

## **LAS JAKO PRZESTRZEŃ MITOPOETYCKA NA PRZYKŁADZIE BALLADY W KOLORZE FIOLETOWYM WACŁAWA BOJARSKIEGO**

**Luiza Karaban**

IKRiBL, Polska

luizko@tlen.pl

**Abstrakt:** Artykuł koncentruje się na mitopoetyce lasu w kontekście *Ballady o kolorze fioletowym* Wacława Bojarskiego (1921-1943), który to autor był jednym z przedstawicieli generacji Kolumbów. Biorąc za punkt wyjścia teorię semiotyczną Władimira Toporowa, dokonano analizy mitopoetyckiej przestrzeni lasu w tym utworze literackim. Jest to tekst wyjątkowy w twórczości poety, gdyż w nim Bojarski pojawia się jako „czysty liryk”. Las w tym wierszu ma głębokie znaczenie symboliczne.

**Słowa kluczowe:** Mitopoetyka, las, symbol, Wacław Bojarski, Władimir Toporow.

### **The forest as mythical and poetic space based on the example of *Ballad about the Purple Colour* by Wacław Bojarski**

**Luiza Karaban**

IKRiBL, Poland

luizko@tlen.pl

**Abstract:** The article focuses on myth and poetics of the forest in the context of the *Ballad about the Purple Colour* by Wacław Bojarski (1921-1943), one of the representatives of the Generation of Columbuses. Taking Vladimir Toporov's semiotic theory as a starting point, the author analyzes mythical and poeticspace of the forest in the Bojarski's literary work. It is an exceptional text in the writings of Bojarski, since the poet appears here as a "pure lyrist". The forest has a deep symbolic meaning in this poem.

**Keywords:** myth and poetics, forest, symbol, Wacław Bojarski, Władimir Toporow.

Zagadnienie przestrzeni artystycznej, według Jurija Łotmana, budzi zainteresowanie badaczy ze względu na efekt traktowania dzieła jako przestrzeni swoiście oddzielonej, która za pomocą swej skończoności oddaje nieskończoność świata zewnętrznego [Łotman 1976: 213]. Zdaniem Władimira Toporowa przestrzeń to jeden z najważniejszych elementów składających się na wyobrażenia dotyczące mitopoetyckiego, archaicznego modelu świata [Toporow 2003: 209]. Jednocześnie badacz ten wskazuje na mitopoetycki rodzaj przestrzeni, którą określa jako przeciwieństwo przestrzeni fizycznej, zgeometryzowanej, „pustej” pod względem duchowym i opisywanej w publikacjach naukowych czy geodezyjnych lub w codziennych, potocznych rozmowach. Przestrzeń mitopoetycka posiada bowiem pierwiastek estetyczny i potencję logosu, jest pełna bogów, demiurgów, ludzi, zwierząt, roślin, obiektów przyrodniczo-topograficznych i rzeczy,

które nie są zwyczajnymi artefaktami a „rzeczami brzemiennymi w słowo” [Bachtin 1986: 514], czyli pozostającymi w związku z człowiekiem.

Przykładem takiej przestrzeni jest las w *Balladzie o kolorze fioletowym* Wacława Bojarskiego (1921-1941). Autora "mocnych, pięknych liryków prozą, [...] sześciu wykończonych i dojrzałych, jak owoce, opowiadań", człowieka teatru – aktora i reżysera, dramaturga, miłośnika Norwida i Gałczyńskiego, jednego z redaktorów "Sztuki i Narodu", publicysty, twórcy i wykonawcy piosenek Uderzenia (Uderzeniowych Batalionów Kadrowych), polityka i żołnierza, konspiratora i kpiarza – jak o Bojarskim pisał Andrzej Trzebiński [1972: 56–57]. Jan Marx określił go natomiast mianem najsłabszego spośród poetów pokolenia Baczyńskiego. Jednocześnie, jako najlepszy spośród jego dwudziestu trzech wierszy wskaże fantastyczno-symboliczną *Balladę o kolorze fioletowym*. Trudno nie zgodzić się z autorem monografii poświęconej dwudziestoletnim poetom Warszawy, że właśnie w tym utworze Bojarski "ujawnia swe niewykorzystane, niestety, predyspozycje jako liryk czysty" [Marx 1994: 658].

*Ballada* powstała we wrześniu 1942 roku. Jej rękopis znalazł się w posiadaniu Agnieszki Niemczyckiej z Zakopanego, gdzie cierpiący na gruźlicę Bojarski wyjechał, by nabrać sił [Tomaszkiewicz 1983: 190]<sup>1</sup>. Być może utwór ten powstał z myślą o Helenie Gruszczyńskiej – latem 42 roku poeta był w niej zakochany. Doszło nawet do oświadczeń, lecz para niedługo potem rozstała się – Helena porzuciła narzeczonego dla swego dowódcy. Bojarski po tym rozstaniu zdaje się nie cierpieć długo, bo już w noc sylwestrową 1942/1943 roku poprosił o rękę Halinę Marczakównę [Marx 1994: 659]. Tak czy inaczej, w czasie, kiedy najpewniej powstawała *Ballada*, poeta zwierzał się listownie Annie Schnirstein, swej platonicznej sympatii:

Pisze mi się bardzo ciężko. Co za męka, co za męka cholerna! Jak ja jeszcze nie nie umiem! Zdarza mi się czasem rozbebeszyć boleśnie przez parę dni i w rezultacie muszę wszystko podrzeć. Zanim zacznę pisać, muszę przekręcić w sobie wszystkie uczucia, rozdrapać je, rozdrażnić. Muszę stać się jednym wielkim wzrokiem, węchem, słuchem. Wtedy dopiero coś tam wyduszę. Idzie to bardzo wolno, bardzo wolno [Tomaszkiewicz 1983: 18].

## Leśna „pieśń taneczna”

Jakby na przekór tym słowom, *Ballada* sprawia wrażenie napisanej lekko, choć nie od niechcenia. Bojarski (student filologii polskiej) zawiera w niej wszystko co stanowi o jej gatunku. Zgodnie z pierwotnym znaczeniem ballady jako pieśni tanecznej (południowowłoskie *ballare* znaczy *tańczyć*) [Zgorzelski, Opacki 1962: VII] – w utworze poeta wykorzystał zarówno motyw muzyki jak i tańca. Dał też wyraz "dziwności" i ludowości, której uosobieniem jest baśniowa postać tajemniczej, choć wcale nie strasznej "panny leśnej". Bojarski zastosował też swoiste połączenie elementów lirycznych, epickich i dramatycznych, co również stanowi o balladowości utworu [Zgorzelski, Opacki 1962: XIV]. Oprócz "czy-

---

<sup>1</sup> Kilka lat wcześniej, osiemnastoletni Wacław Bojarski leczył płuca również w Rudce k. Mrozów (powiat miński) [Tomaszkiewicz 1983:11]

stej liryki" mamy do czynienia z miniaturową opowieścią epicką oraz pewnym, choć niebezpośrednim, podziałem na role, mimo że pozbawionym dialogów (panna leśna co prawda nic nie mówi, ale tańczy, a o istocie rangi jej roli jako tancerki może świadczyć osobny wers składający się jedynie z frazy "zatańczyła"). Zresztą taniec to forma komunikacji pozawerbalnej – wiąże się również z nazywaniem i przekazywaniem znaczeń, które trudno byłoby ubrać w słowa oraz potrzebą "nazywania" zjawisk przerastających możliwości poznawcze [Van der Leuw 1985: 306-353].

Dwudziestodwuwersowa *Ballada* zaczyna się mocno, od sugestywnej i pełnej metafor introdukcji:

Fioletowa noc po brzegi wzbierze  
Ciepłym złotym, brzękliwym i dusznym,  
Bo to księżyc, w który zresztą nie wierzę,  
W parnym niebie nagle się rozpuści

Wersy te według Jana Marxa wprowadzają odbiorcę do:

niepokojącej balladową tajemniczością leśnej nocy. W jej pejzażu zdumiewająca zdolnością zobaczenia jest koherencja obrazów i ich dynamika, dzięki której poeta stwarza aurę baśniowej cudowności, otwierającą letnią noc niespodzianek. Mgła wstająca z oparzeliska czy tylko wilgotnego poszycia lasu i przesłaniająca księżyc zgęszcza ciemność, a zarazem intensyfikuje baśniowy nastrój, który w tym utworze jest świetnie reżyserowany i dynamizowany [Marx 1994: 658].

Zaraz potem zrywa się wiatr, który parszając niczym koń wbiega w leśną gęstwinę i toruje drogę rozchylając paprocie. Ich liście to pewnego rodzaju klamra, kurtyna, która na końcu ballady opadnie, zamknie się nad podmiotem lirycznym i odnalezioną wśród nich przezeń panną leśną niczym baldachim leśnego łoża. A może – niczym trumienne wieko – nad całym pokoleniem Kolumbów, których przeznaczeniem jest śmierć. Śmierć, która w świadomości Bojarskiego może istnieć jako zwielokrotniona przez chorobę płuc.

Znamienne, że Bojarski, którego Marx określił mianem twórcy "niedorożniętego lirycznie" [Marx 1994: 655], na przestrzeń w utworze będącym przykładem "liryki czystej" wybiera las. Las będący jednocześnie symbolem schronienia [Kopaliński 2001: 186] i przeciwieństwa miejsc bezpiecznych [Cirlot 2006: 221], ucieczki od ludzi i wejścia w siebie, dzikiego, miejsce "gdzie dusza może nie tłumić swej muzyki"<sup>2</sup>. Symbol rozumiany jest tu jako złożona struktura semantyczna, „[...] motywy, skrywające treści niejasne” [Borkowski 2010: 90]. Lasy to też siedziba istot nadprzyrodzonych i pierwsze świątynie – drzewo stanowiło dla starożytnych Greków i Rzymian pomost pomiędzy bogami i ludźmi, stąd skupiska drzew, tzw. święte gaje stanowiły najodpowiedniejsze miejsca kultu i nawiązywania kontaktu z bóstwami [Kaczor 2001: 74]. Uroczystości sakralne w świętych gajach obchodzili również Bałtowie i Słowianie [[Kaczor 2001: 74]. Zgodnie z mitologią słowiańską i wierzeniami ludowymi, w lesie wiosną i latem spotkać

---

<sup>2</sup> "Precz, precz od ludzi i miast [...] do dzikich borów i wydm, gdzie dusza może nie tłumić swej muzyki" to cytowany przez W. Kopalińskiego wiersz P. Shelley'a *Las sosnowy* [Kopaliński 2001: 187]

można rusalki (panny leśne), które zimę i jesień spędzają raczej w oko-licach rzek i jezior [Gieysztor 1982: 226]. Rusalki, których nazwa pojawia się dopiero w literaturze, to jak pisze Aleksander Brückner, jako bereginie, wiły czy nawki zaliczane były do mitycznych istot żeńskich [Brückner 1985: 178], wiązano z nimi kult źródeł, rzek, gór oraz lasów [Tamże: 180].

W przeciwieństwie do tyle złych, co szpetnych rusalek z podań ludowych, poeci dość często przypisywali im cechy bohatererek negatywnych i urodziwych. Spotkanie z tymi uwodzicielskimi istotami, co „złociste mają skrzydła i włosy” [Linkner 1998: 83] lub „o złotych lub czarnych włosach, czarnych oczach” [Zaleski 1985: 13], czy też „rusych” (czyli rudych) [Bielowski 1962: 290] często bowiem kończyło się tragicznie, zarówno dla kobiet i mężczyzn. Rude rusalki z ballady Bielowskiego załaskotały młodą dziewczynę na śmierć, a główny bohater utworu *Ilia Wołżanin* Františka Ladislava Čelakovský’ego, został uwiedziony przez uroczę zjawy zamieszkujące odmęty Wołgi i uwięziony w ich podwodnym królestwie na jedenaście lat [Fijałkowski 2014: 222]. Czeski romantyk Čelakovský jest również autorem ballady *Toman i leśna panna*. Opowiada ona dzieje Tomana, który w noc świętojańską rusza do narzeczonej za nic mając ostrzeżenia siostry, przerażonej tym, że brat zostanie ofiarą niebezpiecznych leśnych panien. Właśnie w najkrótszą noc w roku zwodzą one na manowce samotnych jeźdźców. Bohater, zdradzony przez ukochaną – zastaje ją w ramionach innego mężczyzny – w drodze powrotnej rzeczywiście daje się uwieść przepięknej istocie ujeżdżającej dzikiego jelenia. Panna leśna, piękność o czarnych, kręconych włosach ubrana jest w zieloną suknię i kapelusz ozdobiony wstążką ze świetlików. Uroczęj zjawie udaje się pocałować Tomana – wtedy ten spada z konia i umiera. Okrutna rusalka uosabia tu żywioł natury, wyobrażany sobie przez lud właśnie pod postacią czarodziejskich istot [Fijałkowski 2014: 223]<sup>3</sup>. Prawdopodobnie nawiązaniem do ballady Čelakovský’ego jest wiersz rówieśnika Wacława Bojarskiego, Tadeusza Gajcego pod tytułem *Poman i leśna panna* (lub też *Roman i leśna panna*).

Niewykluczone, że „taka mała”, rusalka leśna uwiodła poetę i sprawiła, że na zawsze pozostał w głębinach jej lasu, za zamkniętymi wierzejami z liści paproci. Niewykluczone, że „zatańczyła” go na śmierć. Lub że „taka śmieszna”, tańcząc mu na rękę, muskając delikatnie wnętrza dłoni – śmiertelnie go załaskotała.

„Taka mała, taka śmieszna” leśna panna to może zresztą wcale nie rusalka a elf? Elfy to przecież niewielkie istoty nadprzyrodzone zamieszkujące lasy, posiadające magiczną zdolność szkodenia (elfy czarne) bądź pomagania ludziom (elfy świetlane) [Kopaliński 2007: 276]. A w przestrzeni mitopoetyckiej zdarzyć się może wszystko co niezwykle – w lesie z *Ballady o kolorze fioletowym* panna leśna może być słowiańską rusalką lub elfem, tak jak mogą naraz pojawić się wszystkie barwy i wszystkie dźwięki. Eros i Tanatos mogą tu spleść się nierozdzielnie, jedynie pozornie oznaczając skrajnie różne: miłość i śmierć. Według filozofii egzystencjalnej, śmierć ani na chwilę nie opuszcza żyjącego człowieka, którego istnienie to „byt-ku-śmierci” [Przybylski 1970: 178].

---

<sup>3</sup> Prawdopodobnie nawiązaniem do ballady Čelakovský’ego jest wiersz rówieśnika Wacława Bojarskiego, Tadeusza Gajcego pod tytułem *Poman i leśna panna* (lub też *Roman i leśna panna*).



## Las – przestrzeń mitopoetycka

Powiązanie rzeczy i przestrzeni ma według Toporowa dwa wymiary: dzięki rzeczom przestrzeń „mówi”, nie jest „niema” a za sprawą przestrzeni rzeczy zyskują jej formę i porządek [Żyłko 2003: 12]. O tej formie i porządku świadczą w balladzie epitety: *gąszcz leśna*, będąca miejscem gdzie dzieje się sytuacja liryczna i niezwykła *panna leśna*, adresatka wiersza. Las i to, co *leśne*, wyznacza najważniejszy dla ballady fantastyczno-symboliczny sens i nastrój. Oto fioletowe paprocie rozchylają się nadając ukazanej przestrzeni orientację prawo-lewo. To one stanowią swoisty początek drogi do centrum, którym jest miejsce odnalezienia leśnej panny, gdzie następuje uniesienie jej na dłoni by po pełnej magii chwili zniknąć pod zamykającymi się liśćmi (orientacja góra-dół, głębia).

W rozważaniach W. Toporowa istotne miejsce zajmuje również kategoria chronotopu, czyli powiązania czasu i przestrzeni:

W mitopoetyckim chronotopie czas zagęszcza się i staje się formą przestrzeni (czas się „spacjalizuje” i tym samym jak gdyby zostaje wyprowadzony na zewnątrz, odkłada się, ekstensyfikuje się), jej nowym („czwartym”) wymiarem. Zaś przestrzeń, odwrotnie, „zaraża się” wewnątrz intensywnymi cechami czasu („temporalizacja” przestrzeni), wciąga się w jego ruch, staje się czynnikiem nieodłącznie zakorzenionym w rozwijającym się w czasie micie, fabule (czyli w tekście). Wszystko, co się zdarza lub może się zdarzyć w świecie świadomości mitopoetyckiej, nie tylko jest określone przez chronotop, lecz jest chronotopiczne z uwagi na swoją istotę, na swoje źródła [Toporow 2003: 212].

Przestrzeń lasu w *Balladzie o kolorze fioletowym* konstituuje trwająca letnia bezksiężycowa noc. Noc, która od czasów *Myśli nocnych* Younga posiada ścisły związek z poezją. Nawet tak apoetycki twórca jak Bojarski, który głosem twórcy „niedorozwiniętego lirycznie” nie bez pewnej nonszalancji zaznacza, że nie wierzy w księżyc (chyba utożsamiając go z przereklamowanym patronem poetów, źródłem sentymentalnego natchnienia i celowo nie czyni go w ukazanej przestrzeni źródłem światła) poddaje się właściwości nocy, która oznacza „aktywizowanie się najgłębiej wewnętrznej świadomości poety, uzależnienie jej od świata wewnętrznego, wyzwolenie twórcy” [Krukowska 2011: 197]. Można zatem zaryzykować tezę, że w momencie pisania ballady, symboliczny kolor fioletowy (którym nasycona jest noc i „zarażona” od niej barwą fioletową przestrzeń lasu) przesłania świat wewnętrzny poety.

Znamienne, że w starożytnej łacinie brak oznaczenia dla barwy fioletowej. Zastępuje go określenie purpura (*porphyra*), oznaczające barwnik, z którego można było otrzymywać całą gamę barw (w zależności od gatunku małży, sposobu preparowania soku, składników, itd.) [Rzepińska 1983: 88]. To, co fioletowe, starożytni nazywali za pomocą określeń związanymi z roślinami (np. hiacyntem czy fiołkiem, odpowiednio *-hyacinthinus*, *violaceus*) czy fioletowym kamieniem szlachetnym (*amethystinus*). Co więcej, starożytni Grecy mylili odcienie błękitne z czernią (ciemnością), w efekcie czego można spotkać się z opisem włosów „ciemnych jak kwiat hiacyntu” lub czarnych fiołkach (*melas* – ciemne, czarne) [Rzepińska 1983: 80]. Już na tym etapie należy zauważyć różnorodność (pozwor- nie jednolitej) kolorystyki utworu a przecież w balladowej paletce barw występuje

i złoto (ciepła oraz złocienia, w który ubrana jest panna leśna), i błękit (jej łez), i „wszystkie blaski”, a w pewnym momencie nawet „barwy wszystkie”, które pojawiają się i zdają się poruszać, ożywiać niczym w kalejdoskopie monochromatyczny, fioletowy obraz, którego spodziewa się czytelnik na podstawie tytułu ballady.

Mimowolnie nasuwa się w tym miejscu przeświadczenie Goethego, który uważał, że barwy wyrazić mogą się wyłącznie w systemie przeciwieństw, dopełnień i kontrastów. Za fundamentalne kolory uważał on żółć (łączącą się ze światłem) i błękit (łączący się z ciemnością) który stanowi efekt pomieszania ciemności z niewielką ilością światła. Zwiększenie ilości ciemności w przypadku barwy błękitnej powoduje pojawienie się fioletu [Dul-Ledwosińska 2010: 125]. Koloru, który rozcieńczony, występujący w postaci barwy lila jawi się co prawda „jako żywy, ale brak mu radości”, a w postaci czerwono-niebieskiego – wprowadza „raczej rodzaj niepokoju niż ożywienia”, który wzrasta gdy kolor przyjmuje postać barwy niebieskoczerwonej [Goethe 1981: 301-302].

O ile kolor jest nieodłącznym elementem przestrzeni „zwykłej”, to poetka paleta barw w leśnej przestrzeni utworu, wzmocniona dodatkowo współbrzmieniem z muzyką, stanowi o jej niezaprzeczalnym charakterze idealistyczno-mistycznym, niezwykłym, mitopoetyckim. Dźwięk wraz z barwą pojawia się po raz pierwszy w opisie panującego ciepła – złotego i brzękliwego, po raz drugi – przy okazji opisu szaty leśnej panny „owiniętej w leśny szum i złocień”. Zatem jeszcze zanim w lesie pojawią się „barwy i dźwięki wszystkie”, poprzez powtórzenie wyeksponowany zostaje niejako związek dźwięku z kolorem złota, co sprowadzić można do pierwiastka mistycznego, „dusznego” symbolu występującego w naturze – wyobrażenie złota to według Tresidera oznacza najbardziej intymną i najświętszą tajemnicę ziemi [Tresider 2005: 256]. Od zarania dziejów kojarzono je z blaskiem właściwym dla światła słonecznego a także tego, co boskie. Alchemicy upatrywali w nim nie tylko cechy szlachetnego metalu, ale i najwyższy stopień poznania i rozwoju duchowego [Biedermann 2001: 426].

Symbolika w balladzie w ogóle posiada szereg odniesień do zasady *correspondances*, „powszechnych powinowactw, wzajemnej łączności poszczególnych elementów świata” [Podraza-Kwiatkowska 1970: 11], powstałej wskutek przeświadczenia o ideale jedności, tak popularnego zwłaszcza w epoce modernizmu. To wówczas powstało najwięcej wierszy, których twórców fascynowało zjawisko synestezji, rodzaju patologii określanej również jako transpozycja wrażeń, a przede wszystkim synestezja właściwa, *audition colorée* polegająca na słyszeniu kolorów [Podraza-Kwiatkowska 1970: 11].

Kolejną z cech przestrzeni mitopoetyckiej jest to, że posiada ona swe wnętrze i to co poza nim („zewnątrze”). Wnętrze przestrzeni poetyckiej tak się ma do zewnątrz jak przestrzeń mitopoetycka do zwykłej, pozbawionej pierwiastków mitopoetyckich. Toporow określa ją mianem przestrzeni wolności, bez porównania bardziej złożonej, nasyconej i energetycznej niż zewnętrzna. Jak stwierdza rosyjski uczony, taka przestrzeń:

Kryje w sobie różnego rodzaju skumulowane siły, niespodzianki, paradoksy [...]. Znosi się w niej problem wielowymiarowości oraz odosobnienia przestrzeni i czasu. Jest czystą twórczością

jako przezwyciężenie wszystkiego co przestrzenne i czasowe, jako osiągnięcie najwyższej wolności [Toporow 2003: 94].

W przypadku *Ballady w kolorze fioletowym* można mówić o trzystopniowej skali głębi: po pierwsze jest las nocą i to co lasem nocą nie jest, jego głębszą warstwą leśne poszycie gdzie spotykają się liryczni podmiot i bohaterka, a najgłębszą - tajemnicza głębia, ukryta pod liśćmi paproci, która wchłania oboje w finale utworu. Wszystko to jednocześnie dzieje się w świecie wewnętrznym poety, w jego wyobraźni poetyckiej, dającej mu najwyższą wolność.

Wreszcie, na wyobraźnię odbiorcy utworu, oddziałują też wyliczone przez Toporow: kumulacja rozmaitych sił, niespodzianek i paradoksów. Bez względu na stan wiedzy dotyczącej środków stylistycznych czy symboliki występujących w balladzie uniezwykłych motywów (noc, las, kolory, dźwięki, rusalka, taniec na dłoni, paprocie) raczej nikt nie odważy się nazwać ukazanej tu przestrzeni zwykłą, niemą, pozbawioną charakteru mitopoetyckiego.

Wiąże się tym nieskończona ilość interpretacji – w przypadku nasyconej symboliką *Ballady...* nie ma co do tego żadnej wątpliwości. W utworze skumulowane siły to te, których źródłem jest wspomniany wyżej dawny, lecz żywy, religijny związek lasu z mocami nadprzyrodzonymi i czarami. O nasyceniu duchowością świadczą również nawiązania do pierwiastków występujących w poezji romantycznej i młodopolskiej. Jednocześnie nie brakuje tu niespodzianek i paradoksów, destabilizującej zwykłą przestrzeń lasu „gry zaskoczeń” [Opacki 1980: 81]<sup>4</sup>. Niemal z każdym wersem – przestrzeń i wypełniające ją elementy dosłownie i w przenośni mienia się we wszystkich odcieniach, mimo że tytuł *Ballady* ogranicza się do barwy fioletu. Nadawca i adresatka wiersza również nabierają coraz to nowych cech, co udziela się odbiorcy ballady, który – im głębiej wnika w ukazaną tu leśną przestrzeń, tym bardziej czuje się poruszony i ulega zachwytowi nad tym lirycznym spektaklem. Kończącym się cichym pochyleniem nocy „ku ustom”, rozchyleniu oczu „ku nocy”, zamilknięciu barw i zmyleniu taktu przez tancerkę. Która wtem zapomni dla kogo i po co tańczy aż

Lzy pociekną z oczu niebieskich,  
ale nic już nie zdążą dociec

Potem następuje już tylko cisza i ciemność wyrażona czterema parami myślników-pauz oraz dwukrotne powtórzenie wersu „zamkną się nad nami paprocie” (jakby z dwóch stron, z lewa i prawa, schodziły się skrzydła kurtyny). Zamiast kropki na końcu – jeszcze dwa myślniki-pauzy. Zamknięcie-otwarcie. Zabieg poetycki, który sprawia, że z tego lasu, gąszczu znaczeń i emocji bohaterów jeszcze trudniej się wydostać, jeszcze łatwiej się pogubić. Przestrzeń mitopoetycka, która jest tak bardzo „nie z tego świata” potrafi czarować, pochłaniać, zawładnąć wyobraźnią lecz jednocześnie wymykać się naukowemu rozumieniu. Dzięki kluczom, których pęk wręcza Władimir Toporow – poruszanie się po niej może stać się badawczym wyzwaniem. Las z *Ballady* jest taką przestrzenią.

<sup>4</sup>Terminu tego na określenie zmienności w przypadku bohaterów, narratora i przestrzeni występujących w *Balladach i romansach* A. Mickiewicza używa I. Opacki.

### Bibliografia

- M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.
- *Ballada polska*, opr. Cz. Zgorzelski, I. Opacki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.
- H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- A. Bielowski, *Rusalka*, w: *Ballada polska*, opr. Cz. Zgorzelski, I. Opacki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.
- A. Borkowski, *Uwagi o symbolu i alegorii. Przegląd wybranych koncepcji i teorii od starożytności do współczesności*, „Conversatoria Litteraria” 2010, t. 3, s. 90.
- M. Fijałkowski, *Rusalki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014 nr 45.
- A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa 1985.
- J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006.
- E. Dul-Ledwośńska, „*Malarz światła*”, J.M.W. Turner [recenzja], „Civitas Hominibus: rocznik filozoficzno-społeczny” 2010, nr 5.
- M. Fijałkowski, *Rusalki – słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45.
- A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982.
- J. W. Goethe, *Nauka o barwach*, w tenże: *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981.
- I. Kaczor, *Kult drzew w tradycji mitologicznej i religijnej starożytnych Greków i Rzymian*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001.
- W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2007.
- W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- H. Krukowska, *Noc romantyczna*, Gdańsk 2011.
- G. Van der Leeuw, *Czy w niebie tańczą*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 5.
- J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67.
- J. Marx, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994.
- I. Opacki, „*W środku niebokręga*”: o „*Balladach i romansach*” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1980 nr 71.
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 61/4.
- R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.
- M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- J. Tomaszewicz, *Wiersze i bibuła* w: W. Bojarski, *Pożegnanie z mistrzem*. Warszawa 1983.
- W. Toporow, *Przetrzeć i rzecz*, Kraków 2003.
- J. Tresidder, *Słownik symboli*, Warszawa 2005.
- A. Trzebiński, *Wspomnienie o Przyjacielu*, w: tenże, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, Warszawa 1972.
- B. Żyłko, *Słowo wstępne*, w: W. Toporow: *Przetrzeć i rzecz*, Kraków 2003.

**Mgr Luiza Karaban** – Z wykształcenia magister filologii polskiej, z zawodu dziennikarka. Zainteresowania badawcze to przede wszystkim literatura pogranicza polsko-ukraińskiego, twórczość poetów doby romantyzmu oraz dwudziestolecia międzywojennego. W strukturach IKRiBL od początku istnienia Stowarzyszenia.

**Mgr Luiza Karaban** – A master's degree in Polish philology, a journalist by profession. Research interests: primarily the literature of the Polish-Ukrainian borderland, the literary works of poets of the Romantic and the interwar periods. A member of IKRiBL from the beginning of the Association.

*Contact details / Dane kontaktowe:*

*Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie,  
ul. M. Aslanowicza 2, lok. 2, 08-110 Siedlce.  
Luiza Karaban, luizko@tlen.pl*