


HANNA RENKE
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0009-0007-6844-3253>



Poezja wspólnototwórcza O *Balladach rzeszowskich* Mirona Białoszewskiego

STRESZCZENIE

Tekst stanowi próbę interpretacji trzech wierszy Mirona Białoszewskiego z cyklu *Ballady rzeszowskie* (wyd. 1956) w kontekście rozważań na temat powstawania wspólnot. Dla zaproponowanych odczytań *Starej pieśni na Binnarową*, *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu* oraz *Ballady krośnieńskiej* ważne są koncepcje Benedicta Andersona i Lawrence'a Venutiego, w perspektywie których analizowane są wybrane aspekty wspólnototwórczych procesów, wpisanych w interpretowane utwory. W toku rozważań nad formowaniem się społeczności (nie tylko czytelniczych), istotne okazuje się pytanie o potencjał literatury jako fundamentu wielowymiarowej wspólnoty – nie bez znaczenia pozostaje również kwestia utopijności podobnej wizji relacji międzyludzkich. Praca nawiązuje do badań nad oralnością tekstów Białoszewskiego, łącząc je z refleksją nad performatywnością: zarówno analizowanych tekstów, jak i samego aktu lektury.

Słowa kluczowe

Miron Białoszewski, *Ballady rzeszowskie*, wspólnota, performatywność, Benedict Anderson, Lawrence Venuti



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 6.03.2024; verified: 22.07.2024. Accepted: 28.08.2024

SUMMARY

Community-creating poetry. On *Ballady rzeszowskie* by Miron Białoszewski

The text attempts to interpret three of Miron Białoszewski's poems from the series *Ballady rzeszowskie* [the Ballads of Rzeszów] (published in 1956) in the context of reflections on the formation of communities. For the proposed readings of "Stara pieśń na Binnarową" [An Old Song on Binnarowa], "Średniowieczny gobelin o Bieczu" [A Medieval Tapestry on Biecz] and "Ballada krośnieńska" [A Krosno Ballad], the concepts of Benedict Anderson and Lawrence Venuti are important, from the perspective of which the author of this paper analyses selected aspects of community-forming processes, inscribed in the interpreted works.

Keywords

Miron Białoszewski, *Ballady rzeszowskie*, community, performativity, Benedict Anderson, Lawrence Venuti

Folklor południowo-wschodniej Polski stał się przedmiotem zainteresowań Mirona Białoszewskiego dzięki Leszkowi Solińskiemu¹. Poznali się w Krakowie i niedługo potem (2 sierpnia 1950 roku) Miron po raz pierwszy przyjechał do Żarnowca, rodzinnego miasta Solińskiego. Od tego czasu w zasadzie do końca życia poeta chętnie odwiedzał Podkarpacie². Tę fascynację poety Rzeszowszczyznę tak podsumował Tadeusz Sobolewski:

Znalazł dla siebie formę zakorzenioną w rzeczywistości, a dzięki Leszkowi już przetworzoną w mit. W Żarnowcu, Dukli, Krośnie, w polemkowych opustoszałych okolicach, tam gdzie „starocerkiewna pogoda” i gdzie „umrzyki nie rosną”, bo wysiedlono ludzi, wszedł w obszar wprawdzie nasycony dawną sztuką, ale poetycko dziewiczy³.

W kontakcie z krajobrazami i kulturą tamtych terenów, jak pisze Sobolewski, „zaczynała się klarować swoistość poetyckiego języka Białoszewskiego”⁴. W interpretacjach wierszy z cyklu *Ballady rzeszowskie* oraz innych utworów włączonych do *Obrotów rzeczy* (1956) podkreślane jest znaczenie okoliczności historycznych, w których Białoszewski postanowił zwrócić się ku temu, co peryferyjne. Anna Kamieńska zwraca uwagę na kontrast między sięgającym do poetyki średniowiecznej debiutanckim tomem poety (proponującym – zamiast propagowanej ludowości na pokaz – „zakurzoną” ludowość codzienną) a otaczającą go sztucznością poezji lat pięćdziesiątych⁵. Władysław Dynak nazywa ten gest „formą ucieczki od obowiązujących

¹ Zob. np. A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013, s. 24.

² Tamże.

³ T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 196.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. A. Kamieńska, *Misterium powszedniości*, [w:] taż, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 242.

[w zdominowanej przez socrealizm kulturze – H.R.] kanonów estetycznych i światopoglądowych”⁶, a Stanisław Burkot wskazuje ponadto na panujący w powojennym świecie kryzys wartości, wobec którego Białoszewski kieruje się na zapomnianą prowincję, próbując połączyć swój idiom poetycki z „czasami *Bogurodzicy*” – początkami polskiej kultury⁷. Właśnie na Podkarpaciu, w miejscach znacznie różniących się od Warszawy (będącej jego małą ojczyzną), poeta „znalazł dla siebie formę zakorzenioną w rzeczywistości”, co z pewnością nie pozostało bez wpływu na ukształtowanie się jego literackiego idiolektu. Okolice Krosna szybko stały się mu bardzo bliskie⁸, a doświadczenie ich odkrywania znalazło swoje odzwierciedlenie w jego wczesnej twórczości.

Ballady rzeszowskie, będące owocem czasu spędzonego na Rzeszowszczyźnie, są jednak nie tylko świadectwem kształtowania się charakterystycznego dla Białoszewskiego języka. W tym dedykowanym „Solińskiemu Leszkowi i Bronisławie, jego matce, z krośnieńskiego Żarnowca” cyklu poeta, jakby wbrew zwyczajowo przypisywanej mu „osobności”, skupia się na tym, co ogólne, i pisze nie tyle o doświadczeniu jednostkowym, co o wspólnotowym przeżywaniu rzeczywistości. Osobisty zachwyt Rzeszowszczyzną jest dla twórcy punktem wyjścia do refleksji na temat różnych typów zbiorowości, stymuluje go do poszukiwania potencjalnych fundamentów, dzięki którym zbiorowość może przekształcić się we wspólnotę. Jakkolwiek wszystkie projekty uniwersalizacji znamionuje utopijność, powstające na gruncie literatury wspólnoty czytelników pozostają potencjalnie uniwersalne. *Ballady rzeszowskie* można przyjąć za podstawę do rozważań nad możliwościami rozwoju takich społeczności, a należące do nich wiersze (w szczególności *Stara pieśń na Binnarową*, *Średniowieczny gobelin o Bieczu* i *Ballada krośnieńska*) składają się na swoiste zaproszenie do inkluzywnej i performatywnej wspólnoty.

***Stara pieśń na Binnarową* i doświadczenie wspólnotowe**

Kiedy Białoszewski w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką komentował cykl *Ballad rzeszowskich*, powiedział: „wszystko jest tu organizowane przeżyciem”⁹. Przeżycie, które stanowi fundament *Starej pieśni na Binnarową*, wiąże się z przebywaniem w wybudowanym ok. 1500 roku gotyckim kościele pw. św. Michała Archaniola w Binarowej. Jak wspominał Leszek Soliński¹⁰, gdy byli tam razem, Miron wszedł na drabinę, aby oglądać z bliska zachowaną we wnętrzu świątyni drewnianą polichromię z XVI i XVII wieku. Rękawem

⁶ W. Dynak, *Miron Białoszewski „Stara pieśń na Binnarową”*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplicacje literackie. Część I*, red. tenże, A.W. Labuda, Warszawa 1991, s. 209. Określenie „ucieczka” w kontekście *Obrotów rzeczy* pojawia się również m.in. w interpretacji Stanisława Burkota. Zob. S. Burkot, *Miron Białoszewski*, [w:] tenże, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 64.

⁷ S. Burkot, *Miron Białoszewski...*, s. 63–64.

⁸ Jak podaje Tadeusz Sobolewski, Białoszewski „co drugi dzień” pasał krowy w Żarnowcu. Zob. T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 196.

⁹ *Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 400.

¹⁰ T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 201–202.

ścierał kurz z zabytkowych malowideł, odkrywał ich kolory¹¹, podziwiał dzieła sztuki w binarowskim kościele.

Rodzące się z takiego doświadczenia przeżycie estetyczne z natury jest przede wszystkim osobiste, wręcz intymne, jednak w swoim wierszu Białoszewski nadaje mu charakter doświadczenia wspólnotowego. W początkowym fragmencie *Starej pieśni na Binnarową* znamieny okazuje się podmiot zbiorowy:

Prowadź nas, pszenico,
złota błyskawico,
przez fiolety owych wzgórz
między blaski kukuruz
z żółcielami pospołu,
słonecznikiem upału,
miodem rozlanym powietrza –
dywanami spod Biecza¹².

Ponadto, co podkreśla Jerzy Wiśniewski¹³, w całym utworze nie zarysowuje się wyraźniej jednostkowe „ja” liryczne, co sugeruje ponadindywidualny charakter wypowiedzi. Można odnieść wrażenie, że gdy autor *być sobie jednym* przekracza próg zabytkowego drewnianego kościoła, poprzez udział w doświadczeniu wpisanej w lokalną przestrzeń sztuki staje się częścią zbiorowości, którą czyni podmiotem w początkowych partiach *Starej pieśni na Binnarową*.

Mimo że poeticka wypowiedź dotyczy konkretnego miejsca, jej forma świadczy o ponadlokalnym charakterze uobecniającej się w wierszu wspólnoty. Białoszewski wprowadza do utworu, w trybie intertekstualnym, fragmenty dwóch pieśni¹⁴: *Bogurodzicy* (poddanej w wierszu trawestacji) i *Chrystus zmartwychwstan jest*. Muzyka w przestrzeni kościoła zazwyczaj pomaga włączać zgromadzonych na mszy czy nabożeństwie w przeżywanie liturgii. Przywołanie w omawianym wierszu dawnych pieśni religijnych pełni podobną funkcję. Pojawienie się w utworze znanych i ważnych dla kultury polskiej tekstów momentalnie przywodzi na myśl związane z nimi melodie – odbiorca, który czyta włączone do *Starej pieśni na Binnarową* słowa *Bogurodzicy* i *Chrystus zmartwychwstan jest*, za sprawą tego gestu upodabnia się do parafian z Binarowej, gromadzących się przez lata w oglądanej przez poetę świątyni. W ten sposób realizuje się przypisywana *Balladom*

¹¹ Prawdopodobnie do tej właśnie czynności nawiązuje zawarte w pojawiającej się w wierszu eksklamacji określenie „pajęczyno kolorów”.

¹² M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987, s. 16.

¹³ J. Wiśniewski, *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne” 2003, t. 58, s. 246.

¹⁴ Władysław Dynak jako trzeci parafrazowany w *Starej pieśni na Binnarową* utwór muzyczny wyodrębnia tzw. pieśń wielkanocną, którą z różnymi zwrotkami modlitewnymi dodawano do *Bogurodzicy*, podając jej wariant XVI-wieczny: „Adamie, ty Boży kmieciu, / Ty siedzisz w Boga w wiecu, / Donieś nas, swych dzieci, / Gdzież królują anjeli”. Zob. W. Dynak, *Miron Białoszewski...*, s. 207.

rzyszowskim między innymi przez Tadeusza Sobolewskiego¹⁵ performatywność. Przypomina on, że na tę właściwość cyklu poetyckiego (po latach) zwrócił uwagę sam Białoszewski, zaznaczając, że jego teksty nie są po prostu opowieściami o wydarzeniach minionych – przedstawiane w nich sytuacje wydarzają się za każdym razem, gdy odbiorca poprzez lekturę staje się ich uczestnikiem¹⁶.

W tym kontekście podmiot zbiorowy *quasi*-inwokacji¹⁷ rozpoczynającej *Starą pieśń na Binnarową* można rozpatrywać w kontekście wspólnoty zorganizowanej wokół konkretnego doświadczenia. Dla czytelnika to (zapośredniczone) przeżycie odbywa się w czasie teraźniejszym, jednak już w samym tytule wiersza zawarte jest odwołanie do przeszłości. Ta ambiwalencja wiąże się z wpisaniem w utwór projektem wspólnoty trwającej bez względu na upływ czasu. Koncepcja ta ujawnia się w końcowych fragmentach *Starej pieśni na Binnarową*:

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...”
Cisza.

W nawie
na cieniach zastrzałów
ostatnia tajemnica:
po lewej ręce
zbawieni,
po prawej
potępieni,
a wszyscy
przyprószeni...
Amen¹⁸.

Białoszewskiego i tych, po których „śpiewy zostały”, łączy opisywane w wierszu miejsce. Kościół w Binnarowej to przestrzeń zachowująca swoją specyfikę pomimo upływu czasu, a w kreowanej w wierszu rzeczywistości

¹⁵ Sobolewski pisze o „naoczności” w znaczeniu performatywności. Jednak określenie „performatywność” w przeciwieństwie do określenia „naoczność” nie ma konotacji okulocentrycznych, dlatego wydaje się tu odpowiedniejsze. Por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 198.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Początek *Starej pieśni na Binnarową* przywodzi na myśl inwokację z *Pana Tadeusza* ze względu choćby na sielankowy sztafaż właściwy tej części wiersza Białoszewskiego (pszenica, „blaski kukuruz” etc.).

¹⁸ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 19.

przeszłość ma być punktem odniesienia dla powstającej wspólnoty czytelników. Dawny sposób nawiązywania relacji społecznych, bo tak między innymi można traktować zbiorowe uczestnictwo w nabożeństwach, wspólną modlitwę i śpiew gromadzących się w świątyni wiernych, zostaje niejako zainscenizowany w *Starej pieśni na Binarową*. Nie bez znaczenia okazuje się tu zagadnienie oralności tekstów Białoszewskiego¹⁹: wspomniana już performatywność²⁰ *Starej pieśni na Binarową* jest ściśle związana z faktem, że w wierszu pojawiają się fragmenty utworów przeznaczonych do wykonywania na głos. Odbiorcy tekstu, wymawiając słowa dawnych pieśni religijnych i wyobrażając sobie miejsce, do którego ma ich prowadzić „pszenica / złota błyskawica”, podobnie jak kiedyś mieszkańcy Binarowej i okolic, mogą poczuć się obecni w przestrzeni doświadczenia *sacrum* (wyrażającej się w ludzkim języku, w obrębie znanych im formuł modlitewnych) i, co za tym idzie, włączeni do związanej z nią społeczności.

Bogurodzica i utopia uniwersalności

Wyobrażona grupa, która Białoszewskiemu kojarzy się z „bożymi ścianami” opisywanego kościoła, zostaje przeniesiona na grunt literatury, a zatem dostęp do niej można uzyskać dzięki lekturze. Powstała w ten sposób grupa cechuje podobieństwo do wspólnot, o których pisał Lawrence Venuti – wspólnot „czytelników, których w innych wymiarach dzielą różnice kulturowe i podziały społeczne”²¹. Poeta (tak jak tłumacz w przypadku koncepcji Venutiego) pisząc tekst, konstruuje pewien projekt zbiorowości, którą może połączyć podobna wrażliwość. Ci, którzy czytają *Starą pieśń na Binarową* zostają przez poetę zaproszeni do stanięcia w obliczu „ostatniej tajemnicy”²² i za pośrednictwem wyobraźni (albo rzeczywistej wizyty w binarowskiej świątyni, połączonej z lekturą tekstu) wspólnototwórcze przeżycie staje się ich udziałem.

Jednakże zaistnienie podobnej wspólnoty jest ściśle związane z również istotną dla teorii Venutiego strategią przekładu, jaką jest wpisywanie w obcy tekst rodzimości²³. Białoszewski, włączając do swojego tekstu fragmenty *Bogurodzicy* i *Chrystus zmartwychwstał jest*, stosuje tego typu zabieg: z otaczającej go, rodzimej przestrzeni binarowskiego kościoła wybiera elementy współgrające z treścią tradycyjnych pieśni, by następnie wpisać je w teksty ważne z perspektywy historyczno-kulturowej, jednak z punktu widzenia zanurzonej w poetyce realizmu socjalistycznego rzeczywistości – peryferyjne, reprezentujące dawną, obcą współczesnym estetykę. Fragmenty *Bogurodzicy* zostają przez poetę przetworzone w następujący sposób:

¹⁹ Zob. A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 53–74.

²⁰ Por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 198.

²¹ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia*, tłum. M. Heydel, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 279.

²² Nawiązujący do tradycyjnych przedstawień sądu ostatecznego podział „po lewej ręce / zbawieni, / po prawej / potępieni” sugeruje, że „ostatnią tajemnicę” należy rozumieć jako los człowieka po śmierci, który pozostaje zakryty przed żyjącymi.

²³ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 268.

Bogarodzica Dziewica,
 złotem gotycka Maryja
 nad ołtarzem płonąca
 koralami u szyi,
 u twego syna Gospodzina
 cała Jerozolima:
 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!
 Adamie – ty boży kmieciu,
 Ewo – z tej samej kłody,
 we dwoje ołtarz dźwigacie,
 aż pogrubiały wam łokcie.
 Kyrie elejson!²⁴

Białoszewski, którego twórczość niejednokrotnie określano mianem „poezji metafizycznej”²⁵, trawstując fragment z *Bogurodzicy w Starej pieśni na Binnarową* zamienia Maryję „Bogiem sławieną” na Maryję „złotem gotycką” i „nad ołtarzem płonąca / koralami u szyi”. To przekształcenie stanowi egzemplifikację zauważonej przez Joannę Armatowską tendencji, zgodnie z którą w tekstach autora *Ballad rzeszowskich* „dwa porządki odczuwania: poetycki i filozoficzny, wzajemnie się dowartościowują, wprzęgnięte zostają w jeden dyskurs”²⁶. W *Starej pieśni na Binnarową* te dwa porządki nie tyle współlistnieją, co łączą się w jeden sposób odczuwania – przeżycie estetyczne przechodzi w filozoficzną refleksję, dotyczącą kwestii metafizycznych i religijnych.

Komentowany fragment wiersza można potraktować albo jako podstawę do rozważań eschatologicznych, w których zakłada się istnienie transcendentnego *sacrum*, albo jako konstatację, że postaci znane z *Bogurodzicy* istnieją jedynie w formie materialnej, jako wykonane ludzką ręką dzieła sztuki. Jeżeli przyjąć pierwsze z tych dwóch odczytań, to trawstację pieśni można interpretować właśnie jako wpisanie w tekst elementów rodzimych czy, posługując się określeniem zaproponowanym przez Tadeusza Sobolewskiego, jako „zakorzenienie formy w rzeczywistości”²⁷: polichromia binarowskiego kościoła przedstawia sceny i postacie z Biblii,

²⁴ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 15.

²⁵ Takie diagnozy stawiali m.in. Czesław Miłosz, Krzysztof Dybciak i Marian Stala. Por. P. Bogalecki, *Błogosławieństwa awangardy. „Pisarz pism nie św.” Miron Białoszewski*, „Wielogłos” 2019, nr 2, s. 89.

²⁶ J. Armatowska, *Mirona Białoszewskiego i Emmanuela Lévinasa oswojanie istnienia. Fenogram w pięciu odśtonach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 151.

²⁷ T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 196.

skonkretyzowane w sztuce powstającej na terenach południowej Polski. Z kolei przy założeniu, że osoby, o których mowa w przywołanym fragmencie *Starej pieśni na Binnarową* istnieją wyłącznie jako drewniane figury, poetyckie przetworzenie *Bogurodzicy* da się odczytać jako umieszczenie tradycyjnej pieśni w kontekście myśli postsekularnej: „cała Jerozolima: / na ścianie” okazuje się wtedy przedmiotem, który ma wartość estetyczną, ale nie jest odbierany jako reprezentacja transcendentnego *sacrum*.

W obu rozpatrywanych odczytaniach *Starej pieśni na Binnarową*, odsłania się utopijność projektu uniwersalnej wspólnoty powstającej dzięki lekturze. Zarówno odwoływanie się do *sacrum*, jak i odbiór sztuki wnętrza kościoła w Binarowej z wyłączeniem tej kategorii mogą uniemożliwić powstanie „inkluzywnej” grupy czytelników. Definicja *sacrum* nie jest wspólna dla wszystkich ludzi, a zapośredniczenie konkretnego wnętrza i tradycji nie związanych z nim praktyk w tekście może okazać się niewystarczające. Prawdopodobnie nie uda się w tym wypadku włączyć do literackiej społeczności tych, którzy w przestrzeni pozaliterackiej nigdy nie zetknęli się z podobną formą życia wspólnotowego (albo mieli z nią kontakt i nie uważają jej za wartościową) ani tych, których zainteresowania nie wzbudza sztuka zbliżona do tej z binarowskiego kościoła. Różnice kulturowe i odmienne przekonania religijne odbiorców mogą wyznaczyć granice grupy czytelników *Starej pieśni na Binnarową* i zadecydować o jej nieuniwersalności. Mimo to literatura jako medium pozostaje potencjalnym punktem odniesienia dla wspólnoty czytelników, dzięki któremu niejedna ze wspomnianych różnic może okazać się mniej znacząca lub możliwa do zniesienia.

Średniowieczny gobelin o Bieczu: niezbędny obraz wspólnoty

W książce *Wspólnoty wyobrażone* Benedict Anderson, definiując pojęcie narodu, zauważa:

[...] jest to wyobrażona wspólnota polityczna, wyobrażona jako nieuchronnie ograniczona i suwerenna. Jest wyobrażona, ponieważ członkowie nawet najmniej licznego narodu nigdy nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty²⁸.

Zgodnie z koncepcją zaproponowaną przez Andersona (do której odwoływał się wspomniany wcześniej Lawrence Venuti²⁹), wspólnota wyobrażona istnieje w relacji do pewnej wizji ogółu, która jest zakorzeniona w umyśle identyfikujących się z daną zbiorowością jednostek. Jakkolwiek Benedict Anderson nie umieszczał swoich rozważań w kontekście literatury, cykl *Ballad rzeszowskich* jako całość stanowi literacki wyraz takiego wyobrażenia, czego przykładem jest *Średniowieczny gobelin o Bieczu*. Wiersz rozpoczyna się słowami:

²⁸ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19.

²⁹ Zob. L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 285.

W zielonym wzgórzu
utkali gotykiem
gród
 złotników
 pasamoników
 białoskórników³⁰.

W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę przede wszystkim metaforyczne „utkali gotykiem”. Tego typu konstrukcja składniowa wskazuje jednocześnie na osoby zaangażowane w tworzenie gobelinu jako na rzemieślników, których dzieło powstało i na nawiązanie do sztuki gotyckiej, albo w ujęciu metaforycznym na sam gotyk, wykorzystany w charakterze surowca. W *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* tkanie można utożsamić z tworzeniem nie tyle dzieła sztuki, co samego miasta i jego historii („Tkali gród na wzgórzu, / tkali gród średniowieczny...”). Potraktowanie gotyku jako materiału, z którego powstał gobelin, uruchamia perspektywę odczytania tekstu jako opowieści o czasach rozkwitu miasta, pełniącej funkcję mitu ważnego dla społeczności Biecza – opowieści, na podstawie której mieszkańcy miasta mogą zbudować swoją kulturową tożsamość. W kolejnych fragmentach taka interpretacja zostaje usankcjonowana w nowym kontekście:

Było to dawno...
gdy gotyckim cudem
przechyliło się całe miasto
w zielonym wzgórzu,
choć pozostało płaskie...

O bogata, odkryta skrzynio,
teraz dopiero klękać przed tobą,
podziwiać każde splątanie
wątki i osnowy...
sięgać po każdy twój klejnot
blisko,
niech zaszumi wełną
gotycką...

[...]

Było to dawno...

...Jaki dzień?

– Na pewno jeszcze gotycki...

Nici nieba padają skwarem...

I cóż? – w mieście przechylonym,

choć płaskim,

prawie nikogo...

Od letniego popołudnia – szorstka

³⁰ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 20.

tkanina bruku.
 Na głębi upalnej podwórców
 pustka popielata.
 Ani zaułki miejskie
 w grube cienie niebieskie
 nie zamajaczeją
 niczym przejściem³¹.

Dla interpretacji cytowanych fragmentów kluczowy wydaje się akcentowany w wierszu (poprzez powtarzające się „Było to dawno...”) dystans. Oddalenie opisywanej historii w czasie, sygnalizowane wspomnianymi słowami, czyni ze *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu* opowieść wręcz baśniową – formułę „Było to dawno...” można by zastąpić topicznym „Dawno, dawno temu...”. Ta charakterystyczna mityczność, w połączeniu z panującymi w prezentowanym mieście pustką i bezruchem, świadczy o tym, że mamy do czynienia z obrazem przestrzeni spetryfikowanej w ramach konkretnej epoki historycznej. Statyczność właściwa gobelinowemu przedstawieniu rzeczywistości oraz charakterystyczny dla mitu stosunek do czasu zbliżają *Średniowieczny gobelin o Bieczu* do obrazu wspólnoty w rozumieniu Andersona. Prezentowane w wierszu wyobrażenie społeczności mogłoby posłużyć za – pielęgnowaną w umysłach jej członków i warunkującą jej istnienie – wizję wyobrażonej wspólnoty.

Ballada krośnieńska: lokalna historia stworzenia

Tekst kolejnego utworu z cyklu *Ballad rzeszowskich – Ballady krośnieńskiej* domyka następująca klamra kompozycyjna:

Wnoszą potopu świecznik
 i już...
 przez siedem dni brzęczą deszcze,
 przez siedem dni palą się róże³².

Występujące w całym wierszu odwołania do sfery *sacrum* spaja nawiązanie do starotestamentowej Księgi Rodzaju. Siedem dni, w wyobraźni biblijnej, łączy się zarówno z historią stworzenia świata, jak i z opowieścią o potopie i arce Noego. Białoszewski, konstruując w ten sposób klamrę kompozycyjną *Ballady krośnieńskiej*, wpisuje w narrację o dziejach Krosna podobieństwo do zapisanej na kartach Biblii historii stworzenia – opowiada o wydarzeniach z życia lokalnej społeczności i umieszcza je w kontekście Genesis. W ten sposób przestrzeń w utworze, niezależnie od obecnego już w tytule wskazania na konkretne miejsce, zyskuje wymiar ponadlokalny. Istotnym okazuje się to, że relacjonowane zdarzenia dzieją się w obecności *sacrum*,

³¹ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 21–23.

³² Tamże, s. 29–34.

a Krosno pełni funkcję przestrzeni, która skłoniła poetę do refleksji na temat związku między tym, co boskie, a tym, co ludzkie.

Największe miasto południowego Podkarpacia, podobnie jak tytułowe miejsce w *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu*, zostaje przedstawione jako przestrzeń mityczna. Najważniejsza dla autora wydaje się być geografia sakralna i mitologiczna, rozumiana zgodnie z myślą Mircei Eliadego, czyli jako jedyna naprawdę rzeczywista, w przeciwieństwie do świeckiej, „obiektywnej” geografii, która w pewnym sensie abstrakcyjna i mało istotna stanowi jedynie teoretyczną kombinację jakiejś przestrzeni i jakiegoś świata³³. W dalszych fragmentach wiersza pojawiają się kolejne nawiązania do historii znanych z Biblii:

Naprzeciw – od doliny – w dole
wieczornym
już się chwieją Panien smugi
mądre –
naftowymi lampami –
słupięją na kłodzie mostu,
patrzą w zwierciadła płynące
– – i dalej zawodzić:
... że przyszły zapalić lampy
w dolinie szybów ognistych
... że miały dziesięć siostr
(...utopiły się w tej wodzie!)
... że miały dziesięć siostr
(...pociesz nas, o Dawidzie!)³⁴

Ewangeliczna przypowieść o pannach mądrych i głupich, poddana przez Białoszewskiego poetyckiej reinterpretacji, wydarza się wieczorem w Krośnie. W *Balladzie krośnieńskiej* postaci biblijne (Noe, panny mądre i głupie, Dawid) i historyczne (Królowa Sforza) koegzystują z mieszkańcami miasta, dostosowują się do krośnieńskiej rzeczywistości³⁵. W następnym fragmencie utworu przepisana przez poetę paraboliczna narracja o pannach zostaje rozbudowana:

Więc Dawid
rąk drewnami
dzwoni
i złoto harfy rozwiesza
na szare mirry powietrza:
„Nie płaczcie waszych siostr
w dziesięciu waszych lustrach.
Zbłądziły siostry owe

³³ M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej*, tłum. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 2009, s. 48.

³⁴ M. Białoszewski, *Utworki zebrane...*, s. 32.

³⁵ Chociażby lampy, w oryginale oliwne, w Krośnie są naftowe.

pomiędzy wieże naftowe,
 jak było na początku..."
 I zaraz cały chór
 sypie na Panny wtór
 z muzyki złotem:
 „Zbłądziły siostry owe
 pomiędzy wieże naftowe,
 jak było na początku...”³⁶

W świecie *Ballady krośnieńskiej* wieże naftowe, czyli prawdopodobnie infrastruktura pobliskiej kopalni ropy naftowej w Bóbrce, stają się tłem scen ewangelicznych. Podobnie jak w innych wierszach składających się na cykl *Ballad rzeszowskich*, w *Balladzie krośnieńskiej* skonkretyzowanie miejsca jest pretekstem do przedstawienia fundamentalnej dla tradycji europejskiej opowieści jako bliskiej terażniejszości. Powtarzająca się w wierszu eliptyczna formuła „jak było na początku...”, zaczerpnięta z małej doksologii, wprowadza do *Ballady krośnieńskiej* element jednej z powszechnie rozpoznawalnych modlitw chrześcijańskich i tym samym uwydatnia religijny kontekst, w którym opisywane jest miasto. Poeta wykorzystuje ten kontekst, jednocześnie tworząc coś na kształt apokryfu. *Sacrum* uobecnia się w Krośnie za sprawą powszechnie rozpoznawalnych rytuałów i symboliki, które – w ujęciu poety – stają się przede wszystkim elementami kodu kultury chrześcijańskiej, odczytywanego w nowych realiach. W ten sposób Białoszewski przedstawia osobiście ważny dla niego obszar Podkarpacia jako przestrzeń uniwersalną, która może stać się bliska każdemu, komu nieobca jest tradycja judeochrześcijańska, uznawana za jeden z filarów cywilizacji europejskiej.

Rzeszowszczyzna Białoszewskiego

Pozornie *Ballady rzeszowskie* można by wykorzystać jako argument za charakterystycznym dla wczesnej recepcji Mirona Białoszewskiego podsumowywaniem jego tekstów jako „poezji spraw peryferyjnych”³⁷. Jednak wiersze rodzące się z sentymentu do małej ojczyzny Leszka Solińskiego, poetyckie widokówki z prowincji, mieszczą w sobie rozważania na temat więzi międzyludzkich i możliwości zaistnienia (dzięki literaturze) wspólnoty, której zasięg okazuje się uniwersalny. W *Starej pieśni na Binnarową, Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* czy *Balladzie krośnieńskiej* można dostrzec tego rodzaju poszukiwanie sensu, który sprawi, że odbiorcy tych utworów doświadczą uczestnictwa w społeczności ludzkiej i odkryją Rzeszowszczyznę jako przestrzeń, w której na to, co zarazem lokalne i uniwersalne, można spojrzeć z nowej perspektywy.

Z pewnością nie należy twierdzić, że kościół w Binarowej, Biecz czy Krosno są dla Białoszewskiego niczym więcej niż pretekstem do pisania

³⁶ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 32-33.

³⁷ Zob. P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytyczno-literacka*, Gdańsk 2013, s. 133.

o obliczach wspólnoty. W *Balladach rzeszowskich* lokalność niejednokrotnie ustępuje miejsca uniwersalności i to właśnie proces, w którym to, co ogólne, ujawnia się w tym, co peryferyjne, staje się fundamentalny dla grupy. Poezja, w sytuacji przypominającej tę, którą opisuje Venuti, okazuje się wspólnototwórcza, ponieważ pozwala czytającej ją (na głos) jednostce poczuć się częścią zbiorowości, która istnieje dzięki literaturze. Zgodnie z myślą Benedicta Andersona, zakładającą, że wspólnota jest nieuchronnie wyobrażona, można określić Rzeszowszczyznę Białoszewskiego mianem uniwersalnej: w *Starej pieśni na Binnarową*, *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* i *Balladzie krośnieńskiej* zostaje ona poetycko przetworzona w przestrzeń dla grupy, którą spaja zapośredniczone doświadczenie kulturowe. *Ballady rzeszowskie*, nawiązujące do rzeczywistości konkretnego obszaru geograficznego, dotyczą zatem i tego, co ponadlokalne – można je odczytywać jako zapis rozważań nad możliwościami zaistnienia utopijnej, wielowymiarowej wspólnoty.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Armatowska J., *Mirona Białoszewskiego i Emmanuela Lévinasa osvajanie istnienia. Fenogram w pięciu odstonach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 149–168.
- Białoszewski M., *Utworki zebrane, t. 1, Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987.
- Bogalecki P., *Błogosławieństwa awangardy. „Pisarz pism nie św.” Miron Białoszewski, „Wielogłos”* 2019, nr 2, s. 85–114, <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.19.012.11397> [dostęp: 6.03.2023].
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, [w:] S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 58–77.
- Dynak W., *Miron Białoszewski „Stara pieśń na Binnarową”*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie. Część I*, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Warszawa 1991, s. 198–210.
- Eliade M., *Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej*, tłum. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 2009.
- Hejmej A., *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego, „Przestrzenie Teorii”* 2005, nr 5, s. 53–74, <https://doi.org/10.14746/pt.2005.5.4> [dostęp: 6.03.2023].
- Kamieńska A., *Misterium powszedniości*, [w:] A. Kamieńska, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 242–247.
- Sobolczyk P., *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013.
- Sobolewski T., *Człowiek Miron*, Warszawa 2012.
- Śliwa A., *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.
- Taranienko Z., *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.

Venuti L., *Przekład, wspólnota, utopia*, tłum. M. Heydel, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.

Wiśniewski J., *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne” 2003, t. 58, s. 245–253.

Hanna Renke – studentka przekładoznawstwa literacko-kulturowego i filologii angielskiej w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych II stopnia na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka polonistyki-komparatystyki I stopnia również w ramach MISH na UJ.
E-mail: hanna.renke@student.uj.edu.pl