

# Jerzy Winiarski

---

## Nadniemeńskie wzgórze w "Balladach i romansach"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 96/4, 5-11

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

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 murawę,  
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 traktujący 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 zamierzonych 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 wzgórze 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 ukwieconą w kwiaty”, nawiązanie do wzorów pieśni kościelnych, figurę retoryczną poezji religijnej. Szczególna antropomorfizacja widoku dodaje obrazowi powagi, dostojęstwa i nadzwyczajnego piękna zwiokrotnionego 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, pospółku 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 kwitnienia. 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-szary, 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 głógiem, 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”, ulokowanym „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.