

# **Nadniemeńskie wzgórze w “Balladach i romansach”**

Jerzy Winiarski

JERZY WINIARSKI  
(Filia Akademii Świętokrzyskiej, Piotrków Trybunalski)

## NADNIEMEŃSKIE WZGÓRZE W „BALLADACH I ROMANSACH”

### „Co to za piękny kurhanek?”

Romans „ze śpiewu litewskiego” liczy 124 wersy, ale tylko 15 z części początkowej daje właściwe pojęcie o scenie poetyckiego wielogłosu około „kurhan-ka Maryli”. Gdyby nie one, całość pozostałaby poza głównym nurtem nowatorstwa estetycznego *Ballad i romansów*. Utwór miałby charakter „ćwiczenia”, literackiej próby czy wprawki w materii ludowej obyczajowości i umysłowości. Tak się jednak nie stało i nie mała w tym zasługa skromnej objętościowo ekspozycji pomieszczonej w ramce refleksji i dialogu „Cudzego człowieka”, przybysza zwiedzającego okolicę i jej osobliwości. Panorama wyłania się szybko, od zarysów ogólnych i odległych od patrzącego, po szczegóły florystyczne, topograficzne realia i pojawiającą się interlokutorkę. Fizyczne prawa postrzegania obiektu, który unaocznia się podczas zbliżania się doń obserwatora, poświadczają wiarygodność wyłonionego w opisie fragmentu natury:

Tam u niemnowej odnogi  
Tam u zielonej rozłogi,  
Co to za piękny kurhanek?  
Spodem uwieczon jak w wianek,  
W maliny, ciernie i głogi;  
Boki ma strojne murawą,  
Głowę ukwieconą w kwiaty;  
A na niej czeremchy drzewo,  
A od niej idą trzy drogi.  
Jedna droga na prawo,  
Druga droga do chaty,  
Trzecia droga na lewo.  
Ja tędy płynę z wiciną,  
Pytam się ciebie, dziewczyno,  
Co to za piękny kurhanek?<sup>1</sup>

Uszczegółowiony i wiernie odzwierciedlony krajobraz ma wszelkie konieczne cechy naturalnego usytuowania na brzegu „niemnowej odnogi”, odznacza się bujną szatą roślinną, bogatą w kwiaty i ukwiecone krzewy, drzewa, a także jagody

<sup>1</sup> Tekst utworu cytujemy w całej pracy z wyd.: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Red. K. Górski. T. 1, cz.1: *Wiersze 1817–1824*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1971, s. 36.

właściwe dla wiosennej i letniej pory roku. Wszystko to „u zielonej rozłogi”, w horyzontalnie rozciągającej się, otwartej przestrzeni leniwej w tym miejscu wody i wydłużającej się linii brzegowego otocza. Wydawać by się mogło, że miejsce to jest „tylko” śliczne, miłe i wdzięczne dla ludzkiego oka i poza atmosferą spokoju, pogodnego wywczasu oraz naturalnej „rozkoszy” nic więcej nie zawiera ani też nie zapowiada. Jest po prostu miejscem ulubionym przez „pastuszków” albo znawców, a także, jeśli można tak powiedzieć, użytkowników sielskich i sentymentalnych zakątków. One właśnie tworzyły specyficzną przestrzeń dzisiaj określaną w krytyce literackiej mianem *locus amoenus*. Byłby to więc obrazek pejzażowy nie podlegający w istocie analizie ikonograficznej, gdyż jego treści nie można by było identyfikować na poziomie wtórnego systemu znaczeniowego. Nie tworzą one, jak to się zrazu wydaje, znaków drugiego stopnia, co ma miejsce w mitologii i literaturze<sup>2</sup>.

Obrazek zawarty w ekspozycji *Kurhanek Maryli*, stanowiący „scenę”, która obejmuje dramatyczny wielogłos, serię monodramatycznych wystąpień czy *quasi*-monologów „na stronie”, byłby zgodnie z teorią mimetyzmu tylko naturalny, zbliżałby fikcję literacką do wzoru pejzażowego. Stanowiłby zatem, i tak dotychczas traktują go studia historycznoliterackie, tło dla postaci i ich wypowiedzi. Tło, co prawda, rzewne, wzruszające i „ekliwne”, ale tylko tło, właśnie sentymentalne, a więc swoiście skonwencjonalizowane. Zdaje się jednak, że tak prosty sentymentalizm, o krok zaledwie od kiczu, tandety estetycznej, tutaj nie występuje, tak jak nie występuje tutaj także prosty, naiwny mimetyzm szukający w naturze łatwych, „gotowych” pięknych wzorów.

Obraz wyłoniony w ekspozycji *Kurhanek Maryli*, niemal *in statu nascendi*, w kreatywnym procesie tworzenia, akcie wyboru i oglądu przedmiotu, wyodrębniania jego układu, rozpoznawania hierarchii elementów i cech estetycznych, jest znakiem złożonym. Przynależy nie do pejzażu naturalnego, lecz do przestrzeni nacechowanej aksjologicznie. Aby się o tym przekonać, zwróćmy raz jeszcze uwagę na słowo „kurhanek”, tym razem jako na epitet rzeczownikowy, zarazem identyfikujący i kwalifikujący obraz.

„Cudzy człowiek”, zwiedzający okolice nad Niemnem, na widok wyłaniającej się osobliwości terenowej zapytuje dwakroć, na początku inicjalnej wypowiedzi oraz na jej końcu, zamykając kunsztownym pierścieniem kompozycję cudnego widoku: „Co to za piękny kurhanek?” Zachwycony obserwator nie pyta: „Czyj to kurhan?”, „Kogo też kryje ów kurhan?” W ogóle nie identyfikuje pięknej wyniosłości z „grobem”, jakością historyczno-funeralną i obrzędową. Ponieważ jednak najtrafniejszym i najbardziej stosownym słowem-epitetem wydał mu się właśnie „kurhanek”, wzgórze to swoiście nacechował. Osnuł wokół niego przestrzeń mityczną i włączył je do sfery sakralnej. Tak oto dokonało się przekształcenie znaku naturalnego, fragmentu pejzażowego w znak semantycznie uposażony i semiotycznie funkcjonalny. O charakterze tych przekształceń wiele mówi szereg epitetów. „Piękny kurhanek” jest antagonistyczny wobec przeznaczeń „kurhanu” od jego początków w zamierzchłych czasach, owych kopców, nasypów grobowych.

„Kurhanek Maryli” ze wszech miar odbiega od realnych grobów, cmentarzy

<sup>2</sup> Zob. R. Barthes, *Mit i znak*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Przeł. W. Błońska [i in.]. Warszawa 1970.

i kurhanów. Jaka więc dystynkcja tkwi w kwalifikatorze „piękny kurhanek”? Określa on niewątpliwie znak szczególny, bo miejsce, realność terenową nadzwyczajną, o niecodziennych cechach. „Piękny kurhanek” pełni funkcję kwalifikatora kulturowego. Wyróżnia fragment nadniemeńskiego pagórka jako uosobienie piękna i niezwykłości, cudowności. Sposób widzenia i wartościowania owego obrazu znaczącego jest swoiście przeestetyzowany, rzecz można, nawet ołtarzowy. Charakter zdobniczy „kurhanka”, poprzez ten punkt widzenia, jawi się wedle kulturowego wzoru „grobow wielkanocnych”.

W tekście jest mowa o wczesnych, wiosennych czynnościach polowych, o ziarnie w polu i o koszeniu – przypuszczać należy, że chodzi o wiosenny pokos traw. W owej kontaminacji kwiatów, ziół, grobu jawi się klimat „radaunicy”, owych „dziadów” wiosennych, przedstawionych w I części *Dziadów*, o których pisał Stanisław Pigoń<sup>3</sup>. Tyle że patrzący nie spodziewa się ujrzeć grobu i cmentarnego obrzędu rankiem, w piękny słoneczny dzień i w porze zwykłych czynności gospodarskich w obejściach domów i na polach.

Naturalny, florystyczny wystrój wzgórza wylania się w opisie jako szczególnie intensywny, kolorystycznie i zapachowo zróżnicowany, tworzący uporządkowaną całość („kompozycję”), postrzeganą od dołu ku górze, a więc nieprzypadkowo, raczej „kultowo”, tak jak postrzega się i opisuje ołtarze. Spojrzenie od „dołu” ku „górze” odzwierciedla nie tyle porządek spontanicznego widzenia, ile raczej postrzeganie, wedle obyczajowo-religijnej zasady, obiektu sakralnego – skromnie, jakby powściągliwie i z czcią. Nie od razu patrzy się na oblicze tego, co święte. Jest w tym akcie jakiś wewnętrznie przestrzegany rytuał, a może oralna formuliczność<sup>4</sup>. Mamy tutaj widzenie z pozycji niższej, w skłonie lub na kolanach, i zgodne z ruchem wolno podnoszonej głowy i poszerzającym się wraz z tym polem obserwacji oraz możliwością ujmowania całego przedmiotu i skupienia uwagi na jego punkcie centralnym. Prawo to przejawia się w następujących wersach opisujących „piękny kurhanek”:

Spodem uwieńczon jak w wianek,  
W maliny, ciernie i głogi;  
Boki ma strojne murawą,  
Głowę ukwieconą w kwiaty;  
A na niej czeremchy drzewo,

Przy uważnym czytaniu można by jeszcze dostrzec w swoiście tautologicznym określeniu, że kurhanek ma „głowę u k w i e c o n ą w k w i a t y”, nawiązanie do wzorów pieśni kościelnych, figurę retoryczną poezji religijnej. Szczególna antropomorfizacja widoku dodaje obrazowi powagi, dostojeństwa i nadzwyczajnego piękna zwielokrotnionego w miejscu jego najwyższego objawienia się, a poprzedzonego wyraźnym ustąpieniem. Gradacja estetyczna wiedzie od licznych i zróżnicowanych form florystycznych u podnóża do pojedynczego drzewa na szczycie, dominującego nad całą wyniosłością. Warto również zauważyć porównanie zawarte w czwartym wersie tekstu: „Spodem uwieńczon j a k w w i a n e k”.

<sup>3</sup> S. Pigoń, *Czas, czasy i połowica czasu*. W: *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*. Warszawa 1969.

<sup>4</sup> Zob. A. Lord, *O formule*. „Literatura Ludowa” 1975, nr 4/5.

Figura wianka nadaje obrazowi wymiar aksjologiczny, znaki naturalne uposaża znaczeniowo i włącza je w system semiotyczny, do rozpoznawanego – i rozumianego przez ogół – kodu kulturowego. Wianek jako kompozycja ukierunkowana służył niecodziennym celom, zależnie od swego przeznaczenia zdobniczym, uświetniającym, a nawet uświęcającym, wyróżniającym i zarazem włączającym jego nosiciela do określonej grupy czy czynności (tańce, procesje, korowody). W kulturze ludowej od czasów przedchrześcijańskich i pańszczyźnianych stanowił znak wartości i tożsamości osoby, był symbolem panieńskiej czystości, odgrywającym kluczową rolę w życiu społeczności chłopskiej, ważną zwłaszcza w obrzędowości i rytuałach weselnych<sup>5</sup>. Panieński wianek, pierwotnie pogański, w czasach pańszczyźnianych przekształcił się, bywał florystycznie wzbogacany, a to w związku z zacieraniem się znaczeń starych symboli, zwłaszcza w świadomości młodzieży chłopskiej. Obok tradycyjnej dlań ruty, zioła o szczególnych właściwościach fizycznych, leczniczych i magicznych<sup>6</sup>, poza zwyczajowo stosowanym barwinkiem czy miętą dodawano także lawendę, lilię i różę – kwiaty o wyraźnych konotacjach sakralnych, powiązanych z kultem Matki Boskiej<sup>7</sup>. Figura wianka, oczywista dla patrzącego na ukształtowanie wzgórze obserwatora, owego przybysza z innych stron, „Cudzego człowieka”, nadawała całości przyrodniczego obramowania charakter kręgu, miejsca odrębnego od pozostałego terenu i zakreślającego sferę kultu. Wianek ma więc w tekście *Kurhanka Maryli* ważne znaczenie symboliczne, waloryzuje wzgórze jako miejsce osobne, wyodrębniające się z dookolnego pejzażu – i stanowiące sferę sakralną, miejsce najwyższego piękna i dostojeństwa. Wianek, jego figura, jak wiemy ze studiów Marty Piwińskiej, pełni niezaprzeczalnie wielką rolę w cyklu *Ballad i romansów*, jako centrum kompozycyjne i semiotyczne. Wyznacza poprzez swoją kolistość sferę *mirum* – *cudu*<sup>8</sup>. Wszystko to wynika właśnie z estetyki romantycznej i filozofii pierwszego tomiku *Poezyj* Adama Mickiewicza.

Pagórek nabiera takich cech, jakby był miejscem kultu, jakby stanowił część świętego gaju czy też jakiegoś cudownego ogrodu. Warto pamiętać, że Słownik Warszawski podaje inaczej niż Słownik Wileński (w którym czytamy: „z tatar. *kurchane* ‘dom grobowy’”) etymologię słowa „kurhan” – „od pñ. tur. *kurgan* ‘ogród’”<sup>9</sup>. I w takim to znaczeniu postrzega „kurhanek Maryli” wędrowiec, który zawitał „u niemnowej odnogi”. W tym kontekście pojedyncze, „samotne” drzewo na szczycie wzniesienia (pagórka czy góry) ma wykładnię semantyczną i pełni określoną funkcję w systemie semiotycznym. Najpierw zwróćmy uwagę na to, że krzewy u podnóża góry, kwiaty i owo „czeremchy drzewo” kwitną razem, pospółu na wiosnę – malina od maja do sierpnia, głogi w maju i czerwcu, czeremcha na

<sup>5</sup> Zob. pieśni oczepinowe, śpiewane w trakcie obrzędów weselnych podczas zamiany panieńskiego wianka na małżeński czepiec, zamieszczone np. w: S. Czernik, *Poezja chłopów polskich. Pieśń ludowa w okresie pańszczyźnianym*. Warszawa 1951. – J. Przyboś, *Jabloneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1953.

<sup>6</sup> Zob. M. I. Macioti, *Mity i magie ziół*. Przeł. I. Kania. Kraków 1998.

<sup>7</sup> Zob. S. Czernik, *Trzy zorze dziewicze. Wśród zamawiań i zaklęć*. Łódź 1968.

<sup>8</sup> M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*. W: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.

<sup>9</sup> J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*. T. 2. Warszawa 1900, s. 642.

początku maja. W tej wiosenno-słonecznej porze, kiedy dostrzegł je „Cudzy człowiek”, były w pełni krasy, obfite, mocno pachnące, układały się na kształt cudownego wieńca wokół „głowy” wzgórza, ukwiecając je niczym ogród. Można niejako zobaczyć w tym upostaciowaniu, postrzeżonym przez obserwatora, wzór kulturowy świętego grobu z obrzędów religijnych.

Estetyką wielkanocnego grobu rządziła, jak widać, zgodnie z religijnymi treściami i kultowym przeznaczeniem, antynomiczna dwoistość sensu. Wzór kulturowy łączył, w tym wypadku bezkolizyjnie, przeciwstawne treści i wyglądy zapowiadające symbolikę rezurekcyjną. Z jednej strony, głęboka żałoba, dominująca czerń i stłumione światło, z drugiej zaś – pełna jasność, intensywna kolorystyka i woń kwiatów oraz drzew<sup>10</sup>. Wszystko to w sumie zapowiada życie i radosny, rozwijający się ku pełni byt. Dwoistość życia i śmierci, piękna i cierpienia łączy też znaki roślinne z *Kurhanka Maryli*. Owe krzewy i stojące na szczycie drzewo mają wspólną cechę fizyczną, zawartą w strukturze desygnatów florystycznych – współwystępowanie piękna kwiatów i aromatycznej woni oraz ostrych cierni<sup>11</sup>. Zarówno maliny, jak i głogi są roślinami kolczastymi – podobnie jak bliżej nie określone w tekście „ciernie” (tarnina?) mają kolce. Na dowód tego nie trzeba definicji książkowej. Także i czeremcha ma, zdaje się, jakieś pazurki chwytne przy swych gałązkach z kwiatostanem. Przede wszystkim rośliny z *Kurhanka Maryli* łączy botaniczne powinowactwo, należą one do rodziny różowatych i ich kwiaty wykazują pokrewieństwo z różą, co dla struktury głębokiej, semiotyki sakralnej obrazu, ma istotne znaczenie. Trzeba zdecydowanie powiedzieć, że szata roślinna „kurhanka Maryli” osobiwie się układa i tworzy na poziomie semiotycznym wyrazisty kod odróżniający obraz od stereotypów, ażeby nie rzec – banałów sentymentalnych. Antynomia bieli kwiatów i zapowiadanej przez nie czerwieni owoców dopełnia tę semantykę sakralnej czystości i ciernistej pasji. Pamiętamy, że owoce maliny i głogu są czerwone i w swych cechach fizycznych oraz funkcjach, np. leczniczych, są kojarzone z sercem i krwią.

Antynomiczne znaczenia i symboliczno-kultowe treści znaku drzewa na „kurhanku” są kluczowe dla rozumienia tekstu, skoro nie uwidoczniła on, tak oczywistego dla opowieści zawartej w fabule, znaku krzyża, dystynkcji grobu chrześcijańskiego. Chyba tylko raz jeszcze nadniemeński grób w naszej literaturze pojawił się bez krzyża. Z jego brakiem wiązała się uchwytne uczuciowo i pojęciowo symbolika o jednoznacznej wymowie. Grób powstańców styczniowych z powieści Elizy Orzeszkowej *Nad Niemnem* został dotknięty wpływem tyranii zaborców. Musiał, wbrew normie obyczajowej, wzorom i wartościom kultury, zwłaszcza religijnym, pozostać ukryty<sup>12</sup>. Historyczny tragizm zawarty w tym znaku mogiłnym łączył się z uniwersalnym wymiarem konfliktu określonym u podwalin kultury europejskiej przez *Antygonę* Sofoklesa.

<sup>10</sup> Zob. K. W. Wójcicki, *Groby wielkanocne*. Hasło w: S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*. T.10. Warszawa 1862, s. 727. Wyd. fotooffsetowe: Warszawa 1984.

<sup>11</sup> Piwińska była pierwszą badaczką, która zauważyła tę estetyczno-symboliczną cechę tekstu (*op. cit.*, s. 39): „*Kurhanek Maryli* otaczają krzewy dekoracyjne, lecz klujące, takie, których nie można dotknąć. Jakby tego kurhanka broniły”.

<sup>12</sup> E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*. Oprac. J. Bachórz. T. 2. Wrocław 1996, s. 158. BN I 292.

W dwoistym złożeniu estetyki „kurhanka” oddziaływa, uczuciowo i znaczeniowo, kod chrześcijański o martyrologicznej wymowie. Już sam ten fakt unieważnia domniemanie o banalno-sentymentalnym i jakby drugorzędnym charakterze pejzażu w *Kurhanku Maryli*. Trzeba jednak dopełnić denotację tych znaków, aby określić funkcję ideowych przekształceń konwencji grobowej w utworze i wyjaśnić formalny brak cech chrześcijańskiego pochówku w tym miejscu.

Powróćmy do wyróżnionego w kurhanku znaku drzewa – kurhanek ma:

Głowę ukwieconą w kwiaty;  
A na niej czeremchy drzewo,

Drzewo to pojawia się w aurze kwitnących krzewów i kwiatów. W każdym razie, jeśli w rzeczywistości przyrodniczej nie zakwitałyby one dokładnie w tym samym czasie, a wraz z tym brak byłoby zapachowej synchronii całej uwidocznionej tutaj szaty roślinnej, to i tak kontekst ich współobecności w tekście, w stanie optymalnego wyglądu, a więc w bogactwie pokrewnych czy też tożsamych własności, wzmacnia wyobrażenie zapachów i wręcz wskazuje na efekt kwitnięcia. Naturalny wygląd i właściwości czeremchy przedstawiają się następująco:

Najpospolitsza w Polsce jest c z e r e m c h a z w y c z a j n a, *Prunus padus*. Rośnie na niżu i w niezbyt wysoko położonych wilgotnych lasach górskich. Pień ma prosty, wysmukły, śmigły, obcignięty czarno-szarą, w młodości gładką, a później podłużnie porysowaną korą. Koronę posiada piramidalną, głęboko nasadzoną, gęstą, liście jajowate lub eliptyczne, matowe, z wyraźnym użyłkowaniem. Kwitnie białymi, zebranymi w zwisające grona kwiatami o przedziwnym, odurzającym zapachu. Pełnię rozkwitu i urody osiąga w połowie maja. W nadrzecznych chaszczach nie ma wówczas piękniejszego drzewa, a w parkach, gdzie współzawodniczy o pierwsze miejsce z białymi i fioletowymi bzami, różowym głogiem, złocistą karaganą, niepokalanie białym jaśminem, też nie zawsze przegrywa<sup>13</sup>.

Woń kwiatów i właściwości substancji zawartych w tym drzewie są szczególne:

Zapach ten z daleka bardzo przyjemny, z bliska jest za silny i ból głowy sprawiający.[...] Kora z młodych gałązek zebrana ma zapach nieco przykry, a smak gorzkawy, zawierając zaś kwas wodorocjanowy, czyli pruski, jest trucizną. Kwas ten znajduje się także w liściach i kwiatkach<sup>14</sup>.

W związku z tą zaskakującą, ostro objawiającą się antynomią piękna i śmierci znane były niegdyś ludowi właściwości lecznicze czeremchy. Jednym słowem, ulokowana w obrazie poetyckim Mickiewicza na eksponowanym miejscu, jakby zamyka ona efekt gradacji estetycznej i symbolicznej. Wszak sam „kurhanek” ma gradualny charakter właśnie poprzez sposób jego opisu, postrzegania i tym różni się zdecydowanie od desygnatów i znaków naturalnych, że zbliża się do znaku sakralnego. Dopełnienie pejzażu piękna i cierpienia przez drzewo jest najbliższe treściom religijnym w każdej niemal kulturze, a w kulturze śródziemnomorskiej, także chrześcijańskiej – szczególnie. Czasem bywa to wprost unaocznione w wierzeniach, w religijnej symbolice. Dość wspomnieć, że w jednym z najstarszych Kościołów chrześcijańskich, w Kościele ormiańskim, czci się przepiękny znak Krzyża Kwitnącego. Według tego rytu martwe drewno krzyża, które pozostało po Ukrzyżowanym, zakwitło. Oddaje ten efekt ikoniczne wyposażenie symbolu, łą-

<sup>13</sup> M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*. Warszawa 1988, s. 56.

<sup>14</sup> Orgelbrand, *op. cit.*, t. 6 (1861), s. 431.

czące przedmiot Męki Pańskiej z żywym drzewem, radosnym znakiem życia i wieczności. Tak więc brak uwidocznienia wprost treści religii chrześcijańskiej, oczekiwanych w miejscu „wiejskiego” grobu, wcale a wcale tym treściami nie przeczy ani z nimi nie koliduje. Są one zawarte w strukturze semiotycznej tekstu, co więcej, są aktywizowane dzięki wyrazistym, powszechnie rozpoznawalnym sygnałom dwudzielnej estetyki obrazu. Stanowią też swoisty znak tożsamości, „pomost porozumienia” między odbiorcą, „Cudzym człowiekiem” i innymi bohaterami utworu.

I jeszcze jeden, wielkiej wagi szczegół w symbolicznej topografii „kurhanka” wiąże wyodrębnione w nim drzewo ze znakiem krzyża. To lokalizacja na rozstajach dróg. Dlatego też pełni ono funkcję centrum aksjologicznego, łącząc różnych ludzi, środowiska i strony świata – kurhanek ma:

Głowę ukwieconą w kwiaty;  
A na nią czeremchy drzewo,  
A od niej idą trzy drogi.  
Jedna droga na prawo,  
Druga droga do chaty,  
Trzecia droga na lewo.

Rozstaje dróg są granicą między sferą „własną”, miejscem rodzimym, i przez to właśnie „zamkniętym”, ułożonym „punktowo”, a światem, sferą otwartą, niewiadomą „poza” tym, co znane. Krzyż, czasem grób na rozstajnych drogach podkreślały egzystencjalny i duchowy, rytualny wymiar przejścia od jednej do drugiej sfery. Tworzyły również „próg”, jeśli wolno skorzystać z kategorii czasoprzestrzennych Michała Bachtina. Zatem także moment próby wartości, miejsce, w którym dokonuje się wybór postaw, poglądów, dróg.

Wśród przykładów na takie zjawisko w naszej literaturze jest jeden szczególnie dobrze opisany semiotycznie, to krzyż za Antkową wsią w noweli Bolesława Prusa, której poświęcił uwagę Aleksander Wit Labuda w swej odkrywczej egzegezie<sup>15</sup>.

W ogóle introdukcja *Kurhanka Maryli*, zawarta w iście romantycznym „widzeniu”, stanowi, poza fragmentem fabularnym sceny „romansu”, tekst kulturowy, mocno nasycony znakowo i symbolicznie nacechowany. Przenikająca wszystko symboliczność obejmująca 15 początkowych wersów tekstu, układ wyodrębnionych przez nią motywów roślinnych i przestrzennych, a także pewna retoryczna formułczość zbliżają ten fragment do wzorów bezimiennej pieśni ludowej. Wskazują na to również inne jeszcze właściwości językowo-stylistyczne oraz kompozycyjne – paralelizm podkreślony anaforą, powtórzenie i wyliczenie, rytmika oraz incipit właściwe pieśniom chłopskim:

Tam u niemnowej odnogi,  
Tam u zielonej rozłogi,

Poza tym „myśl ze śpiewu litewskiego” w ogóle zawiera pejzaż ludowy w sensie realności krajobrazowej i wiejsko-gospodarskiej, ukazuje obraz wiejskiego życia, czynności wykonywane na roli według pory roku. W tym więc planie *Kurhanek Maryli* nie jest „fałszywy”. Dlaczego jednak nie jest „litewski”? Przyjąć

<sup>15</sup> A. W. Labuda, *Studium o „Antku” Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty*. Wrocław 1982.



można, że to nie wynik stylizacji, pewnej jej ułomności i nieautentyczności, już raczej dyskursu, który rozwija się w tekście zarówno na jego powierzchni, poprzez sygnały językowe i układ treści, jak i w strukturze głębokiej, na poziomie semiotycznym. Podkreślmy zatem inny niż w estetyce sentymentalnej charakter obrazu „kurhanka”. Został on wyodrębniony przez uważne, badawcze i analityczne spojrzenie „Cudzego człowieka”, turysty i amatora krajoznawstwa, którego charakteryzuje pewna dociekliwość i chęć dokładnego rozpoznawania dostrzeżonych osobliwości terenowych i obyczajowych. Postawa ta jest dość odległa od sentymentalnego idealizowania, delektacji estetycznej i emfazy, a także przeciwna chęci czerpania radości z przebywania na łonie przyrody<sup>16</sup>. W kręgu „kurhanka” nie mogłoby pojawić się grono pastuszków i nimf zażywające południowego wywczasu. Zatem dlaczego – ponówmy pytanie o charakter i funkcje elementów przyrodniczych i wiejskich w utworze – pejzaż językowy „kurhanka”, mimo iż wyraźnie mityzujący obraz, nie jest sentymentalny, nie tworzy ideału „szczęścia w ograniczeniu” ani też idyllicznej, bezkonfliktowej krainy łagodności?

Spojrzenie „Cudzego człowieka” na „niemnową odnogę” jest spojrzeniem naukowym, traktującym ziemię jako „tekst”, wartość historyczno-kulturową, wymagającą rozpoznania – niekiedy wręcz odszukania – i hermeneutycznej interpretacji. Ziemia w tej nowej dziedzinie była traktowana jako „kurhan”, nośnik przekazu treści o historii i kulturze, inspirowała folklorystykę, etnografię, archeologię, nakłaniała do zbieractwa „pamiątek” i ustanawiała kult tego wszystkiego, co rodzime i co pozostało dotąd nie objęte przez sformalizowaną naukę<sup>17</sup>.

Znak mogiłny jest tropem nowej wiedzy i drogi poznania, przekracza ramy sentymentalizmu i „czułości”, które nie znały takiego ideału. Dla czytającego owe znaki „Cudzego człowieka” był „kurhanek” miejscem szczególnym, uświadamiał możliwość dokonania odkrycia. Stanowił tajemnicę zdolną połączyć czasy i ludzi oraz wskazać wartości uosobione w tym wszystkim, co w „tekście” ziemi miało pozostać jako najważniejsze. Przybysza nie spotkał zawód. Jego doświadczone oczy i wiedza trafnie wskazały osobliwości lokalnego terenu „u niemnowej odnogi”. Spotkała go jednak niespodzianka, zamiast do przeszłości trafił on tym tropem do współczesności. Został świadkiem konfliktu rozsadzającego ułudę „wsi spokojnej, wsi wesołej”, uproszczone wyobrażenia o prostocie i sielskości, a nie chodziło w tym wszystkim bynajmniej o – rzecz można – ulubiony przez pisarzy okresu oświecenia konflikt pańsko-chłopski. Powodem był tragizm, nie tylko egzystencjalny, także historyczny – pozostawmy to w sferze domniemania. Wyniknęła z tego nie tyle idealizacja wprowadzająca obraz „kurhanka” w ramy idylli, ile sakralizacja włączająca go do przestrzeni mitu etnicznego i historii. W tekście *Kurhanka Maryli* przynosi to efekt synkretyzmu tego, co „przedchrześcijańskie”, wskazane przez Zoriana Dołęgę Chodakowskiego, z tym, co chrześcijańskie i stanowiące wzór kulturowy wartości moralnej w historii oraz współczesności ziemi

<sup>16</sup> Z tego też powodu trzeba odrzucić mniemanie, że „Cudzy człowiek” jest powiernikiem „żałów nieszczęśliwego kochanka”, a już – broń Boże! – nie można go łączyć z Tomaszem Zanem lub też innym przyjacielem autora. Zob. H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*. Lwów 1926, s. 138.

<sup>17</sup> Mieścił się w tym nurcie, a raczej tę tendencję tworzył puławski preromantyzm, wyrażający się najpełniej w kulturowo-architektonicznej metaforze Świątyni Sybilli. O tendencjach takich zob. A. F. Grab ski, *Mysł historyczna polskiego oświecenia*. Warszawa 1976.

rodzimej. Sama ziemia, charakter jej znaków, potwierdza prawdziwość religijnej nauki o bycie, zwłaszcza w jej części martyrologicznej.

Związek tych dwóch nauk i dwóch wizji objaśniających byt „w ogóle”, a los człowieka i dzieje narodu w szczególności, stanowi, wolno mniemać, centrum aksjologiczne, etyczne i estetyczne antropologii przedlistopadowej Mickiewicza, niezupełnie jeszcze rozpoznanej przez badaczy. Nie jest to zresztą zadaniem ogólnej teorii i systemów pojęciowych, lecz nauki o konkretnych utworach literackich, uzależnionej od warunków prowadzenia egzegezy, a może i od talentów hermeneutycznych, zdolnych uzupełnić sformalizowane analizy przybliżeniem estetycznego szczegółu i objaśnieniem semiotycznej wykładni znaków poetyckich.

Przekreśleniu idylli w utworze Mickiewicza nie towarzyszy jednak unieważnienie dystynkcji niezwykłego piękna ziemi, tyle że nabiera ona nowych, kulturowych wartości i staje się także nośnikiem odwiecznych i niewyjaśnionych antynomii piękna i cierpienia, ciągłości i przemijania bytu.

### „W domu było jak w niebie”

Obrazem i sceną z „kurhankiem” rządzi dramatyczna antynomia wartości estetycznych „łagodnych” i „ostrych”. Doświadczeniu świeżej, intensywnej zieleni, woni i barw roślin – krzewów, kwiatów i drzewa na szczycie wzgórza widzianych w porannym pojawie słonecznego świtu – towarzyszy nasilające się doznanie lęku, dyskomfortu estetycznego, w końcu także doświadczenie tragizmu.

W idealnej przestrzeni centralne miejsce zajął grób i scena rozpamiętywania dramatu Matki, Jasia i Przyjaciółki, podzielona niejako ze współczującymi świadkami – „Cudzym człowiekiem” oraz powiadamiającą go o wszystkim Dziewczyną. Uwaga pojawiających się tu osób skupiona jest na grobie, co więcej, są one przez ten „grób Maryli” jakby uwięzione, ciążą ku niemu, nie mogą się od niego, wbrew zwyczajom i konwencji funeralnej, oderwać, tracą zdolność swobodnego życia i kreatywnego działania, a nawet wykonywania zwykłych codziennych czynności i powinności w gospodarstwie. Pograżają się w grobie uczuciowo i pojęciowo. Wraz z tym obraz „kurhanka” i odbywająca się około niego scena lamentacji obejmuje, niemal zagarnia całą dookolną urodę ziemi. Ta hipertrofia grobu nadaje mu jakby paraboliczny wymiar, a znakom i zdarzeniom charakter dyskursywny wobec semiotyki kultury z jej dominującą w czasach publikacji utworu symboliką sielankową. Sposób widzenia i przeżywania ranka w *Kurhanku Maryli* jest powodowany „czuciem romantycznym”, uwrażliwiającym na przemijanie i tragizm egzystencji oraz dramat historii, w który uwikłany został człowiek i jego dążenie ku nieskończoności. Dlatego też „kurhanek” przywołuje asocjacyjnie dyskursywny znak kamiennego grobowca z grupą pasterską z obrazu Nicolasa Poussina *Et in Arcadia ego*, swoiście go lituanizuje i lokuje w rodzinnej panoramie natury i historii.

Temat uwidocznił przez Poussina farbami olejnymi na płótnie, gdzieś między latami 1638–1639 a 1650<sup>18</sup>, zmieścił się na niewielkim obrazie: 85 × 121 cm. Był to jednak temat monumentalny, główny dla prądów filozoficznych wplecio-

<sup>18</sup> Zob. J. Michałkowska, *Nicolas Poussin*. Warszawa 1980, s. 40. Oryginał obrazu znajduje się w Luwrze.

nych w nurty klasycyzmu i stanowiących mity kulturowe. Temat śmierci i przemijania zakłócający harmonie i idylle „złotego wieku ludzkości”. Zarazem była to także cezura odłączająca programową fascynację antykiem i naturą – pojętą jako skarbnica „pięknych wzorów” sztuki i literatury – od współczesności, którą objaśniała religia chrześcijańska z nieznaną przed nią koncepcją bytu, człowieka i wieczności oraz aksjologią.

Przywołanie w Arkadii ikonicznego znaku śmierci – w estetycznej oprawie *Kurhanka Maryli* uniwersalizuje obraz poetycki, włącza go do europejskiej tradycji kulturowej na zasadzie odnowienia jej problematyki i zarysowania nowej wizji twórczej jako zadania filozoficzno-moralnego.

W odróżnieniu od tradycji klasycyzmu i najnowszej literatury sentymentalnej poeta włączył naturę do etosu chrześcijańskiego. Rozwinął tutaj gessnerowskie podłoże biblijnej wizji natury i człowieka w kierunku martyrologicznym oraz włączył tym samym historię i egzystencję w pejzaż rustykalny, lecz już nie „idealny”, poza tragizmem i rzeczywistością. Można by nawet przyjąć założenie w kontekście takiego właśnie postrzegania utworu, że ów „śpiew litewski”, tytułowy kwalifikator rodzaju, jest w konkretyzacji *Kurhanka Maryli* synonimicznym odpowiednikiem idei „pienia narodowego”, ogłoszonej już 5 maja 1803 w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Warszawie przez Jana Pawła Woronicza. Przedstawiony przez plan narodowego pieśnioksięgu waloryzował poezję jako nośniczkę tradycji, powierniczkę ludzkich uczuć i doli, a przede wszystkim nauczycielkę idei obywatelskich i wolnościowych. Zadaniom tym poezja miała sprostać m.in. w formach liryczno-epickich „śpiewów” wedle wzorca *Pieśni Osjana*. Mimo iż utwory te miały być adresowane do młodego pokolenia zagrożonego wynarodowieniem, ono samo jednak nie mogło być ani tematem, ani tym bardziej bohaterem i wzorcem narodowego pieśnioksięgu proklamowanego przez Woronicza. Pierwszy tomik *Poezji* Adama Mickiewicza w ogóle, a cykl *Ballad i romansów* w szczególności zgodnie z autorską wolą świadomie tę lukę wypełniał. Wykładnia taka pozwala zasadniczo odnowić lekturę *Kurhanka Maryli* i podnieść na nowo kwestię jego wartości i znaczenia w obrębie cyklu poetyckiego. Ów „śpiew” ulokowany został przez autora pośród chłopskiej społeczności nad Niemnem porażonej doznaniem śmierci. Są tutaj postaci i symbole obrazujące zbiorowe położenie w sytuacji rozpacz i uniemożliwiającej wszelkie działania melancholii. Seria lamentacyjnych wystąpień poszczególnych osób (w folklorze, w litewskich raudach<sup>19</sup> podobne lamentacje nie występują łącznie, raczej oddzielnie) zupełnie zmienia przestrzeń żałobną utworu i jej charakter aksjologiczny. Ponadto najobszerniejsza i kluczowa dla symboliki i semantyki tekstu kwestia Jasia, licząca 46 wersów, przewyższa wszelką folklorystyczną twórczość tego typu pod względem skali tragizmu. Także dojmujący jest brak w całej wypowiedzi funeralnej jakiegokolwiek ekshortacji i konsolacji, które zastępuje dramatycznie otwarty i nieściszony głos, stanowiący *leitmotiv* utworu: „Nie masz, nie masz Maryli”. Wymiar tej rozpacz i zasięg jej porażającego oddziaływania łamie funeralne konwencje i narzuca tekstowi *Kurhanka Maryli* dramatyczną, a nie występującą w folklorze figurę martyrologiczną.

<sup>19</sup> Złożoną kwestię raud w uwarunkowaniach genezy utworu przedstawia A. Opacka w książce *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności* (Katowice 1998).

Dyskursywny charakter wiersza zwraca się przeciwko sielskiej antropologii Kazimierza Brodzińskiego, którą głosił on od 1818 roku. Jeszcze w 1827 roku wykorzystał także swoją laudację twórczości Karpińskiego do przedstawienia koncepcji Polaka-stoika, jakby nie było rozpacz po rozbiorach, egzaltacji i entuzjazmu żołnierzy legionowych, spiskowców i rewolucjonistów zdolnych do buntu przeciw tyranom, a choćby i chłopskiej krzywdy. W mowie *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego* (Towarzystw Przyjaciół Nauk, 29 IV 1827) dowodził gładko i bezkrytycznie:

Oto cnoty łagodne, uczucia szlachetne z prawdą i prostotą śpiewane, oto serdeczna religia, rzewna miłość ojczyzny, męstwo obronne, cnoty rodzinne i błogie prace rolnicze są w pieśniach Karpińskiego szczerym narodem zwierciadłem. [...] pieśni jego są nad Prutem śpiewane, odpowiadają tym wszystkim, jakie nuć córy sławiańskie nad Dnieprem, Donem, Muldą i Dunajem, nie wzniosłe ani namiętne, ale jak całe dzieje Sławian sielskie i ujmujące. [...] Uczucia Polaków ich ziemi odpowiadać się zdają. Ich ziemia nie ma wulkanów, tak jak ich serce wielkich namiętności<sup>20</sup>.

*Kurhanek Maryli* pokazuje, że inne pieśni śpiewa lud nad Niemnem, że tamte fałszywie by brzmiały. Także historiozofia pocieszenia wskazana przez Stanisława Staszica w jego organicznikowskim spojrzeniu na naturę ojczystej ziemi nie znajduje akceptacji w *Kurhanku*<sup>21</sup>. Ontologia natury i miejsce w niej człowieka ma tutaj bowiem inny charakter. Również wskazywanie na lekturową genezę „myśli ze śpiewu litewskiego” nie jest miarodajne dla rozumienia estetyki i idei utworu<sup>22</sup>. Rytmy natury i historii wyznaczające konflikt światopoglądowy na przełomie wieków XVIII i XIX w rzeczywistości porozbiorowej, o których pisała Alina Witkowska<sup>23</sup>, były odczuwane na ogół jako przeciwstawne sobie. Mogła dzięki temu powstać iluzja ucieczki od historii do natury, co więcej – myśl, aby ze stosunków społecznych uczynić idyllę, jak w programie Kazimierza Brodzińskiego, lub przekonanie, że można w naturze odnaleźć wzory trwania ponad zmiennością historii, jak w filozofii organicznikowskiej Staszica.

*Kurhanek Maryli* ukazuje tragizm człowieka jako konflikt obejmujący sferę zarówno rzeczywistości, którą rządzi czas historyczny, jak i natury podległej czasowi uniwersalnemu, a także odkrywa jako zasadę istnienia cierpienie związane z nieuchronnym przemijaniem i utratą, któremu człowiek może przeciwstawić heroizm moralny, jeśli zdołał zachować ducha, a wraz z tym – nadzieję i siły witalne. Teoria wolnego od gwałtownych wzruszeń i namiętności człowieka jest w przestrzeni *Kurhanka Maryli* niemożliwa do przyjęcia i z gruntu fałszywa wobec siły i zasięgu zbiorowego traumatycznego przeżycia śmierci. W utworze jest natura i jej ład, harmonia i piękno, jest także człowiek, ale głęboko nieszczęśliwy, co więcej, odmawiający zgody na szczęśliwość ponad zbiorowym i indywidualnym nieszczęściem. W eksklamacjach Jasia pojawiają się mściwe złorzeczenia, raczej nie znane dotąd literaturze narodowej, obce także istocie folkloru. Tworzą one

<sup>20</sup> K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*. Cyt. za: F. Karpiński, *Dziela*. Wyd. J. N. Bobrowicza. T. 4. Lipsk 1836, s. 8, 24.

<sup>21</sup> Zob. A. Witkowska, *Romantyczny naród: klęska i triumf*. W zb.: *Problemy polskiego Romantyzmu*. Seria I. Red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna. Wrocław 1971, s. 14 n.

<sup>22</sup> H. Życzyński (*Adam Mickiewicz*. [T.] 1: *Młodość*. Lublin 1936, s. 42) pisał, że ów „nastroj grobowy” w utworze pochodzi z ballad Niemcewicza, może i Wordswortha.

<sup>23</sup> Witkowska, *op. cit.*

jakiś napawający lękiem rytuał samozagłady ze słownictwem bliskim wyobrażeniom czarnej magii i złych mocy:

Niech ziarno w polu przepadnie,  
 Niech ginie siano ze stogu,  
 Niech sąsiad kopy rozkradnie  
 Niech trzodę wyduszą wilki!

W tej straszliwej eksklamacji zawierają się wszystkie lęki i udręki chłopskie, wypadki losowe i niebezpieczeństwa czyhające na mieszkańców wsi i właścicieli gospodarskiego obejścia. Chłop zaklina tutaj świat w imię chaosu i zagłady, zadaje cios sielskiemu mitowi i koncepcji prostego człowieka żyjącego na łonie natury. Te desperackie uczucia nie napotykały sprzeciwu i łączą się z powszechnym pejzażem nieszczęścia, którego centrum stanowi „kurhanek Maryli”. Uroda ziemi, ład natury nie są iluzją. Wartości te są jednak odczuwane jako utracone. Sielanka nie jest bezwartościowa, jest tylko odebrana i uniemożliwiona przez ten „kurhanek” – paraboliczny grób. W świadomości obezwładnionych „grobem” pojawia się tragiczny dystans między tym, co było, a tym, co jest w nieszczęściu. Realizm łączy się w tej wizji ze snem na zasadzie zwierciadła i cieni. Wszystko i wszystkich pochłania stan niemożności i bezsily, beznadziei i lamentu. Oto dwa sny albo raczej jeden rozszczepiony cieniem nieszczęścia. Jaś mówi:

Dawniej, kiedy spać szedłem, tym słodziłem chwile,  
 Że skoro się obudzę, obaczę Maryle.  
 I dawniej spałem mile!  
 Teraz tutaj spać będę od ludzi daleki,  
 Może ją we śnie ujrzę, gdy zamknę powieki;  
 Może zamknę na wieki!

To nie tęsknota za grobem, to rozpoznanie siebie i swego losu „w grobie” – we wspomnieniu i marzeniu, w pięknej baśni, która tylko tam jest możliwa. „Kurhanek Maryli” stanowi nie tylko sferę zewnętrzną, widomy znak, jest także przestrzenią wewnętrzną, duchową, ogniskującym się wokół serca stanem uczuć i pragnień najważniejszych, najpiękniejszych wartości. Jest przez to właśnie sferą świętą, onirycznym *empireum* wszystkich zepchniętych ze świata w otchłań snu, gdyż tylko w nim mogą oni pozostać sobą. Najbardziej wstrząsającym upostaciowaniem tego stanu jest zaprzeczony symbol matki, zupełnie już martwej i upadającej z brzaśkim poranka na grób – kurhanek. W świetle dnia pozostaje już tylko widok obłąkanych, zanurzonych bezpowrotnie w tym, co minęło.

*Kurhanek Maryli* rozważany pod względem semiotycznym wyłania znaki estetyczne przeszłości jako tekst cmentarny, otwierający aksjologicznie nacechowaną przestrzeń grobu: własnego, rodzimego, ale już – o paradoksie ! – przeszłego świata. To swoista zapowiedź *Dziadów* części I, zarys sytuacji moralnej po doznaniu egzystencjalnego i historycznego szoku niezawinionej utraty wolności po trzecim rozbiórce. Ponurym zapowiedziom Jasia odmawiającego życia „tu i teraz” – realizmu dodają nieszczęścia rujnujące dom Matki. Tutaj, przede wszystkim tutaj właśnie, gdzie było szczęście i wesele i gdzie było centrum życia, miejsce godne sielanki społecznej Woronicza, dokonuje się dzieło śmierci. Pochłania ona cały dom i gospodarstwo, zakłóca i odwraca bieg codziennych spraw i czynności, rwie związki między ludźmi i pozostawia w środku na zawsze pomyloną Matkę, która pamięta, że przedtem „W domu było jak w niebie”. I są to słowa symboliczne,

swoista peryfrazą całego utraconego świata. Matka obrazuje także stan domu niegdys pełnego życia:

[...] w domu pustynie!  
Każdy kto idzie, minie.  
Zawiasy rdzawieją w sieni,  
Mchem się dziedziniec zieleni;  
Bóg nas opuścił, ludzie opuścili,

Dom-pustynia to aż nadto wyrazisty znak zaprzeczonej wartości. Jest on w *Trenach* Jana Kochanowskiego, także w orientalnej odsłonie *Giaura* lorda Byrona. Tutaj zaś dopełnia miary nieszczęścia i zamyka semiotykę destrukcji stanowiąc emocjonalną kodę jej psychizacji.

Najważniejszym znakiem symbolicznym i wyznacznikiem ideowo-moralnych znaczeń w *Kurhaneku Maryli* jest architektoniczno-naturalna figura grobu. Łączy się ona w pejzażu uczuciowym i pojęciowym z przeżyciem historycznym. Może to uwypuklić strofa z *Trenów* Józefa Morelowskiego z widokiem mapy Królestwa Polskiego. Poeta wołał:

Niemen, gorzkich nie mieszcząc płaczów w swoim łonie,  
Wyszedł z brzegów i Litwa we łzach moich tonie.  
Niestety! jak tę kartę deszcz oczu mych stopił,  
Tak Polak łez powodzią wszystek kraj zatopił<sup>24</sup>.

W tym dosłownie tragicznym lamencie puenta przynosi symbol grobu charakterystyczny dla całej konwencji elegii porozbiorowej:

Bez imienia, bez sławy, naród nieszczęśliwy  
Nie żyje, ale raczej mieszka w grobie żywy.  
Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje,  
Gdy nawet i z tej karty wymażą jej kraje<sup>25</sup>.

Mickiewiczowski „kurhanek Maryli” jakby nakazuje pamięć o tej najdroższej pamiętce, Ojczyźnie, której z uwagą trzeba wypatrywać w pięknie ziemi – w nią także jest wpisany plan cierpienia i śmierci. Zdziwiająca jest powtarzalność tej oksymoronicznej estetyki wśród pokolenia młodych romantyków. W epice Tymona Zaborowskiego np. spotykamy ów etos życia uwikłanego w naturę, która jest żywym grobem:

A wy, pyszne i smutne dawnej ziemi gruzy,  
Góry! olbrzymie zwałisk po potopie składy!  
Obrazie srogiej kraju polskiego zagłady! –  
Między wami młodzieńcze zgorzały mi lata!  
Miodobory! grobowce zburzonego świata!  
Łzy łać nad Polską pośród skał waszych ukryty  
Będę [...] <sup>26</sup>.

*Kurhanek Maryli* jednak nie kończy się emocjonalnym wybuchem. W odróżnieniu od tekstów znamienych dla elegii porozbiorowej utwór Mickiewicza jest

<sup>24</sup> J. Morelowski, *Tren III*. W: *Wiersze*. Wyd. i wstęp E. Aleksandrowska. Wrocław 1983, s. 34, w. 9–12.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 35, w. 49–52.

<sup>26</sup> T. Zaborowski, *Wstęp do „Pieśni” Bojana i jego śpiew pierwszy*. W: *Pisma zebrane*. Oprac. M. Danilewiczowa. Warszawa 1936, s. 309.

wyposażony w semiotykę rezurekcyjną. Pod tym względem stanowi dramat oczekiwania na przeminięcie złego czasu i odmianę świata, która może przywrócić utracony ład. To jakby zbiorowe podążanie przedstawicieli ludu na kurhanek, ran-kiem przy pełnej wiosny pogodzie, w kwietnym obramowaniu sceny tego dnia – przypomina rezurekcyjny rytuał i atmosferę *Visitatio Sepulchri*. Rozpacz nie jest więc ostatecznym głosem utworu.

THE HILL ON THE BANKS OF THE NIEMEN  
IN ADAM MICKIEWICZ'S "BALLADS AND ROMANCES"

This article analyzes *Kurhanek Maryli* (*Maryla's Grave*) – the central poem in Mickiewicz's poetic cycle – in an anthropological context. The analysis attempts to present the cultural patterns in the structure of the poem that determine its aesthetics, and to reveal the deeper connections with tradition and with the contemporary historical context following the Partitions. It reveals the symbolic space of the poem's exposition and the structure of its iconographic configuration. It unveils the sacral patterns associated with the paschal graves and rituals celebrating the Resurrection, and the contradictory aesthetics connected with them. As a result, the construction and meaning of the poem focuses on the symbol of the "grave of the native land" – the major motif of post-Partition elegies. The verbal landscape and the image of the land in the poem convey an assessment of the country's historical and existential situation as well as the idea of life being renewed in the homeland.