

# Jerzy Wiśniewski

---

## Pielgrzymowanie i muzyka : uwagi o wierszu "Stara Pieśń na Binnarową" Mirona Białoszewskiego

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 58, 245-253

---

2003

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 Wiśniewski*

PIELGRZYMOWANIE I MUZYKA.  
UWAGI O WIERSZU „STARA PIEŚŃ NA BINNAROWĄ”  
MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

*Stara Pieśń na Binnarową* Mirona Białoszewskiego należy do cyklu *Ballad rzeszowskich*<sup>1</sup>, będących poetyckim dziariuszem wędrówek odbywanych przez poetę w towarzystwie Leszka Solińskiego po pogórzach Beskidu Niskiego i Bieszczad. Realne podróże – krajoznawcze wycieczki po polskiej prowincji z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych – leżą zatem u źródeł powstania tych sugestywnych utworów, w których została podjęta próba rekonstrukcji dawnego, „gotyckiego” świata, niedostępnego już poprzez bezpośrednie poznanie, a dającego się uchwycić jedynie poprzez kontakt z jego szczątkami. Świat ten należy do bezpowrotnie minionej przeszłości, której relikty sytuują się już jedynie na peryferiach kultury. Literacka rekonstrukcja tego świata jest więc równocześnie jego kreacją. Dzięki temu poezja staje się medium, za pomocą którego można wejść w kontakt z realnie niedostępną rzeczywistością – jest miejscem dającym możliwość „przeżycia sobą” wszystkiego, co dawne.

Podróżowanie wpisało się także w motywy tych wierszy. Przedstawiany w nich ruch ludzi przybiera postać wędrowania lub jazdy<sup>2</sup> i jest elementem wchodzącym w skład przedstawianej, dawnej rzeczywistości; bierze udział w jej kreowaniu.

W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką Białoszewski komentował cykl *Ballad rzeszowskich*:

Wszystko jest tu organizowane przeżyciem. To znaczy, jeśli jest *Stara pieśń na Binnarową*, zaczyna się od tego, że bohater ballady idzie. A więc droga, do-

<sup>1</sup> Cykl ten otwiera pierwszy tom wierszy Mirona Białoszewskiego *Obroty rzeczy* (Warszawa 1956).

<sup>2</sup> Motywy te występują w wierszach: *Stara pieśń na Binnarową*, *Średniowieczny gobelin o Bieczu*, *Ballada krośnierska*.

chodzenie, kościół z daleka pachnący, otwarte drzwi, wejście, ściany. [...] tematem jest odbiór dzieła sztuki, a nie dzieło sztuki.<sup>3</sup>

Wędrówka zobrazowana w początkowych fragmentach wiersza *Stara pieśń na Binnarową* to jednak zaledwie jeden ze składników całości przedstawienia. Metodą rekonstruowania „gotyckiego” świata w *Balladach rzeszowskich* są bowiem gry teatralno-obrzędowe, prowadzone w otoczeniu zabytkowych przedmiotów, we wnętrzach zabytkowych budynków i poza nimi. Teksty ballad stają się zapisami tych spontanicznie odprawianych „misteriów”, w których skład wchodzi rozmowy z figurami i postaciami z obrazów, udramatyzowane malarskie opisy przedmiotów i miejsc czy dialogowane relacje z rozgrywających się wydarzeń. Zauważalne jest, że rzeczywistość tych obrzędów współtworzą także ujęcia wyobrażeń dźwiękowych i muzycznych, oddawane zarówno za pomocą pojedynczych znaków, jak i bardziej złożonych struktur.<sup>4</sup>

Monolog podmiotu wiersza *Stara pieśń na Binnarową* jest zapisem przeżycia towarzyszącego spotkaniu z zabytkowym kościołem, znajdującym się w małej wsi pod Bieczem. Znamienny jest w tym utworze brak wyraźnie zarysowanego pojedynczego „ja” lirycznego. Używanie w zamian, w początkowej części wiersza, form gramatycznych pierwszej osoby liczby mnogiej – sugeruje ponadindywidualny charakter wypowiedzi:

Prowadź nas, pszenico,  
złota błyskawico,  
poprzez fiolety owych wzgórz  
między blaski kukuruz

<sup>3</sup> Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim. [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 400.

<sup>4</sup> Symbolicznym, dźwiękowym otwarciem jest dzwon przywołany w pierwszym wierszu cyklu – *Fioletowy gotyk*: „Trędowatymi obrosły / stopnie wołającego gotyku. / Wieże jak czarne stosy. / Zachód – dzwony”. Dźwięk średniowiecznego dzwonu, wyzwolony w wyobraźni obok innych elementów pejzażu gotyckiego, stanowi znak odczuwanego przez ówczesnych ludzi ładu. Z kolei dzwonicie w średniowiecznym Bieczu zostało ukazane w wierszu *Średniowieczny gobelin o Bieczu*: „I jeszcze przed dzwonnicy / jarzębiną / dziad do bruku uderza / srebrnymi sznurami”. Dzwony współtworzą zatem aurę średniowiecznego świata. O ich dźwięku pisał Johan Huizinga: „Istniał też pewien dźwięk, który raz po raz zagłuszał zgiełk pracowitego życia, i chociaż brzmiał różnorodnie, nie mieszał się jednak z innymi odgłosami; potrafił on na krótko wznieść wszystko w sferę ładu. Były to dzwony” (*Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 30).

z zółcielami pospołu,  
słonecznikiem upału,  
miodem rozlanym powietrza –  
dywanami spod Biecza.

Wydźcie, stłoczone w kapliczce  
świętki z dziwacznym licem,  
pokażcie najbliższą drogę  
fiołkowym i żółtym rękawem.

Już woda z rowem zakręca.  
kończy się droga gorąca. Wierzyby zgromadzone  
dmuchają w pnie spękane.  
Widać czarne prawie  
bożych ścian modrzewie.  
A szparami zapachy się leją  
od pajęczyn, kwiatów i drewnien.

Tak „opowiedziane” wędrowanie ku świątyni wskazuje na specyficzną formę podróży – na pielgrzymkę<sup>5</sup>, której stałym składnikiem – w średnio-wiecznej rzeczywistości – był zbiorowy śpiew. Kompozycja monologu podmiotu wiersza nadaje zatem opisywanej sytuacji ujęcie paraliturgiczne – ze śpiewem, niekiedy rozpisany na role. Już sformułowanie umieszczone w tytule utworu („stara pieśń”) sugeruje postać, w jakiej najpełniej konkretyzowałby się monolog podmiotu wiersza; powinna to być pieśń – forma słowno-muzyczna – ukształtowana poprzez zabiegi stylizacyjne na dawną, dopasowaną w zakresie formy do charakteru dzieł sztuki, które są w niej przywoływane i w otoczeniu których miałyby ona być wykonywana. Wersyfikacja utworu kryje w sobie ślady wyraźnego wpływu średniowiecznych wzorców metrycznych. Przewaga parzystych rymów niedokładnych, uzgodnienie działów wersowych ze składniowo-intonacyjnymi, nieregularny rozmiar sylabiczny wersów wskazują na meliczność wiersza; rzec by można, że te świadomie użyte przez Białoszewskiego rozwiązania sugerują istnienie jakiejś potencjalnej melodii, która powinna uzupełnić tekst *Starej pieśni na Binnarową*.

W hipotetycznej teatralno-obrzędowej adaptacji *Starej pieśni na Binnarową* wiele z jej fragmentów mogłoby przyjąć postać partii śpiewanych (nie-liczne zwięzłe wypowiedzenia mogłyby pozostać recytacjami). Ta „liturgia”, którą oddaje akcja wpisana w tekst utworu, jest zatem odprowadzana najpierw

<sup>5</sup> Zob. A. Vauchez, *Duchowość średniowiecza*, Gdańsk 1996, s. 114 i 136–137.

wśród pól, w drodze do kościoła, a jej następnym etapem jest rytualne otwarcie drzwi świątyni i procesjonalne wejście do środka:

O Anioły-Stróże,  
o deski w różnym kolorze –  
od kaplicy swojej wyjdźcie,  
tęczę z drewna nam pokażcie,  
w skrzyp cichuśki i lekkuśki  
odemknijcie drzwi kościoła.

Każdej kolejnej części tego swoistego obrzędu przypisana byłaby zatem odrębna pieśń; stroficzny podział tekstu wiersza wyznaczałby granice pomiędzy tymi śpiewami.

Muzyka (jako śpiew) – poprzez swoje elementy – współkreuje utwór, ale i jest w nim przedmiotem kreowania. Uobecnia się ona w świecie przedstawionym *Starej pieśni na Bimarową* w kilku następujących po sobie fazach. W pierwszej, obejmującej wędrówkę i otwieranie drzwi kościoła, jej istnienie jest wpisane w ekspresję wypowiedzi podmiotu wiersza. Idący i zatrzymujący się u wejścia do kościoła odśpiewują swoje pieśni i rytualne formuły; muzyka, sugerowana melicznością wiersza, istnieje zatem równoległe z tekstem. Poszczególne elementy wiersza nie mogą jednak w pełni oddać jej charakteru; jest uchwytny jej rytm, ale melodyka (rozumiana wyłącznie w muzycznym znaczeniu, a nie jako przenośne określenie prozodii kolejnych wersów) pozostaje nieodgadniona. W drugiej fazie, rozpoczętej otwarciem drzwi kościoła, sposób istnienia muzyki ulega zmianie. W tak szczególnym momencie obrzędu, w monologu podmiotu wiersza pojawiają się bowiem parafrazy dwu religijnych pieśni średniowiecznych – *Bogurodzicy* i *Trzy Maryje poszły*. Ich fragmenty, uzupełniane i przekształcane albo przytaczane bez zmian, funkcjonują na zasadzie pokazywanych i poddawanych natychmiast zdobieniu obiektów – stają się składnikami świata przedstawionego. Cytowanie tych fragmentów to równoczesne aluzyjne przywołanie związanych z nimi melodii. Istnienie muzyki w powstałych dwu meta-pieśniach, złożonych zarówno ze słów oryginału, jak i ze spontanicznie tworzonych wypowiedzi, opiera się nie tylko na domniemaniu wynikającym z właściwości wiersza, ale na wyraźnej sugestii odnoszącej do realnie istniejących, dawnych dzieł:

Bogarodzica Dziewica,  
złotem gotycka Maryja  
nad ołtarzami płonąca

koralami u szyi,  
u twego syna Gospodzina  
cała Jerozolima  
na ścianie  
po prawej stronie  
w żółtościach,  
w kłocach zieleni  
skręcone – głowa przy głowie  
orszaki wielkopiątkowe  
farbami i kurzem się trzęsą  
na kusych nogach.  
Kyrie eleison!  
Adamie – ty boży kmieciu,  
Ewo – z tej samej kłody,  
we dwoje oltarz dźwigacie,  
aż pogrubiały wam łokcie.  
Kyrie eleison!

Głównym czynnikiem stymulującym improwizację na temat starych pieśni są wrażenia wzrokowe, których dostarcza wnętrze kościoła. Mechanizm powstawania tych pieśni można by opisać następująco: to, co ujrzane, przywołuje z pamięci i poddaje transformacji dawną pieśń tak, aby w efekcie była ona pełnym i adekwatnym wyrazem przeżycia. Muzyka, integralnie powiązana ze słowami, powstaje zatem „w zachwyceniu” – w niemal religijnym uniesieniu, którego źródłem są zabytkowe przedmioty. Otwarcie drzwi umożliwiło wejście w rzeczywistość, która natychmiast poraża swoim głęboko ukrytym pięknem. Przesłanek do tego przeżycia nie dostarcza jednak doskonałość form, głębia symboliki czy religijność tematu ujrzanych we wnętrzu kościoła obrazów i rzeźb. Wnikliwe spojrzenie ujawnia raczej jarmarczność ich kolorystyki, deformację kształtów i wszechobecność kurzu. A jednak, paradoksalnie, pospolitość, pokracczość czy patyna nie przeszkadzają w zachwycie – przeciwnie, sprzyjają mu. Ostatecznie więc pieśni te, będąc zapisem przeżycia estetycznego o nie dość oczywistym rodowodzie, wynikają z fascynacji rzeczami dawnymi – takimi, jakimi są – razem z ich niedoskonałością.

Uobecnianie się muzyki w świecie przedstawionym utworu uzyskuje swoją kolejną, trzecią fazę w momencie parafrazowania pieśni *Trzy Maryje poszły*<sup>6</sup>, której oryginalna postać sięga korzeniami średniowiecznego dra-

<sup>6</sup> Słowa przytaczane w wierszu Białoszewskiego można odnaleźć także w trzeciej i czwartej zwrotce pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*.

matu liturgicznego *Quem queris*, odprawianego w niedzielę wielkanocną i stanowiącego praźródło misteryjnych form teatralnych. „Meta-pieśń” z wiersza Białoszewskiego – jak jej pierwowzór – przybiera formę dramatyczną. Jej zapis wskazuje, że podmiot wiersza, początkowo rozglądający się po wnętrzu kościoła, intonuje (śpiewa) swoją pieśń, by następnie oddawać głos ożywionym w wyobraźni postaciom: trzem Mariom i aniołom. W świecie przedstawionym utworu pojawia się zatem, nadbudowana ponad dotychczas konstruowaną rzeczywistością akustyczną (ponad dźwiękami muzyki pieśni), audiosfera, w której rozgrywa się śpiewany dialog niewiast i aniołów:

A po prawej stronie  
białe zapyłone  
„trzy Maryje poszły  
drogie maści niosły...  
Gdy na drodze były,  
tak sobie mówiły:  
Jest tam kamień niemały,  
a któż go nam odwali?”  
— — Grób święty  
zarósł pajęczynami — —  
— — — anioły siedzą  
zakurzone, białe  
śpiewają:  
„— Nie trwóście się Dziewice,  
ujrzycie Boga lice...  
Wstał z martwych, tu go  
nic,  
tylko jego odzienie...  
Alleluja!”

Oprócz śpiewów pojawiają się także dźwięki instrumentów, w które zostali wyposażeni aniołowie;

Oto pomniejszych Stróże  
o tęczowym kolorze  
wśród kaplicy swojej  
trzeszczą w cytry i wiole  
rano, wieczór, we dnie, w nocy  
ludzkim śpiewom do pomocy.

Cytry i wiole, obok harf, lutni i portatywów, są instrumentami, które najczęściej pojawiają się w średniowiecznych zobrazowaniach koncertują-

cych aniołów.<sup>7</sup> Wydaje się, że ich muzyce, rozbrzmiewającej w wyobrażeniowej audiosferze, zostaje przypisana funkcja podobna do obowiązującej w średniowieczu: muzyka sfer niebieskich, której imitacją są grający aniołowie, prawem swego *ethosu*, ma pozytywnie wpływać na „muzykę” ludzkich intencji i uczynków.<sup>8</sup> Jednak czasownik określający grę aniołów („trzeszczą”) wyraźnie podważa upatrywanie w zacytowanym fragmencie prostego odniesienia do tych średniowiecznych mniemań. Już nie sfery niebieskie i zamieszkujący je aniołowie, ale rzeczy – drewniane przedmioty, które mogą skrzypieć i trzeszczeć – oddziałują na świat ludzi. To jedynie „muzyka sfer ziemskich”<sup>9</sup> może, wzorem *harmoniae mundi*, kształtować ludzkie wnętrza i działania – w tej perspektywie wydaje się ją postrzegać poeta.

W wierszu Białoszewskiego ta nietypowa muzyka drewnianych przedmiotów – jej specyficzne, nie do końca szlachetne brzmienie pozostaje w zgodzie z ich estetyką i wydaje się pokrewne skrzypieniu otwieranych drzwi kościoła; to właśnie ono mogło zadecydować o przeniesieniu realnych doznań akustycznych w sferę wyobrażeń i postawieniu znaku równości pomiędzy nimi a grą aniołów. Prośba o otwarcie drzwi kościoła, skierowana do Aniołów-Stróżów (czyli kolorowych desek) zamknięta jest bowiem w słowach:

O Anioły-Stróże,  
o deski w różnym kolorze –  
od kaplicy swojej wyjdźcie,  
tęczę z drewna nam pokażcie,

<sup>7</sup> Zob. przegląd ikonografii w książce Jerzego Banacha *Tematy muzyczne w sztuce polskiej* (Kraków 1956).

<sup>8</sup> Tę pitagorejską i platońską koncepcję przekazał średniowieczu Boecjusz, wyróżniając trzy rodzaje muzyki: światową (*mundana*), ludzką (*humana*), i instrumentalną (*instrumentalis*). Najdoskonalsza – harmonijna muzyka światowa – wprawia w rezonans muzykę ludzką i instrumentalną. Tę zdolność muzyki ukazuje Dante: „usłyszałem pieśni onej dźwięki, / co się przez obszar wieczysty rozdzwania. // Lecz gdy mię jeno ton doleciał miękkki, / co zdał się zalić nad mym opuszczeniem: / jak za dotknięciem niewidzialnej ręki / stały lody, co serce pierścieniem / zdały się tłoczyć, i spłyną obficie / strugą łez z oczu, a z piersi westchnieniem” (*Boska Komedia, Czyścić XXX*, 92, przeł. A. Świdorska. Kraków 1947, s. 164).

<sup>9</sup> Takiego określenia używa – w odniesieniu do każdego rodzaju muzyki ukazwanego w wierszach Białoszewskiego – Stanisław Falkowski w artykule *Muzyka sfer ziemskich (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. XXIV (1989), Warszawa 1991, s. 57.



w skrzyp cichuśki i lekkuśki  
odemknijcie drzwi kościoła.<sup>10</sup>

Wspomagająca ludzki śpiew muzyka rzeczy może być z nich uwolniona jedynie dzięki działaniu wyobraźni. Białoszewski ujmuje ten proces porównując dawne śpiewy i ich muzykę do pyłu, który opada z „potrąconych” rzeczy (tu: roślin i przedmiotów). Dotknięcie wyobraźnią wyzwala ukryte w nich dawne dźwięki i słowa.

Śpiewy zostały  
w kalinie, w jęczmieniu,  
w makówkach –  
pod ołtarzami...  
Gdy potrącić je,  
roznosi się  
pył po sumie:  
„...Ty przez aniołów...  
...ty przez aniołów...  
...ty przez aniołów...”<sup>11</sup>  
Cisza

Odwiecznym sposobem, w jaki „potrącone” przedmioty inspirują swoją „grą” do kreacji ludzkich śpiewów, jest pieśń-parafraza *Bogurodźicy*, generowana w czasie oglądania wnętrza kościoła. Rzeczy pobrzmiewają jedynie fragmentami dawnych pieśni; nie podtrzymane wzbogacającym je kreacyjnym śpiewem, milkną.

Muzyka tajemniczo istniejąca wewnątrz rzeczy i wyzwalana z nich mocą wyobraźni może stanowić przesłankę do upatrywania w nich źródeł nadzrędnego, metafizycznego porządku. Rzeczy te jednak należą do dawnego, rekonstruowanego świata; przeżycie kontaktu z nimi, choć jest odświeżające

<sup>10</sup> Poza tym ta rytualna formuła zawiera w końcowej części parafrazę fragmentu pieśni *Krzyżu święty*, opartej na apostroficznym zwrocie do drzewa krzyża, dźwigającego ciało umarłego Jezusa: „Skłoń gałązki, drzewo święte, [...] / Spuść lekkuchno i cichuchno / Ciało Króla Niebieskiego”. Drzewo krzyża w tej dawnej pieśni pasywej jest naznaczone wyjątkowością i dostojnością, a nawet staje się adresatem modlitewnych zwrotów; pomysł ten wykorzystuje Białoszewski.

<sup>11</sup> Wyrażenie „...Ty przez aniołów...” pochodzi z Maryjnej pieśni *Ciebie na wieki*: „Ciebie na wieki wychwalać będziemy, / Królowo nieba, Maryja, / W Twojej opiece niechaj zostajemy, / Śliczna bez zmyły lilija. // Wdzięczna Estero, o Panienko Święta, / Tyś przez Aniołów jest do nieba wzięta, / Niepokalanie poczęta!”.

i radosne, może nie wystarczyć, gdy w grę wchodzi budowanie na co dzień sensu własnej egzystencji.

Ukazane na początku wiersza wędrowanie – pielgrzymowanie zmierzające do niemal religijnego przeżycia bliskości z dziełami sztuki – przynosi momentalny zachwyty, ale jednocześnie uświadamia daremność szukania oparcia w świecie przeszłych idei i przedmiotów. Dlatego w kolejnych cyklach swoich wierszy Białoszewski podejmuje próbę zupełnie innego „wędrowania”, dla którego punktem wyjścia będzie teraźniejszość i codzienność, a przestrzenią – „wnętrze” rzeczy i sytuacji potocznych.