

Jerzy Cieřlikowski

"Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej : rozważania nad semiotyką mitów religijnych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/2, 65-80

1969

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY CIEŚLIKOWSKI

„NAD NIEMNEM” ELIZY ORZESZKOWEJ
ROZWAŻANIA NAD SEMIOTYKĄ MITÓW RELIGIJNYCH

1

W twórczości Orzeszkowej *Nad Niemnem* stanowi tę pozycję, jaką w pisarstwie Sienkiewicza jest *Trylogia*, a Prusa — *Lalka*. Dzieła będące symbolami i hasłami wywoławczymi ich autorów. Nic więc dziwnego, że i krytyka im współczesna, próbując usatysfakcjonować zarówno pisarza jak i dzieło, dla tego ostatniego szukała najważniejszego w świadomości estetycznej epoki wyróżnienia: eposu, epopei. Stosunkowo najlepiej sprawdzało się to na *Trylogii*; tu bowiem i czas: *illud tempus* epoki heroicznej, i wybór postaci, i tła potwierdzały estetyczne normy epopei. *Lalkę* kwalifikował rozmach epicki, przeciw budziły czas i przestrzeń — „świeckie”, będące dziełem cywilizacji, a nie n a t u r y.

Nad Niemnem budziło zastrzeżenia w tych partiach, w których autorka „zawarła krytykę p r z e j ś c i o w y c h, związanych z przemijającymi okolicznościami, wad społeczeństwa”¹.

Niemniej fascynacja tą powieścią była ogromna: zarówno wśród szerszej publiczności jak i wśród krytyków. Lektura dostarczała nie tylko wzruszeń właściwych przeżywaniu s i e l a n k i, ale budziła uczucia w y ż s z e. Dzieło Orzeszkowej było rekreacją dla duszy: „jeśli chcesz ugasić pragnienie w czystej krynicy, odpocząć po znojach życia w rozkoszonym cieniu — poznaj tę oazę” — pisał Świętochowski². Już „nazajutrz” odczuwano powieść jako fakt artystycznie wysokiej rangi. Przytoczmy słowa Cezarego Jellenty:

w *Nad Niemnem* poza sielanką jest świadoma epopeja à la Homer, która zapewni autorce nieśmiertelność, tam — złożono skarbiec zjawisk przyrody litewskiej i dusz litewskich zwyczajów, podań, ideałów, typów, wierzeń, zajęć, pojęć, słowem, tak jak w legendowym bursztynie zamknięto na zawsze, zaklęto i zabezpieczono żywą istotę, istny m i k r o k o s m o s³.

¹ J. L. Popławski, *Dwa światy*. „Głos”, 1888, nr 43, s. 510.

² Cyt. za: E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa 1964, s. 323.

³ Cyt. jw., s. 321.

Ostoja w Warszawie, a Tretiak w Petersburgu wskazują na rodowód tej „sielanki społecznej”, podniesionej do rangi eposu: *Pan Tadeusz* natchnęła autorkę i „udzielił jej coś ze swego pogodnego rumieńca”⁴. „W chwili tryumfu literatury protokołów policyjnych zjawia się utwór, który szerokością pomysłu [...] zbliża się do epepei” — dowodził Jan Ludwik Popławski⁵.

Lata będą płynąć i epitet eposu, użyty przez recenzentów trochę na prawach metafory, stanie się epitetem kanonicznym. Krótco po śmierci Orzeszkowej napisze Aureli Drogoszewski: „o ile współczesność kiedy zdobyła się na epepeję, to z pewnością obok *Pana Tadeusza* miano to przysługiwać będzie *Nad Niemnem*. [...] Cała budowa utworu oparta jest na związku przeszłości z terażniejszością”⁶. A Stefan Kołaczkowski w 50 rocznicę publikacji dzieła stwierdzał już bez zastrzeżeń:

temat godny [jest] gloryfikacji (epika jest zawsze gloryfikacją), temat nadający wzniosły ton i predestynujący utwór na epepeję narodową [...].

[...] Orzeszkowa była w Polsce po Mickiewiczu najwybitniejszą przedstawicielką tej epiki, która mieści w sobie najgłębszą jej istotę — właściwego ducha epickiego. Miała w sobie [...] zdolność widzenia wartości i kreowania charakterów na miarę bohaterską — choćby byli to z pozoru ludzie najprostszy⁷.

Zaś w 60 lat po ukazaniu się powieści pisze Julian Krzyżanowski:

Mistrzowi swemu [tj. Mickiewiczowi] Orzeszkowa zawdzięczała jednak nie tyle takie czy inne szczegóły, ile skierowanie uwagi twórczej na zadania bardzo wprawdzie trudne, ale istotnie wiodące na wyżyny: na konieczność zespolenia w dużym malowidle powieściowym losów zróżnicowanej gromady ludzkiej z przyrodą, tak by wydobyć i ukazać wspólne prawa, rządzące światem i ludzkim, i pozaludzkim, a stanowiące o obydwu tych światów jedności⁸.

Celem naszej rozprawki jest dowieść — na materiale zaczerpniętym z innego pola odniesienia — słuszności tych obserwacji i ustaleń. Przy czym autor nie będzie się ograniczał do wyznaczników statusu eposu zawartych w pracach takich choćby autorów, jak Petsch, Ermatinger, Spielhagen, Cziczerin, Lukács lub Skwarczyńska; nie będzie również kruszył kopii w sprawie ostatecznej, czy *Nad Niemnem* — uwzględniając moment i dialektykę historyczną powstania powieści — jest epepeją: *sensu stricto* albo *sensu largo*. Wpisanie go w normatywną rubrykę gatunku nie wydaje się, wbrew dawnym przeświadczeniom, sprawą tak istotną. Intere-

⁴ J. Tretiak, „*Nad Niemnem*”. „Przegląd Literacki”, dod. do „Kraju” 1888, nr 42.

⁵ Popławski, *op. cit.*

⁶ A. Drogoszewski, *Eliza Orzeszkowa*. Kraków 1912, s. 70—71.

⁷ S. Kołaczkowski, *Epika Orzeszkowej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 13.

⁸ J. Krzyżanowski, *Epos Orzeszkowej*. W: *W kręgu wielkich realistów*. Kraków 1962, s. 185.

suje nas bowiem fakt przynależności tego dzieła nie tyle do historii literatury, co do kultury, gdyż epopeiczność jego to problem antropologiczny i, jak każde zjawisko tego typu, w części jest wynikiem świadomych intencji kreacyjnych lub działania podyktowanego wyborem określonej stylizacji, w części strukturą pozaczasowych symboli, będących własnością ogólnoludzką, a znajdujących się w strefie nieświadomości kolektywnej.

Stąd w interesującym nas utworze wyróżniamy kilka płaszczyzn narracji czy obrazowania. Najprostsza i najoczywistszą jest ta, która tworzy szeroki obraz panoramy obyczajowej i społecznej w konwencji powieści realizmu; drugą jest płaszczyzna oznakowania symbolicznego. Przy czym jedno z symboli to albo naiwny kod owego „języka ezopowego”, będący następstwem cenzury (jak choćby sen Benedykta o Bismarckowskim wojsku), albo działanie podyktowane nie krępowanym już wyborem stylizacji bajkowej (Orzeszkowa pisała do Karłowicza, że jej „bajkę nie bajkę” drukuje „Tygodnik Ilustrowany”). W tym sensie owej bajki bardzo wzorcowy może być np. motyw trzech braci: Benedykta, Andrzeja i Dominika. W kategorii powieści uporządkowanej w konstrukcję historiozoficzną losy trzech braci stanowią trzy zindywidualizowane projekcje losów uwikłanej w wypadki roku 1863 szlachty: ten, który zginął, ten, który został na ojcowiznie i w nowej, zmienionej rzeczywistości walczy o *status* bycia, oraz ten, który zdradził ideały, odszedł, wynarodowił się i znalazł wątpliwy (ontologicznie) sukces materialny, tracąc w zamian narodową autentyczność. Dla Benedykta los pozostałych braci to sprawa albo znalezienia *s p o s o b u* będącego *continuum* romantycznego gestu na czas pozytywistycznego przetrwania, albo wyboru pokusy złotego cielca.

Lecz los trzech braci jest jednocześnie symplifikacją motywu bajkowego, trzech braci — rolnika, żołnierza i kupca, lub dwóch mądrych i trzeciego, najmłodszego, głuptasa, który ostatecznie w trudzie i biedzie osiągnął maksimum szczęścia, jakie było do osiągnięcia w określonym czasie historii, bo czas ten funkcjonuje jako korekta poznawcza w stosunku do bajki w płaszczyźnie powieści realistycznej. Symbolika bajki, takiej jak przypowieść o trzech braciach, czy znacząca rola różnych motywów pieśniowych paralelnych do sytuacji powieściowych tworzy system znaków *ś w i a d o m i e* programowanych przez pisarkę, tkwiących w ramach ciągle jeszcze powieści obyczajowo-społecznej — *hic et nunc*, wzbogaconej takimi wartościami dokumentacyjno-realistycznymi jak folklor. Ale obok niej czy ponad nią znajdują się przestrzeń i czas transcendentny, wartości naddane, wyrastające z bujnego podłoża zbiorowej podświadomości rodzącej archetypy. I jedyną, po części tylko uświadomioną ich ewokacją jest mniej czy bardziej celowa konstrukcja epiczna

tego dzieła. Tam gdzie pisarka programuje przestrzeń epicką, ewokacja prostych rytów epickich odbywa się spontanicznie, według zasad wewnętrznej logiki transcendentnej, nie mającej nic wspólnego z logiką realistyczną. Oczywiście, w całym utworze, stanowiącym konstrukcję spójną, następuje wieloraka polaryzacja tych płaszczyzn. Wszystko, co się dokonuje w przestrzeni eposu, znajduje swą motywację w płaszczyźnie powieści realistycznej. I w ten sposób utwór nie przestaje być koherentnym dziełem realizmu.

Wbrew opiniom o tym dziele — zasygnalizujmy już teraz — *Nad Niemnem* jest wyjątkową w polskiej prozie powieścią, skomponowaną w sposób *z w a r t y i p r z e m y ś l a n y*. Zaskakuje to tym bardziej, że, jak wiemy, utwór początkowo zamierzony na dwa tomy rozrósł się w praktyce do trzech tomów i był pisany odcinkami (gdy powieść od stycznia 1887 zaczął drukować „Tygodnik Ilustrowany”, Orzeszkowa pisała właśnie drugi tom). Niemniej uświadomienie sobie, że w procesie realizacji utwór nabiera rozmachu epickiego, nastąpiło dość wcześnie⁹. Ten tom 3, niosący ze sobą materiał dodatkowych obserwacji (np. choćby wesela służącej z jednym z Bohatyrowiczów), jest w zasadzie przyrostem „epopeicznym” do wcześniej zamierzonej konstrukcji „powieściowej” — jak skądinąd wiemy — dość konwencjonalnej, zamykającej się w koncepcji motywu mezaliansu. W planie bowiem powieści realistycznej mogło się już stać wszystko, co stało się dopiero w tomie 3 — Numa mogła poślubić Pompiliusza. Właśnie model eposu narzucił rozrzedzenie wątku romansowego i różne retardacje; ponieważ to, co *de facto* zostało zakończone w planie powieściowej fabuły, wymagało dodatkowej weryfikacji na wyższym pięttrze transcendentnym. Zdarzeniowość epicka — twierdzi Ermatinger — nie jest tylko samą sobą, lecz czymś reprezentatywnym, bądź alegorycznym, bądź symbolicznym, prawdą wyższej natury, może religijnej¹⁰. Zresztą powieść Orzeszkowej już od pierwszych stron grawitowała w kierunku rozluźnienia narracji, w kierunku narracji epickiej.

jej styl, odrębny, własny, o długim spokojnym rytmie. [...] Styl to jakby do czytania na głos wieczorem, „przy kominku”. [...] wydaje się on dzisiaj anachronizmem. Ale otwórzmy klasyków starożytnych. [...] Ci ludzie byli mówcami, czytali swoje utwory publicznie. Słynne okresy stylu Orzeszkowej, długie jak zdania mówców greckich i łacińskich, z przestankami na oddech [...]”¹¹.

⁹ W liście do L. Méyeta z 30 VII 1886 E. Orzeszkowa (*Listy zebrane*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski. T. 2. Wrocław 1955, s. 29, 30) donosiła: „zabrałam się do pisania wielkiej dwutomowej powieści, która będzie miała tytuł *Nad Niemnem* [...]”, podczas gdy już w liście z 4 X zawiadamiła: „Powieść będzie trzytomowa [...]”.

¹⁰ E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*. Leipzig 1921, s. 335.

¹¹ A. Górski, *Eliza Orzeszkowa*. W: *Glosy. O ludziach i ideach*. Warszawa 1930, s. 17.

Ten tok wypowiedzi raczej oralnej, do słuchu, wykluczał „powieściowy” tytuł — *Mezalians*, na rzecz epickiej rozlewności kosmogennej — *Nad Niemnem*.

2

Zacznijmy od pewnych oczywistości tego dzieła, będącego „wielkim zakonem pracy” — jak pisał Stanisław Brzozowski, czy „hymnem pracy” — wedle określenia Juliana Krzyżanowskiego¹². Powołanie postaci w *Nad Niemnem* odbywa się pod hasłem bądź ich bezpośredniej przydatności dydaktycznej dla wątku wiodącego (Emilia, Teresa, Zygmunt, Różyc, Domuntówna — to szereg paralelnych kreacji do Justyny i Jana), bądź przydatności konstrukcyjnej (Zygmunt, Różyc — dla Justyny, Domuntówna — dla Jana, jako ewentualni kontrkandydaci perypetii miłosnych). Te same postacie mogą więc pełnić funkcje podwójne, a wreszcie i one, i wszystkie inne stanowią świat dość jednoznacznie zwaloryzowany etycznie. Kryterium „pozytywności” czy „negatywności” bohaterów jest ich stosunek do pracy. Praca, pożyteczna indywidualnie i społecznie, podniesiona tu została (zgodnie z kwalifikacją pozytywistyczną) do rangi wartości humanizującej. Poprzez pracę bowiem człowiek osiąga szansę swojej tożsamości. Poprzez pracę i miłość. Funkcje „literackie” postaci, jak to już zaznaczyliśmy, mogą się krzyżować. I tak np. Marta to jedna z antycypacji losu Justyny, gdyby tej ostatniej zabrakło odwagi poślubienia Jana, a jednocześnie — tragizm alienacji, owo, w terminologii powieści, „ani ptak, ani mysz [...] jak nietoperz”. Z kolei Marta i Teresa to dwa warianty: nie być kochaną; zostać „cholera” lub „synogarlicą”. O tym jednak, że te dwie kobiety należą do różnych światów, różnie nacechowanych etycznie, decyduje szansa autentyczności, wyrażająca się w pracy. Obie nie mogą być „ptakiem”, doznawać miłości autentycznej, ale Marta może być kimś, bo jest komuś potrzebna. Nie bez powodu Orzeszkowa montuje całą scenę jej reintegracji, satysfakcjonując ją zapewnieniem najpierw dzieci, a potem Benedykta, że jest im potrzebna. Podobna satysfakcja dla Teresy ze strony Emilii jest oczywiście namiastką autentyczności; i w ten sposób Teresie pozostaje już do końca — być „nietoperzem”. Małżeństwa: Benedykt i Emilia, Kiryłowie, Zygmunt i Klotylda, to trzy antymodele. Straszą one w planie filozoficznym powieści jako mezalianse nie w sensie konwencjonalnym (a więc różnic społecznych), ale etycznym. Mamy również model wzorowy: Jan i Cecylia. Doskonała harmonia tego mariażu funduje się na miłości nonkonformistycznej, wyższej nad klasowe przesady, na żarliwym wyznawaniu religii pracy, nie religii opartej na autorytetach, ale religii humanistycznej.

¹² S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 6. Warszawa 1936, s. 46—47. — Krzyżanowski, *op. cit.*

3

Droga, na której Justyna zbliża się do Jana, nie jest drogą wielkich i autentycznych wyrzeczeń. W planie powieści realistycznej autorka aż nadto wiele zgromadziła dowodów na iluzoryczność tych przeszkód: Justyna to panna niebogata, nie należy *sensu stricto* do „towarzystwa”, nie jest „partią”, lecz ewentualną partnerką chwilowego romansu; nie ma rodziców czy opiekunów z przesadami i autorytatywną władzą; jest zdrowa i silna fizycznie; może wreszcie korzystać z własnych i cudzych doświadczeń. W czasie powieściowym jeden z kontrkandydatów, Zygmunt, przestał się już liczyć, a ponadto robi wszystko, aby do reszty zniechęcić Justynę do siebie; drugi kontrkandydat, Różyc, jest kreacją niemal z wodewilu, a to, że imponuje tylko w kręgu wartości nieautentycznych — w salonie Emilii, już samo wystarcza za dowód jego niefortuności jako kandydata do ręki bohaterki romansu. Podobnie jak z Zygmuntem, postąpiła tu, na drugim skrzydle, Orzeszkowa z mniej „winną” Domuntówną. Krzepkiej Cerery potrzebuje autorka do zachowania m. in. równowagi kompozycji; Domuntówna jest „groźniejsza” od Zygmunta, bo pracowita, więc autentyczna (dlatego Orzeszkowa musi się uciec do nielojalnych wobec niej środków kompromitacji), ale i ona od pierwszej chwili się nie liczy, bo Jan jej nie kochał i nie kocha. Z kolei Jan — już od razu zdefiniowany jako bohater eposu — jest „gotowy”: doskonały, niezmienny, subtelny, inteligentny. To Justyna od niego, nie on od niej, może się uczyć. Jan uczy Justynę nie tylko alfabetu natury, ale składania wyrazów i zdań, rozumienia ich *naturalnego*, głębszego sensu. To on, w tym świecie natury, będzie mentorem. Wobec jego wiedzy — jej (panny grającej na fortepianie i czytającej francuskich poetów) wiedza okazuje się żenująco bezradna i niepotrzebna. Ale Justyna jest pojętną uczennicą. W tym aspekcie, nawet w płaszczyźnie powieściowej, zostaje generalnie zanegowany konwencjonalny wątek mezaliansu. Termin, któremu literatura postępową pragnęła odjąć pejoratywne nacechowanie, w powieści Orzeszkowej nie funkcjonuje nawet w tym tradycyjnym sensie. Droga Justyny do Jana nie jest w żadnym wypadku drogą prowadzącą w dół. Jest, co będziemy się starali udowodnić w płaszczyźnie eposu, drogą *w s t ę p o w a n i a*.

4

Przypatrzmy się kompozycji tego dzieła. Zaczyna się to w niedzielne, letnie, słoneczne południe — jest w porze *s z c z ę ś l i w e j* („porze nadzwyczaj szczęśliwej” — dodajmy za Lévy-Bruhlem): okno otwarte na czas i przestrzeń *ś w i ę t e*. Justyna rzuca bukiet kwiatów na wóz pełen dziewcząt. Kwiaty trafiają w Elżunię — to ona w najbliższym czasie wyjdzie

za mąż, jej wesele będzie antycypacją hierofanii¹³ wesela Jana i Justyny. Symboliczny gest zaślubin nie został jeszcze wtedy w świadomości bohaterki upersonifikowany; lecz na wozie jest tylko jeden mężczyzna i gest ten „liczy się” w przestrzeni sakralnej. Dodajmy, że i w kompozycyjnej konwencji powieściowej w odczuciu współczesnego czytelnika scena ta posiadała dostatecznie jasne nacechowania. Takimi spotkaniami „z przypadku”, już w pierwszym rozdziale powieści, a dalej rozjechaniem się czy rozejściem ich obojga częstowali czytelników i Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, i Korzeniowski w *Kolokacji*, i Sienkiewicz w *Ogniem i mieczem*... Wiadomo, że spotkanie w prologu — choćby potem nastąpił długi czas rozłąki, perypetii i konfliktów — znajdowało swoje paralelne dopełnienie w epilogu. Tak stać się musiało, to była owa konieczność zarówno współczesnego romansu jak i epepei. I tylko, zależnie od gatunku literackiego, los miał motywacje bardziej „realistyczne” bądź bardziej „transcendentne”. A w naszym wypadku historia o tym, jak panna ze dworu poślubiła wiejskiego chłopaka, nie stanowiła pretekstu do kroniki towarzyskiego skandalu.

Wracając do rozdziału 1: wiemy, że okno na kategorie czasu i przestrzeni sakralnej uchyla się dopiero pod koniec. Wcześniej jest inne spotkanie, spotkanie w przestrzeni świeckiej, dodajmy — w planie powieści obyczajowej: wózek wiozący Kiryłę i Różyca wiezie ze sobą tę drugą możliwość, powieściową, nie pozbawioną nacechowań satyry i komedii obyczajowej. Dodajmy również, że i pod koniec powieści, w ostatnim rozdziale, autorka (zgodnie z prawami epepei i komedii obyczajowej) buduje kapitalną scenę, w której w obecności zebranych „Teoś harbuza dostał...”

Rozdział 2 to monografia najbardziej „świeckiej” enklawy — buduar pani Emilii: kosmos zamkniętej, sztucznej przestrzeni, najbardziej iluzorycznej namiastki poszukiwania tożsamości. I nie bez kozery w tym rozdziale otwiera się już dosłownie okno. A za oknem — Niemen: jego wysoki brzeg, na nim dwóch ludzi, i słycać motyw pieśni. Zagęszczenie sytuacji *profanum* dokonuje się w rozdziale 4, z okazji imienin Emilii. W planie powieściowym jest to normalny zabieg realistycznie umotywowanego zgromadzenia wszystkich postaci, ustaienia ich wzajemnych powiązań fabularnych oraz waloryzacja. Tu i wtedy Justyna odczuje swą obcość i przez szereg konfrontacji (Rózyca, Zygmunt) dokona się w niej pierwsza próba zniszczenia przeszłości. Aby dojść do reintegracji, trzeba wrócić do początku, do stanu przedpostaciowego, „chaotycznego”: Justyna opuszcza pokój. Jej spacer w przestrzeni nacechowań sakralnych jest pierwszą próbą rozrachunków ze światem *profanum*; to akt oczyszczenia się ze złej miłości. Tu dokona się krótka retrospekcja

¹³ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Warszawa 1966, s. 514: „coś, co objawia *sacrum*”.

jej życia, to będzie jej inicjacja, akt poznawania swego miejsca — *situation*, oraz akt odrodzenia — *régénération*. Że Justyna jakiś czas idzie ścieżką krętą, biegnącą między zbożem i mającą „pozór wąskiego korytarzyka”, a z kolei spotyka Jana orzącego pole — symbolika urodzenia się na nowo i defloracji przed aktem zapłodnienia nasuwa się w sposób oczywisty. Od tej chwili (przejścia przez ciasny tunel zboża) przeskody czy pokusy świata *profanum* przestaną się liczyć. Justyna reintegruje się na nowo, już nie tylko w planie powieści realistycznej, wstępuje do tamtego świata.

Justyna, tym razem z Janem, wkracza w obręb swoistej arkadii — zgodnie z pozytywistyczną koncepcją — ufundowanej miłością i pracą; arkadii nie *otium*, ale *negotium*, podniesionego do rangi hierofanii.

Kosmos *sacrum* w języku eposu ma swoje kręgi czy, lepiej — swoje centra¹⁴, które wyznaczają: zagroda Jana i Anzelma, Niemen oraz dwie mogiły, to właśnie, co w języku powieści określone jest terminem „okolica”. Miejsce to zostało odkryte przed wiekami (*illo tempore*), tu dotarli Jan i Cecylia. Oni właśnie z przestrzeni chaotycznej wyodrębnili uporządkowaną enklawę, skosmizowali *sacrum*. Ich mogiła stanie się w następnym rozdziale utworu centrum. Bo Justyna w ciągu jednego popołudnia przejdzie drogę od hierofanii niższej do wyższej, od kryptohierofanii do hierofanii otwartej. I — nieprzypadkowo w tej kolejności — najpierw mogiła Jana i Cecylii, a później mogiła powstańców ukażą się jej jako centra kosmosu. Góry pełnią rolę symboli kosmosu, ponieważ są miejscami styku nieba i ziemi; jednocześnie oba wzniesienia — to groby, uważane za punkty skrzyżowania świata żywych ze światem umarłych w przestrzeni chthonicznej.

Legenda o Janie i Cecylii stanowi swoisty archetyp. Znajduje się on co prawda w polu „rzeczywistości” historycznej, nie tak znów archaicznej, ale dostatecznie dawnej (sprzed czterech wieków, z epoki jagiellońskiej), aby móc nabrać w stosunku do rzeczywistości lat 80-tych XIX w. cech statusu mitologicznego. Prawzór czasu „mitycznego” stworzyli Jan i Cecylia, ten ich gest w czasie współczesnym powtórzą Jan i Justyna, spełniając go nie tylko dla siebie, ale i dla pokoleń, które po nich przyjdą. „Każdy gest, każdy ryt o głębszym znaczeniu dąży do tego, by przywrócić ten czas”¹⁵ — pisze Mircea Eliade, a G. Van der Leeuw uzupełnia:

¹⁴ Terminu tego używa się tu zgodnie ze sformułowaniami Th. Dombarta (*Der Sakralturm*. München 1920) oraz Eliadego (*op. cit.*). Podobnie rozumie „centrum” — jako miejsce spełnienia się mitu — E. Grassi (*Kunst und Mythos*. Hamburg 1957).

¹⁵ Eliade, *op. cit.*, s. 389.

Ryt jest powtórzeniem odcinka czasu pierwotnego. Czas pierwotny służy za model dla wszystkich czasów. To, co się ongiś stało, stale się powtarza. Wystarczy poznać mīt, aby zrozumieć życie¹⁶.

Właśnie tu, na mogile, Anzelm opowiada legendę. Słyszał ją od Jakuba, najstarszego w zaścianku, przekazał ją Janowi, a teraz przekazuje Justynie. Czas Jana i Cecylii stanowi — w historycznym ciągu czasu i przestrzeni sakralnych — środkowe ogniwo odnowy, reintegracji hierofanii, których pierwszym ogniwem był porządek ustalony *illo tempore*, a trzecim ogniwem będzie czas Jana i Justyny. To *continuum* czasu i przestrzeni sakralnych znajdowało się całkowicie w świadomości narratora konstruującego epos. *Status* epopei określił Robert Petsch, pisząc, że dla faktów w płaszczyźnie realistycznej eposu jest zawsze jakaś ostateczna i pierwsza przyczyna idealna, owa *prima causa*. A dalej, że epos sięga w różne stopnie naszej głębi, „nie tylko w nasze rozumienie widzialnego świata, ale w dziedziny duchowe, otwarte tajemniczym wyczućiom, wiarom i emocjonalnym czy też pozaempirycznym postawom”¹⁷.

Końcowa sytuacja na mogile staje się ostatecznym olśnieniem. Justyna doznaje pełnego odczucia hierofanii czasu i miejsca:

objęła ramionami pień brzozy i w szarzejącą przestrzeń patrzyła rozmarzonymi oczami [...]. Myślała pewno, że miała dziś cudowny sen, w którym zjawiło się przed nią jakieś długie, czyste, wysokie szczęście. [2, 207]¹⁸

W ten sposób Jan i Justyna tworzą nowy porządek, nadając faktowi świeckiego małżeństwa wartość historyczną — nowe ogniwo w szeregu wydarzeń o głębszym znaczeniu. Owa rekreacja obejmie, jak wiemy, nie tylko ich oboje i zaścianek, prostując odchylenie od norm ustalonych przez archetyp, obejmie również w tomie 3 Benedykta, a w pewnym sensie i Martę. Oczywiście gwarancji całkowitego zniszczenia czasu i przestrzeni świeckich nie ma i być nie może. Powieść musi pozostać utworem swojej epoki, powrót „do raju” nie może być powrotem generalnym, z takim ujęciem sprawy klóciłby się weryzm powieści realistycznej. Niemniej uwidoczni się i pogłębi szczelina tego rozpadu, antynomia wynikająca z podziału na świat „stary” i „nowy” — mówiąc językiem powieści. Tę dychotomię można w planie powieści postulującej uważać za projekcję nowego modelu społeczno-ideologicznego, rzutowaną w przyszłość. Przy czym już sprawą obojętną będzie, czy i w jakiej for-

¹⁶ G. Van der Leeuw, *L'homme primitif et la religion*. Paris 1940. Cyt. za: Eliade, *op. cit.*, s. 389.

¹⁷ Cyt. za: S. Skwarczyńska, *Epos a powieść*. W: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947, s. 157.

¹⁸ W ten sposób oznaczamy lokalizację cytatów z *Nad Niemnem* (Warszawa 1949). Cyfra pierwsza wskazuje tom, następne — stronicę.

mie postulowany model się sprawdzi. Kwestia bowiem treści i formy bytu odwzorowującego archetyp to kategoria dialektycznie historyczna.

Mit o Janie i Cecylii zachował wartość wzorcową, tym bardziej że jest przykładem zaczerpniętym z odległej historii — stanowi więc sumę pedagogiczną dla współczesnych, podobnie jak stosunkowo niedawna historia roku 1863, której żyją jeszcze naoczni świadkowie. Czy propozycja mitu heroicznego i arkadyjskiego zarazem, uczyniona Bohatyrowiczom, jest propozycją upraszczającą archetyp? Oczywiście, w znacznym stopniu tak. Ale przecież — jak już pisaliśmy — *Nad Niemnem* to utrzymanie wysuniętego przyczółka dla dobywania Kolchidy. Rezygnacja z wygody *otium* profanicznego jest wyborem roli herosa. I w tych kategoriach przestrzeni i czas pozytywistycznych herosów mają oznakowania hierofanii.

Na tym kończy się tom 1. W tomie 2 — w płaszczyźnie powieści — Justyna musi odbyć próbę sprawdzenia swoich możliwości w pełnieniu obowiązków żony zagrodowego rolnika. Kulminacyjną w tym względzie sceną są żniwa w zaścianku. Wybór to znaczący, zarówno w planie powieści jak i eposu. Obrzędowość i sakralność tego aktu rolnego jest w utworze wyeksponowana wyraźnie. Zacytujmy tu paralelnie Eliadego:

Przed zasiewem, jak i przed sprzętem zbiorów, rolnik winien być umyty, wykąpany, ubrany w nową koszulę itd. Spełnia on szereg tych samych gestów rytualnych w chwili rozpoczynania siewu lub zbiorów. Nie jest to zbieżność przypadkowa: zasiew i zbiór oznaczają kulminacyjny punkt dramatu rolnego. Gesty, którymi rozpoczyna się owe czynności, stanowią w gruncie rzeczy ofiary składane w tym celu, aby przyniosły one dobre wyniki¹⁹.

W *Nad Niemnem* scenę żniw otwiera znany opis:

W porze żniw na tej rozległej równinie ziemia wydawała się złotym fundamentem dźwigającym błękitną kopułę i okrytym ruchliwym mrowiem drobnych istot. [...] widziane z góry, spod obłoków, wydawać by się musiały niezawodnie tłumem rzeźbiarzy urabiającym w przeróżne wzory złoty fundament świata. One też to były, które go uczyniły złotym; ich ręce w mgliste dni jesieni i wiosny miesiły ten wosk cudowny, aż przy letnich skwarach spotniał on tą złotą lawą, która sokiem życia przeleje się w żyły ludzkości. [...] jubilerowie obracający w swym ręku najdroższy metal ludzkości, artyści urabiający postać świata, pośrednicy otwierający łono ziemi dla zapładniających uścisków słońca. [2, 86—87]

Hierofania pracy rolnika jest tu faktem świadomego odczucia i kreacji. Ten scjentyficzny w zasadzie opis zagarnia całe pokłady okrucich rytów i hierofanii: deszcz potu, zapładniające uściski słońca, łono ziemi...

Wtedy właśnie, w owej chwili osobiwej, Justyna przyjmie z rąk Jana sierp, „w którym słońce krzeszło srebrne błyskawice”: „Z pochyloną

¹⁹ Eliade, *op. cit.*, s. 328.

głową wyciągnęła rękę i z poważnym na ustach uśmiechem połyskujące narzędzie z ręki jego wzięła” (2, 101). W jakiś czas potem, mimo że zręczna, zacięła się w rękę: „kilka kropel krwi wystąpiło na ogorzałą, lecz delikatną skórę jej ręki” (2, 105). W planie powieści skutek ma swoją psychologicznie realistyczną przyczynę, zazdrość i uczucie, wahanie przed słusnością uczynionego wyboru (Jan i Domuntówna wiedzą ze sobą pełen harmonii duet śpiewaczy): „ból dolegliwy uczuła, nie w rękę jednak, lecz w piersi” (2, 105). W płaszczyźnie usymbolizowanej sens tego jest złożony — to jeszcze jeden ryt defloracji lub akt przymierza zawartego z ziemią czy akt pasowania.

Rolnik wkracza w dziedzinę przepojoną *sacrum* i scala się z nią. Jego czyny i praca są bardzo odpowiedzialne, gdyż spełnia on je w ramach cyklu kosmicznego, a przy tym rok, pora roku, lato i zima, okres siewu i zbiorów nabierają nowej treści religijnej i posiadają własną, odrębną strukturę wewnętrzną

— pisze Eliade²⁰. I dalej ukazuje, jak szczególnie kobieta posiada wpływ na bujność vegetacji.

W świetle tego staje się zupełnie oczywiste, że czynności użyteczne, praktyczne, np. pracę na roli, pozytywiści podnieśli do czynności sakralnych. Obrzędowość gestów i sytuacji, tak silnie wyeksponowana w tej scenie, stanowi jakby próbę przywrócenia ich dawnej sakralności. Zwłaszcza gdy zostały wzbogacone elementami poszerzającymi hierofanię: podniesienie pracy (w koncepcji pozytywistów) do rangi hierofanii w yższej. Tu uczynić trzeba uwagę, że przede wszystkim zajęcia pierwotne — łowiectwo, rybołówstwo, pasterstwo, a szczególnie praca na roli — a nie późniejsze, jak handel czy przemysł, nosiły nacechowania sakralne. Stąd, zwłaszcza pod piórem takich pisarzy jak Orzeszkowa, dychotomia *sacrum* i *profanum* to podział na rolników i na tych, którzy powinni być rolnikami, a być nimi nie chcieli.

Kontynuacją tego przymierza zawartego z ziemią jest w następnym rozdziale wyprawa na drugą mogiłę.

Wyprawa do drugiego centrum *sacrum* dopełnia i scala totalną konsekrację świętej przestrzeni. Hierofania drugiej mogiły jest tego samego rzędu — Ziemia jest Matką. Ta współcześnie zbanalizowana metafora o sensach różnego nacechowania emocjonalnego — w tellurycznym *sacrum* posiadała wartości autentyczne: „pełzaj ku ziemi, matce twej! Niechaj wybawi cię od nicości” (*Rigweda*, X, 18, 10). Archetyp ziemi-matki przetransponowany został na hierofanię ojczyzny. Hierofania ta nie miała walorów obrzędu czy epifanii bóstwa, ale raczej kultu, który

²⁰ *Ibidem*, s. 325.

nabywał coraz szerszej społecznej popularności. Prowadził do różnego typu skojarzeń, że zwrócimy uwagę na ciąg asocjacyjnej topiki: Matka Ziemia — Matka Boska — Matka Polska — kobieca alegoria wiosny — Zmartwychwstanie... Znak ikoniczny integrował hierofanie o różnych kierunkach zapożyczeń, tworząc system uczuciowo i obrazowo zwarty.

Mogila kryjąca kości bohaterów, którzy krew przelali i zginęli w obronie Ojczyzny-Matki, jest hierofanią herosów. Ale szczątki złożone i w jednej, i w drugiej mogile — po równi należą do tej samej przestrzeni chtonicznej. Będą „owocować” już w tym i następnych pokoleniach. Gwarancją owej palingenezy jest symboliczny rytuał, kompilacja „pozytywistycznego” i „romantycznego” *sacrum*. Nie ulega wątpliwości, że antycypację tej projekcji (przyszłych pokoleń) stanowi Witold, postać najsilniej nacechowana w płaszczyźnie powieści świadomością ideologicznego posłannictwa — i stąd „naturalny” łącznik inicjacji w *sacrum*: bohater, który dotknął ręką i sercem tego czegoś, co się znajduje w *sacrum*. Kości bowiem zmarłych (szczególnie zmarłych bohaterów) posiadają *mana*, siłę tajemniczą i czynną. Ta siła ma pełną szansę odrodzenia się w Witoldzie, przypominającym nie tylko stryja Andrzeja; istnieje ona i w Anzelmie, reintegruje się w Benedyckie, odrodzi się w Janie, synu Jerzego. Właśnie zagrodzie Anzelma i Jana przyjdzie odegrać rolę restytucyjną, ona bowiem wyróżnia się spośród innych zagród zaścianka posiadaniem *mana*. Oczywiście używając tego terminu zaczerpniętego z wierzeń ludów Melanezji i Indian stosujemy go na zasadzie uogólnionej analogii. Niemniej powszechność literacka czy kulturowa wyrażen takich, jak „kość z kości”, „z kości zmarłych urodzi się mściciel”, upoważnia do projekcji topiki narodowej, znajdującej swoje ogólnoantropologiczne pierwowzory szeroko rozumianego czasu archaicznego.

Nie bez powodu, zgodnie z logiką wewnętrzną eposu, tę drugą opowieść przekazuje Justynie Jan. W płaszczyźnie powieści scena ta zawiera również nacechowania rytualno-symboliczne, powtarzający się motyw świątyni z jej wszystkimi akcesoriami: kolumnami, stropami, ołtarzami, kadzielnicą zapachów jałowca, smoły i cząbru, dzwonekami kampanuli dzwoniącymi na pacierz żałobny. Nie bez metafizycznego sensu jest też fakt, że w mogile leży czterdziestu bohaterów — więc czterdziestu męczenników. I wreszcie w tej scenie dokonuje się dalsze pogłębienie wewnętrznej gotowości Justyny: dorastanie do godności podjęcia misji. Justyna z każdym następnym w k r o c z e n i e m w obręb *sacrum* przekształca swoje „normalne” świeckie czynności i zachowania — w rytualne, podpatrując i akceptując gest, słowa, frazy językowe, sposoby bycia, traktując je wszystkie jako obowiązującą normę. „Chłopieje” — powiada o niej bez przygany Marta. W końcowej scenie ostatniego tomu,

w scenie oświadczyń (ona w białej sukni, z jarzębiną we włosach) wobec nieba, Niemna i boru, Jan patrząc na zachód słońca w wodzie:

— Cudności! — rzekł.

— Cudności! — powtórzyła Justyna. [3, 244]

Nawet w chwilach silnego wzruszenia, a może właśnie dlatego, Justyna mówi językiem „okolicy”. Gdy w chwilę potem wyznaje zdumionym profanom swoje zaręczyny i w e j ś c i e do zaścianka, bohaterka nie ma już żadnych złudzeń, jakie nikłe *de facto* jest to, co ona tam wnieść może:

z jakim szczęściem trzymać będę nad nimi ubogą moją lampkę, aby tylko im trochę widniej, jaśniej, weselej było!... [3, 261]

W sytuacjach bezpośredniego obcowania z hierofanią nie może być mowy o żadnym geście świeckim; a ponieważ kochankowie w tej gęstej od *sacrum* przestrzeni poruszają się stale, związek i integracja ich dusz odbywa się bardziej w sferze transcendentnej niż rzeczywistej. W języku powieści oznacza to wyjątkową powściągliwość, subtelność Jana, który w scenie tak kapitalnie sprzyjającej wszelkiej intymności „Nie porywczy ani namiętnym, owszem, miękkim i nieśmiałym ruchem wziął je [tj. ręce Justyny] w szerokie swe dłonie i nisko schylony przyłgął do nich gorącymi usty”, i „w tym właśnie miejscu śmierci zdwojonym potokiem wezbrało w nich uczucie życia” (2, 157). W ten sposób szyfrem symbolicznym zostaje zakodowane to, co nie może być (ze względu na miejsce) powiedziane językiem powieściowej narracji. Kochankowie wracają łodzią, spotyka ich burza. Zmoczone deszczem Justyna rozpuszcza mokre włosy w chacie Jana i rozpala własnoręcznie ogień na kominku. W owym geście upodabnia się do legendowej pramatki — Cecylii, która z włosami rozpuszczonymi (obraz archetypiczny rodzaju ludzkiego), do kolan swych tuliła obłaskawioną sarenkę. (Justyna w sytuacji powieściowej — głaszczce królika.) Natomiast w poetyce powieści gest ten ma odrobinę zalotności (oczywiście niewinnej), zresztą umotywowanej realną sytuacją. Jedynie Domuntówna, kontrkandydatka do serca Jana, w domyślności złamanego serca, nadaje temu sens erotyczny:

— Wielka rzecz! Każden, żeby tak włosy swoje rozpuścił, pokazałby, że ich nie ma! ale nam, prostym dziewczętom, wstydno byłoby tak chodzić!... [2, 204]

Naturalnie, słysząc to, powieściowa Justyna spłonęła rumieńcem. Scena na mogile z roku 1863 dopełnia ostatecznej konsekracji. Przy czym w kompozycji utworu sceny z wątku eposu rozwijają się paralelnie do scen nacechowanych elementami ironii czy satyry w partiach powieści. Ambiwalencja tych dwóch wątków — *sacrum* i *profanum*, autentycz-

ności i iluzji, tragicznego wyalienowania — jest kompozycyjnie przejrzysta.

Gdy Justyna wraca z którymś tam z kolei bukietem kwiatów i słyszy motyw pieśni *Lecą liście z drzew...*, w buduarze Emilia i Teresa czytają romans rozgrywający się w Egipcie: „jakże tam ludzie wśród takiej natury i takich widoków gorąco kochać muszą!” (2, 43) — mówi Emilia. *Lecą liście z drzew...* — w chwilę potem stanowi kontrmotyw do wiersza Musseta. Gdy Justyna powraca z mogiły powstańców — panie czytają romans francuski:

uśmiech króla-słońce powiedział mi, że na niebie jego dworu wkrótce gwiazdą pierwszej wielkości zaświecę. Doświadczyłam uczuć boskich; myślałam, że wstępuję do raju wielkości, blasku, elegancji i rozkoszy... [2, 211]

„Być gwiazdą [...]” — mówi Emilia. „Być kochańką...” (2, 211) — wzdycha Teresa.

Wreszcie, tego samego wieczoru, gdy w zaścianku odbywa się wesele, Emilia w swoim pokoju stawia pytanie: „Jak myślisz, Tereniu: czy u Eskimosów istnieje prawdziwa, gorąca, poetyczna miłość?” (3, 206). Buduar Emilii, jak zresztą i to, co prezentuje rodzina Darzeckich, stanowi ekstremy *profanum* i nieautentyczności. Ale w przestrzeni świeckiej znajdujemy jeszcze jedną dychotomicznie nacechowaną enklawę: dwór pani Andrzejowej, tej w utworze najbardziej autentycznie nieszcześliwej kobiety. Wdowa po bohaterze, którego „święty” testament tak fatalnie zmarnotrawiła, jest postacią, podobnie jak jej syn, umodelowaną z romantycznego *papier-mâché*, tylko na inny sposób. Grottgerowska wdowa, miewająca halucynacje, wierna w swej żałobie zmarłemu (paralelna to postać do rzeczywistej matki Jana, wdowy po trzech mężach), peregrynująca co roku do Mogiły, nie umiała wychować syna. Jej dramatyczna rozmowa z synem na początku tomu 3, będąca *pendant* do późniejszej rozmowy Benedykta z synem, ukazuje jedyny rzeczywisty i nie złagodzony do końca konflikt w powieści. Ta sama sytuacja w przestrzeni eposu jest przykładem czasu i przestrzeni „skalanej”. *Sacrum* bowiem może być natury aksjologicznej — jednocześnie święte i skalane, przeklęte i święte, czyste i splamione; są to ambiwalencje hierofanii i kratofanii. Osoba Zygmunta na długo stanowiła dla Justyny przedmiot grzesznej fascynacji — on sam oraz jego sposób bycia. To był ów jad trujący duszę i serce i powinien pozostać tabu. Jak wiemy, w płaszczyźnie powieści osoba Zygmunta to już tylko karykatura dawnego demonicznego kochanka. Na to wystarczy zmieniona perspektywa spojrzenia. To tylko dla matki pozostanie Zygmunt zawsze największą tragedią jej życia. To w pani Andrzejowej tkwią jednocześnie złe i święte moce, to ona jest jednocześnie skalana i poświęcona. W dydaktycznej płaszczyźnie powieści rzecz sprowadza się oczywiście

do modelu złego wychowania dziecka, źle pojętych ambicji, najjaskrawszego przykładu wyalienowanych wartości.

Ale centralną scenę tomu 3 stanowi wesele. W fabule powieści scena to mało ważna — wesele trzeciorzędnej postaci; w płaszczyźnie ideowej — dokument, obrazek obyczajowy pełen autentycznych obrzędów, przyśpiewek, gestów; w przestrzeni eposu — chwila wielce osobliwa. Tu zażegnany zostanie spór między dworem a zaściankiem, w czym Witold odegra znamienne rolę — j e d n a c z a, wykraczającą poza rozmiar funkcji powieściowej. Na wesele zejdą się przedstawiciele trzech pokoleń: Jakub Domunt prawić będzie chętnym słuchaczom o wypadkach listopadowego powstania, a pamięć styczniowego będzie stale przytomna w rozmowach, śpiewach i wspomnieniach drugiego i trzeciego pokolenia. Owa noc-misterium, antycypująca dramat Wyspiańskiego, zakończy się tu na świętej rzece:

Nic na niebie ani na ziemi nie przeszkadzało szerokiemu rozleganiu się pieśni śpiewanych na łodziach i czółnach, nic ich nie mąciło; woda je srebrnie od szklistej powierzchni odbijała, echa podwajały i nieść zdawały się w dal coraz dalszą; lekkie wiatry pogodnej nocy latały po szczytach boru, który czasem szumiał z cicha, jakby w głębinach jego spoczywające duchy wskrzeszały i długimi westchnieniami lub cichymi śmiechy niegdyś im znanym, kochanym pieśniom wtórzyły.

Na wysokiej górze pod starymi lipami siedząca para ludzi patrzyła i słuchała. [3, 188—189]

Budowa tego obrazu i ciąg skojarzeniowy: młodzi — ich pieśń — głębia rzeki — wskrzeszone duchy — góra — starzy słuchający, ale już „jak dwie kamienne figury”, oto struktura totalna kosmosu powołanego i zintegrowanego w schematyczną całość w owej chwili osobliwej *Nad Niemnem*.

5

W naszym opisie opuściliśmy zupełnie świadomie partie utworu stanowiące uporządkowany i dydaktycznie nacechowany świat powieści *sensu stricto*. Niektóre z nich, jak epizod w dworku w Olszówce, są całościami dość autonomicznymi, aby mogły wejść w każdą inną strukturę pozytywistycznej powieści. Inne, jak konflikt pokoleń (ojca i syna), będący w zasadzie konfliktem pozornym, dają się spolaryzować w międzyprzestrzeni powieści i eposu. Poza obrębem naszych rozważań pozostał temat folkloru, potraktowanego przez autorkę bądź jako werystyczna dokumentacja powieści, bądź jako czynnik kompozycyjny, jak choćby konstrukcyjno-ramowa funkcja pieśni *Ty pójdiesz górą...* Ta zresztą stara pieśń — kompilująca zarówno motyw Jana i Cecylii, jak Jana i Justyny: wierności nie tylko dotrzymanej, ale nagrodzonej za życia, jak

też motyw Anzelma i Marty: najbliższy losom kochanków z pieśni — partycypuje wyraźnie (choć nie zacytowana) w kosmogenicznej koncepcji tych rozważań.

Pozostaje jeszcze dopowiedzieć kilka słów o roli przyrody, której opisów tak wiele w utworze Orzeszkowej. Przyroda — las, pole, Niemen, „okolica” — pełni w tej powieści, zgodnie z prawami eposu, funkcję autonomiczną, hieratycznej powagi i trwałości, pierwotniejszej od człowieka i niezależnej w swym podstawowym sensie od jego cywilizacyjnej działalności. Człowiek porządkując przyrodę i „podporządkowując” ją sobie, postępuje zgodnie z naturą: pole jest po to, aby je uprawiać; człowiek nie wydarł go naturze, ale poprzez uprawę roli wchodzi z nią w autentyczny, naturalny związek. Dzieła jego rąk i jego pracy — rola, ogród, dom — nie naruszają, ale odwrotnie, potwierdzają ten związek, integrują układ naturalny. Natomiast przyroda nietknięta ręką człowieka: wysokopienny las, odwieczna rzeka, potwierdzają jego autentyczność ontologiczną. Nawiasem mówiąc, jedyny leń w zaścianku, Julek, spędza całe dni nad rzeką, i w tym kosmosie hierofanii *negotium* jest jedynym reliktem wolnego człowieka ery archaicznej. Wyjątek nieco kłopotliwy w eposie „hymnu pracy”, ale przez swoją archetypiczną szczerą nie zasługujący na naganę. Zresztą Julek cały czas obcuje z epifanią akwaticzną (Niemen jest w tym utworze infantylną epifanią²¹) ma wielokrotne okazje odnowy.

²¹ Za Eliadem: coś, poprzez co wyraża się bóstwo.