

EWOLUCJA TEATRU WIEJSKIEGO?

„Do nas należy nie przelamywać centralizację (bo narasta ona automatycznie, jak kula śnieżna, aż do katastrofy), ale przygotować przyszłość”.¹ To jest zdanie Simone Weil, którym posłużył się Czesław Miłosz, żeby wypowiedzieć sens twórczości Stanisława Vincenza po spotkaniu z nim w La Combe na początku lat 50-tych. Miłosz pojechał do La Combe z pewnym nastawieniem, czuł się w owym czasie wojownikiem, „tygrysem”. W La Combe nastąpiło spotkanie Miłosza z człowiekiem, który wydał się zrazu zbyt łagodny i zbyt pobłażliwy — pisał potem o „wszechpobłażliwości” Vincenza. Lecz w trakcie spotkania, jak pisze Miłosz, „coś zaczęło kielkować”. Zaczął domyślać się, przeczuwać, że istnieje inny rodzaj walki, istnieje sposób, by „przewycieńczyć zachowując”. Gdy trzeba było pokonać jakiś problem Vincenz udawał się najpierw na górską wycieczkę. Miłosz nazywał Vincenza człowiekiem odwrotnym. Określenie to pochodzi od samego Vincenza: ludźmi odwrotnymi nazywał on mianowicie chasydów. Chasydzi wszystko robili na odwrot. Rzeczywiście można taki rys zauważyć w obyczajach chasydzkich. Chasydzi to byli ludzie, którzy w czasie wesela tańczyli taniec śmierci, zaś po pogrzebie, w czasie ścisłego postu, częstowali gości smakołykami, podawali nawet wódkę, choć było to zabronione. Istniała ścisła reguła przestrzegania postu. Zatem Vincenz jako człowiek odwrotny, jego dzieło to zbudowanie wielkiej konstrukcji — eposu huculskiej *Na wysokiej poloninie* — i zamknięcie, ukrycie w niej sprawy, tej, o którą walczył.

Przechodzę do tytułowego pytania o ewolucję teatru wiejskiego. Zawsze, gdy rozmawiamy o tego rodzaju teatrze, tego rodzaju sztuce, o różnych wątkach związanych z tradycją pieśni pojawiają się te same pytania: czy możliwy jest teatr wiejski? Odpowiedzi często są negatywne i wnioski prowadzą w stronę teatru związanego z miastem. Teatr wiejski to jednak coś całkiem innego. Szukałem u Vincenza wizji tego rodzaju teatru. Oczywiście znajdowałem bardzo dużo różnych motywów dotyczących teatru, ale długo były one mało satysfakcjonujące. Wreszcie w jednym miejscu przeczytałem coś, co dawało dużo do myślenia: „Jedno trzeba przyznać, że nasi kołędnicy nie tak chodzą jak ci kościelni gdzieś tam na dolach, co chociaż nawet wyuczeni dobrze, wyklepią „swoje”, jakby „cepem”, byle tylko parę złotych na Kościół wydestakować i już lecą dalej! Nie, chrześcijańska wiara wynudzonych pieniędzy nie potrzebuje. Potrzebna jest ochota udać. Chce porwać, zachwycić, zyskać sławę. Po miastach uczeni, światli ludzie chodzą do teatru, cieszą się przedstawieniami: U nas, na kołędzie, cały teatr przychodzi do chaty”.² Cały teatr? Czyżby tutaj była mowa o „całym” teatrze, o teatrze w jego całkowitości? Zacząłem się nad tym zastanawiać. Czy jest tu rzeczywiście mowa o tym teatrze, o którym pisał Limanowski: „Prawdziwy, istotny teatr, mówimy o tym, który obcuje z utworami wielkiego natchnienia, zatem z pełnym Życiem Duszy na tle muzyki wewnątrz usłyszaną — jest zawsze najpełniejszą formą twórczości zbiorowej”.³

Więc właśnie, czy ten teatr, o którym pisał Vincenz, obcował z utworami wielkiego natchnienia? I tu chcę przypomnieć, że istnieje napisany przez Vincenza cykl pt. *Kallirhoe*: opis arcydzieł literatury europejskiej, historii arcydzieł na tle rozwoju ducha. Jakżeż to było zaskakujące, kiedy przeczytałem spis tytułów kolejnych szkiców. Okazało się, że po Homerze, Dantem, poemacie serbskim, po *Don Kichocie*, *Fauście*, Szekspirze, kolejny tytuł brzmiał: *Pochód kołedy. Ukraińska kołęda jako starożytna prze-*

szłość. To zdumiewające. Czyżby chodziło w tym esej o jakieś arcydzieło, czyli o utwór „wielkiego natchnienia”? Na pewno tak. Więc mamy pierwszy człon definicji, teraz pomyślmy o drugim. Czy w tym teatrze, który rekonstruujemy, istniała muzyka wewnątrz usłyszana? Trzeba by poznać materię kołęd. Vincenz przekazuje nam wiadomość o dwutomowym zbiorze kołęd ukraińskich *Koladky i szchedrilky* Hnatiuka, trzeba by je zgłębić. Mamy polskie kantyczki: zbiór ks. Mioduszelewskiego liczący ok. 800 stron. W praktyce kołędnika, w długim śpiewaniu pojawia się coś takiego, że po jakimś czasie dociera on do zupełnie innego odczucia melodii. Weźmy pod uwagę, że jest to bardzo intensywna praktyka, że się chodzi przez wiele dni i właściwie dzień i noc śpiewa się, przez dwa tygodnie niemalże. Więc po jakimś czasie te motywy odżywiają, te proste melodie stają się zupełnie inne i człowiek jest jakby oczyszczony z tych wrażeń, które miał na początku. Jest tak jakby rzeczywiście odczuwał melodię jako odbicie emocji, czyjeś, dawnej. Do tego wyobraźmy sobie jeszcze cały trud, bo kołędnik chodzi przecież po górach, smak śniegu topniejącego, poczęstunków, gorzałki — to wszystko razem trzeba sobie wyobrazić. Prócz tego kiedyś były jeszcze tańce, był ten rodzaj tańców — jak je Vincenz opisuje — które z zasady prowadziły do wyczerpania. Chodziło o prawdziwe zanurzenie się w tańcu, aż do momentu, kiedy już dalej nie można. Może właśnie gorzałka potrzebna była do wydłużenia czasu, do tego, by ten moment odsuwał się. Prócz tego: kołędy jako pieśni, które wyrosły z klimatu domowego, częściowo wbrew istniejącej ideologii kościelnej, albo nawet całkowicie wbrew tej ideologii — jak pisze Vincenz — więc pieśni pochodzące ze źródła o wielkiej mocy emocjonalnej. I dalej, mamy literaturę dramatyczną — bowiem są arcydzieła, należy je tylko odszukać — i mamy muzykę, za Limanowskim można by ją nazwać „muzyką wewnątrz usłyszaną” a więc melodię, która rodzi się w człowieku po niezwykle długim i wyczerpującym praktykowaniu, kiedy człowiek chce zaśpiewać swoją własną melodię. To jest punkt, od którego coś istotnego może się zacząć. Jeśli przy tym dysponujemy materiałem literackim wysokiego lotu, możemy wybrać wreszcie coś, co odpowiada naszym wymaganiom, upodobaniom, bo wiadomo, że ktoś może chcieć, żeby w teatrze było o polityce albo o miłości ...

Dla zilustrowania następnej kwestii chciałbym zacytować tekst dekretu króla szwedzkiego Gustawa Adolfa z roku 1630: „Utrwalać wszelkiego rodzaju kroniki i opowieści, dawne baśnie i poematy o smokach, karłach i olbrzymach, podobnie jak opowiadania o słynnych ludziach, starych klasztorach, zamkach, mieszkaniach królów i miastach, stare poematy o bohaterach i pieśni magiczne, nie zapominając zanotować ich melodii”. Treść dekretu nie dziwi, ale data jest zastanawiająca. My teraz często mówimy, że ginie pieśń na wsi, że „to” już umiera. I to prawda, lecz pieśń umierała zawsze. Jest na ten temat klasyczne stwierdzenie, że co ma ożyć w pieśni, musi najpierw umrzeć w życiu. Coś w tym jest. Ale przenieśmy teraz uwagę w inny rejon: jeśli interesujemy się materiałem, o którym mowa w dekrete królewskim — zestaw motywów jest zawsze podobny — to powstaje pytanie: jaka jest nasza postawa? Kiedy myślimy o naszym stosunku, naszym obcowaniu z materią kultury ludowej, nie powinniśmy traktować jej jako coś na zewnątrz nas. Trzeba wejść po prostu do lasu dawnej kultury, tak jak ów pies, o którym mówi się, że gdy jest chory to biegnie do lasu, by tam nazreć się trawy

i następnie wyzdrowieć. Jeśli taka jest oczywistość naszego zainicjowania, uczynimy dobry początek. Trzeba mieć chyba coś więcej niż pewność naturalną. Jaki właściwie mamy mieć stosunek do natury: sentymalny czy naiwny? Pójść do lasu... Około dwa tygodnie temu wybrałem się do lasu, koło Brzeżawy, w Bieszczadach. Wyszedłem za wieś, na górę. Był tam wyżej przysiółek, parę chat — kiedyś w tym miejscu było ich kilkadziesiąt. Zaszedłem jeszcze wyżej i widzę las sosnowy. Zbliżam się do niego i widzę pośród sosn drzewa owocowe, czereśnie. Migotliwy obraz. Wejść tam dalej i można zobaczyć studnie zapadnięte i omszałe, można zobaczyć kapliczki, fundamenty domów. Oto las kultury. Przypomniał mi się wiersz Norwida *Żydowie polscy*. Mowa w nim o północnym człowieku, który w lesie sosnowym napotyka ułamki pomnika strzaskanego na Wschodzie — była to zresztą prorocza wizja. Pomyślmy dalej, czym może być wejście w las, zbliżenie do tego obszaru, którego na pewno nie da się nigdy ogarnąć i nie da się znaleźć żadnego porządku, spełnionego ładu. Napotkamy życie ludzi, na wsiach, życie często trudne do przyjęcia. Napotkamy choroby, ludzką małostkowość, chciwość, rozmaite rodzaje emocji, które są zaskakujące, niekiedy nieznane. C. G. Jung w opisie podróży do Indii wspomina spotkanie z ludźmi na wsi. To właściwie wszędzie mogłoby się wydarzyć, zestaw motywów byłby bardzo podobny. I Jung pisze tak: „Może to jest właśnie prawdziwe życie, życie zgodne z pierwotnym zamysłem”⁴ — to, przed którym się wzdragamy.

Istnieje pewna trudność języka. Na przykład mówimy „kultura ludowa” — to jest dosyć bezpieczne, ale gdy mówimy „folklor”, słowo to wzbudza zupełnie inny rezonans. Dziś folklor to właściwie fake — lore. „Fake” oznacza po angielsku iluzję, fikcję, blagę. „Fake — lore”. Z kolei Vincenz przypomina o pochodzeniu tego słowa, i czyni to bardzo trafnie: „Lore” jako ta część tradycji żywej, która jest najbardziej pierwotna, archaiczna. On to nazywa w swojej twórczości „pierwowiekim”. Więc trzeba by mówić „folk-lore” z innym akcentem. Powracając do pytania, jaki miałby być nasz stosunek do natury? Pamiętamy początkową sentencję z filmu *Tabor wędruje do nieba*: „Kto wie więcej, czy głupi, czy mądry? Odpowiedź: głupi. Bo obaj wiedzą tyle samo, ale głupi nie ma żadnych wątpliwości”. Cokolwiek byśmy robili lub zaczęli robić, to trzeba taki uczynić początek, żeby nie było wątpliwości. To pozostanie w pamięci, to pozostanie we mnie utkwione i będę mógł potem do tego wracać. Będę miał siłę działania i będę mógł zadziałać: do imentu! Można to znaleźć metodą prób i błędów. To jest rzeczywiście cygańska metoda.

Wyobraziłem sobie to kiedyś jak dwie rzeki. Jedna dzika, rwąca, zarywająca swoje brzegi, urywająca brzeg i odsłaniająca w przekroju to, co jest wewnątrz, co jest pod ziemią, z drugiej strony odsłaniająca dno wtedy, kiedy koryto rzeki się zmienia. Taka rzeka, to dziś widok wręcz rzadki i wzruszający. Bo już przywykamy do widoku rzeki obetonowanej. A druga rzeka to rzeka po regulacji. Ta dzika rzeka, to jak śpiew kobiet na wsi.

Jaki ten teatr „cały” miałby być? Spróbujmy go sobie wyobrazić, idąc tropem motywów Vincenza, dopowiadając do nich,

rozwijając je. Więc może najpierw na temat słowa w tym teatrze. Vincenz napomyka o „słowie ważkim” — pojawia się to rzadko, lecz w momentach niezwykle istotnych. Przypomina się Mickiewicz z listu do Hieronima Kajsiowicza i Leonarda Rettla z 1833 roku: „Poznacie po tym słowo prawdy, że pada cicho i leży długo. — Sine strepitu discussionum et argumentorum. A potem powoli wschodzi. Owocem jego jest miłość i zgoda”⁵.

Co jeszcze powinno być w tym teatrze? Krajobraz. Tak, krajobraz w teatrze to jakaś wspaniała szansa. Mówi o tym stwierdzenie, które wyszło z kręgu Reduty: „Teatr zaczyna się już na dworcu”. Zatem krajobraz i jego elementy strukturalne — góra, dolina, drzewo, rzeka, gwiazda. W tym miejscu przytoczę fragment wiersza późnego Mickiewicza:

Wsluchać się w szum wód głuchy i jednaki
I przez fale rozeznac myśl wód jak przez znaki,
Dać się unosić wiatrom nie wiedzieć gdzie lotnym
I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowrotnym,
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda.

I jeszcze jeden wiersz, krótszy:

Jak drzewo przed wydaniem owocu w zarodek
Tak całe życie zbiera się w pierś, w sam jej środek.⁶

A teraz: czas w teatrze, inne miary, inny cykl, inne konwencje. Czas, który jest nie do ogarnięcia, tak jak *Na wysokiej poloninie* jest nie do ogarnięcia. Jak czas liturgii nocnego czuwania. Jest to czas przypominania sobie. Dante twierdził, że sztuka jest podpórką pamięci, pisał, że w pamięci zawarty jest obraz raju, że terazniejszym zadaniem sztuki jest podierać tę pamięć. Wejście w oddech pamięci byłoby tym, co Vincenz nazywał rozszerzeniem duszy. Sztuka — anamnesis. Vincenz opowiadał o Huculach, którzy nie byli w stanie przypomnieć sobie tekstu pieśni, gdy byli o to proszeni, natomiast potrafili intonować i śpiewać — wtedy wszystko się samo przypomniało. Druga część *Malej Itaki*, planowana przez Vincenza, miała się nazywać „Folklor jako podświadomość” — sformułowanie bardzo obiecujące. Zaś trzecia część miała mieć tytuł: „Co teraz?”. Nie wiadomo, jaka miała być odpowiedź, ale już widać ze sformułowania tytułu, że — zdaniem autora — rozwój jest możliwy.

Ludzie na wsi mówili dawniej, że Żydzi dlatego nie muszą pić wódki, bo przechowują u siebie tajemniczy i sprawiający radość, mechaty owoc. Anegdota ta opowiada o substancji życia. Dla mnie wiąże się to z muzyką. U Vincenza znajdziemy dużo na ten temat. Chodzi o to, żeby w muzyce było „vivace”. Vivace, czyli szybkie tempo. Dlaczego tempo ma być takie szybkie? Uzasadnienie nasuwa nam stare porzekadło, które mówi, że gdy sztachety w płocie są blisko siebie, to wtedy żadne prosię się nie przecisnie.*

* Tekst wygłoszony na Spotkaniu Teatralnym w Czarnej Dąbrowie w sierpniu 1989.

PRZYPISY

¹ Cz. Miłosz, *La Combe*, w książce: S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983, t. 1, s. 27.

² St. Vincenz, *Na wysokiej poloninie*, Warszawa, 1980, t. 1, s. 129.

³ M. Limanowski, *Rok polski a dusza zbiorowa*, w: Materiały z sesji „Czarna Dąbrowka 1989”.

⁴ C. G. Jung, *Die träumende Welt Indiens*, w książce: *Podróż na Wschód*, pod red. L. Kolankiewicz, Warszawa 1989, s. 107, przekł. E. Sobaszek.

⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1954, t. XV, s. 99.

⁶ A. Mickiewicz, jw., t. I, s. 397.