, lęk po zdradzie), nie pojawiają się natomiast w tekście żadne informacje o społecznych i, co najistotniejsze, osobowościowych przyczynach zbrodni.

Analiza kryminologicznych aspektów tekstów modernistycznych różni się znacznie od analizy utworów wcześniejszych tym, że na przełomie XIX i XX wieku można mówić już o współczesnej kryminologii jako o odrębnej nauce. Pierwszy etap jej rozwoju przypada w periodyzacji Jeana Pinatela na lata 1876–1913. Wczesne, wywodzące się z prac Cesare Lombroso, biologistyczne koncepcje kryminogenezy podkreślają rolę, przekładających się na ustalone typy psychiczne, fizycznych właściwości sprawców przestępstw¹³⁹. Według Lombroso „człowiek zbrodniarz» – to jednostka, która zachowała atawistyczne cechy człowieka przedhistorycznego i właściwe mu okrucieństwo oraz brak uczuć moralnych”¹⁴⁰. Niezależnie od mizoginistycznych tendencji, objawiających się w tym czasie zarówno w ramach kryminologii (rozprawa Lombroso *Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka*¹⁴¹), jak i w literaturze, również u Kasprowicza¹⁴², zwraca uwagę fakt, że *Pieśń o pani, co zabiła pana* zarysowuje stosunkowo nowoczesną wizję etiologii zbrodni, akcentując psychologiczne uwikłanie bohaterki w skomplikowaną sytuację zewnętrzną, nie wspominając natomiast o fizycznych czy genetycznych predyspozycjach¹⁴³. Powstały w 1902 roku tekst Kasprowicza antycypuje do pewnego stopnia późniejszą krytykę biologistycznych koncepcji kryminologicznych, którą w Polsce, w okresie międzywojennym, uprawiali między innymi Adam Ettinger czy Stanisław Batawia¹⁴⁴.

¹³⁹ L. Tyszkiewicz: *Od naturalizmu do humanizmu...*, s. 28.

¹⁴⁰ B. Hołyst: *Kryminologia...*, s. 386.

¹⁴¹ Ibidem, s. 228.

¹⁴² A. Hutnikiewicz: *Młoda Polska*. Warszawa 2011, s. 43.

¹⁴³ Poza tym, rzecz jasna, że pani jest kobietą, co u Kasprowicza, tak jak u Lombroso, czyni ją sklonną nie tyle do przestępstwa, ile do zdrady, która w tym wypadku stała się jedną z przyczyn zbrodni. Por. B. Hołyst: *Kryminologia...*, s. 228.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 389.

Analiza tekstów parodiujących motyw „pani, która zabiła pana” autorstwa Gałczyńskiego oraz Karpińskiego rodzi szereg problemów metodologicznych i prowokuje do postawienia kilku zasadniczych dla dalszych rozważań kwestii. Po pierwsze, należy odpowiedzieć na pytanie, które właściwie dzieła, z bogatego zbioru tekstów na ten temat, są parodiowane. Zarówno w przypadku Gałczyńskiego, jak i Karpińskiego, punktem odniesienia są przede wszystkim *Lilije* Mickiewicza oraz sam romantyczny poeta i jego twórczość, a przez to szerzej – polska romantyczna tradycja literacka. Odniesienia do innych tekstów nawiązujących do Mickiewicza, tj. do omawianych wcześniej utworów Lenartowicza i Kasprowicza, nie mają tu miejsca, a stosunek do tekstów ludowych ogranicza się do tego, że stanowiły one podstawę *Liliji*. Istotne wydaje się także pytanie, czy w ogóle możliwa jest analiza tekstu parodystycznego w świetle kryminologii i kryminału. Problem ten sprowadza się do rozróżnienia celu danego utworu, chodzi o „stosunek obiektu, który parodiuje, do obiektu parodiowanego i tkwiący u jego podstaw stosunek parodysty do rzeczywistości”¹⁴⁵.

Gałczyński jest autorem czterech utworów¹⁴⁶, nawiązujących do *Lilij* Adama Mickiewicza; są to: *Lilie albo kwiatki prohibicyjne. Ballada ostrzegająca*; *Ballada „Lilie” z Teatryku „Zielona Gęś”*; opublikowane po raz pierwszy w „Przekroju” *Ślicznie „Lilie”!*¹⁴⁷ oraz, przytoczona przez Elżbietę Sidoruk, „awangardowa” wersja *Lilii*, przypisywana przez samego „lubiącego mistyfikacje” poetę Arturowi Rzeczycy¹⁴⁸. Z wyjątkiem *Lilli albo kwiatków prohibicyjnych* przytoczone powyżej utwory nie są właściwie parodiami samego tekstu *Lilij*. W wersji „awangardowej” Mickiewiczowski motyw został wykorzystany jedynie jako broń w walce z nielubianą przez Gałczyńskiego poetyką¹⁴⁹, wiersz zostaje karykaturalnie zdeformowany, ale nie o niego samego tu chodzi – podobny efekt mógłby Gałczyński osiągnąć na podstawie dowolnego innego kanonicznego dla literatury polskiej utworu. *Ballada „Lilie”* i *Śliczne „Lilie”!* są z kolei parodią, której ostrze satyryczne wymierzone jest w recepcję dzieł Mickiewicza. Gałczyński, dla którego twórczość autora *Ballad i romansów* była wyjątkowo waż-

¹⁴⁵ I. Passi: *Powaga śmieszności*. Przel. K. Minczewska-Gospodarek. Wstęp E. Borowiecka. Warszawa 1980, s. 239.

¹⁴⁶ E. Sidoruk: *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004, s. 239.

¹⁴⁷ K.I. Gałczyński: *Śliczne „Lilie”!* W: Idem: *Dzieła*. T. 2: *Poezje z lat 1946–1953*. Warszawa 1957, s. 193.

¹⁴⁸ E. Sidoruk: *Groteska w poezji Dwudziestolecia...*, s. 239–240.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

na¹⁵⁰, staje, w dość dwuznaczny sposób, w jej obronie. Gałczyński „wyśmiewa masowe popularyzowanie poezji”¹⁵¹ i „ustosunkowuje się [...] do pośmiertnej sławy wieszczą, narażonego paradoksalnie – wskutek popularyzacji – na śmieszność”¹⁵². Zdaniem poety, edukacja szkolna uniemożliwia pełne zrozumienie tekstów Mickiewicza, spłyca je do hasłowych odwołań, które wiążą się z zupełną „ignorancją poezji”¹⁵³. Dopiero *Lilie albo kwiatki prohibicyjne* są bezpośrednią parodią motywu „pani, która zabiła pana” i to na nich, oraz na *Ra-ta-tam* Karpińskiego skupi się dalsza analiza.

Oba utwory, choć mają ten sam pierwowzór w postaci *Liliji*, inaczej się do niego odnoszą. Zarówno *Lilie albo kwiatki prohibicyjne*, jak i *Ra-ta-tam* grają z oczekiwaniami czytelnika, wynikającymi ze znajomości pierwowzoru. U Gałczyńskiego, już od pierwszych wersów, świat przedstawiony jest romantycznym światem „na opak”¹⁵⁴, dokładnym odwróceniem *Liliji*. Pani nie zabija pana, zdradza go tylko i porzuca. On sam zaś, jako główny bohater utworu, nie szuka zemsty, chce się natomiast upić. Dopiero niedostępność alkoholu popycha go do samobójstwa. To odwrócenie pozwala jednocześnie dyskutować z Mickiewiczowską wizją literatury i recepcją dzieł wieszczą, a zarazem generować efekt humorystyczny, wynikający ze sprowadzenia tragiczności pierwowzoru do dość jednak prozaicznej kwestii dostępności alkoholu. Komizm tego rodzaju jest „przede wszystkim komizmem niestosowności, dysproporcji, kontrastu między tematyką a środkami stylistycznymi”¹⁵⁵, w tym wypadku stylistyką romantycznej ballady. Ta jednak, również w warstwie językowej, jest przez Gałczyńskiego ośmieszona, poprzez płynne łączenie sformułowań „niskich” i cytatów z Mickiewicza, nawiasem mówiąc również „niskich”, bo nawiązujących do tradycji ludowej, uświęconych natomiast tradycją literacką i przez to uważanych za „wysokie”. Przeciw temu właśnie zjawisku najdosadniej Gałczyński protestuje, objawiając pozornie kontrastu pomiędzy swoim, pełnym potoczności ję-

¹⁵⁰ Por. słowa Gałczyńskiego „Dla mnie Mickiewicz jest świątynią”. Por. T. Łopalewski: *Wileńskimi śladami*. W: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*. Red. A. Kamieńska, J. Śpiewak. Warszawa 1961, s. 239.

¹⁵¹ D. Kulczycka: *Konstanty Ildefons Gałczyński wobec dziedzictwa romantycznego. Mickiewicz – Słowacki – Norwid*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Red. A. Kulawik, J.S. Ossowski. T. 2. Kraków 2005, s. 540.

¹⁵² Ibidem, s. 542.

¹⁵³ Ibidem, s. 540.

¹⁵⁴ Por. A. Skubaczewska-Pniewska: *Groteska i parodia w świetle teorii karnawalizacji*. W: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń 2000, s. 106.

¹⁵⁵ H. Markiewicz: *Parodia a inne gatunki literackie*. W: Idem: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976, s. 118.

zykiem a językiem Mickiewicza. Rozbijając mity narosłe wokół romanetyka, odzyskuje zarazem jego poezję. Ani więc pani, która zdradziła pana, ani pan, który popełnił samobójstwo, nie są właściwym tematem *Lilii albo kwiatków prohibicyjnych*. Ich przywołanie rodzi oczywiście efekt komiczny, utwór Gałczyńskiego jest jednak przede wszystkim parodią satyryczną, a nie humorystyczną¹⁵⁶, jej ostrze zaś, ponownie, wymierzone jest w pozycję Mickiewicza jako wieszczki narodowego, krzywdząca dla jego poezji. To wszystko sprawia, że analizowana „ballada” Gałczyńskiego, choć nadzwyczaj istotna w ciągu tekstów realizujących motyw „pani, która zabiła pana”, nie może być interpretowana w świetle kryminologii i kryminału.

Inaczej jest z *Ra-ta-tam* Karpińskiego, choć należy zaznaczyć, że i ten utwór nie realizuje struktury tekstu kryminalnego, następstwa zbrodni, śledztwa i kary. Przedstawione w nim wydarzenie – moment morderstwa – w innych tekstach „o pani, która zabiła pana”, przeniesione jest do przedakcji. Poeta wykorzystuje znany powszechnie schemat Mickiewiczowskiej ballady w celu zbudowania możliwie największego napięcia, rozładowanego ostatecznie w sposób humorystyczny. Tekst *Lilij* pełni tu więc szczególną funkcję – parodia w wykonaniu Karpińskiego nie jest polemiczna, nie ma zabarwienia światopoglądowego i nie jest satyryczna. Pełni funkcję czysto ludyczną i w klasyfikacji Stanisława Balbusa można by ją określić jako „formalną burleskę niską”, której komizm opiera się na zaskoczeniu, wynikającym z nagłego złamania „zasady decorum”¹⁵⁷. Oznacza to, że tekst Mickiewicza jest dla *Ra-ta-tam* tylko pretekstowy, jest środkiem do osiągnięcia humorystycznego efektu; Karpiński zarysowuje jednak niezależną fabułę, interesuje go to, co przed zbrodnią oraz sama zbrodnia, a nie jej konsekwencje. Przez to, z konieczności, utwór skupiony jest na etiologii i symptomatologii morderstwa, poddając się analizie z perspektywy kryminologicznej.

Pierwsze wersy utworu wywołują początek *Liliji* Mickiewicza: „Zbrodnia to niesłychana... / Pani... zabiła... pana... / Nocą... Po schodach... Do drzwi... / »Otwórz mi! Otwórz mi! Otwórz mi!«” (s. 13). Tekst przerywany licznymi wielokropkami oddaje rytm kroków pani, szukającej męża i pragnącej zemścić się za zdradę. Zarazem obraz przyszłej zbrodniarki, nawołującej i krążącej w pobliżu pokoju, w którym, jak sądzi, przebywa pan, pozwala zestawić ją z postacią Mickiewiczowskiego upióra. Samo to odwrócenie nie wywołuje jednak jeszcze efektu komicznego, wręcz przeciwnie, nadbudowuje napięcie. Po kolei opisywane są

¹⁵⁶ Por. I. Passi: *Powaga śmieszności...*, s. 239.

¹⁵⁷ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993, s. 93.

poszczególne czynności pani, wszystkie przerywane rytmicznym, a zarazem przywołującym sposób, w który pan zginie, „Ra-ta-tam”: dobija się do drzwi, wyciąga rewolwer, ostatecznie „Pan otwiera... Pan ufa...”, a zabójczyni, wybuchając szaleńczym śmiechem, strzela do niego i do jego kochanki. Po zapaleniu światła okazuje się, że zbrodniarka zabiła niewłaściwe osoby: „Więc mówi, cofając się prędko: / »Przepraszam... pomyłka... o piętro... / ...Już nie przeszkadzam wam...« / ...I po schodach... przez noc... Ra-ta-tam!” (s. 14).

Nietypowa jest interpretacja kryminologiczna tego utworu. Choć pani rzeczywiście planowała zabójstwo, a jej zamiary uwarunkowane były zdradą męża, Karpiński akcentuje inną przyczynę zbrodni – przypadek. Czynniki psychologiczne są w *Ra-ta-tam* odsunięte w cień, a konkretniej – dezaktualizują się w obliczu pointy utworu. Całe wydarzenie zdeterminowane jest zewnętrznie, jest nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności. Oczywiście, zabieg ten ma przede wszystkim funkcję generowania komizmu, nie jest deklaracją poglądów na problem zbrodni. Karpiński przypomina rzecz oczywistą, lecz przez swoją oczywistość niepojawiającą się raczej w literackich rozważaniach na ten temat¹⁵⁸.

Utwory Karpińskiego i Gałczyńskiego, poza tym że oba mają przede wszystkim bawić, pełnią skrajnie odmienne funkcje. Gałczyński satyrycznie obnaża problemy związane z recepcją poezji Mickiewicza, odnajduje zwykłość tam, gdzie tradycja każe dopatrywać się niesamowitości. *Lilie albo kwiatki prohibicyjne* nie są kolejnym niezależnym głosem w szeregu utworów realizujących omawiany motyw, upominają się natomiast o odzyskanie głosu Mickiewicza. Głos Karpińskiego z kolei zdaje się kończyć całą dyskusję trywializującym, acz dowcipnym stwierdzeniem: „To wszystko mogło przecież stać się przez przypadek”.

Michaił Bachtin, analizując w pracy *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* rozwój antycznej powieści greckiej, zauważa pewną prawidłowość w wyłanianiu się jej kolejnych form: awanturniczej, awanturniczo-obyczajowej oraz biograficznej. Bohaterem pierwszej z nich mio-

¹⁵⁸ Warto również zwrócić uwagę na efekty, które Karpiński osiąga, przenosząc akcję utworu do czasów współczesnych. Opisana przez niego „pomyłka o piętro” nie byłaby możliwa w dworku, który jest sceną wcześniejszych realizacji artystycznych omawianego motywu. Umieszczenie zbrodni w – najprawdopodobniej – kamienicy z odrębnymi mieszkaniami pozwala poecie zwrócić uwagę na zacieranie się indywidualności we współczesnym życiu codziennym. Zastosowanie przez zbrodniarkę broni palnej wytwarza dystans umożliwiający błąd. Wynalazek elektryczności z kolei czyni gwałtowne rozpoznanie równie dramatycznym, co groteskowym. Za inspirację do poczynienia tych uwag dziękuję dr Annie Krysztofiak.

tają wydarzenia, na które nie ma on żadnego wpływu, „wszystko tylko [mu – J.Z.] się przydarza. Sam nie ma on jakiegokolwiek inicjatywy”¹⁵⁹. W powieściach awanturniczo-obyczajowych jest podobnie, ale to niezależne działania protagonisty wydają go na bezlitosne działanie przypadku i tylko od jego aktywności zależy, czy, odkupiwszy swoją winę, uda mu się odzyskać utraconą kontrolę nad życiem¹⁶⁰. Utwory biograficzne i autobiograficzne z kolei już w pełni podkreślają czynny charakter bytu ludzkiego¹⁶¹. Wizja człowieczeństwa przesuwana się w ramach tej ewolucji od skrajnie deterministycznej do indeterministycznej.

Zjawisko podobne, choć przebiegające w przeciwnym kierunku, zaobserwować można w ramach rozwoju pieśni i ballad „o pani, która zabiła pana”. Utwory ludowe w kontekście zbrodni akcentowały tylko i wyłącznie aspekt wolnej woli, wszystkie zewnętrzne przyczyny nie były nawet bezpośrednio wyrażone w utworze, jako nieistotne dla niezaprzeczalnej winy zabójczyni. Teksty romantyków – Mickiewicza i Lenartowicza – nie odchodzą daleko od ludowego rozumienia winy, obiektywne przyczyny zbrodni są w nich już jednak jasno nazwane: to lęk przed karą za zdradę. Pogłębiona analiza psychologiczna tego uczucia przeprowadzona jest w utworze Kasprowicza. Ballada młodopolskiego poety kładzie silny nacisk na splątanie czynników sytuacyjnych i ich wpływ na stan psychiczny zbrodniarki, objawiając znaczną część przyczyn jej decyzji. Ostatecznie żartobliwy utwór Światopełka Karpińskiego cały akcent przesunie na rolę przypadku. Tak jak w tekstach ludowych przyczyny zewnętrzne zbrodni były jednak obecne, lecz trzeba było się ich domyślać, tak u satyryka z okresu dwudziestolecia międzywojennego przyczyny wewnętrzne tracą na znaczeniu.

Warto zauważyć, że ten, zaobserwowany w ramach artystycznych realizacji jednego motywu literackiego, ruch od indeterminizmu do determinizmu w postrzeganiu przyczyn zbrodni pokrywa się z ewolucją poglądów w ramach koncepcji kryminologicznych. Wychodząc od średniowiecznego postrzegania grzechu jako kwestii tylko i wyłącznie wolnej woli, przeszły one długi proces odkrywania i opisywania zewnętrznych czynników kryminogennych. W okresie renesansu Tomasz Morus dowodził powiązania przestępczości z „niewłaściwym układem stosunków społecznych”. Później, w oświeceniu, poglądy te rozwijali między innymi Monteskiusz czy Cesare Beccaria¹⁶², a na gruncie polskim Stanisław Staszic (na przykład w poemacie *Ród ludzki*). Pojawienie się w drugiej połowie XIX wieku pozytywistycznych,

¹⁵⁹ M. Bachtin: *Formy czasu i przestrzeni...*, s. 303.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 317.

¹⁶¹ Ibidem, s. 345.

¹⁶² B. Hołyst: *Kryminologia...*, s. 380.

naturalistycznych i biologistycznych koncepcji charakteryzujących się „twardym determinizmem”¹⁶³, zakończyło opisywany ruch, lecz nie zakończyło rozwoju kryminologii, która w XX wieku zaczęła przywracać elementy woluntarystyczne¹⁶⁴ w ramach humanistycznych koncepcji etiologii zbrodni.

Wyrażna jest analogia w rozwoju poglądów na zbrodnie w pieśniach i balladach „o pani, która zabiła pana” oraz w teoriach kryminologicznych. Omawiane teksty literackie stanowią cenne świadectwo tych przemian. Inaczej rzecz ma się z kryminalnym aspektem pieśni ludowych, który, pojawiwszy się jeszcze u Lenartowicza, w dalszej ewolucji motywu zanika. Struktura tekstu kryminalnego jest ściśle związana z funkcjonalnością utworów oralnych poruszających temat zbrodni. W kulturze cyrograficznej i typograficznej część ich funkcji zostaje przejęta przez inne rodzaje tekstów. Funkcję pragmatyczną realizują odpowiednie kodeksy, a ludyczną – powieści, przede wszystkim rodząca się w XIX wieku powieść kryminalna. Z tezy Onga o niemożności powstania spójnej powieści kryminalnej przed romantyzmem¹⁶⁵ wynika więc inna – nie tyle o niemożliwości, ile o ograniczonym zakresie powstawania zakorzenionych w *residuum* oralnym poetyckich tekstów kryminalnych po romantyzmie.

¹⁶³ L. Tyszkiewicz: *Od naturalizmu do humanizmu...*, s. 105.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 122.

¹⁶⁵ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 193.

Jan Zając

Ballads „A Lady who Killed a Man”
in the Context of Criminology and Crime Stories
(from Mickiewicz to Gałczyński)

Summary

The article is devoted to the analysis of alterations in presenting elements of crime and criminology in literature on the basis of various artistic realizations of the motif of a lady who killed a man (in folk texts, in Adam Mickiewicz, Teofil Lenartowicz, Jan Kasprówicz, Światopełk Karpiński and Konstanty Ildefons Gałczyński). The evolution of the motif as seen in subsequent works unveils links between the alterations and the evolution of the pre-scientific and scientific way of thinking about etiology, symptomatology and crime prevention.

Jan Zając

Les ballades „sur madame qui a tué monsieur”
dans le contexte de la criminologie et la criminalité
(De Mickiewicz à Gałczyński)

Résumé

L'article est consacré à l'analyse des motifs criminels et criminologiques dans la littérature, à la base du corpus composé des réalisations artistiques diverses du motif de la « madame qui a tué monsieur » (dans les textes folkloriques, ainsi que ceux d'Adam Mickiewicz, Teofil Lenartowicz, Jan Kasprowicz, Światopełek Karpiński et Konstanty Ildefons Gałczyński). Le cheminement de ce motif dans le corpus permet de constater un lien entre les changements observés et l'évolution de la perspective préscientifique et scientifique de l'étiologie, la symptomatologie et la prévention des comportements criminels.