

BARBARA ŚNIEŻEK
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

MUZYCZNE ASPEKTY PIELGRZYMKI WŁADYSŁAWA REYMONTA NA JASNA GÓRĘ

A te rzesze ludzkie coraz więcej zatapiały się w szlochaniu i zdawały się odpływać w zaświaty na fali muzyki, która jak Archanioł Pocieszenia, szła naprzód i niosła wszystkie dusze tam, skąd wyszły: do źródła dobra i szczęśliwości...¹

Motyw pielgrzymki, widzianej zarówno jako droga do konkretnego miejsca kultu, jak i jako metafora podróży człowieka w głąb siebie, był chętnie podejmowany w literaturze różnych okresów. Dość wymienić choćby *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera (XIV w.) czy *Wędrowkę pielgrzymą* Johna Bunyana (1678). Zdarzało się, że pisarze zwracali uwagę na ten temat niedługo po głośnych objawieniach, jak to się stało w przypadku powieści Emila Zoli i Jorisa-Karla Huysmansa powstałych po wydarzeniach w Lourdes². W Polsce na przełomie XIX i XX w. tematem pielgrzymki zainteresował się dwudziestosiedmioletni, początkujący wówczas pisarz, Władysław Reymont (1867–1925).

5 V 1894 r., w setną rocznicę insurekcji kościuszkowskiej, za namową Aleksandra Świętochowskiego, wyruszył wraz z innymi pielgrzymami z warszawskiej Pragi na Jasną Górę. Jego celem było napisanie reportażu z pielgrzymki. Relacja ukazała się najpierw w odcinkach w *Tygodniku Ilustrowanym*, a rok później jako samodzielna pozycja pt. *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*³. Zyskała przychylnie opinie krytyków, dając rozgłos młodemu pisarzowi, jak również nobilitując reportaż jako gatunek literacki⁴.

1 Władysław Reymont, *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*, Warszawa 1895, s. 131–132. Wszystkie cytaty pochodzą z pierwszego wydania książki. Ortografia została uwspółcześniona.

2 Chodzi o powieść *Lourdes* Emila Zoli (1894) oraz *Katedrę* (1898) i *Les fables de Lourdes* (1906) Jorisa-Karla Huysmansa, zob.: Kazimiera Jakacka-Mikulska, „Pielgrzymki w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Emil Zola, Joris-Karl Huysmans i Władysław Reymont”, *Peregrinus Cracoviensis* 12 (2001), s. 153–169.

3 W. Reymont, „Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy”, *Tygodnik Ilustrowany* (1894) nr 24–36; tegoż, *Pielgrzymka*, op. cit.

4 Józef Rurawski, *Władysław Reymont*, Warszawa 1988, s. 126–128.

Jak zauważa Anna Niedźwiedź, debiutancki reportaż Reymonta można uznać za „przekraczający swoją epokę intymny zapis etnograficznego doświadczenia terenowego związanego z pogłębioną obserwacją uczestniczącą (czy wręcz uczestnictwem obserwacyjnym) podczas wielodniowego religijnego rytuału”⁵. W ciągu dziesięciu dni pieszej wędrówki autor opisuje zmieniające się otoczenie, miejscowości, przez które przechodzi i w których nocuje, zachowania pojedynczych pątników i całej prakskiej grupy pielgrzymkowej. Przytacza dialogi i przybliża prośby, które ludzie zanoszą przed oblicze Matki Bożej Częstochowskiej. Równocześnie sam doświadcza trudu wędrówki, czynnie uczestniczy w wydarzeniach i przeżywa własną przemianę. Jako uczestnik i obserwator pielgrzymki przyjmuje – według Marka Kawy – „postawę nowicjusza oczekującego na inicjację, ale częściej – niczym etnograf – raczej obserwuje, pochlebia współuczestnikom, by «kupić» od nich informacje”⁶. Jego specyficzna praca terenowa może dostarczyć ciekawego materiału badaczom różnych specjalizacji. Z punktu widzenia muzykologii interesujące są opisy dotyczące wszelkich wrażeń słuchowych i wydarzeń muzycznych, których pisarz był świadkiem.

LIMINALNOŚĆ, *COMMUNITAS* I KONTESTACJA

Pielgrzymka do Jasnej Góry jest zapisem drogi młodego pisarza do najważniejszego w Polsce miejsca kultu Matki Bożej, choć bywa interpretowana nawet jako historia jego nawrócenia⁷. Z punktu widzenia antropologii jest znakomitym przykładem rytuału przejścia, a zwłaszcza jego fazy liminalnej. Jak pisał brytyjski antropolog Victor Turner, „pielgrzymka ma charakter *rite de passage*, a nawet obrzędu inicjacji”⁸. W swoich badaniach dotyczących pielgrzymowania odniósł się do trzech faz rytuałów przejścia wyróżnionych przez Arnolda van Gennepa: rytuałów wyłączenia (separacji, preliminalnych), rytuałów okresu przejściowego (marginalizacji, liminalnych) oraz rytuałów włączenia (integracji, postliminalnych)⁹. W tym ujęciu pielgrzym najpierw wychodzi poza granice codzienności z zamiarem dotarcia do odległego, otoczanego szacunkiem miejsca świętego¹⁰. Wyłącza się ze swojego dotychczasowego życia, relacji, problemów, obowiązków. Jego wędrówka jest pełna niebezpieczeństw i trudności, doświadcza pokus, odbywa duchowe walki, praktykuje ascezę. Dzięki temu oczysz-

5 Anna Niedźwiedź, „Skrzyżowane itineraria – antropology i pielgrzymi”, *Prace Etnograficzne* 44 (2016) nr 3, s. 246.

6 Marek Kawa, „Pątnik czy badacz? O Reymontowskim opisie pielgrzymki na Jasną Górę”, w: *O granicach i ich przekraczaniu*, red. Piotr Kowalski, Magdalena Sztandara, Opole 2004, s. 254.

7 K. Jakacka-Mikulska, op. cit., s. 166.

8 Victor Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przekł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005, s. 152.

9 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia: systematyczne studium ceremonii*, przekł. Beata Biały, Warszawa 2006, s. 36.

10 Victor Turner, Edith L.B. Turner, *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, przekł. Ewa Klekot, Kraków 2009, s. 6–10.

cza się, przechodzi przemianę wewnętrzną, wchodzi na inny poziom egzystencji, umożliwiając głębsze uczestniczenie w religii¹¹. Pielgrzymowanie, które stanowi fazę liminalną rytuału, przygotowuje wędrowca do przeżycia rzeczywistości *sacrum*, którą jest miejsce święte i bóstwo, do którego zmierza.

Reymont jako uczestnik rytuału odseparował się na czas pielgrzymki od swojego dotychczasowego życia, by z „pana” – jak go postrzegali chłopci – stać się ich „bratem”. Doświadczając wraz z nimi niedogodności wędrowki, takich jak zmęczenie, ból i głód, dzieląc się pożywieniem i śpiąc w tych samych warunkach, pisarz zapomniał o różnicach społecznych, wniknąwszy bez reszty w tworzącą się wspólnotę i poddawszy się nastrojom związanym z Turnerowską *communitas*. Jest ona zjawiskiem liminoidalnym, które pojawia się spontanicznie i stanowi podstawową więź właściwą ludziom¹². Objawia się w pełnym porozumieniu, homogeniczności i braterstwie:

Dałem się porwać strumieniowi i płynę – dokąd?, nie pytam, bo mi jest dobrze. Czuję, jakbym się coraz więcej zrastał z nimi. Wchodzę w jakieś ciepłe, mistyczne powinowactwo z tymi duszami, zaczynam czuć tak samo, tj. rzeczy najprostsze¹³.

Zanim jednak Reymont uległ emocjom związanym z *communitas*, przechodząc przez warszawską Ochotę, uchwycił moment wyłączenia się chłopów z codzienności i wejścia w nieznaną i naznaczoną trudem fazę liminalną:

Patrzę na nich i pytam siebie: co im każe rzucić dom, dzieci, gospodarstwo, zarobek, zawsze pewną miskę kartofli, łóżko i pierzynę i iść mil kilkadziesiąt o suchym chlebie, sypiać po drogach, znosić trudy niewypowiedziane życia koczowniczego?... Cóż to jest za siła, która ich porywa z gniazda i rzuca w różnorodny, taki sam tłum, i wlecze, i odprowadza?...¹⁴.

Cytat ten może być oczywiście aluzją do szczególnych, patriotycznych pobudek tej pielgrzymki, nie ujawnionych wprost przez Reymonta z uwagi na cenzurę. Istotna jest natomiast obecność muzyki w każdej części wydarzenia: zarówno w fazie marginalizacji (pielgrzymowanie), jak i w fazie separacji (wyjście z Warszawy) i integracji (wejście na Jasną Górę):

„Jeszcze sobie nie odpowiedział, a tłum się już zakołysał, poruszył do odejścia i zaśpiewał donośnie: – «Kto się w opiekę odda Panu swemu!...»¹⁵ – faza separacji.

„Echa niosły mi psalmodię ludu, coraz cichszą falą zamierającą w jakimś srebrnym szepcie, i tyłkom szedł za jej brzmieniem: a las się rozgwarzał blaskami słońca i rozmadlał w ciszy złotawego mroku”¹⁶ – faza marginalizacji.

„Zaśpiewali pieśń do Matki Boskiej, i szli z siłą światłości dziwnej w oczach, z uśmiechami na chudych twarzach, pełnych śladów utrudzenia, a akcenty tego hymnu tryumfalne,

11 Ibid., s. 13.

12 Ibid., s. 220–221.

13 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 110.

14 Ibid., s. 8.

15 Ibid.

16 Ibid., s. 78.

szerokie, jak świat, dzwoniły niby śpiż serc i były nad ziemią pełną wiosny i słońca¹⁷ – faza integracji.

Śpiew podczas całego rytuału pielgrzymki odgrywa ważną rolę w tworzeniu *communitas*, czego dowodem jest częste odwoływanie się Reymonta do aktywności muzycznej pątników oraz barwne opisy świadczące o emocjach wyrażanych we wspólnym śpiewie i przez niego wywoływanych („Czuję, jakbym się zlewał i łączył z tym tłumem obok klęczącym i płynął strumieniem jednym z nimi, w tej pieśni, która się teraz na zakończenie rozlega¹⁸”). Poprzez śpiew pielgrzymi przekazują również treści patriotyczne, te zaś także mają wpływ na kształtowanie *communitas*. Przykładowo śpiewaną przez pątników pieśń *Kto się w opiekę odda Panu swemu* ze słowami Psalmu 91 w przekładzie Jana Kochanowskiego pisarz określa jako „ogólną”, co – zdaniem Józefa Rurawskiego – można rozumieć nie tylko jako śpiew całej wspólnoty, lecz również jako pieśń ogólnonarodową, patriotyczną, i traktować jako celowe niedomówienie¹⁹.

Reymontowski reportaż nie jest jednak jedynie zapisem idyllicznej wędrówki, w której wszystko zmierza ku osiągnięciu *communitas*. Autor zauważa konflikty pomiędzy pątnikami, równoczesność modlitw i dyskusji na tematy niezwiązane z wiarą, społeczne podziały, rywalizację pomiędzy poszczególnymi osobami i grupami pielgrzymkowymi. Tę wielość dyskursów i postaw zawarł John Eade i Michael Sallnow w pojęciu „kontestacji” (*contestation*)²⁰, stanowiącym swego rodzaju przeciwagę dla pojęcia *communitas*, w rozumieniu Turnerów. Kategoria kontestacji mówi o sprzecznościach, rywalizacji, ścieraniu się różnych interesów, hierarchii, które mogą być obecne podczas pielgrzymowania, tak samo jak braterstwo i współodczuwanie.

W *Pielgrzymce do Jasnej Góry* odnaleźć można kilka świadectw kontestacji z udziałem śpiewu. Niektóre z nich dotyczą odmiennych postaw i poziomu pobożności pielgrzymów. Przykładowo po dotarciu na nocleg we wsi Różanna Reymont zauważył, że „humor panował, bo gęsto rozlegały się śmiechy i żarty rubaszne. Czasami tylko zadźwięczały od stodoły której śpiewy pobożne, a zresztą gwar i zgiełkliwość pierwotnego obozowiska²¹”. Innym razem jeden z pątników wyśpiewywał godzinki, a potem inne pieśni, podczas gdy pisarz marzył jedynie o jedzeniu i odpoczynku²².

Niezwykłe obrazowym przykładem kontestacji jest również sytuacja zbiorowa, w której jedna pieśń wywołuje kakofonię różnych śpiewów. Po wspólnym – według Reymonta jednoczącym – wykonaniu wspomnianej pieśni *Kto się w opiekę odda Panu swemu*:

17 Ibid., s. 126.

18 Ibid., s. 36.

19 J. Rurawski, op. cit., s. 116.

20 „Introduction”, w: *Contesting the sacred: The anthropology of Christian pilgrimage*, red. John Eade, Michael J. Sallnow, London–New York 1991, s. 1–29.

21 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 68.

22 Ibid., s. 106–107.

starszy brat intonuje inną, ale równocześnie zaczyna brzmieć dziesięć co najmniej śpiewów o odrębnej melodii. Teraz widać, że to olbrzymie ciało nie ma głównego i jedyne go środka: ma ich kilkanaście; widać setki gromad, idą swojacy przy swojakach, parafiami, wsiami, ba! nawet powiatami i zawsze się ktoś wysuwa na czoło, rozkłada książkę i intonuje pieśń nową. Powstaje z tego taka kakofonia, taki galimatias srogi, że słuchać niepodobna; lament tych głosów tworzy okropnie brzęczący wir, który bije niemiłosiernie o mój słuch, niby jakiś ostry i chrapliwy klekot²³.

Sytuacja ta, powstała na początku pielgrzymki, ukazuje wewnętrzne konflikty, chęć niektórych pątników do dominacji i przewodniczenia śpiewom grupy. Ów „galimatias srogi” nasuwa skojarzenie z biblijną wieżą Babel i pomieszaniem języków przez Boga ludziom, którzy chcieli Mu dorównać (Rdz 11, 1–9). Poprzez zestawienie spajającego lud śpiewu znanej pieśni z kakofonią bezimiennych śpiewów i chęcią przewodzenia pisarz mógł także ukazać polski naród, który jednoczy się w sytuacji niewoli, a w czasach pokoju jest butny i zantagonizowany.

Powyższe przykłady są świadectwem oddalenia praskiej kompanii pielgrzymkowej od idealnej formy *communitas*. Poszczególni pątnicy akceptują wybrane dyskursy, a kontestują inne. Dyskursy religijne przeplatają się ze świeckimi, a interesy jednostek z interesami grupy. Muzyka natomiast stała się narzędziem w rękach pisarza do ukazania różnorodności pielgrzymich postaw.

ŚPIEW W SŁUŻBIE PRZEŻYWANIA

Reymont w swoim reportażu skupił się niemal wyłącznie na fazie liminalnej rytuału, a więc na wędrówce. Wiele miejsca poświęcił opisowi swojego „tu i teraz”, które traktował jako rzeczywistość wielowymiarową, postrzeganą przez różne zmysły (wzrok, słuch, powonienie). Pragnął „objąć i wchłonąć” piękno, którego doświadczał: „Dusza jakby się podnosiła ze znużenia i jakby na tych rytmach śpiewów, grania, pieśni słowicznych, woni i barw, rozwijała skrzydła, potężniała, rozszerzała się w nieskończoność i piła rozkosz i zapomnienie w tym źródle piękna”²⁴. Warto podkreślić, że bodźce wzrokowe, słuchowe i zapachowe przenikają się w tekście wręcz synestezyjnie.

Nastroje kompanii pielgrzymkowej wyrażone śpiewem pisarz łączył także z rzeczywistością widzialną – otaczającym krajobrazem. W taki sposób przedstawił poranną modlitwę w miejscowości Łazy, podczas której wykonano pieśń *Kiedy ranne wstają zorze* do słów Franciszka Karpińskiego:

Płyną głosy szeroką falą ku tym zorzom złoścącym już pół horyzontu, rozsypują się kaskadą nad tą ziemią szeroką, brzmią nad chatami, przenikają w łany zbóż, i jakby rozpylone kołyszą się i rozsnuwają w opalowej przestrzeni, dźwięczą w echach leśnych, w kwiatach

23 Ibid., s. 9–10.

24 Ibid., s. 36.

sadów, i jakby zasilone głosami przyrody, wznoszą się hymnem pełnym mocy i mówią o dobroci i potędze Pana, i rozpetane ze wszystkiego co brudne, co nędzne, co przemijające – unoszą serca rzeszy nad światy. O, potężna to pieśń, potężna pięknem, jakiego jeszcze nie odczuwałem nigdy, i dopiero na tle tych cudów wiosny, jakie są dokoła, i przez takich śpiewana, wywiera czar niesłychany²⁵.

Wierny opis dziesięciu dni pielgrzymki osiągnął Reymont poprzez użycie odpowiednich środków pisarskich, a w szczególności przez zróżnicowanie języka – raz noszącego znamiona pisarstwa artystycznego (jak w powyższym cytacie), innym razem obfitującego w kolokwializmy i zapożyczenia z dialektów (zwłaszcza w dialogach)²⁶. Przytoczone fragmenty pieśni religijnych, obok przysłów, porzekadeł, legend, wzbogacają tekst narracji używanym wówczas przez chłopów słownictwem. Łącząc opisy sytuacji muzycznych z opisami przyrody – ale i folkloru, strojów, wsi i wnętrza chat wiejskich czy kościołów – pisarz stworzył swego rodzaju literackie tło dla opisu wędrówki duchowej i procesu swojej przemiany²⁷.

Ważnym momentem na drodze do duchowej transformacji była dla narratora wizyta u ojca Prokopa – kapucyna z Nowego Miasta nad Pilicą. Właśnie tam – pod wpływem „łagodnie brzmiących tonów hymnu” śpiewanego przez kapucynów – zdał sobie sprawę ze swojej tęsknoty za ciszą i spokojem. W „konających szmerach śpiewów” odnalazł autor dawne, silne pragnienie samotności i odpoczynku²⁸. Być może kojarzył je z zamiarem wstąpienia do zakonu paulinów, z którym miał się nosić dwa lata wcześniej podczas wizyty na Jasnej Górze²⁹.

Jako uważny obserwator, autor *Pielgrzymki* analizował zarówno swoje odczucia, jak i emocje towarzyszące całej grupie pielgrzymkowej, często widoczne w jej aktywności muzycznej. Na początku określał śpiew pielgrzymów jako „energiczny”, „donośny”, „mocny”, „serdeczny”, jako „hejnał radości”. Po kilku dniach, gdy pątnikom zaczęło udzielać się zmęczenie, ich głosy stawały się dla niego „szmerem”, „szepem”, „echem”. W miarę zbliżania się do Jasnej Góry, „pieśni śpiewano żarliwiej i liczniej”³⁰. Nastrój śpiewu zmienił się również w sytuacji tragicznej dla grupy pielgrzymkowej, którą było stratowanie czterech kobiet przez konia. Kobiety te odratowano i odwieziono do doktora, ale autor reportażu zauważył, że po tym wydarzeniu „pieśni nie brzmiały tak radośnie, czuć było w głosach łzy i cierpienie”³¹.

25 Ibid., s. 20–21.

26 Jerzy R. Krzyżanowski, „Jasnogórska pielgrzymka Reymonta”, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Stanisław Fita, Lublin 1993, s. 378–379.

27 Ibid.

28 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 64.

29 Franciszek Ziejka, „Pisarze czasów narodowej niewoli na jasnogórskim szlaku pielgrzymkowym”, *Peregrinus Cracoviensis* 3 (1996), s. 105.

30 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 108.

31 Ibid., s. 32.

Warto również zauważyć, że określenia muzyczne służą pisarzowi do wzmocnienia treści pozamuzycznych. Mówi on na przykład o „rytmice płaczów, próśb i entuzjazmu”, która „długo dźwięczała w powietrzu, okręcała wszystkie ciała, przepalała je, niby wicher ognisty, i przekuwała dusze na inną miarę”³². Ten i inne opisy świadczą o wysokiej wrażliwości muzycznej pisarza, prawdopodobnie wyniesionej z domu rodzinnego. Ojciec Władysława Reymonta – Józef Rejment – miał wykształcenie muzyczne i pełnił funkcję organisty parafialnego. Uczył wszystkie swoje dzieci gry na fortepianie. Matka – Antonina z Kupczyńskich – rozpoczynała i kończyła każdy dzień śpiewem pobożnych pieśni³³. Być może dzięki doświadczeniom muzycznym nabytym za sprawą rodziców, pisarz był tak bardzo wyczulony na muzykę, a w szczególności na muzykę kościelną. Wyzwała ona i wyraża – jak świadczy omawiany reportaż – uczucia drzemiące zarówno w pielgrzymach, jak i w nim samym.

WYDARZENIA MUZYCZNE

Śpiew towarzyszył pielgrzymom z warszawskiej Pragi nieustannie przez dziesięć dni; zdarzały się jednak szczególne „sytuacje muzyczne”, których Reymont ze swoją intuicją i zmysłem literackim nie mógł przeoczyć. Przeważnie były to wydarzenia spotykające pielgrzymów we wsiach, w których zatrzymywali się na nocleg. Pisarz dwukrotnie wspominał o tradycji witania pielgrzymki przez mieszkańców wsi i o bliżej nieokreślonej muzyce instrumentalnej, towarzyszącej temu zwyczajowi (Studziana, Wielgomłynny). Niekiedy nie przystawała ona do atmosfery pielgrzymowania – muzykę powitalną w Wielgomłynach określił jako „strasliwie brzęcząca”³⁴. Wydaje się więc, że nie był zupełnie bezkrytycznym słuchaczem, który z uwielbieniem traktuje każdą działalność muzyczną chłopów.

Po całym dniu wędrówki i po przywitaniu przez mieszkańców wsi uczestnicy pielgrzymki najczęściej udawali się na modlitwę do kościoła. Przebieg nabożeństw i ich muzyczna oprawa w poszczególnych miejscach z pewnością się różniły i były uzależnione od możliwości gospodarzy. Z relacji Reymonta dowiadujemy się, że w Grójcu pielgrzymi uczestniczyli w nabożeństwie majowym odśpiewanym przy akompaniamencie organów:

Organy odzywają się jakąś przyciszoną melodią litanii, a świece złotymi punktami płoną coraz jaśniej, bo mrok opada z wolna i wlewa się w świat rozróżwiony zorzami zachodu. [...] Słowiki w sadach ukryte zaczynają swoje pieśni nocy i miłości – wylewają całe kaskady skrzących i niewysłowienie miękkich tonów, a organy brzmia cichą, uroczystą psalmodią, i lud śpiewa całą pierś w ciszy nocy nadchodzącej, opromieniony aureolą fioletowych refleksów, które miedziane zorze kładą. [...]

32 Ibid., s. 126.

33 List do Antoniego Wodzińskiego z 15 IV 1903 r., w: Władysław Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, opr. Barbara Koc, Warszawa 2002, s. 729.

34 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 105.

Dobranoc Ci, Panno Święta,
 Bez zmyy grzechu poczęta –
 Dobranoc!
 Dobranoc, wonna lilijo,
 Niepokalana Maryjo –
 Dobranoc!

Piana tej pieśni, i serdeczność dźwięków, i te odurzające wonie kwiatów, i tyle uczuć tętniących w tłumie – bije w moje serce i przenika je ekstazą. Nowy dreszcz, nowy i potężny. Klęczałbym na tym piasku, pod granatem niebios, przetykanym srebrem gwiazd, wśród tego tłumu rozśpiewanego. Niech mi tylko nuć coraz ciszej: „Dobranoc, wonna lilijo – Dobranoc!” – Niech mi tylko kołyszą duszę te brzmienia łagodne, te rytmy jakiejś liliowej, te światła, co są dźwiękami, ta harmonia serc zjednoczonych u stóp Niepokalanej, co zda się odrywać od tła i z uśmiechem niezemskim odpływać w przestrzeń, wiszące nad nami w ciszy³⁵.

Pisarz skoncentrował swoją uwagę przede wszystkim na dynamice muzyki, kontrastując donośny śpiew wiernych z cichym, uroczystym akompaniamentem organów. Dostrzegł również zmienność dynamiczną samej pieśni, brzmiejącej coraz łagodniej i zmierzającej aż do ciszy. Przytoczone słowa pochodzą z pieśni *Dobranoc Ci, Pani świata* śpiewanej do dzisiaj na zakończenie nabożeństw majowych przy kapliczkach i krzyżach przydrożnych, często na melodię pieśni pasyjnej *Dobranoc, Głowo święta*³⁶.

Inną sytuacją muzyczną, w której znalazł się Reymont, było spotkanie dziadów wędrownych przed kościołem we wsi Studzianna. Autor tak opisał swoje wrażenia:

Istna kopalnia brzydoty i potworności. Piękny ten asortyment siedzi po obu stronach przejścia. Naliczyłem 32 ślepych, kulawych, niemych, pokręconych. Widzę po sposobie wyciągania rąk i pokazywania swego kalectwa, że to starzy zawodowcy. Żebrzą niesłychanymi głosami, gną się, płaczą, jęczą choćby o grosik u „siostrzyczków” i braci pobożnych, a każdy z nich woła, że jest najniezwyklejszy. Kopalnia typów, ruchów, rzeń, bród, jęków, spojrzeń apostołskich a wyrazów twarzy łotrowskich, cały śmietnik dusz ohydnych, bo czuć z daleka, poza tą maskaradą żebractwa, cynizm wstrętny i obłudę specjalistów. Tylko jeden z całej tej brudnej zgrai wydaje mi się innym. Jest naprawdę ślepy, a śpiewa bez przestanku, a obok siedząca baba wtóruje mu falsetem. Usiadłem za tą parą, aby posłuchać co śpiewają. Ludzi wychodzi z kościoła coraz mniej, a mój dziad śpiewa:

„Czy to już koniec świata!
 Syn traduje ojca, brata,
 Córka za łeb matkę sięga –
 Ze cię piekło nie dosięga,
 Diablico!...”
 I dalej idą już tylko warianty³⁷.

35 Ibid., s. 35–37.

36 Jacek Jackowski, „Chwalcie łaki umajone. Nabożeństwa majowe przy krzyżach i kapliczkach przydrożnych na Mazowszu w Łowickim i Rawskim”, *Gadki z Chatki* 79 (2008) nr 6, s. 7.

37 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 82–83.

Widok dziadów obok kościoła w Studziannej nie dziwi, zważywszy, że znajduje się tam sanktuarium z cudownym obrazem Świętej Rodziny z Nazaretu. Ich liczba może sugerować istnienie w tej okolicy organizacji żebraczej³⁸. Dziad, który przykuł uwagę Reymonta, wydawał mu się bardziej uczciwy w swojej roli niż reszta, był „naprawdę ślepy” i wart wysłuchania (być może przez swoje walory głosowe). Przytoczony przez pisarza fragment pieśni nie zawiera treści religijnych i należy go raczej łączyć z pieśniami o upadku obyczajów, charakteryzującymi się narzekaniem na brak szacunku młodzieży wobec starszych, przestrzeganiem przed karą ostateczną i nawoływaniem do pokuty i poprawy³⁹.

O różnorodności doświadczeń muzycznych Reymonta w czasie pielgrzymki świadczy także impresjonistyczny opis muzyki kościelnej, która zabrzmiała podczas mszy na Jasnej Górze w wykonaniu Kapeli Jasnogórskiej:

Zaczęła się msza. Ciche tony fletów wibracją spiralną i jakby złotawą wlewały się w cizę i niby lśniąca siatką osnuwały dusze, potem skrzypce przenikające głosy podnosiły w śpiewie pełnym uczucia i rozpylały się jak woń róż, a organy brzmiały cicho i daleko niby szum morza, które zwolna bije i przelewa się przez brzegi, a potem burzy się głucho, potężnie w sile, huczy burzą, miota i wybucha piorunami, które trąby mosiężne rzucają z przerażliwością, i robi się chaos jakiejś rozpaczki bezbrzeżnej, która szaleje, łka i prosi – aż flety, niby chór anielski, odzywają się w pianach i śpiew rzewny, słodki wlewa się szeroką gamą i uspokaja odmęty, i płynie pod stropem kaplicy, jak pocieszenie, przenika dusze rozrzwinięciem i kołysze je słowami łaski – i milknie w nagłej, chwilowej ciszy Podniesienia, przerywanej tylko ostrym, niby stalowymi blaskami, dźwiękiem dzwonek. Naraz, ze wszystkich instrumentów bije pieśń, ze wszystkich serc zrywa się huragan krzyków i westchnień, i wszystko to skłębione, zmięte, unicestwione pada w proch przed odsłoniętym obrazem Matki Bożej [...] ⁴⁰.

Zdaniem Józefa Rurawskiego opis ten stanowi jedno z arcydzieł prozy polskiej⁴¹. Obrazuje napięcie religijne modlącej się wspólnoty, osiągnięte pod wpływem muzyki i zmierzające aż do ekstazy. W dźwiękach fletów, skrzypiec, organów, trąbek i dzwonek, które porównuje do morskich fal, Reymont ujawnia cały wachlarz uczuć⁴². Dźwięki instrumentów imitują szum wody, huczenie burzy, miotanie i wybuchy piorunów, ale i uspokajające się morskie odmęty, kołysanie fal, a wreszcie ciszę. Końcowe *tutti* powoduje huragan, który zamienia wszystkie ludzkie uczucia, krzyki i westchnienia w proch. Dopiero tak usposobieni przez muzykę pielgrzymi mogli stanąć przed cudownym wizerunkiem Matki Bożej. Warto podkreślić, że instrumenty zidentyfikowane przez Reymonta podczas mszy faktycznie były obecne w składzie Kapeli Jasnogórskiej pod koniec XIX wieku⁴³.

38 Zob.: Katia Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, Warszawa 2010, s. 62–63.

39 Piotr Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 217–218.

40 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 129–130.

41 J. Rurawski, op. cit., s. 125.

42 Trafność tej metafory imponuje tym bardziej, że w tym czasie pisarz nie zdążył jeszcze zobaczyć morza, zob.: *ibid.*

43 Paweł Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977, s. 89–104.

WĘDRUJĄCY KRAJOBRAZ DŹWIĘKOWY⁴⁴

Pielgrzymowanie jest rzeczywistością dynamiczną, zmienną. Jego esencją jest ruch, przemieszczanie, wędrowanie. Wymiar kinetyczny pielgrzymki znajduje odzwierciedlenie nie tylko w motoryce ciała, lecz również w kształtującym się rytuale (o czym była już mowa) i pejzażu⁴⁵. W swoim reportażu pisarz zwrócił uwagę właśnie na ruch, drogę, otoczenie i okoliczności. Na podstawie Reymontowskich opisów można dowiedzieć się wiele na temat krajobrazu widzialnego: geografii miejsc, terenu podróży, kościołów i miejscowości, przez które przeszła kompania⁴⁶. Jednocześnie nie brakuje informacji, które mogłyby posłużyć do opisu krajobrazu dźwiękowego – doświadczanego przez pielgrzymów podczas drogi oraz przez nich tworzonego.

Dynamikę drogi oddaje Reymont między innymi poprzez ukazanie kontrastu pomiędzy ówczesnym pejzażem dźwiękowym miasta i wsi. Przechodząc przez Warszawę, autor tak opisał to, co usłyszał i zobaczył:

Gwar miasta dopływał zgiełkliwą falą, dzwonki tramwajów były raz po raz, turkot wozów brzmiał głucho, kominy fabryk rozwłóczyły nad miastem strzępy mgieł, a tam w dole szarawo-żółta toń z pluskiem biła o przyczółki mostu. Wszędzie wrzało życie pospieszne, czynne, wysilone, życie miasta; walka o byt i o uciechę⁴⁷.

Po wyjściu z hałaśliwego miasta, którego dźwięki kojarzyły mu się z walką o przetrwanie i przyziemnymi dobrami, wszedł w zupełnie inną przestrzeń akustyczną – przestrzeń wsi niezmaconą hałasem. Dostrzegał tam rozmaite odgłosy, takie jak kukanie kukułki, gwizdanie kosów, porykiwanie bydła. Z oczywistych względów Reymont opisał krajobraz dźwiękowy z punktu widzenia członka przemieszczającej się wspólnoty. Często zwracał uwagę na momenty ciszy i odgłosy przyrody, przypuszczalnie z powodu wspomnianej kakofonii śpiewów i hałasu wytwarzanego przez przetaczającą się gromadę, które były codziennością na pielgrzymim szlaku⁴⁸.

Z pewnością mieszkańcy terenów, przez które przechodzili pielgrzymi, inaczej opisaliby swój pejzaż dźwiękowy. Z ich punktu widzenia odgłosy pieśni, modlitw

44 Przyjęłam terminologię zaproponowaną przez Kamila Nowelliego (*Krajobraz dźwiękowy Wrocławia*, <https://dzwieki.wordpress.com/krajobraz-dzwiekowy>, dostęp 19 XII 2018), inspirującego się myślą Raymonda Murraya Schafera. Terminy „krajobraz dźwiękowy” i „pejzaż dźwiękowy” traktuję jako synonimy („krajobraz dźwiękowy to fragment zbioru wszystkich dźwięków obecnych w konkretnym fragmencie przestrzeni, które są percypowane przez grupę informatorów”), a termin „audiosfera” jako nadrzędny odnoszący się do wszystkich zjawisk akustycznych percypowanych przez człowieka.

45 Anna Niedźwiedz, „Migocząca mapa – w stronę antropologii pielgrzymowania”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 71 (2017) nr 1–2, s. 197.

46 Zob.: Jerzy Starnawski, „Władysław Stanisław Reymont jako reporter pielgrzymki do Jasnej Góry”, *Studia Claromontana* 7 (1987), s. 216–222.

47 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 5.

48 Jacek Jackowski, „Pieśni na pielgrzymim szlaku”, *Wierzyć Życiem* 5 (2006) nr 10, s. 22.

i hałas generowany przez pielgrzymów były jedynie czasową zmianą krajobrazu wypełnionego odgłosami przyrody i pracy – nowe dźwięki mogli traktować jako zakłócenie. Przy okazji można pokusić się o ogólniejsze stwierdzenie, że zasięg obecności pielgrzymów w życiu codziennym mieszkańców szlaków pątnicznych wyznacza często właśnie pielgrzymi śpiew. I odwrotnie – każda grupa pielgrzymkowa oznacza śpiewem nieznaną sobie przestrzeń („A pośród tego przepychu przestrzeni, wiosny i słońca, ten wielki, rozśpiewany tłum ludzi, idący z krzyżem na czele wskroś wszystkiego...”⁴⁹). Może być to jeden ze sposobów nadawania jej wartości, konstruowania miejsca⁵⁰, które staje się dla pątników domem⁵¹.

Nie ulega wątpliwości, że Reymont w *Pielgrzymce* pozostawił opis audiosfery pielgrzymowania z końca XIX w., której na próżno szukać na współczesnych szlakach pątnicznych. W reportażu odnaleźć można wzmianki dotyczące wszelkich zjawisk akustycznych – melicznych (muzycznych), brzmieniowych (dźwiękowych) i szmerowych (fonicznych)⁵². Pierwsze z nich dotyczą zarówno aktywności muzycznej pątników wyrażonej śpiewem *a cappella*, jak i melodii granych na fujarkach przez pasterzy. Do kategorii fenomenów brzmieniowych należą na przykład: turkot wozów, rżenie koni, skrzeczenie żab, śpiew ptaków, do szmerowych natomiast – szum drzew, szmery westchnień, brzęki przesuwającej się gromady.

Warto przypomnieć, że praska piesza pielgrzymka na Jasną Górę wyruszyła po raz pierwszy na szlak w 1657 r., rok po ślubach Jana Kazimierza. Odtąd pielgrzymki z warszawskiej Pragi organizowane są corocznie, z kilkoma wyjątkami wynikającymi z sytuacji politycznej. Grupa prażan pielgrzymowała przed wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej również w 2018 r., odbierając i tworząc odmienny od dziewiętnastowiecznego krajobraz dźwiękowy. Wyposażona w mikrofony i nagłośnienie, śpiewa obecnie przy akompaniamencie gitary⁵³. Przemierza na pewnych odcinkach asfaltowe drogi, wyprzedzana i mijana przez zagłuszające ją samochody. W innych okolicznościach (lasy, pola) mogą docierać do niej dźwięki przyrody. Z pewnością problem audiosfery współczesnego pielgrzymowania, jak również repertuaru pielgrzymkowego, wymaga jeszcze pogłębionych badań.

49 W. Reymont, *Pielgrzymka*, op. cit., s. 104.

50 „W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. «Przestrzeń» jest bardziej abstrakcyjna niż «miejsce». To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości”, zob.: Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

51 Pątnicy często wyobrażają sobie pielgrzymkę jako dom, pragną udomowić swoją wędrówkę, zob.: A. Niedźwiedz, „Migocząca mapa”, op. cit., s. 198.

52 Maciej Gołąb, „Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera”, *Pamiętnik Teatralny* 52 (2003) nr 3–4, s. 308.

53 *Praska Pielgrzymka Piesza Warszawa–Częstochowa 16–36 sierpnia*, www.pielgrzymkapomocnikow.pl, dostęp 17 XII 2018.

PIELGRZYMKA I MUZYKA W TWÓRCZOŚCI REYMONTA

Zanim Reymont został pisarzem, wykonywał wiele innych zajęć. Rodzice próbowali wykształcić go na organistę – nie chciał jednak uczyć się gry na organach. Zdobył stopień czeladnika krawieckiego, lecz nie przepracował w tym zawodzie ani jednego dnia. Próbował swoich sił w wędrownych trupach teatralnych. Pracował na stacji kolejowej. Chciał odbyć nowicjat w klasztorze na Jasnej Górze. Opublikował także kilka opowiadań i nowel (rozpoznawalność przyniósł mu dopiero debiut książkowy – *Pielgrzymka do Jasnej Góry*). Mnogość doświadczeń Reymonta, w tym osobiste doświadczenie życia wśród różnych grup społecznych, znalazło wyraz w jego późniejszej twórczości.

Pisarz podjął jeszcze temat pielgrzymowania na Jasną Górę w powieści *Chłopi* (1904)⁵⁴. Motyw ten pełni w niej funkcję ramy zamykającej dzieło w planie religijno-kulturowym⁵⁵. Autor ograniczył się w tym przypadku do opisanie fazy preliminalnej rytuału, na którą składały się m.in. prośby pątników o wybaczenie win przez osoby, z którymi byli skonfliktowani, msza wotywna, pokropienie pielgrzymów wodą święconą przez proboszcza i odprowadzenie kompanii z kościoła w Lipcach do figury na Podlesiu przez mieszkańców wsi⁵⁶. W pielgrzymkę, w której wzięło udział około stu osób z Lipiec i okolicznych wsi, wplótł autor losy Jagusi i Jasia. Jasio jako syn organisty miał wstąpić do seminarium, jednak zakochał się z wzajemnością w Jagnie. Dowiedziawszy się o romansie obojga, proboszcz i organista uczynili sąd nad chłopakiem, bijąc go, a potem wyprawiając na pielgrzymkę. W ten sposób rozłączono kochanków.

W *Chłopach* zawarł Reymont wiele opisów tradycji muzycznych, jak choćby dotyczących obyczajów weselnych (Jagny i Boryny) oraz innych wydarzeń społecznych. Śpiew i muzyka towarzyszy mieszkańcom Lipiec w sytuacjach codziennych oraz podczas uroczystości kościelnych (mszy, nieźporów, procesji) i innych praktyk modlitewnych (nabożeństwa majowe), stanowiąc ważny element ich życia. Warto zauważyć, że wszystkie trzy pieśni przytoczone przez Reymonta w *Pielgrzymce* znalazły swoje miejsce również w *Chłopach*. Pieśń *Kiedy ranne ustają zorze* zanuciła Hanka przy porannym praniu, *Kto się w opiekę* – Dominikowa podczas pogrzebu Macieja Boryny, a *Dobranoc Ci, Pani świata* – podobnie jak w *Pielgrzymce* – odśpiewano zbiorowo na zakończenie nabożeństwa majowego.

54 Specyficzną pielgrzymkę do Częstochowy odbyła również bohaterka Reymontowskiej noweli *Matka* (1917), poświęconej prześladowanym unitom z Podlasia, zob.: F. Ziejka, op. cit., s. 106. Z kolei refleksje na temat muzyki odnaleźć można w powieści *Fermenty* (1897).

55 Ibid.

56 W. Reymont, *Chłopi*, t. 2, Warszawa 1976, s. 402–408.

ZAKOŃCZENIE

Pielgrzymka do Jasnej Góry Władysława Reymonta, dzieło dzisiaj raczej mało znane, znajduje czytelników głównie wśród literaturoznawców i antropologów. Ten artystyczny zapis doświadczenia terenowego znacząco różni się od innych dziewiętnastowiecznych źródeł dotyczących pielgrzymowania, które ograniczały się do opisów ośrodków pielgrzymkowych oraz ich historii wzbogaconej o ustne przekazy⁵⁷. Reymont wprowadził do opisu pielgrzymki dynamikę, uchwycił i scharakteryzował „wędrujące miejsce” zależne od rozmaitych czynników i obfitujące w wydarzenia i interakcje.

Wiele uwagi poświęcił muzyce i wszelkiego rodzaju brzmieniom i szmerom, które dokumentował w literackich opisach. Wrażenia akustyczne niemal synestezyjnie przenikają się w tekście z bodźcami doświadczanymi przez inne zmysły, zwłaszcza przez wzrok i powonienie. Śpiew w narracji Reymonta ma szczególny potencjał performatywny – stanowi nieodłączny element „wykonania” niecodziennego wydarzenia, jakim jest pielgrzymka⁵⁸. Pisarz dał wyobrażenie dziewiętnastowiecznego krajobrazu dźwiękowego Warszawy, miejsc, przez które przechodziła grupa pielgrzymkowa, oraz pejzażu dźwiękowego tworzonego przez nią samą. Dostarczył także wiedzy na temat ówczesnych form muzykowania i repertuaru. Ujawnił również przestrzenny wymiar śpiewu – poprzez aktywność muzyczną pielgrzymi oswajają nieznaną, nieokreśloną przestrzeń, nadając jej wartość. W ten sposób czynią znośniejszą naznaczoną trudem i wyrzeczeniem fazę przejściową rytuału pielgrzymowania. Reymontowski reportaż pozostaje świadectwem doniosłej roli śpiewu w pobożności ludowej oraz w tworzeniu *communitas*.

57 A. Niedźwiedź, *Migocząca mapa*, op. cit., s. 195.

58 Kamila Baraniecka-Olszewska w książce *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce* (Toruń 2013) proponuje spojrzenie na wydarzenie religijne za pomocą kategorii *performance* (zastosowanej do badań antropologicznych) oraz doświadczenia religijnego. Interesująca byłaby próba przyjrzenia się z tej perspektywy śpiewom pielgrzymkowym (jako działaniu wpisanemu w wydarzenie), jak również przeżyciom i znaczeniom, które generują.

THE MUSICAL ASPECTS OF WŁADYSŁAW S. REYMONT'S PILGRIMAGE
ON FOOT TO JASNA GÓRA MONASTERY

For the centenary of the Kosciuszko Uprising, on 5th May 1894, Władysław Reymont, then a 27-year-old beginner writer, joined a pilgrimage from Warsaw's Praga district to Jasna Góra. His aim was to write a report on the pilgrimage for *Tygodnik Ilustrowany* weekly. First published in instalments and later as his book debut (*A Pilgrimage to Jasna Góra. Impressions and Images*, Warsaw 1895), it was favourably received by the critics and earned the young writer some recognition.

Reymont's ethnographic account of the journey to Jasna Góra is a model example of what van Gennep calls the liminal phase of a rite of passage, and of Turner's *communitas*. The book also contests some types of discourse and attitudes (Eade, Sallnow), frequently reflected in the musical activity of the pilgrims. By describing the song and music, the author presents both the moods of his journey companions and his own. His text abounds in descriptions of music events, such as meeting a wondering beggar-singer, the May devotions to the Blessed Virgin Mary, as well as a holy mass on Jasna Góra.

Reymont's report also describes the audiosphere of late 19th-century pilgrimages. The author characterises (in a literary fashion) all the sounds and noises that he discovered in the changing soundscape during his journey. He also describes the soundscape of the travelling company itself, on the move and in periods of rest. Group singing allowed the pilgrims from Praga to domesticate the liminal phase of the pilgrim rite, marked by suffering, and make the journey situation familiar as well.

Reymont's *Pilgrimage to Jasna Góra* demonstrates the writer's sensitivity to music. He later introduced musical topics in his novels *The Peasants* and *Ferments*, while the experience of a pilgrimage recurs in *The Peasants* as well and in the novelette *Mother*.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Reymont, pielgrzymka / pilgrimage, Jasna Góra, audiosfera / audiosphere, liminalność / liminality, *communitas*, kontestacja / contesting, droga / journey, muzyka / music, śpiew / singing

Mgr Barbara Śnieżek jest związana z Pracownią Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN. Współpracuje przy wydaniu serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół współczesnej muzyki kościelnej w Polsce, muzyki religijnej w przestrzeni publicznej i tradycji muzycznych Rzeszowszczyzny.
barbara.sniezek@ispan.pl