

Roman Mazurkiewicz

Miron Białoszewski
STARA PIEŚŃ NA BINNAROWĄ

Jeden z najpiękniejszych wierszy minionego stulecia polskiej poezji, *Stara pieśń na Binnarową* Mirona Białoszewskiego, ukazał się w roku 1956, w wydanym wówczas przez PIW tomiku pt. *Obroty rzeczy*. Rok wcześniej kilka jego wierszy wydrukowano w „Życiu Literackim”, w kolumnie zatytułowanej „Prapremiera pięciu poetów” – obok utworów Herberta, Harasymowicza, Czycza i Drozdowskiego. Na *Obroty rzeczy* złożyły się wiersze napisane w latach 1952–1955, a ich wyboru dokonał wybitny krytyk literacki Artur Sandauer. Były *de facto* debiutem Białoszewskiego na scenie powojennej literatury polskiej – debiutem spóźnionym, ale od razu dojrzałym i wybitnym, manifestem wrażliwości z gruntu odmiennej od stworzonej w okresie socrealizmu ideologicznej sztampy, triumfem autentycznej wyobraźni, nie skrępowanej oficjalnie obowiązującymi wówczas konwencjami.

Warto tu może przypomnieć jeszcze jeden, mniej znany szczegół. Otóż debiutancki tomik Białoszewskiego miał się początkowo nazywać „Binnarówki”, ale zdaniem Sandauera byłby to tytuł nazbyt prowincjonalny, regionalistyczny. Stało więc na inspirowanych poetyką kubizmu „Obrotach rzeczy”.

Wiele z wierszy składających się na ten tomik należy dzisiaj do kanonu polskiej poezji XX wieku. Ich artystyczna dojrzałość i oryginalność nie wzięła się jednak wyłącznie z samorodnego talentu. W czasie wojny Białoszewski studiował przez rok polonistykę na tajnym Uniwersytecie Warszawskim. Pociągała go szczególnie, jak wspomina w jednym z wywiadów, gramatyka historyczna. Próbował też studiować historię sztuki w Krakowie, interesował się architekturą, malarstwem, teatrem, muzyką, sztuką ludową.

W roku 1950 poznał Leszka Solińskiego, wówczas studenta Uniwersytetu Jagiellońskiego. Spotkali się w Krakowie, na wykładzie Kazimierza Wyki, któremu Białoszewski zamierzał pokazać swoje wiersze. Soliński urodził się w podkrośnieńskim Żarnowcu, nieopodal dworku Marii Konopnickiej, a w Krakowie studiował historię sztuki (tematem jego pracy magisterskiej była kaplica Porcjuszów w krośnieńskiej farze). Do Żarnowca Białoszewski przyjechał po raz pierwszy 2 sierpnia 1950 roku. Jak wspomina Soliński, był oszołomiony bogactwem kultury i regionalnych tradycji Podkarpacia, a także tutejszą nieskażoną jeszcze przyrodą, zwłaszcza że przybył z wciąż zrujnowanej Warszawy. Wspólne wyprawy w Bieszczady, Beskid Niski i okolice Krosna wprowadziły go w

wielobarwny i egzotyczny dla człowieka miastowego świat Rzeszowszczyzny, w którym prawdziwie się zakochał.

Nie były to oczywiście komfortowe eskapady samochodem po asfaltowych drogach, z noclegami w motelach czy schroniskach, jak moglibyśmy sobie to dzisiaj wyobrażać. W wywiadzie dla „Nowin Rzeszowskich” z 1959 roku Białoszewski mówił:

Zaczęły się chodzenia od wsi do wsi, od kościoła do kościoła... Czasami takeśmy się schodzili, że nogi były jak z powróseł. Nieraz ze zmęczenia spało się w rowie pod parkanem. Z tych umęczeń, znajomości z całym tamtejszym światem, z żócielami, z walącymi się cerkwiami, z ludźmi, zaczęły wreszcie powstawać ballady rzeszowskie.

Wchodzący w skład *Obrotów rzeczy* cykl *Ballady rzeszowskie*, zadedykowany Solińskiemu i jego matce, zawiera kilka wierszy inspirowanych miejscami i obrazami ziemi podkarpackiej: *Barbara z Haczowa*, *Stara pieśń na Binnarową*, *Średniowieczny gobelin o Bieczu*, *Ballada krośnieńska*. Ponadto w kolejnym cyklu tomiku, w *Balladach peryferyjnych*, znalazła się, słynna dzięki niezapomnianej interpretacji Ewy Demarczyk i muzyce Zygmunta Koniecznego, *Karuzela z madonnami*, dla której inspiracją mógł być któryś ze słynnych wtedy odpustów w Tarnowcu koło Jasła, odbywających się trzy razy do roku: w święta Matki Boskiej Jagodnej (2 lipca), Szkaplerznej (16 lipca) i Siewnej (8 września). Z miejscem tym wiąże się zresztą poemat pt. *Wizerunek jagodny Tarnowca*, który, jak wspomina Soliński, był pierwszą „balladą rzeszowską” Białoszewskiego, powstałą w październiku 1952 roku.

Starą pieśń na Binnarową odczytywano – podobnie jak inne „małe narracje” z cyklu rzeszowskiego – rozmaicie: jako próbę ucieczki od współczesnej cywilizacji miejskiej i urzekający naiwnością i prostotą świat prowincji, jako świadome sięgnięcie do prymitywu i pozornie martwej już tradycji, do dewocyjnej ludowości, wreszcie jako poetyckie świadectwo fascynacji ukrytym pięknem zabytkowej sztuki religijnej Podkarpacia. Korzystając z wcześniejszych, niejednokrotnie inspirujących propozycji lekturowych, spróbujmy raz jeszcze przeczytać *Starą pieśń na Binnarową* – przede wszystkim w kontekście wielorakich i wielopoziomowych nawiązań tego utworu do pokładów dawnej kultury.

Nazwa Binarowej, wsi królewskiej założonej przez Kazimierza Wielkiego w roku 1348, pochodzi zapewne od niemieckiego nazwiska Binar (Bitnar) i pierwotnie musiała brzmieć „Binarowa Wola”. Wiadomo w każdym razie, że w roku 1381 sołtysem wsi był Niczko Bitnar (lub Bytnar). Około 1400 roku wzniesiono tu pierwszy kościół parafialny, który jednak spłonął w końcu XV wieku. Dzisiejsza, późnogotycka świątynia pod wezwaniem Św. Michała Archanioła powstała około roku 1500. Posiada konstrukcję zrębową, a do jej budowy użyto połówek bali modrzewiowych. Na początku XVII wieku kościółek otoczono podcieniami –

sobotami, a na dachu wzniesiono wieżyczkę na sygnaturkę. W latach 1641–1650 przeprowadzono gruntowny remont świątyni: powstała wówczas kaplica pod wezwaniem Aniołów Stróżów, dobudowano chór, powiększono otwory okienne, a ściany i sufit pokryte zostały barokową polichromią.

Najstarszymi i najcenniejszymi elementami wyposażenia kościoła są gotyckie rzeźby z pierwszej połowy XV wieku: figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz płaskorzeźby świętych: Małgorzaty, Doroty, Katarzyny i Barbary. Z początku XVI stulecia pochodzi ornamentalna dekoracja stropu prezbiterium i nawy. W połowie XVII wieku nieznany artysta (pozostawił jedynie inicjały M.K.B.), zapewne rzemieślnik cechowy z Biecza, pokrył ściany kościoła polichromią o tematyce biblijnej i religijno-alegorycznej. Zarówno pod względem treściowym, jak warsztatowym nawiązują one jeszcze do tradycji późnośredniowiecznej. W nawie zachowało się m.in. przedstawienie *Sztuki dobrego umierania*, wykład modlitwy *Ojciec nasz* oraz alegoryczna wizja *Kościola triumfującego*. Unikatową wartość mają utrwalone w malowidłach widoki XVII-wiecznego Biecza. Są tu również detale świadczące o indywidualnej inwencji ludowego artysty, jak np. wyobrażenie wąsatego anioła – być może jego osobistego Anioła Stróża – anielskiego sobowtóra... Ściany prezbiterium pokrywa rozbudowany cykl malowideł przedstawiających historię Męki Pańskiej, której sceny opatrzone zostały obszernymi komentarzami w języku łacińskim. Również ściany kaplicy Aniołów Stróżów zdobią bogate malowidła figuralne i ornamentalne. Prawdopodobnie z XVII wieku pochodzą rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego, Matki Boskiej i św. Jana Apostoła umieszczone na belce tęczowej. Obecnie w bogato złożonym ołtarzu głównym znajduje się otoczony kultem obraz Matki Boskiej Piaskowej z Dzieciątkiem, zaś szczyt ołtarza wieńczy drewniana figura Michała Archanioła.

Spotkanie Białoszewskiego z kościółkiem w Binarowej musiało być nie tylko spotkaniem z podkarpacką prowincją, ale nade wszystko z nawarstwioną tu przez kilka stuleci materialno-symboliczną tradycją architektury, rzeźby, malarstwa, religii, kultu i obrzędowości, spotkaniem z ożywioną w wyobraźni „akcją liturgiczną” – przestrzenią, ruchem, śpiewem, muzyką, modlitwą, światłem, kolorem, zapachem... A wszystko to, całe to skondensowane w jednym miejscu i czasie wielowiekowe dziedzictwo odbite w oczach człowieka połowy XX wieku, wakacyjnego wędrowca, ale zarazem czułego na wszelkie piękno artysty.

Takie właśnie spotkanie utrwalone zostało w *Starej pieśni na Binnarową*. „Starej”, bo sięgającej do najstarszych, średniowiecznych jeszcze pokładów rodzimej kultury. „Starej”, bo czerpiącej z archaicznych zasobów pieśni religijnej, z jej słowa, frazy i rytmu. „Starej” wreszcie, bo opiewającej to, co dawne i niezmiennie – wiarę, wyobrażenia religijne, ludową pobożność. *Stara pieśń na Binnarową...*

Dwa jeszcze szczegóły językowe w tym tytule wymagają namysłu. Zauważmy najpierw, iż nie jest to „pieśń o Binnarowej” lecz „pieśń na Binnarową”. Anna Kamińska sądziła, że mamy tu do czynienia z elipsą (opuszczeniem), a domyślny, „pełny” tytuł wiersza mógłby brzmieć: „Stara pieśń na Binnarową nutę”. To chyba mylny trop. Białoszewski sięgnął bowiem do popularnej w literaturze staropolskiej kategorii utworów emblematycznych pisanych właśnie „na”: osoby, rzeczy, herby, obrazy, figury, wydarzenia, budowle czy miasta. Wystarczy przypomnieć fraszki Kochanowskiego *Na lipę* czy *Na most warszewski*. Ale w sposób szczególny narzuca się w tym miejscu twórczość Wacława Potockiego, który taką właśnie konwencją posługiwał się dość często; by wspomnieć choćby wiersze *Na obraz Chrystusa Pana z krzyżem* oraz *Na Lwów*. Wacław Potocki to także przecież poeta tej właśnie, podkarpackiej ziemi, a jego doczesne szczątki spoczywają w podziemiach tutejszego klasztoru franciszkańskiego.

I jeszcze jedno. Binnarowej z tytułu wiersza Białoszewskiego nie znajdziemy na żadnej, nawet najbardziej szczegółowej mapie. W rzeczywistości istnieje tylko Binarowa. Jak wytłumaczyć to fonetyczne „odrealnienie” nazwy całkiem realnej miejscowości? Czy poeta mógł wiedzieć, że w dokumentach z XVI–XVI wieku dwukrotnie wystąpiła forma „Biennarowa”? Mało prawdopodobne... Może zatem chodziło o subtelną archaizację nazwy wsi o średniowiecznym jeszcze rodowodzie, skoro w kilku innych wierszach Białoszewski posłużył się np. dawniejszą formą słowa „szklany” – „szklanny słój”, „szklanny portret”.

Wyruszamy zatem z poetą do Binarowej – Binnarowej. Wyruszamy w drogę wiodącą do celu jak najbardziej rzeczywistego, ale przecież i sama ta droga, i binarowski kościółek objawi się w wierszu Białoszewskiego nie całkiem realnie, a może lepiej realnie i nierealnie zarazem – jako świat odbity i przekształcony w podwójnym zwierciadle: niegdysiejszej poetyckiej kreacji i jej dzisiejszej naszej interpretacji. Wyruszamy stąd właśnie, z gotyckiego Biecza, którego poetycką panoramę wielkiej urody „uprządl” Białoszewski w poemacie *Średniowieczny gobelin o Bieczu*:

W zielonym wzgórzu
utkali gotykiem
gród
złotników
pasamoników
białokórników.
[...]
Tkali gród na wzgórzu,
tkali gród średniowieczny...

Wyruszamy na północny zachód, drogą, w latach 50. na pewno nie asfaltową, wijącą się pośród złocistych łąk pszenicy:

Prowadź nas, pszenico,
złota błyskawico,
przez fiolety owych wzgórz
między blaski kukuruz
z żółcielami pospołu,
słonecznikiem upału,
miodem rozlanym powietrza –
dywanami spod Biecza.

Oto upalne lato sprzed ponad pół wieku, a pierwsze strofy wiersza to niemal filmowa sekwencja obrazów z drogi wiodącej spod Biecza do binarowskiego kościółka. Obrazów dynamicznych, żywych i rozedrganych w blasku letniego słońca, rejestrowanych okiem wędrowca zbliżającego się do celu. Obrazów o wyraźnie zawężającej się perspektywie: od rozległej panoramy podkarpackiego krajobrazu (wzgórza na horyzoncie, złote pola pszenicy, łąki ubarwione ziołami i kwiatami), poprzez wiejskie trakty z kapliczkami na rozstajach, aż po ujrzone z bliska modrzewiowe ściany świątyni i jej zamknięte jeszcze drzwi. Dynamikę owej drogi potęgują zabarwione stylem modlitewno-błagalnym apostrofy: do złotych pól pszenicznych, do świątków z przydrożnej kapliczki:

Wyjdźcie, stłoczone w kapliczce
świątki z dziwacznym licem,
pokażcie najbliższą drogę
fiołkowym i żółtym rękawem.

Miejscowa sztuka ludowa jest dla przybysza z wielkiego miasta dziwna i fascynująca zarazem: jego przewodnikami po nieznanym przestrzeni realnej i kulturowej stają się „świątki z dziwacznym licem”, wystrugane grubo, nawet bez dłoni, wskazujące kierunek dalszej drogi jedynie „fiołkowym i żółtym rękawem”.

Już woda z rowem zakręca.
Kończy się droga gorąca.
Wierzby zgromadzone
dmuchają w pnie spękane.

W przytoczonym fragmencie zwróćmy uwagę na niedostrzegalną niemal, a przecież tak charakterystyczną dla Białoszewskiego „mikrooperację” przeprowadzoną na języku potocznym. Chodzi o wers „Już woda z rowem zakręca”. Prawdopodobnie każdy z nas powiedziałby: „Już rów z wodą zakręca”. Dyskretna inwersja nie tylko odświeża utarty związek frazeologiczny, ale sprawia, że obraz drogi zbliżającej się do celu zyskuje na

dynamice – to przecież woda a nie rów jest elementem żywym, podmiotem czynności „zakręcania” („woda z rowem” to zapewne potok Sitniczanka, który istotnie opływa kościół zakolem). Jest ponadto zwiastunem ochłody w letniej spiekocie – „kończy się droga gorąca”, a zgromadzone w pobliżu wody wierzby obiecują wędrowcowi cień i powiew wiatru, skoro same potrafią się chłodzić dmuchając w swoje spękane pnie... Spoza wiekowych drzew otaczających wieńcem kościółek prześwitują już jego ściany:

Widać czarne prawie
bożych ścian modrzewie.

Podejźmy jeszcze bliżej:

A szparami zapachy się leją
od pajęczyn, kwiatów i drewien.

Letni skwar, zapachy lejące się szparami... Chyba każdy, kto w letnim upale zbliżał się do sędziwych bali modrzewiowych, jodłowych czy sosnowych kościołów w Haczowie, Bartnem, Sękowej, Binarowej – doceni tę aromatyczną metaforę.

Kaplica pod wezwaniem Aniołów Stróżów dobudowana do binarowskiej świątyni w połowie XVII wieku jest żywym świadectwem rozkwitu kultu aniołów w tym stuleciu; już w roku 1616 na Jasnej Górze powstaje Bractwo Aniołów Stróżów, mnożą się rozmaite formy nabożeństwa, zwłaszcza do Michała Archanioła i Anioła Stróża. Aniołowie stają się patronami poszczególnych państw, rodów, miast i świątyń. W Binarowej stróżują dosłownie:

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.

Tęcza czy arkada (od łac. *arcus* – łuk) to typowy w dawnych kościołach element architektoniczny w kształcie łuku, oddzielający prezbiterium od nawy; łuk tęczowy spięty jest zwykle poprzeczną belką z umieszczonym na niej krucyfiksem oraz figurami Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty – jak w Binarowej. W balladach rzeszowskich fachowych terminów tego rodzaju jest więcej – obycie z nimi zawdzięczał poeta między innymi Leszkowi Solińskiemu, który wspomina: „Ja wtedy byłem na wydziale historii sztuki, tak że bardzo zasiliłem język Mirona fachowymi wyrażeniami architektonicznymi i malarskimi”. W wierszu

jednak termin „tęcza” ulega poetyckiej metaforyzacji, opartej na dwuznaczności słowa oznaczającego również tęczę na niebie, tęczę barw – tu na drewnianym sklepieniu i ścianach świątyni.

Otworzyły!

I poprzez rozwarte drzwi pierwsze spojrzenie:

O pajęczyno kolorów!

Miejsce to znakomicie skomentowała Anna Kamieńska:

Kurz. Pył. Pajęczyna. Drewno. To najczęstsze słowa, słowa-klucze wiersza Białoszewskiego. Tak jakby ktoś otworzył drzwi do zabitej deskami kapliczki – i nagle snop światła ożywił wnętrze, zagrały barwy, ocknęły się postacie świętków i aniołów, odmilkły wtopione w modrzewiowe ściany słowa pradawnych pieśni i westchnienia żarliwej wiary¹.

Słowa-klucze: kurz, pył, pajęczyna, a także inne wzmianki o zniszczeniach malowideł ściennych w binarowskim kościółku obrazują ich stan z początku lat 50. minionego stulecia – Białoszewski oglądał go zapewne jeszcze przed lub w początkowej fazie renowacji, jaką przeprowadzono w latach 1952–1959, kiedy to oczyszczono i odnowiono polichromię oraz przeprowadzono konserwację ołtarza głównego.

Spojrzenie drugie przedziera się przez „pajęczynę kolorów” i – bardziej już wyostrzone – wyławia w górnej części ołtarza głównego rozjarzoną złotem gotycką rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Powstała około roku 1440, kiedy w pamięci świadków początku tego stulecia nie przebrzmiał jeszcze śpiew *Bogurodzicy* na grunwaldzkich polach... Nawet dla niedoszedłego polonisty skojarzenie niemal automatyczne...

Bogarodzica Dziewica,
złotem gotycka Maryja
nad ołtarzem płonąca
koralami u szyi...

Ale przecież to nie dosłowny cytat z *Bogurodzicy*, lecz parafraza pierwszego jej wersu: „Bogurodzica Dziewica, Bogiem sławiona Maryja...” Parafraza mistrzowska – splatająca w

¹ A. Kamieńska, *Misterium powszedniości*, [w:] *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 243.

jedno słowo i obraz – słowa pieśni oblekająca w barwy, obrazowi nadająca rytm pieśni. Zachowująca archaiczną składnię: „Bogiem sławiona Maryja” – „złotem gotycka Maryja”. A przy tym zdolna ocalić oryginalne współbrzmienia i rytmikę słów. Średniowieczna pieśń, gotycka rzeźba i... płonące u szyi Najświętszej Panny korale – wzruszające świadectwo nieprzerwanego od wieków jej uwielbienia przez pobożny lud.

u twego syna Gospodzina
cała Jerozolima...

Parafraza drugiego wersu *Bogurodzicy* („U twego syna Gospodzina matko zwolena, Maryja”) wprowadza temat nowy, pozornie zaskakujący, bo mowa w nim nie jak w pieśni – o wyborze Maryi na matkę („matko zwolena”), ale o wielkopiątkowej męce Chrystusa, w której uczestniczy cała Jerozolima, albo może o niedzieli palmowej, kiedy to cała Jerozolima oddawała hołd Jezusowi na osiołku. Nagłe przejście od hymnu na cześć Bożej Rodzicielki do tematyki pasyjnej jest jednak, jak stwierdziliśmy, zaskakujące tylko pozornie, jeśli pamiętać, że również w przywołanym tu pierwowzorze, czyli w pieśni *Bogurodzica* pojawiają się słowa:

Przydał nam zdrowia wiecznego,
Starostę skował pkielnego,
Śmierć podjął, wspomionął
Człowieka pirwego.

Jak już wspomnieliśmy, ściany prezbiterium pokrywają rozmieszczone w dwóch rzędach sceny ukazujące kolejne etapy męki Chrystusa: od Ostatniej Wieczerzy po Złożenie do grobu. Ołtarz główny rozdziela cały cykl na stronę „lewą” i „prawą:

na ścianie
po prawej stronie
w żółtościach,
w klocach zieleni
skręcone – głowa przy głowie
orszaki wielkopiątkowe
farbami i kurzem się trzęsą
na kusych nogach.
Kyrie elejson!

Spojrzenie przenosi się z gotyckiej rzeźby Madonny umieszczonej w centrum ołtarza na malowidła pokrywające ścianę prezbiterium. Ten całkiem naturalny ruch oka (z lewej ku prawej) dokonuje się nie tylko w przestrzeni rzeczywistej, ale również w przestrzeni symbolicznej: od sakralnego centrum ku peryferiom, od hipostazy świętości (figurka Matki

Boskiej z Dzieciątkiem) ku narracji o wydarzeniach Wielkiego Tygodnia, od złota symbolizującego królewską chwałę Maryi ku barwom „ziemskim” – żółtości i zieleni.

Bacniejszą uwagę warto też zwrócić na sformułowanie „orszaki wielkopiątkowe”. Coś w tym zestawieniu niepokoi, drażni, prowokuje... Orszak przecież to w potocznym rozumieniu grono ludzi towarzyszących królowi, księciu, biskupowi lub choćby nowożeńcom – podczas uroczystości państwowych, kościelnych czy rodzinnych; ludzi bliskich danej osobie (np. orszak weselny) lub choćby oficjalnie reprezentujących jej godność i dostojęństwo (np. orszak królewski). Określenie to mogłoby więc znaleźć zastosowanie np. w opisie triumfalnego wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, kiedy to tłumy witały go owacyjnie wymachując palmowymi gałązkami. Tutaj jednak ponad głowami jerozolimskich „orszaków” wznoszą się nie zielone gałązki palm, ale ostre groty włóczy. Zwrot „orszaki wielkopiątkowe” jest więc w istocie oksymoronem, gorzkim paradoksem, podobnie jak określenie „krwawe gody” w słynnym *Lamencie świętokrzyskim*. To przecież „orszaki” oprawców włóczące Jezusa „od Annasza do Kajfasza”, „orszaki” drogi krzyżowej, „orszaki” pogrzebowe... Mistrzostwo Białoszewskiego ujawnia się tutaj nie tylko w skrótowym i zarazem syntetyzującym, niemalże „kubistycznym” przedstawieniu treści malowideł, ale także w oddaniu za pomocą środków językowych ich specyficznej stylistyki, nawiązującej do konwencji malarstwa średniowiecznego. Jak pisze Władysław Dynak:

Cykl obfituje w sceny zbiorowe o charakterystycznych znamionach warsztatowej nieudolności. Widać nieumiejętność ukazania ciał ludzkich w ruchu (*skręcone, trzęsą się*), stosowania perspektywy oraz proporcji budowy ciała (*na kusych nogach*). W efekcie sceny te robią wrażenie spłaszczonych i stłoczonych (*głowa przy głowie*) i są w dużym stopniu umowne (np. trzy postacie wyobrażają tłum)².

Ale to tylko jedna warstwa poetyckiego oglądu. Nakłada się na nią druga, całkiem współczesna i realistyczna:

farbami i kurzem się trzęsą
na kusych nogach.

Podobny mechanizm występuje niemal we wszystkich „poetyckich kadrach” *Starej pieśni na Binnarową*, w których, jak zauważył Stanisław Burkot, „na prawach filmowej czy surrealistycznej przebitki nakładają się na siebie znaczenia dawne, związane z kultem i

² W. Dynak, *Stara pieśń na Binnarową*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplicacje literackie*, cz. I, red. W. Dynak i A.W. Labuda, Warszawa 1991, s. 206.

obrzędem, i współczesne – zrodzone z oglądu oczyma turysty, przybysza z miasta”³. Przejęty z *Bogurodzicy* refren *Kyrie elejson!* (Panie, zmiłuj się!) zyskuje w tym kontekście dodatkowy, bardzo „przyziemny” wydźwięk: Panie, zmiłuj się – nie tylko nad nami, nad wielkopiątkowymi oprawcami, nad Matką i zapłakanymi niewiastami, nad „całą Jerozolimą”, ale także nad stanem binarowskich malowideł, nad stanem naszej pamięci o dziedzictwie przeszłości.

I kolejny fragment wiersza, wciąż inspirowany *Bogurodzicą*, tym razem jej dalszą częścią – tzw. pieśnią wielkanocną. W jednym z najstarszych zapisów pieśni strofa ta brzmi następująco:

Adamie, ty boży kmieciu,
Ty siedzisz u Boga w wiecu.
Domieściż twe dzieci,
Gdzież krolują anjeli.

Poeta przejmuje jednak tylko pierwszy wers oryginału. Kolejne nawiązują już do figur Adama i Ewy umieszczonych po bokach głównego ołtarza binarowskiego kościółka, w jego najniższej strefie:

Adamie – ty boży kmieciu,
Ewo – z tej samej kłody,
we dwoje ołtarz dźwigacie,
aż pogrubiały wam łokcie.
Kyrie elejson!

Praojciec Adam, którego Chrystus zaraz po swej śmierci wyprowadził z piekielnej otchłani i przyjął na powrót do raju, w wierszu Białoszewskiego bynajmniej nie zasiada „u Boga w wiecu”, czyli w niebiańskiej radzie, ale wraz z Ewą „kością z jego kości”, dźwiga ciężki, bogato złożony ołtarz. Tu znowu mistrzowska dwuznaczność: „aż pogrubiały wam łokcie” – oczywiście od metaforycznego „dźwigania ołtarza”, ale zarazem od niewprawnego dłuta ludowego snycerza. Zamykające strofę błagalne *Kyrie elejson* (w wielkanocnych strofach *Bogurodzicy* tego refrenu już nie ma) znowu można skonkretyzować: „Panie, zmiłuj się” – nad utrudzonymi Adamem i Ewą, ale i nad nami, ich dziećmi, dźwigającymi rozliczne ciężary... Od skrzydeł ołtarza spojrzenie biegnie na powrót ku malowidłom po jego prawej stronie: „A po prawej stronie...”. Kwatery zamykające cykl malowideł w binarowskim prezbiterium –

³ S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 64–65.

właśnie po prawej stronie ołtarza – ukazują m.in. sceny Złożenia Chrystusa do grobu oraz Zmartwychwstania Pańskiego:

A po prawej stronie
białe, zapylone
„trzy Maryje poszły,
drogie maści niosły...
Gdy na drodze były
tak sobie mówiły:
Jest tam kamień niemały,
a któż go nam odwali?”

Tym razem poeta postępuje inaczej aniżeli w dwóch poprzednich strofach, w których rolę wprowadzenia do opisu malowideł spełniały cytaty z *Bogurodzicy*. Tutaj analogiczną funkcję spełnia komentarz odautorski („A po prawej stronie / białe, zapylone...”), natomiast scena Zmartwychwstania z przedostatniej kwatery cyklu przedstawiona została jakby „okrężnie” – przez przytoczenie obszernych fragmentów jednej z najstarszych polskich pieśni wielkanocnych, *Krystus zmartwychwstał je*. Białoszewski posłużył się późniejszą wersją tekstu, językowo nieco już uwspółcześioną, zaczerpniętą przypuszczalnie z popularnego *Śpiewnika kościelnego* księdza Jana Siedleckiego. W edycji tego śpiewnika z roku 1928 trzecia i czwarta zwrotka pieśni brzmi następująco: „Trzy Maryje poszły, / Drogie maści niosły, / Chciały Chrysta pomazać, / Jemu cześć i chwałę dać. Alleluja! // Gdy na drodze były / Tak sobie mówiły: / Jest tam kamień niemały, / A któż nam go odwali? Alleluja!”.

Cytat zatem dosłowny, z pominięciem dwóch wersów tekstu źródłowego. Początek kolejnej zwrotki wiersza Białoszewskiego nawiązuje treściowo do pierwszych wersów szóstej strofy pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*: „Gdy nad grobem stały, / Rzekł im anioł biały...”:

— — — Grób święty
zarósł pajęczynami — —
— — — anioły siedzą
zakurzone, białe —
śpiewają:

Przypomnijmy, że o dwóch aniołach siedzących przy pustym grobie wspomina Ewangelia św. Jana: „[Maria Magdalena] ujrzała dwóch aniołów w bieli, siedzących tam, gdzie leżało ciało Jezusa”. Ważne jest również i to, że inaczej niż w opisach ewangelicznych i w średniowiecznej pieśni wielkanocnej aniołowie tutaj nie mówią, lecz „śpiewają”. Trudno, by było inaczej, skoro następujące potem słowa są znowu cytatem przejętym z pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*:

„...Nie trwóście się, Dziewice,
ujrzycie Boga lice...
Wstał z martwych, tu go
nie,
tylko jego odzienie...
Alleluja!”

Obraz *Zmartwychwstania* w binarowskim kościele, średniowieczna pieśń wielkanocna, opowieści ewangelistów o pustym grobie – to dopiero surowe tworzywo, z którego poeta komponuje wizję własną i niepowtarzalną. Zarazem jednak ta jedyna i niepowtarzalna wizja poetycka wchłania i aktualizuje wszystkie najdrobniejsze cząstki tradycji, którymi sama się żywi: obraz, pieśń, przekaz biblijny. Cały ów fragment o trzech niewiastach przy pustym grobie Jezusa przywołuje na myśl jeszcze jeden obszar średniowiecznej tradycji. Ten właśnie wątek ewangeliczny stał się bowiem tematem najstarszych – również na ziemiach polskich – inscenizacji dramatycznych. *Nawiedzenie Grobu* odgrywano prawdopodobnie już w połowie XIII wieku w katedrze wawelskiej, nieco później również w diecezjach płockiej i wrocławskiej. Warto więc zauważyć, że i w wierszu Białoszewskiego kompozycja tej pięknej, rezurekcyjnej historii wykazuje pewne cechy dramatyczne: mamy tu zarówno swego rodzaju „wskazówki reżyserskie”, jak również zawiązujące się w dialog wypowiedzi postaci: strapionych niewiast i pokrzepiających je aniołów.

Gdy prowadzili ołtarz,
święty Michał stał na szczycie,
trzymał miecz zapylony
i wagę z przydrożnym kurzem.
Ale pułap kwiecisty
kościola
był za niski
dla archanioła,
więc przefrunął ponad chór,
wziął miecz, wagę,
na niej – kurz
i tak czuwa.

Pułap kwiecistego sklepienia jest „za niski” dla archanioła – dosłownie i w przenośni: Michał Archanioł to wszak jeden z czterech „wielkich” archaniołów – obok Gabriela, Rafała i Uriela, wódz niebiańskich zastępów, pogromca szatana, patron dobrej śmierci. Już w średniowiecznych przedstawieniach Sądu Ostatecznego, umieszczanych najczęściej w północnej części świątyń, pomiędzy zbawionymi i potępionymi ukazywany jest Michał Archanioł z mieczem i wagą, na której waży grzechy i dobre uczynki, mieczem zaś oddziela zbawionych od potępionych, a niekiedy też odpędza usiłującego przechylić szalę wagi szatana.

W Polsce najwcześniejsze przedstawienie Michała Archanioła z wagą i mieczem w scenie Sądu Ostatecznego występuje w Strzelcach pod Sobótką (XIV w.). Binarowski Michał Archanioł dzierży wagę, na szalach której osiadł kurz... Kurz zapomnienia czy grzechów? A może kurz grzechu zapomnienia?

Drewniany Michale archaniele,
ty na drewnianym aniołów czele.
Stróżu Stróżów malowanych
i
posiwiąłych od śniegu
niecałych po zacieku...

Od połowy XVII wieku, a więc od czasu przebudowy kościoła, ozdobienia go polichromią, ustawienia nowego ołtarza, wzniesienia kaplicy Aniołów Stróżów – upłynęło kilkaset lat: Michał Archanioł waży już tylko kurz, strzeże już tylko innych Stróżów malowanych” (*nota bene* byłby zapewne najwłaściwym patronem dziedzictwa kultury lub przynajmniej konserwatorów zabytków!), „pomniejszych aniołów”, które posiwiały od śniegu i ucierpiały od zacieków. W czerwcu 2010 roku Michałowi Archaniołowi z binarowskiej przybyła jeszcze jedna troska...

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

I znowu wyobrażona, idealna harmonia niebiańskiej muzyki sprowadza się w rzeczywistości do „trzeszczenia” starych drewnianych belek... Jak echo dziecięcego pacierza dźwięczy ta fraza: „rano, wieczór, we dnie, w nocy, bądź mi zawsze ku pomocy”. Mało kto wie, że początki tej najbardziej popularnej modlitwy do Anioła Stróża sięgają stulecia, w którym w Binarowej wznoszono kaplicę Aniołów Stróżów. Jest to bowiem wierszowana przeróbka łacińskiej modlitwy *Angele Dei* z XVII wieku, wzorowanej zresztą na modlitwach o wiele starszych, jeszcze średniowiecznych.

Anielska muzyka, ludzki śpiew – niebo na ziemi, bo przecież obrazem nieba na ziemi jest świątynia. Ale czy jest nim jeszcze stary kościółek w Binarowej?

Śpiewy zostały
w kalinie, w jęczmieniu,
w makówkach –
pod ołtarzami...

Uschły już kwiaty, zioła i kłosy zbóż przyniesione przez wiernych na Matkę Boską Zielną na sierpniowe święto Wniebowzięcia. A więc już wrzesień? A może stoją tu od zeszłego roku?

Gdy potrącić je,
roznosi się pył po sumie:
„...Ty przez aniołów..
...ty przez aniołów...
...ty przez aniołów...”
Cisza.

Pył po sumie... Obrócone w pył dźwięki pieśni śpiewanej tu w święto Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny... Jak dawno? Pieśń w każdym razie jest stara, stara jak sama świątynia – to pieśń maryjna z XVII wieku rozpoczynająca się słowami „Ciebie na wieki wychwalać będziemy...” – z refrenem po pierwszej zwrotce:

Wdzięczna Estero, o Panienko święta,
Tyś przez aniołów jest do nieba wzięta,
Niepokalanie poczęta!

Czy można się dziwić, że w kościele pod patronatem Michała Archanioła i z kaplicą Aniołów Stróżów przetrwało echo tych właśnie paru słów: „Ty przez aniołów...”. I cisza. To już koniec pieśni. Ale jest jeszcze zamknięcie obrazu. Zamknięcie „ostateczne”:

W nawie
na cieniach zastrzałów
ostatnia tajemnica:
po lewej ręce
zbawieni,
po prawej
potępieni,
a wszyscy
przyprószeni...
Amen.

Na północnej ścianie nawy, ponad wejściem do kaplicy Aniołów Stróżów, nieznanemu artyście utrwalił wizję „ostatniej tajemnicy” – scenę Sądu Ostatecznego. To temat niemal obowiązkowy w tradycyjnej ikonografii kościelnej, popularny już w sztuce romańskiej, rozpowszechniony w epoce gotyku i przeżywający ponowny renesans w czasach baroku. Jego centralnym przedstawieniem jest postać Chrystusa-Sędziego, który ogłasza ostateczny wyrok Bożej Sprawiedliwości. Zbawieni umieszczani są zawsze po prawicy Sędziego, potępieni po jego lewicy. W wierszu Białoszewskiego opis tej sceny skonstruowany został z punktu

widzenia obserwatora: „po lewej ręce zbawieni, po prawej potępieni”. Ale w binarowskim kościółku to radykalne i definitywne zróżnicowanie na stronę dobra i zła zostało stonowane przez inny rodzaj sprawiedliwości – sprawiedliwość czasu, który tak samo „przyprószył” wszechobecnym tu kurzem zarówno zbawionych, jak i potępionych...

Starą pieśń na Binnarową zamyka – jak na starą pieśń przystało – modlitewne *Amen*. To trzecia obok *Kyrie eleison* i *Alleluja* formuła modlitewno-liturgiczna, wprowadzona do piśmiennictwa polskiego już w okresie jego narodzin, w czasach chrystianizacji. Hebrajskie *Amen* i *Alleluja*, greckie *Kyrie eleison* – wszczepione w kulturę średniowiecznej Polski za pośrednictwem łacińskiej liturgii i hymnografii – to najstarsza warstwa językowego sacrum w analizowanym wierszu. Białoszewski (przypomnijmy: niedoszły filolog-polonista) wprowadza te szacowne formuły modlitewne poprzez pośrednictwo najdawniejszych pieśni polskich: *Bogurodnicę* oraz *Krystus zmartwychwstał je*. Przejęte z nich cytaty oraz ich parafrazy sięgają do najstarszych pokładów artystycznej polszczyzny. Późniejszą chronologicznie warstwą tradycji, którą ożywia poeta, jest arcypolski barok. Z epoki tej pochodzą nie tylko binarowskie malowidła, ale także parafraza modlitwy do Anioła Stróża oraz cytaty z pieśni „Ciebie na wieki wychwalać będziemy...”

Na koniec powróćmy do dnia dzisiejszego. Jak doniosła ostatnio prasa, czerwcowe zalanie kościółka w Binarowej przez wezbrane wody Sitniczanki spowodowało poważne uszkodzenia posadzki, choć na szczęście sama konstrukcja świątyni nie została naruszona. Tak oto, niemal po sześćdziesięciu latach od powstania wiersza Białoszewskiego, modlitwa do binarowskich Aniołów Stróżów zyskała nowy, jakże aktualny wydźwięk:

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.

(W tekście wykorzystano fragmenty artykułu: R.Mazurkiewicz, *Stara pieśń na inną Binarową*, „Zeszyty Szkolne” 2003, nr 2, s. 32–47).