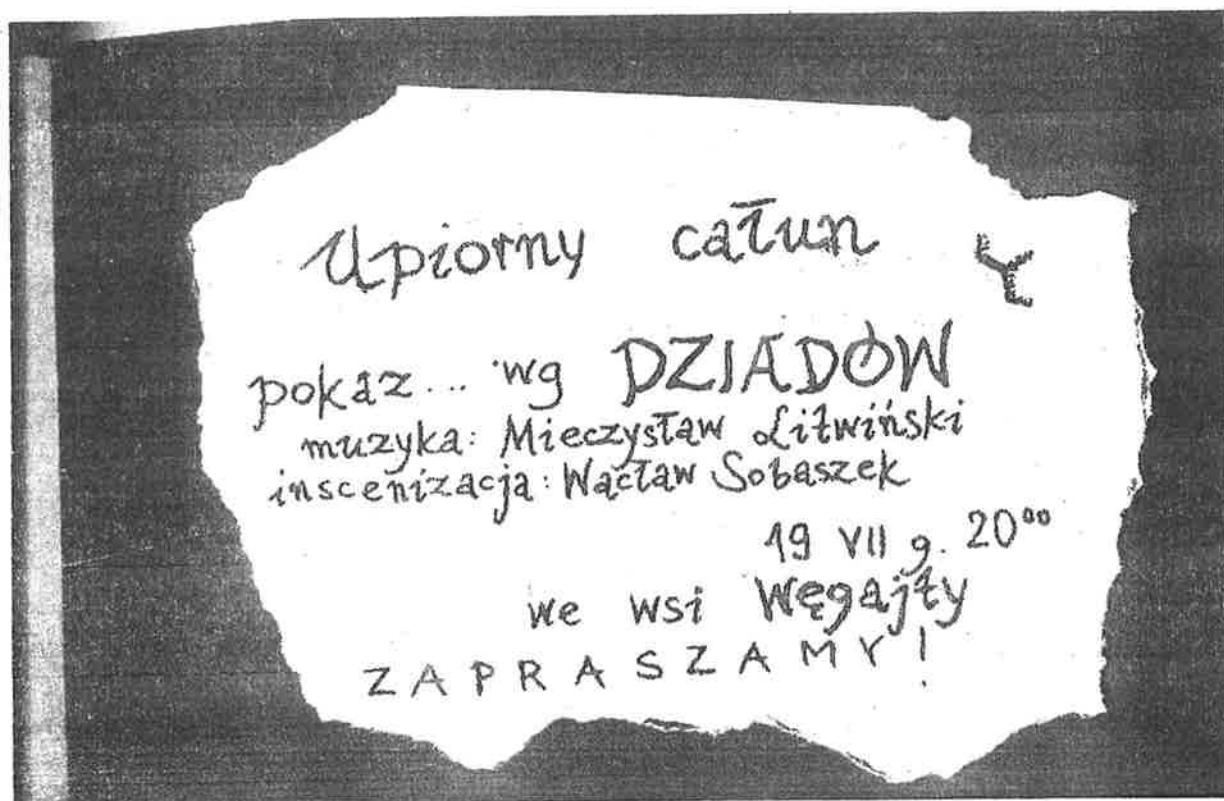




UPIORNY CAŁUN – tekst

Niniejszy „rozdział” powstał w pewnym stopniu w oparciu o pamięć autora, ale przede wszystkim – przy dużym udziale osób biorących w *Upiornym całunie* udział od jego początków: Marijki Lubyantsewej, Moniki Blige i Lidii Pajdy.

Ludzie zbierają się na środku wsi lub przed szkołą, albo też na którymś ze skrzyżowań. Są tam też aktorzy, chociaż nie wszystkich z nich można odróżnić od widzów. Niektórzy mają instrumenty... w pewnej chwili muzyka wyprowadza wszystkich na drogę. Miejscem docelowym jest łąka. Muzyka cichnie, gdy aktorzy ustawiają się w czterech punktach, tworząc wierzchołki kwadratu. Widzowie stają wzdłuż jednego lub dwóch jego boków. Jedyne, co „odgrodzi” ich od „sceny” – to przebiegający w trakcie pierwszej części spektaklu aktorzy (przemykający się co jakiś czas od wierzchołka do wierzchołka). Początek: krótka clownada lub akrobacja jednego lub trzech aktorów.

Na zboczu wzgórza lub pomiędzy krzewami pojawia się dziewczyna z chustą w dłoniach albo w wianku... czasem w kaloszach jeśli dopiero co przestało padać.

Żyłam na świecie, lecz ach! nie dla świata

Myśl moja nazbyt skrzydlata

Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni

Za lekkim zefirkiem goni

Za muszką, za pięknym wiankiem

Za motylkiem, za barankiem...

Ale nigdy za kochankiem!

Ucieka z zerwanym kwiatkiem lub zielonym badylkiem, czasem trzymając wianek, by nie spadł. Z jednego z czterech rogów wybiegają na sam środek kolejni aktorzy:

- *Czego potrzebujesz duszeczko aby się dostać do nieba?*
- *Czy prosisz o chwałę Boga czy o przysmaczek słodki?*
- *Są tu pączki, ciasta, mleczko, są owoce i jagodki!*
- *Czego potrzebujesz duszeczko, aby się dostać do nieba?*

Pytania do ducha są rzucane we wszystkie strony, jakby nie uciekł on w konkretnym kierunku, a był obecny gdzieś wokoło. I rzeczywiście – odpowiedź pojawia się w zupełnie innym miejscu. Jedna z aktorek woła w niebo rozpryskując dłońmi wodę czerpaną z ziemi (kałuży?):

Nic mnie, nic mnie nie potrzeba, niechaj podbiegną młodzieńcy!

Kwestię momentalnie przejmuje już upadająca na trawę dziewczyna:

Niech mnie pochwycą za ręce!

Niech mnie przyciągną do ziemi!

Goniący za kilkoma dziewczętami młodzieniec potyka się i krzyczy:

Niech poigram chwilkę z niemi!

Wtórzuje mu chór – aktorzy w czterech rogach kwadratu:

Niech poigra chwilkę z niemi!

Ktoś z chóru zwraca się do widzów:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie, że według bożego rozkazu,

Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie!

Chór:

Bo słuchajmy i zważmy u siebie, że według bożego rozkazu,

Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie!

Skądś, z trawy, a może zza pleców widzów, dobiega głos:

Ja, wir hörn und wolln erwägen

Dies Gebot von Gottes Hand:

Wer sich nicht der Erde band,

schreitet nicht auf Himmelswegen!

Przybiega młodzieniec z pękiem polnych kwiatów, klęka przed swoją wybranką, wręcza jej bukiet, na chwilę zastygają w sztucznej pozie, jak do fotografii. Zaczyna się pieśń niemiecka, kilka kobiet tańczy schodząc się i rozchodząc z kręgu.

Und sterb ich heut bin ich morgen tot

So begrab man mich mit Röslain rot

So begrab man mich bei der Kirchentür

Da kommt mein Schatz alle weil bei der Nacht

Pieśń przechodzi w melodię weselną, zaczyna się taniec z oklaskami. Pod koniec Państwo

Młodzi przepijają do siebie wznosząc kieliszki, słysząc brzęk i okrzyki: *Prost! Na zdrowie!*

Ostatni pada w stronę postaci, która od kilku chwil obserwuje wszystko z daleka, z pagórka.

Gwar ucicha, ktoś wybiega w jej stronę, reszta zastyga wpatrzona w nią.

- Pokazuje ręką na serce, lecz nic nie mówi pasterce.

- Czy prosisz o chwałę Boga, czy o poświęcone gody?

- Jest dostatkiem mleka, chleba, są owoce i jagody!

- Czego potrzeba dla duszy, aby się dostać do nieba?

Postać powoli odwraca się i odchodzi. Reszta aktorów zbiega się w grupę:

Nie chciałeś jadła, napoju? Zostawże nas w spokoju! A kysz! A kysz!

Willst Spies und Trank du werschmäh'n musst du weiterziehn und geh'n kus dich fort!

Postać ucieka, a na dole rozpoczyna się trzykrotnie powtarzany śpiew:

There are more things in Heaven and Earth that will dreamt of in your philosophy

I na zakończenie:

Są dziwy w Niebie i na Ziemi, o których ani śniło się naszym filozofom

Na innym wzniesieniu, obok widocznych na tle nieba drzwi wyrastających z trawy pojawia się kobietaptak o czerwonych dłoniach, jej śpiew wypełnia przestrzeń i wraca echem z różnych stron. Rozpoczyna się pochód – aktorzy idąc „krokiem paradnym” (trzy kroki do przodu, jeden w tył i chwilowe zastygnięcie) zmierzają powoli w kierunku tych drzwi, na szczyt. Intonują:

*Cicho wszędzie, głucho wszędzie
 Co to będzie, co to będzie?
 Kas gi buścia kas gi buścia?
 Nagti tamsia nagti ruścia
 Dunkel dumpf is est auf Erden
 Was sol werden was sol werden?
 Tycho wsiudy, hlucho wsiudy,
 szczo to bude, szczo to bude?*
 Widzowie podążają za pochodem. Dochodzą na szczyt, gdzie obok drzwi stoi drewniana,
 zamknięta skrzynia. Aktorzy siadają w półkřęgu, zaczyna się śpiew chóru i jego przewodnika:
*Zamknijcie drzwi od kaplicy
 I stańcie dokoła truny
 Żadnej lampy żadnej świecy
 W oknach zawieście całuny
 Niech księżyc jasność błada
 Szczelinami tu nie wpada
 Tylko śmiało! Tylko żwawo!
 Jak kazałaś, tak się stało
 Cicho wszędzie, głucho wszędzie,
 Co to będzie, co to będzie
 Czyscowe duszeczki
 W jakiegokolwiek świata stronie:
 Czyli która w smole płonie
 Czyli marznie na dnie rzeczki
 Czyli dla dotkliwszej kary
 W surowym wszczepiona drewnie
 Gdy ją w piecu gryzą żary
 I piszczy i płacze rzewnie;
 Każda spieszcie do gromady!
 Gromada niech się tu zbierze!
 Oto obchodzimy Dziady!
 Zstępujcie w święty przybytek;
 Jest jałmużna, są pacierze,
 I jedzenie i napitek.
 Cicho wszędzie, głucho wszędzie,
 Co to będzie, co to będzie?
 Podajcie mi garść kądzieli
 Zapalam ją; wy z pośpiechem
 Skoro płomyk w górę strzeli,
 Pędźcie go z lekkim oddechem.
 O tak, dalej, dalej, dalej,
 Niech się na powietrzu spali
 O tak, dalej, dalej, dalej,
 Niech się na powietrzu spali
 Cicho wszędzie, głucho wszędzie
 Co to będzie, co to będzie?
 Naprzód wy z lekkimi duchy,
 Coście śród tego padółu
 Ciemnoty i zawieruchy,
 Nędzy, płaczu i mokołu*

Zabłysnęli i splonęli
Jako ta garstka kądzieli.
Kto z was wietrznym błądzi szlakiem,
W niebieskie nie wzleciał bramy,
Tego lekkim, jasnym znakiem
Przyzywamy, zaklinamy.
Mówcie, komu czego braknie
Kto z was pragnie, kto z was łaknie
Patrzcie ach patrzcie do góry,
Cóż tam pod sklepieniem świeci
Oto złocistymi pióry
Trzepioce się dwoje dzieci.
Jak listek z listkiem w powiewie,
Kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem
Jak gołąbek z gołąbkim na drzewie,
Tak aniołek igra z aniołkiem
Jak listek z listkiem w powiewie,
Kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem
Jak gołąbek z gołąbkim na drzewie,
Tak aniołek igra z aniołkiem

Właśnie cicho, ponieważ zachód słońca jeszcze trwa. Cisza zapada na chwilę po zakończeniu pieśni, gdy słychać pukanie do drzwi. Wchodzi przez nie postać w masce Sowy, w starych ubraniach i zawiniątkiem w rękach. Siada na skrzyni okrytej czarnym płótnem, niedaleko drzwi.

Nie lubisz umierać z głodu
A pomnisz, jak w kucyją samą
Podczas najcieplejszego chłodu
Stałam z dziecieniem pod bramą?
Panie, wołałam ze łzami,
Zlituj się nad sierotami.
Ale ty, Panie, bez duszy
Hulając w pijanej ochłodzie
Przewalając się we złocie
Hajdukowi rzekłeś z cicha:
Kto tam gościom trąbi w uszy
Wypędź żebraczkę do licha!
Posłuchał Hajduk niecnota
Za włosy wywlekl za wrota
Wepchnął mnie z dzieckiem do śniegu
Zbita i przeziębła srodze
Nie mogłam znaleźć noclegu
Zmarzłam z dziecieniem na drodze
Nie znałeś litości, panie
Sowa odchodzi. Do zamkniętych drzwi woła Ojciec:
Dzieci! Nie poznajecie mnie, dzieci?
Przypatrzcie się tylko z bliska,
Przypomnijcie tylko sobie!
Ja nieboszczyk pan wasz, dzieci!
Wszak to moja była wioska,
Mija rok trzydziesty trzeci,

*Jak mnie złożyliście w grobie.
Ach, zbyt ciężka ręka boska!
Jestem w złego ducha mocy,
Okropne cierpię męczarnie.
Kędy noc ziemię ogarnie,
Tam idę szukając nocy;
A uciekając od słońca
Tak pędzę żywot tułaczy,
A nie znajdę błędem końca.
Wiecznych głodów jestem pastwą;
A któż mię nakarmić raczy?
Szarpie mię żarłoczne ptastwo;
A któż będzie mój obrońca?
Nie masz, nie masz mękom końca!
Słychać skrzypce, grające jakąś melodię - smutnego walca. Zjawia się postać kobiety z
latarnią, oświetla drzwi, siada na skrzyni.*

*Meine Tür
hat dich gerufen, ich schloss
das Fenster, verhängt die zerbrochene
Scheibe
aus dem Regen
nahm ich das Licht, aus schlagendem
Wasser das Licht
Wer denn steht
hinter den Türen, lauscht:
Ein Klopfen
geht unter dem Dach?
Hier wird sprechen,
der vor das Tor tritt, der
Lebendige, er wird sagen:
Wer des Weges kommt,
trete herein*

Kobieta znika wśród chóru. Rozbrzmiewa żydowski nigun z wplecionymi na początku słowami z Dybuka:

*Właśnie dobre duchy otaczają nas
One lubią słuchać, tego o czym mówimy
Lub śpiewamy pieśni
Boj boj boj boj baj
Kiedy tańczymy, kiedy żyjemy
Oj oj oj oj jam bam bam
Oj oj oj oj jam bam bam
Oj oj oj oj ja ba bam ba
Jaba ba bam ba jaba ba bam ba
Oj oj oj oj jam bam bam
Oj oj oj oj jam bam bam
Oj oj oj oj ja ba bam ba
Jaba ba bam ba jaba ba bam ba... ..*

Pieśń jeszcze trwa, kiedy przez drzwi wchodzi postać w masce. Podchodzi do widzów z wyciągniętą dłonią.

Nie o pączki, mleczka, chrusty
 Prosim gorzycy dwa ziarna
 A ta usługa tak marna
 Stanie za wszystkie odpusty
 Bo słuchajcie i zważcie u siebie
 Że według bożego rozkazu
 Kto nie zaznał goryczy ni razu
 Ten nie zazna słodczy w niebie
 Chór odpowiada:
 Bo słuchajmy i zważmy u siebie,
 Że według bożego rozkazu,
 Kto nie zaznał goryczy ni razu
 Ten nie zazna słodczy w niebie
 Następna maska jest kolorowa, roztańczona
 W raju wszystkiego dostatek
 Co dzień to inna zabawka
 Gdzie stąpim wyrasta trawka
 Gdzie dotknem – zakwita kwiatek
 Lecz choć wszystkiego dostatek
 Dręczy nas nuda i trwoga
 Ach, mamó, dla twoich dziełek
 Zamknięta do nieba droga!
 Chór:
 Lecz choć wszystkiego dostatek
 Dręczy nas nuda i trwoga
 Ach, mamó, dla twoich dziełek
 Zamknięta do nieba droga!
 Zjawia się ponownie Ojciec, Pan wioski:
 Hej, kruki, sowy, orlice!
 O wy przeklęte żarłoki!
 Puśćcie mnie tu pod kaplicę
 Puśćcie mnie choć na dwa kroki!
 Odpowiedzią jest głuchy zaśpiew:
 Hej, sowy, puchacze, kruki
 I my nie znajmy litości
 Szarpajmy jadło na sztuki
 A kiedy jadła nie stanie
 Szarpajmy ciało na sztuki
 Niechaj nagie świecą kości
 Maski-ptaki zbliżają się kolejno do Ojca, dziobią go, kłują...
 He, ihr Uhus, Raben, Eulen,
 Wollen auch nicht gnädig sein!
 Lass die Speise uns zerteilen,
 Ist die Speise ausgegangen
 Lasst den Körper uns zerfleischen
 bis aufs leuchtend kahle Bein
 pieśń w końcu ustaje, Ojciec odchodzi. Znowu skrzypce – pierwszy ptak wskakuje na skrzynię: Kurka wodna!, drugi: Merde!, Kurwa! – kolejne krzyki ptaków - przekleństwa przeplatane ze słowami ciemno wszędzie...

Ptaki zastygają, kiedy wieko skrzyni unosi się i staje w niej postać w białej koszuli,
rozganiając ptaki krzyczy:
Do nieba? Błuźnisz daremnie!
O nie, ja nie chcę do nieba.
Ja tylko chcę żeby ze mnie
Prędejsz się dusza wywlekła!
Stokroć wolę pójść do piekła
Wszystkie męki zniosę snadnie
Wolę jęczeć w piekle, na dnie! – wybiega zatraskując za sobą drzwi.
Ptaki staczają się powoli od skrzyni przy dźwięku jęczących skrzypiec.
Po chwili rozlega się dźwięk harmonium, rozpoczynającego pieśń:
Kiedy mądry człowiek
Tysiącckroć umiera
Prawda tysiącckrotne
Życia mu otwiera

In dem der Weise Mann
zu tausend Malen stürbet
er zu tausend Male um
Neues Leben würbet

Pieśń trwa długo, na koniec pierwsze słowa są powtórzone przez chór. Gdy dobiega końca,
zza drzwi słychać rytmicznie intonowane przez trzech aktorów w strażackich hełmach słowa:

Wsiąść muszę na duszę jak na koń!
Goń, goń, w cwał, w cwał!
Aktorzy tworzą miniaturowy pochód i ruszają w pole. Zaraz formuje się inna trójka:
Co za szal! Brońmy go, brońmy, skrzydłem osłońmy skroń!
Zaczyna grać bęben, harmonium, głosów robi się coraz więcej, gości – kilka grup wędruje
po trawie, stopniowo oddalając się od drzwi i skrzyni.
Rumaka przedzierzgnę w ptaka. Orlimi pióry do góry! W lot!
Gwiazdo spadająca Jaki szal W otchłań cię strąca
Orla w hydrę! Oczy mu wydrę. Do szturmu dalej Dymi! Pali! Ryk! Grzmot!
Z jasnego słońca Kometo błędu! Gdzie koniec twego pędu? Bez końca, bez końca!
Ognia pal! Litość żal!

Tworzą chwilowe okręgi, łączą się w kolumny, rozchodzą się. Cały czas nakładają się na
siebie Głosy, rytmiczne, czasem skandowane, czasem szeptane. W końcu wszystkie grupy
schodzą się z różnych stron, głosy stopniowo cichną. Tworzą się dwa rzędy klęczących
twarzami do siebie kobiet. Każda zapala swoją świeczkę. Widzowie skupiają się wokół,
świece dają mocne światło, bo słońce już tylko odbija się w chmurach nad horyzontem. Unosi
się dłoń jednej z nich...

Wylamawszy zamku bramy
Twardowski błędził wśród gmachów
Biegł na wieże, schodził w jamy
Co tam czarów! Co tam strachów!
W jednym sklepisku zapadłem
Jak dziwny rodzaj pokuty
Na łańcuchu przed zwierciadłem
Stoi młodzieniec okuty
Stoi, a z ludzkiej postaci
Mocą czarownych omamień

Coraz jakąś częśćkę traci
I powoli wrasta w kamień
A do piersi już był głazem
A jeszcze mu błyszczą lica
Męstwa i siły wyrazem
Czułością świeci żrenica
Nie zgadnę jak długie lata
Mogłem w więzieniu przesiedzieć
Ty świeżo wracasz ze świata
Musisz mi o nim powiedzieć
Byłeś rycerzu z Twardowa
Na Świtezi naszej brzegach?
Czy tam ludzie nie mówili
O Poraju silnej ręki
I o nadobnej Maryli
Której on ubóstwiał wdzięki?
Nie słyszałem o Poraju
Ani o jego kochance
Po co pytać, czasu strata
Gdy cię wyrwę z tej opoki
Wszystkie ciekawości świata
Własnymi odwiedisz kroki
Znam czarodziejską naukę,
Wiem dzielność tego zwierciadła
Wraz go na drobiazgi stłukę
By z ciebie ta larwa spadła
To mówiąc, nagłym zamachem
Dobyl miecza i przymierza
Ale młodzieniec z przestachem
Stój! zawołał na rycerza
Weź mi zwierciadło ze ściany
I podaj go w moje ręce
Niech sam skrusze me kajdany
I uczynię koniec męce
Wziął i westchnął twarz mu zbladła
I zalał się łez strumieniem
I pocałował zwierciadło
I cały stał się kamieniem.

Pary kobiet po kolei wstają, składają sobie pocałunki. Świece gasną, zostaje jedna. Ostatnią pieśń śpiewa Przewodnik, po litewsku. Te same słowa – po polsku – mówi wprost do widzów jedna z kobiet:

Człowieku! Gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,
Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza,
I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze;
Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,
Tak czekają twej myśli – szatan i anioły;
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz

*I sam nie wiesz, gdzie lecis, sam nie wiesz, co działasz.
Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony.
Ostatnie słowa brzmią w ciszy wraz z echem muzyki harmonium.*

Upiorny całun pokaz według Dziadów
Insc. Waław Sobaszek, muz. Mieczysław Litwiński.
Projekt Terenowy Teatru Wiejskiego Węgajty
premiera: lipiec 2001, wieś Węgajty

UPIORNY CAŁUN - kontekst

Zarys poniższego tekstu, a raczej jego koncepcja i wstępny „spis treści” – powstały w trakcie rozmowy z Waławem Sobaszkiem. Wiele szczegółów podała aktorka Teatru, Marijka Lubyantsewa.

Realizacja widowiska plenerowego, opartego – jak głosi zaproszenie – na *Dziadach* Adama Mickiewicza, posiada w działalności Teatru Wiejskiego Węgajty oraz samego Projektu Terenowego – pewien kontekst. Nie mam na myśli całej tej działalności, chociaż można by bronić tezy, że pomysł realizacji jakiegokolwiek spektaklu we wsiach Węgajty czy Nowica nie zrodziłby się, gdyby nie istniał ten Teatr. Tym słowem określam to wszystko w tej działalności, co z *Dziadami* – i poprzez to z *Dziadami* – ma coś wspólnego. A jest takich obszarów – na różnych poziomach i o różnej rozległości – co najmniej kilka. Zaczę od samego podejmowania tematu *Dziadów*, którego Teatr stawał się inicjatorem.

20 i 21 czerwca 1998 roku odbyła się sesja *Na pograniczu światów*, towarzysząca „otwarcu” przez Wspólnotę Kulturową Borussia tzw. Domu Mendelsohna (dawnego żydowskiego domu przedpogrzebowego w Olsztynie). Były tam odczyty o żydowskich zwyczajach pogrzebowych i żydowska muzyka. W Węgajtach natomiast była „(...) mowa o tradycji *Dziadów*, (...) obecnej zarówno w tradycji białoruskiej, jak i egzotycznej... meksykańskiej, znanej również Mickiewiczowi, który pisał, że <dotąd po wyspach Nowego Świata> takie uczty się odbywają.” Był też spektakl Teatru Stacja Szamocin *Długa ulica żywych i umarłych*. To, co bezpośrednio dotyczyło *Dziadów* – czyli owe egzotyczne uczty – to temat referatu Mariusza Gniadka, porównującego białoruskie i meksykańskie *Dziady*.

Drugą tego rodzaju sesją było ponowne zaproszenie do Węgajt Mariusza Gniadka w 2001 roku, oraz o. Jacka Pawlika, badacza kultur afrykańskich. To wydarzenie było już bezpośrednio związane z *Upiornym Całunem* – w sesji brała udział cała grupa, uczestnicząca w pierwszej realizacji. Ojciec Pawlik od lat bada obrzędy plemion Afryki zachodniej. W spotkaniu w Węgajtach przedstawiał rytuały chowania zmarłych oraz stosunek tamtych społeczności do przodków.

Również latem 2001 roku, kiedy w Węgajtach pracowała nad *Dziadami* międzynarodowa grupa stażystów, została otwarta wystawa *Swarycewicze. Czerwiec 2001*, związana z badaniem obrzędów związanych z kultem zmarłych we wsi Swarycewicze na Ukrainie. Wystawa oraz towarzyszący jej referat - autorstwa aktorki Teatru, Marijki Lubyantsewej - były wynikiem wyprawy do tejże wsi w czasie święta Trojcy. Jest to wiosenne, obchodzone zazwyczaj na przełomie maja i czerwca, święto zmarłych, w trakcie którego odbywają się na cmentarzach *lamentowania*, obcowanie ze zmarłymi całkiem osobiste, intymne. W święto Trojcy wchodzi również chodzenie z Kustem – rodzaj kołędowania z pieśniami, w tradycyjnych strojach. Kust – w tłumaczeniu „krzak” - to ustrojona zielonymi gałązkami klonu dziewczyna, z którą kołędujące kobiety przychodzą do kolejnych domów – przynosząc tym samym obietnicę szczęścia, dobrobytu na cały rok. W

piątek świętuje się Baby, w sobotę Dziady, w niedzielę – samo lamentowanie i chodzenie z Kustem.

„- Dzisiaj są <Dziady>. Przed <Trójcą> zmarłych. <Dziady>. Dziś gotowaliśmy barszcz, kaszę... Bliny robimy, kto ma biały ser – ser rozrobimy. Żeby było dobrze. Oto i sami zjemy i dla nich zostawimy. A dla nich trzeba gorące nalewać, gorące, żeby para szła. I oni przychodzą nad parę i jedzą. Tak stare przodki robili i my tak robimy. Oto i dzisiaj robiliśmy. Bo dziś ich dzień.

- I dziś przychodzili zmarli do was?
- No. Wychodzimy zza stołu i dla nich przyrządzamy... Nalewamy gorące tam, łyżki kładziemy, wszystko, wodę, jeżeli są mężczyźni, wtedy wódkę. Żeby wspomnieć.
- I wódkę też piją?
- Czy piją, czy wachają... Dziś <pominalna> sobota. A wczoraj <Baby> były. <Baby> obchodzą w piątek, a <Dziady> w sobotę. Dla <Bab> postne gotujemy, postny barszcz z grzybami.
- Ale co to jest <Dziady> i co to jest <Baby>?
- (śmieje się) No, mężczyźni, to są mężczyźni. W piątek przychodzą zmarłe kobiety, a w sobotę zmarli mężczyźni... A jutro jest <Trójca>. Tatarak, klon przygotowują. Czystość, porządek... A na cmentarzu zobaczycie... A potem chodzą z <Kustem>. Wybierają dziewczyną, wianek z klonu zakładają. Ubierają ją w lesie czy w chacie obok. Biorą klon, brzozę, kwiaty, pasem i wstążkami przewiązują i wiodą. Chodzą, śpiewają...”

Fragment wywiadu z Chołodzko Matroną Michajłowną, przeprowadzonego przez Monikę Walenko i Marijkę Lubyantsew, 1 czerwca 2001 roku w Swarycewiczach, na Ukrainie.

Powyższy fragment oraz części dziennika wyprawy i spolszczony tekst lamentu jednej z tamtejszych kobiet wraz ze zdjęciami tworzyły tę wystawę i towarzyszyły grupie pracującej nad *Upiornym Całunem*.

Wydarzeniem, które można włączyć w zakres „zainteresowania Dziadami” – jest swojego rodzaju wyprawa do miejscowości Jedwabno w 2001 roku. Na kilka dni przed uroczystym odsłonięciem pomnika upamiętniającego tragedię Jedwabnego zespół Projektu Terenowego odbył tam jedną z pierwszych prób *Upiornego Całunu*. Gdzieś na przylegających do miasteczka łąkach brzmiały pieśni Mieczysława Litwińskiego oraz żydowskie niguny.

Upiorny Całun, pokaz według Dziadów – jak starałem się pokazać – nie jest odosobnionym w swoim „zainteresowaniu” Dziadami obszarem działalności Teatru Wiejskiego Węgajty. W najbliższych planach (piszę w czerwcu 2003) Projektu Terenowego jest realizacja tego spektaklu we wsi Węgajty. Przez ostatnie dwa lata – czyli od czasu jego powstania – istnieje ono w podobny sposób jak *Missa Pagana*, również plenerowe, również z muzyką Mieczysława Litwińskiego, widowisko do słów poematu Edwarda Stachury. Mówiąc „podobny sposób” mam na myśli nie tylko fakt, że oba są poprzedzane kilkudniowymi warsztatami aktorów Teatru i grupy stażystów (z których zazwyczaj część bierze w tym przedsięwzięciu udział po raz pierwszy). Oba funkcjonują w podobnym rytmie – jednej, dwóch realizacji rocznie. Ale przede wszystkim – *Missa Pagana* jest realizowana w okolicach wsi Pupki: łąk i lasów nieopodal Teatru. Są to miejsca związane z osobą Andrzeja Sulimy-Suryń, nieżyjącego już poety, który przebywał w tych stronach i który do dziś jest ważną w tych stronach postacią, a Teatr współuczestniczy w opiece nad jego spuścizną. Pierwsza *Missa Pagana* była jemu dedykowana.

Zestawienie tych dwóch przedsięwzięć nie miało na celu udowodnienia jakiejś szerszej tendencji, ale wskazanie, że tego typu przedsięwzięcia mają w całej działalności podłoże, oraz na sposób, w jakim są one tworzone. Realizacja w pewnym systematycznym rytmie, udział częściowo „starej”, częściowo „świeżej” grupy stażystów, towarzyszące całemu wydarzeniu warsztaty – wszystko to składa się na rodzaj pracy, do którego Teatr

Wiejski Węgajty doszedł w trakcie długoletniej praktyki organizowania warsztatów i wypraw terenowych – przede wszystkim kołędowania i alilujki.

UPIORNY CAŁUN – Dziady warmińskie?

Dziady warmińskie to tytuł recenzji, jaka ukazała się w olsztyńskiej Gazecie Wyborczej po premierze widowiska w lipcu 2001 roku. „Przed zachodem słońca kotlina ruszyła procesja ze śpiewem, muzyką i biciem w bęben. Wzywane duchy pojawiały się uczestnikom obrzędu na okolicznych wzgórzach, na tle gasnącego lipcowego nieba.” *Dziady warmińskie, mickiewiczowskie gusła na polu w Węgajtach*, Gazeta Warmii i Mazur, dod. do Gazety Wyborczej 23 VII 2001 Przytaczam te słowa nie tylko dlatego, że autor – Tadeusz Szyłłejko – zdołał w swojej recenzji oddać atmosferę tego wydarzenia i wyłowić ciekawe szczegóły. W cytowanym fragmencie dotyka on natomiast ważniejszej kwestii, którą chciałbym w jednym z możliwych kierunków rozwinąć. To, że mówiąc o *Dziadach* nie sposób całkiem pominąć *Dziady*, to zrozumiałe. Moje pytanie brzmi – co *Upiorny całun, pokaz według Dziadów* może mieć wspólnego z obrzędem. I nie jest to, jak uważam, tak prosty związek, jak sugerowałyby cytowane słowa recenzenta.

Przed wszystkim – chociaż to może wydać się oczywiste – *Upiorny całun* to wydarzenie teatralne, widowisko, spektakl plenerowy. Zostało przygotowane przez aktorów i uczestników warsztatu teatralnego, pod przewodnictwem reżysera oraz kompozytora. „Zespół uświęconych tradycją czynności i praktyk towarzyszących jakiejś uroczystości o charakterze rodzinnym, społecznym, religijnym itp.” Mały słownik języka polskiego red. Stanisław Skorupka PWN Warszawa 1968 Taka definicja obrzędu wyklucza na samym wstępie włączenie *Upiornego Całunu* w jego zakres. A jednak autor recenzji nie do końca przecież bezpodstawnie używa tego określenia.

Teatr Wiejski Węgajty jako jedno z głównych zadań postawił sobie badanie możliwości teatru obrzędowego we współczesnym kontekście. Owocem tych poszukiwań jest między innymi corocznie powtarzany cykl warsztatów i wypraw: kołeda - zapusty - alilujka. Przyglądając się przebiegowi *Spektaklu domowego* (odgrywanego w całości lub w częściach w czasie kołędowania zimowego w domach gospodarzy) oraz realizacji *Widowiska synkretycznego Ostatki-Zapusty*, można dostrzec motyw obecny w nich obu. Jest to maskara Kozy: drewniana głowa oraz kozuch.

W jakimś momencie *Spektaklu domowego* rozpoczyna się ukraińska pieśń:

Dobry wieczir wam
Taj gospodariam
My ni sami jdem
My kozu wedom
Z haty i do haty
Siru wolochatu
Z dowgymy nogamy
Z krutymy rohamy

Dobry wieczór wam,
Także gospodarzom
Nie idziemy sami
Wiedziemy kozę
Od chaty i do chaty
Szara włochatą
Z długimi nogami
Z krzywymi rogami

Koza wpada na skrawek wolnego miejsca, podskakując i tańcząc, bodąc widzów i mecząc w niebogłoty.

Ho-ho-ho koza
Ho-ho siraja
Ho-ho bilaja
Ho-ho- bystraja
Oj powedysia
Rozweselysia
Po wsiomu domu
Po weselomu

Ho-ho-ho koza
Ho-ho-ho szara
Ho-ho-ho biała
Ho-ho-ho szybka
Oj pójdz
Rozwesel się
Po całemu domu
Po wesołym

De koza chodyt' - tam żyto rodyt'
De ne buwaje - tam wylahaje
De koza nogoju - tam żyto kopoju
De koza rohom - tam żyto stohom

A w Mychajliwci
Wsi chłopci strilci
Strilnuly kozu
W praweje woszko
W praweje woszko
Priamo w seruszko

Koza pada, leży, nie rusza się.

Puc' koza wpala
Neżywa stała
A Michonosza
Bere dudoczku
Nadyma kozu
Taj u żyloczku

Gdzie koza chodzi - tam żyto rodzi
Gdzie nie bywa - tam żyto kładzie się
Gdzie koza nogą - tam żyta kopa
Gdzie koza rogiem - tam żyta stok

A w Michajłowkach
Wszyscy chłopcy są strzelcami
Postrzelili kozę
W prawe ucho
W prawe ucho
Prosto w serducho

Nagle koza padła
Stała się nieżywą
A Michonosza
Bierze dudeczkę
Nadmuchuje koze
Prosto w żyły

Jeden z kolędników podbiega do leżącej kozy i grając na dudce zaczyna dotykać ją w różnych miejscach. Koza zaczyna się ruszać.

Nadulas' żyła
Koza ożyła
Taj pidnialasia
Taj pidwelasia
Taj pizła koza
Taj hulajuczy
Taj strybajuczy
Usich ditoczok
Zweselajuczy

Żyła się nadęła
Koza ożyła
Podniosła się
Poderwała się
Poszła koza
Hulając
Skacząc
Wszystkich dzieci
Rozbawiając

Koza podnosi się i znowu zaczyna biegać, skakać i rozrabiać. Podaję tłumaczenie, aby wydobyć motyw związany ze śmiercią kozy i jej zmartwychwstaniem. W pieśni bardzo wyraźnie zaznacza się ten moment, jest dosłownie nazwany: *Neżywa stała... Koza ożyła*. Jest to punkt kulminacyjny opowieści o kozie, wskazuje na to chociażby fakt, że staje się to pod koniec, potem jest już tylko radość. Ale podobnie ułożona jest dramaturgia sceny kolędowania. Moment upadku i bezruchu Kozy wywołuje napięcie, oczekiwanie - kontrastując z uprzednim „rozbrykaniem” i hałasem. Oczekiwanie - oczywiście na powrót tej radości, tańca i mecenia. Zmartwychwstanie kozy jako temat jednej z części kolędowania. Koza, dawne zwierzę totemiczne, Koza - Matka.

Na wspomnianych sesjach w Węgajtach Mariusz Gniadek przedstawiał wyniki swoich badań. Wynika z nich jasno, że poszukiwania Dziadów we wszystkich ważniejszych świętach chrześcijańskich i obrzędach związanych z nimi - jest jak najbardziej uzasadnione. Zresztą - taką tezę stawiała już w latach 30 ubiegłego stulecia badaczka wschodnich tradycji Olimpia Swianiewiczowa. Dziady są obecne nie tylko w święcie zmarłych. „Od wigilii Bożego Narodzenia przez cały okres Wielkiego Postu i samą Wielkanoc aż po Zielone Świątki i Święto Zmarłych - we wszystkich tych obrzędach dorocznych odnaleźć można silny akcent postawiony na spotkanie z bliskimi, którzy zmarli.” - pisze w artykule *Na pograniczu światów* Mariusz Gniadek. Dziady na Białorusi to Dziady każdej *raditielskiej suboty* - oficjalnie przez Kościół wyznaczonych „dni pamięci zmarłych” przed świętami Zapustów, Wielkiej Nocy i Zielonych Świątek.

Czy od tradycji Dziadów białoruskich i ukraińskich jest daleko do form teatru obrzędowego, jakimi posługuje się Teatr Wiejski Węgajty? Nawet jeśli nie ma w realizacjach kolędowania bezpośrednich nawiązań do nich - istnieją jakieś powiązania. Przykładem - postać odradzającej się Kozy. Ale tych skojarzeń można szukać w różnych obszarach. Chociażby kwestia jedzenia. Jedzenie jest obecne w przypadku każdego *chodzenia po domach*. Kolędników (czy to zimowych czy wiosennych) częstuje się i podaje się im wódkę. Dlaczego? Kim są - lub kim się stają - kolędnicy, aby ugoszczenie ich mogło zapewnić dobrobyt gospodarstwu, do którego zawitają? Czyż nie mają przebrań, czyż nie noszą masek?

Te postaci, a może tylko połowiczne postaci („wchodzenie w rolę” i kwestia postaci w kolędowaniu to temat godny zbadania, tu zaznaczam jedynie, że nie jest to klasyczna sytuacja - chociażby dlatego, że kolędnicy zazwyczaj znają się z osobami, do których przychodzą i zaraz po skończeniu grania rozmawiają z nimi całkiem prywatnie) mają jakiś specjalny status. Są kolędnicy tymi, którzy przynoszą Nowinę. Szczególnie mocno jest to akcentowane w kolędowaniu wiosennym, gdzie Zmartwychwstanie jest najważniejszym tematem i w ogóle - główną przyczyną kolędowania. W podzięcie za przyniesienie Nowiny - gospodarz ofiarowuje im jedzenie i wódkę. Jedzenie - trzeba dodać - najlepsze, jakie ma, lub jakiś tego „najlepszego” substytut, znak. Ofiara jest więc związana z tymi przebierańcami, grajkami (to określenie, jakie przyłgnęło do zespołu Projektu Terenowego we wsi Dziadówek - miejscu corocznych realizacji alilujek).

*Dajcie nam tu, dajcie, jajek osiemnaście
Żeby wam się kury nie kryły po chwaście
Po chwaście nie kryły, jajek nie gubiły
Żeby wam się wszystkie do domu schodziły*

W realizacjach Zapustów i kolędowania noworocznego obecna jest między innymi maskara Bociana, która także otrzymuje jedzenie. Jest to kromka chleba podawana przez jednego z kolędników, ale podobno w przeszłości to gospodarz karmił ptaka (chyba że Bocięk sam zwędził coś ze stołu). Nakarmiony chlebem Bocian przyniesie chleb dla domu na cały rok. Tu - w odróżnieniu od karmienia kolędników - można doszukać się nie tylko „zaklinania rzeczywistości” - zapewniania sobie dobrobytu - ale także element wróżby: lepiej, żeby Bocian nie wypuścił z dzioba kromki...

W obcowaniu ze zmarłymi jedzenie ma szczególne znaczenie, tego nie trzeba podkreślać. Od spożywania posiłków na grobach, przez pozostawianie pokruszonego jedzenia na nich, wystawianie gorących potraw by zmarli pożywili się parą - aż do spożywania czaszek zrobionych ze słodyczy (meksykański obyczaj związany ze Świętem Zmarłych). Jedzenie obecne w kolędowaniu nie wskazuje bezpośrednio na obcowanie ze zmarłymi, spełnia inną funkcję. Jednak wpisuje się w zakres znaków ukazujących taki związek, podobnie jak opisane wcześniej „zmartwychwstanie” Kozy. Opisane zjawiska wpisują się w perspektywę poszukiwania Dziadów w słowiańskich obrzędach cyklicznych, ale jednocześnie - można na nie patrzeć jak na jeden z kontekstów, które tworzą podłoże realizacji widowiska według *Dziadów*.

Dziady, wystawiane dziesiątki razy według przeróżnych założeń, interpretacji i intencji, są postrzegane już to jako dramat, którego każdy reżyser chce sięgnąć (tak jak każdy podobno aktor zagrać chce Hamleta) już to jako dzieło, poprzez które można powiedzieć wszystko lub dać wyraz każdej koncepcji teatru por. Zbigniew Majchrowski, *Cela Konrada*. A jednocześnie: „Otwierający *Dziady* refren stał się szlagierem parodystów; dzisiaj trudno już właściwie głośno wyrecytować ten dystych z należytą powagą, bez rozbawienia albo bez zawstydzenia wymuszonym patosem. (...) Toteż gdy na próbie analitycznej Konrad Swinarski odczytywał je aktorom, po prostu parsknął śmiechem, odwzajemnionym przez słuchaczy.” Zbigniew Majchrowski, dz. cyt, s. 40 Z jednej strony - świadomość, że jest to arcydramat, z drugiej - zabijanie go szkołą i „tradycją” interpretacyjną czy inscenizacyjną.

Mowa o tradycji narosłej wokół tekstu oczywiście, bo gdzie w samych słowach *Ciemno wszędzie, głucho wszędzie / Co to będzie, co to będzie?* odnaleźć można jakikolwiek patos?

Tak mówienie o owym patosie, jak parskanie Swinarskiego - jest podłożem, na którym wyrosła wypowiedź pewnego studenta krakowskiej Akademii w trakcie sesji poświęconej *Dziadom* we Wrocławiu, na jesieni roku 2001. *Co wyście zrobili z <Dziadami>!? -* tak mniej więcej brzmiał kulminacyjny tej wypowiedzi moment. Dodam że *wyście* - to znak adresowania wypowiedzi do przedstawicieli starszego pokolenia, „rodziców”. Oburzenie tego studenta brzmi w moich uszach znajomo. *Przywróć nam Dziady!* krzyczy Pustelnik, a Majchrowski łączy te słowa jako wypowiedź Mickiewicza z deklaracją Grotowskiego (*Nie chcę odkrywać tego co nowe...*). Nie chcę podnosić do zbyt wysokiej rangi tego prostego oburzenia na proces, który jest przecież nieuchronny i w gruncie rzeczy - potrzebny (nazwałbym go „przemianą pokoleń”), a tylko pokazać, że o *Dziady* spierać się będziemy zawsze. Jako (jedyne??) polski arcydramat - będą one zawsze wtrącone w dialektykę, o której wspomniałem, zawsze będą na sobie skupiać i szyderstwa, i apoteozy, i zwykłą ignorancję.

Wspominając - i w pewnym sensie usprawiedliwiając - gniew owego studenta, nie chcę bynajmniej zgodzić się z nim. Miał on we własnej sytuacji rację do pewnego stopnia, ale jest to sytuacja mi obca. Student teatru (reżyserii czy tzw. teatrologii) ma być może prawo mieć pretensje do swoich poprzedników, że wtłoczyli największe i najrozleglejsze jego zdaniem dzieło dramatyczne w tryby machin naukowych, bo przecież tak się stało. Jeżeli trzydzieści lat temu już reżyser musiał parskać śmiechem czytając wspomniany „refren” i głowić się co zrobić, żeby móc go zagrać - to jaki wysiłek podjąć musi reżyser dzisiaj! Zapewne taki, jaki podjął Grzegorzewski. Poprzeczka, „w ocenie ekspertów”, dosyć wysoko. Co jednak mnie skłania do opinii przeciwnej temu studentowi? Otóż to samo, co jego: sytuacja. Dla mnie *Dziady* to dwa spektakle zamiast całego stulecia spektakli. A także spojrzenie otwierające *Dziady* na wszelkie *Dziady*. Z tej perspektywy - *Dziady* to najbardziej żywy, otwarty i nietknięty tekst mojej kultury, a nie dyżurny arcydramat teatralny.

Chociaż powyższy wywód mógłby wskazywać na jakieś połączenie mojego myślenia o *Dziadach* ze świadomością tego wszystkiego, co się do tej pory z nimi działo - miał on raczej na celu określenie mojego punktu wyjścia, tej „sytuacji”, o której wspominałem, i jednocześnie mojego stosunku do tych procesów. Dla uściślenia: mówię o dwóch przedstawieniach związanych z *Dziadami*. To *Północ* (gdzie byłem widzem) oraz *Upiorny Calun* (w którego tworzeniu biorę udział). W innych realizacjach nie uczestniczyłem. Skoro już określiłem punkt wyjścia, mogę opisać obraz, jaki mam w pamięci.

Słucham oto nagrania, o którym wiem tylko, że to *Dziady* i że w języku litewskim. Ale co się okazuje: słuchając - wszystko wiem, wszystko widzę. Litewskiego nigdy przedtem nie słyszałem. O widowisku, jakie towarzyszyło nagranej muzyce - nie mam pojęcia. A jednak: mam jasne wrażenie, że nic mi nie umyka. Nagranie - to *Vėlinės* Mieczysława Litwińskiego. Widowisko - to zrealizowane przez niego i reżysera przedstawienie w *Zaduszki* w Wilnie, na placu przed Cielą Konrada. „w *Zaduszki* (...) przed Cielą Konrada”... Konrada brak, z III części - kilka wersów, o których później, ale *Zaduszki* są: II część. *Dziady*. Litewskie *Dziady*.

Tak słuchając litewskiego nagrania, jak uczestnicząc w muzycznych próbach z Mieczysławem Litwińskim, nie mogę opędzić się od wrażenia, że muzyka z którą połączył on słowa Mickiewicza jest jedyną możliwą muzyką dla *Dziadów*. I chyba nawet więcej - że w ogóle muzyka jest jedyną możliwością dla przynajmniej części tych słów. Jest to oczywiście wrażenie złudne, bardzo subiektywne. Szczególnie jeśli zna się tak mało ich „realizacji” scenicznych i muzycznych. Nie jestem w stanie ani opisać muzyki, o której mówię, ani jej interpretować, przede wszystkim dlatego, że zupełnie nie znam kategorii i języka, w którym takie analizy się przeprowadza. Ale nie widzę także większej potrzeby. Muzyka bowiem w widowisku *Upiorny Calun* nie wychodzi na pierwszy plan, chociaż jest wiele momentów,

„scen”, w których jedyną akcją jest śpiewanie chóru czy przewodników. Są to jednak momenty, w których na wierzchu wypływa tekst, słowa dramatu. Prześledźmy je.

Pierwszą z tych chwil - jest trzykrotnie powtórzony śpiew *There are more things in Heaven and Earth that will dreamt of in your philosophy*. Rozbrzmiewa on zaraz po wypędzeniu zjawy - pojawiającego się na weselu młodzieńca, staje się komentarzem do tego wydarzenia, lub... - zaraz potem pojawia się inna zjawy, ptak - kobieta. Jest więc ten zaśpiew także zaklinaniem, wywoływaniem, przejściem od świata wesela i igraszek wśród traw - do świata zjaw i upiórów. Przejście to jest także dosłowne - formuje się pochód śpiewający swoje *Cicho wszędzie* w czterech językach, zmierzający na szczyt pagórka. Tutaj użycie różnych języków ma inne podłoże niż w przypadku angielskiego motu II części: jest związane z międzynarodowym składem pierwszej grupy realizującej widowisko. Uczestnicy z Niemiec, Ukrainy, Litwy - używali w próbach własnych języków, ale o tym szerzej za chwilę. Dochodzimy bowiem z pochodem do drzwi i skrzyni umieszczonych na szczycie wzniesienia. Teraz rozpoczyna się największa pieśń: *Zamknijcie drzwi*.

Nie do końca precyzyjne jest określenie, którego użyłem: „jedyną akcją jest śpiewanie”, gdyż jest to w istocie śpiewanie, ale powiedziałbym raczej - aktywne. Przede wszystkim - chór jest zwrócony w stronę „sceny” - drzwi i skrzyni, widzowie znajdują się za jego plecami lub po bokach. Nie jest to więc sytuacja dla chóru typowa. Poza tym - aktorzy zwracają się do siebie nawzajem, reagują, łączą się w mniejsze i większe grupy. Mając to na uwadze i śledząc tekst pieśni, można ująć to tak: przybywszy na nowe miejsce, które jest jednocześnie puste i w jakiś sposób „zajęte” - wcześniej w tym miejscu pojawiła się kobietaptak - chór rozpoczyna opowieść o nim, o tym co ma się tu wydarzyć. I tak, zdaje się, ta pieśń działa - tworzy się sytuacja opowiadania i słuchania - obrazy, które niesie tekst wydobyte są za pomocą muzyki, jej własnej dramaturgii i konstrukcji.

Następna pieśń jest połączeniem muzyki żydowskiego niguna z krótkim tekstem z *Dybuka* Solomona An-kiego. I tak jak szekspirowskie motto - staje się komentarzem, chwytając sytuację dramaturgiczną, która przed chwilą wybrzmiała - i otwiera ją, wydobywa z niej dodatkowe znaczenia. Szczególnie, że aktorka używała słów niemieckich, nie dla wszystkich zrozumiałych. Trwanie w tej pieśni kiedy akcja zastygła - daje oddech, chwilowe zawieszenie, by za chwilę móc zanurzyć się w słowach Aniołka.

Następnym momentem takiego zastygnięcia - jest pieśń do słów Anioła Ślązaka, również w dwóch językach. Zamyka ona tę część widowiska, zaraz bowiem zabrzmi wielogłosowy, złożony i dobiegający z różnych miejsc śpiew *Głosów*, aby doprowadzić następnie do dwóch ostatnich pieśni - *Zakłętego młodzieńca* oraz *Człowieku!* Te pieśni znowu osiagają tę sytuację opowiadania i słuchania, szczególnie *Młodzieniec*, który przecież w zamiśle Mickiewicza - miał być śpiewany, miał opowiadać poprzez formę pieśni. Natomiast tekst *Ducha* z Prologu części III - śpiewany po litewsku mówiony do ludzi po polsku staje się zamknięciem całości, ostatnim słowem - a jednocześnie jest w jakiś sposób autonomiczny, jest po prostu jedną z obecnych tam myśli.

Wspominając, że muzyka jawi mi się jako jedyna możliwość dla *Dziadów* miałem na uwadze dwie związane ze sobą myśli. Po pierwsze - tekst Mickiewicza zawsze wydawał mi się jakiś odległy, jednocześnie znajomy i obcy. Być może takie poczucie wyrasta z wrażenia otwartości tego tekstu, o której pisze wielu autorów. Jeśli więc jest to „dzieło w ruchu”, „dziwna niecała całość” - to musi ono dawać poczucie tekstu otwartego, podatnego na zmienność i ruch właśnie. Odpowiedzi na to wrażenie mogą być różne - w postaci różnego podejścia do tekstu. Co więc dzieje się z nim w *Upiornym Całunie*? Wyróżniłbym tu trzy elementy, z których jeden to właśnie muzyka. Słowa Mickiewicza czytane w książkowym wydaniu dramatu zdają się być jakoś uwiecznione, jakby nie były na swoim miejscu. I nie chcę włączyć się tu do dyskusji, czy jest to dramat sceniczny, czy Mickiewicz pisał z myślą o teatrze czy Cyrku i tak dalej. Mam na uwadze raczej takie samo wrażenie, jakie wywołują we

mnie wydrukowane psalmy, odkąd usłyszałem ich wykonanie po arabsku, z podkładem muzycznym. Przyłączam się tu do zdania Anny Świderkówny - psalmów nie zrozumiemy nie śpiewając ich. por. Anna Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, s.250 I tak samo - po usłyszeniu muzyki *Dziadów* nie do końca rozumiem pismo *Dziadów*.

Drugą myślą jest obserwacja obecności i wagi pieśni w obrzędach *Dziadów* - mam na myśli słowiańskie Dziady, czyli - jak pozwolę sobie mniemać - zbliżone do tych, które oglądał Mickiewicz. Pieśń, lament, muzyka - to nieodłączne elementy obcowania ze zmarłymi. „Pospólstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyscowym.”, mówi poeta. Zresztą - rzecz dzieje się w świecie bardziej związanym ze zwyczajami prawosławnymi, gdzie pieśni mają większe jednak znaczenie (*kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem...*). Można więc chyba wysnuć przypuszczenie, że dla Mickiewicza muzyka była gdzieś w tle tego „projektu”, była też obecna w *Dziadach*, które on parafrazuje pisze o tym szeroko Ryszard Przybylski, w *Śmierci i milczeniu*.

Wspominałem o trzech przemianach, jakie w *Upiornym Całunie* przechodzi tekst *Dziadów*. Pierwszy z nich to muzyka. Drugi nazwałbym „skreśleniami”, gdyby nie fakt, że procesu pisania scenariusza nie było. Tak więc tekst przedstawiony na początku jako zapis spektaklu - jest wynikiem tak zamysłu reżysera, jak kompozytora, a także tego, co działo się na próbach. Poza tym - mówię nie tylko o tym, co z dramatu nie weszło do widowiska, ale także - co pojawiło się tam spoza niego. Trzecim elementem - jest sprawa języków, w jakich mówione i śpiewane są słowa w *Upiornym Całunie*.

Jeśli chodzi o układ tekstów, to trzeba powiedzieć, że w dużym stopniu odbiega od dramatu. Pierwsza część zaczyna się od kwestii Dziewczyny z II części, dalej - pomieszane wypowiedzi jej i Guślarza, rozbite na różnych aktorów, w różnych sytuacjach. Dalej - scena wesela, niemiecka piosenka tradycyjna. Pojawia się postać - podobnie jak w dramacie nic nie gada - na którą grupa reaguje urywkami z końcówki II części. Pierwszą część widowiska zamyka pieśń - motto II części *Dziadów*. Wspomniane wcześniej przejście - pochod - to pierwsze jej słowa.

Cały początek II części, kwestie Guślarza i Chóru - to pieśń *Zamknijcie drzwi od kaplicy*. Zjawiają się duchy - najpierw jednak Sowa, której odpowiada Ojciec (Widmo). Potem - postać kobiety i niemiecki tekst wiersza Bobrowskiego *Ankunft*. Dalej - fragment *Dybuka* i wchodząca przez drzwi postać w masce, prosząca o ziarna gorczycy. „Moral” wypowiedziany przez Chór w dramacie - następuje tu przed wejściem postaci, która podejmuje wcześniejszą kwestię Aniołka. I chór odpowiada jej, jakby była niezależna od poprzedniej postaci w masce. Scena Aniołka zostaje rozbita na dwie oddzielne postaci. Powraca za to Ojciec (w dramacie - ta kwestia to *Głos za oknem*), prosi przed drzwiami, żeby go wpuścić. Odpowiada zaśpiew Chóru Ptaków Nocnych, zgodnie poniekąd z dramatem. Pojawia się gdzieś wśród przekleństw i krzyków dwuwiersz *cicho wszędzie, głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie?* - i wywołuje postać Widma. Widmo z dramatu - znowu rozbite na dwie różne postaci. Słyszymy słowa Angelusa Sileziusa - koniec drugiej części. Po chwili ciszy, gdy wybrzmiewa pieśń o śmierci Mądrego Człowieka, znajdujemy się nagle w samym środku Wielkiej Improwizacji, to słowa *Głosów*. Głosy wyprowadzają nas do *Widowiska, cz. I* - śpiewu Dziecięcia. Na koniec wracamy do Prologu części III, kwestii Ducha.

Wacław Sobaszek łączy wielojęzyczność *Upiornego Całunu* z kilkoma kwestiami. Podaje przykład motto IV części (skąd zaczerpnięty został tytuł), przez Mickiewicza zapisanego po niemiecku tekstu Jean Paula. Dodać można motto z Szekspira, po angielsku. No i oryginał muzyki, napisanej do litewskiego przekładu *Dziadów* i dopiero przetworzonej na potrzeby polskiej realizacji. To tworzy podstawę, na której opiera się poli-języczność widowiska. Ale nie tylko to. Jak wspominałem, praca nad nim jest prowadzona za pomocą metod, które Teatr wypracował w praktykowaniu wypraw i kolędowań. Jest więc tu miejsce -

tak jak było to w niektórych wyprawach - na uczestników z różnych krajów, często nie mówiących po polsku. Zresztą - wielojęzyczność jest chyba jedną z najstarszych cech Teatru, tak jak wielonarodowość jego założycieli i obecnych członków. Również w przedstawieniach jest ona obecna, najwyraźniej w trójjęzycznej *Kalevali*. Czy jednak można wielojęzyczność *Upiornego Całunu* złożyć na karb tych wszystkich kontekstów?

Wacław Sobaszek idzie za tropem podjętym przez Łubieńskiego por. Tomasz Łubieński, *M jak Mickiewicz* i odkrywa ślub Putkamera jako ekumeniczny, związany więc z językiem niemieckim. Mówi też o fascynacji romantyków, Mickiewicza, językiem niemieckim, literaturą, ale także Szekspirem i ówczesnymi poetami angielskimi. Wielojęzyczność była dla romantyków tak samo bliska, jak dla twórców Teatru Węgajty. O Odin Teatret mówi się, że robiąc przedstawienia w językach niezrozumiałych dla danej publiczności - zrywa kontakt z daną sytuacją, danym miejscem - i może wyjść poza obszar lokalny, czy nawet narodowy i w ten sposób dociera do widza w zupełnie innej części świata. W *Upiornym Całunie* można natomiast dostrzec sytuację odwrotną. Jak relacjonują niektórzy widzowie widowiska: słysząc słowa Ojca: *wszak to moja była wioska...*, patrząc z wzniesienia na Węgajty - nasuwa się myśl, że przecież rzeczywiście takie Widmo mogłoby się zjawić, przypomnieć o tym, że wieś opustoszała... Że opuściło ją tylu mieszkańców, wyjechali do Niemiec. Że starych, niemieckojęzycznych Warmiaków zostało kilkoro zaledwie...

Jedno zdanie o scenerii, w jakiej brzmią wyżej opisane słowa. Rzecz dzieje się na łąkach i wzgórzach wsi Węgajty, lub łące któregoś z gospodarzy Stabieńszczyzny koło Suwałk, lub na trawiastym, łagodnym zboczu wzgórza za szkołą w Nowicy w Beskidzie Niskim. Miejsca nie są wybierane przypadkowo. Przede wszystkim - zawsze jest trawa. Realizacji zimowych do tej pory nie było i na razie nie są planowane (choć kto wie?). Większość odbywało się w środku lata. Często wcale niedaleko miejsca akcji pasły się krowy (raz nawet odpowiedziały na śpiew chóru...). Jest zawsze wzniesienie, na którym drzwi i skrzynia. Nasuwa się pytanie: skąd idea *Dziadów* nie tylko w plenerze, ale też - w zieleni, zamiast za „zamkniętymi drzwiami” i za oknami zasłoniętymi całunem.

Po pierwsze - kwestia organizacyjna. Chyba najłatwiej jest sprowadzić z różnych krajów grupy stażystów właśnie latem... Chyba jednak inne odpowiedzi będą miały pierwszeństwo. Otóż czasie pracy nad widowiskiem towarzyszyła nam wspomniana wystawa i opowieści dotyczące obchodów święta Trojcy. Wszystko działo się kilka tygodni po organizowanych co roku w Węgajtach Sobótkach. To wpływało na atmosferę panującą przy tej pracy. Próby odbywały się także w sali, były też przymiarki do przeniesienia spektaklu do niej - na wypadek nagłej zmiany pogody, ale wszystkich raczej „ciągnęło na łąki”. Myślę, że między innymi za sprawą wspomnianych wiosennych, letnich *Dziadów* ukraińskich. Wacław Sobaszek przyznaje, że są to *Dziady* zielone, znachorskie, sobótkowe...

Tak więc można i takie *Dziady* znaleźć w tym dramacie. *Upiorny Całun* wyciąga je bowiem zza drzwi sali teatralnej - ustawiając drzwi na wzgórzu, gdzieś gdzie podobno toczyła się jedna z potyczek wojsk Napoleona... I chociaż, zdaje się, niezupełnie podobny do „perfekcyjnie zbudowanego rytuału”, jaki w dramacie znajduje Przybylski, wzbudza skojarzenia z obrzędem. Dla mnie - raczej niesłuszne, aczkolwiek nie pozbawione jakiegś intuicji tego, co wokół tego przedsięwzięcia znajduje się w Teatrze Wiejskim Węgajty.

Daniel
Bieziński