



Z PRAC NAUKOWYCH

Magdalena Bogusławska

Promotor prof. dr hab. Zbigniew Osiński

Monografia „spektaklu domowego” Teatru Wiejskiego „Węgajty”

Kolęda

Z przeblysku pamięci prastarej się rodzi,
co budzi się na chwilę za przyjściem godów przyrody.

Stanisław Vincenz, *Barwinkowy wianek*¹

Muzyka jest spoiwem scalającym epizody dramatyczne „spektaklu domowego”, towarzyszy również kolędnikom w drodze z jednego do drugiego domu². Tradycyjnie w widowiskach kolędniczych pieśń stanowi ich organiczną część. Specjalna kolęda „chodzona” wyznacza rytm i przebieg wędrówki orszaku. Przechodzi ona w *inwokację podokienną* – swoiste preludium „domowego spektaklu”. Jak wskazuje nazwa, jest to pieśń śpiewana przez grupę pod oknami domu. Niegdyś mogła stanowić ośrodek osobnego zwyczaju zwanego chodzeniem po podokniu. Dynamicz-

¹ S. Vincenz, *Rachmańska kraina*, [w:] S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma 3. barwinkowy wianek*, Warszawa 1980, s. 437.

² Jest to fragment rozdziału zatytułowanego *Kolęda*.

nej, żywiołowej pieśni wtóruje ligawka, w którą jeden z kołédników dmie, by pośpieszyć opieszających gospodarzy. Śpiewom towarzyszą przymówki, mające nakłonić domowników do ugoszczenia maszkar. Raz po raz rozlega się strzał z bata, zwiększający ogólną wrzawę, a będący tradycyjnym kołédniczym sposobem przepędzenia złych mocy, które jesienią zapanowały nad światem. Pozostałe kolędy śpiewane są już we wnętrzu, ustalają architekturę domowego widowiska. Wyznaczając amplitudę dramatycznego napięcia, wewnątrz rytmizują całość. Muzyka prowadzi linię zdarzeń od Herodowego „Biadaż mi biada...”, poprzez kulminacyjną scenę z Kozą, której towarzyszy pieśń zrodzona z magicznej inkantacji, dalej przez antyfoniczną pieśń śpiewaną na przemian przez Chór i Żyda, ku skocznej melodii Szemlowego tańca, i aż po rozwiązanie we wspólnym śpiewaniu kolęd z gospodarzami. Kolęda współcześnie jest kojarzona prawie wyłącznie z religijnymi pieśniami, których treść wypełniają zdarzenia związane z narodzinami Chrystusa. Pieśni te oparte na skąpych przekazach ewangelicznych (Mt 1, 18–25; 2, 1–18; Łk 1, 1–20) zostały wzbogacone w wątki zaczerpnięte z niekanonicznych pism Nowego Testamentu oraz w motywy pochodzące ze staropolskiej literatury apokryficznej. Teksty te podlegały procesowi folkloryzacji: wchłaniały realia życia wsi, korzystały też z właściwych ludowej poetyce środków wyrazu, wiążąc w jeden obraz „naszego Betlejem” rzeczywistość mityczną i lokalne realia, które teraz stawały się składnikami wyższego porządku. Współcześnie mają dużą wartość jako źródło wiedzy o kulturze dawnej wsi.

Wspomniany wyżej rodzaj pieśni, których kanwą stały się motywy biblijne, nazwę kolęda zyskał wtórnie i właściwie dopiero w XVIII wieku³. Pierwotnie bowiem stosowano ją na określenie życzeń, z jakimi starożytni Rzymianie odwiedzali się wzajemnie w okresie Calendae Januariæ (święt obchodzonych w pierwsze dni stycznia). Następnie objęto tym terminem formuły życzeniowe zaadaptowane wraz z całym obrzędem przez Słowian, które z czasem utożsamiały się z pieśniami o podobnym charakterze. Przejawem tego okazują się zawarte w kolędach świeckich, zwanych też kolędami noworocznymi, szczątki magicznych zaklęć. Bożonarodzeniowe pieśni religijne jako twór stosunkowo późny wchłaniały elementy życzeniowe, równie często tematy biblijne stanowiły kostium skrywający archaiczne, pogańskie treści.

³ Kolęda – nazwa stosowana na określenie pieśni bożonarodzeniowych już w XVI wieku, jednakże dopiero w XVIII i XIX została upowszechniona jako nazwa gatunku, w miejsce staropolskiej symfonii.

Zarówno te kościelne kolędy, jak i te przeznaczone do wykonywania w domu tworzą repertuar bożonarodzeniowych pieśni Teatru „Węgajty”. Zespół dba o to, by pieśni w dużej części pochodziły z odwiedzanego przezeń regionu. Ich znajomość stanowi gwarancję nawiązania porozumienia z mieszkańcami danej wsi, stwarza możliwość podjęcia „kolędowego” dialogu, wspomaga aktywne uczestnictwo gospodarzy w „spektaklu domowym”. Celem bowiem wszelkich działań artystycznych podejmowanych w czasie wypraw Teatru „Węgajty” jest dotarcie do ludzi poprzez pieśń ich ziemi. Poprzez pieśni, będące pamięcią owych „bliższych ojczyzn”, których duchowy kształt określa muzyka i do których teatr ten wędruje z kolędą⁴. Topografię tych miejsc teatr zakreślił w latach 1991–1993 w ramach cyklu seminaryjnego zatytułowanego *Bliższe ojczyzny*. Artyści wyznaczyli wtedy szlaki wiodące ku wsioom południowo-wschodniej Polski i rejonów pogranicza, gdzie wraz z bardzo starymi formami kolędowania obrzędowego przetrwały najstarsze pieśni – przeważnie już tylko w pamięci starych ludzi, czy też, jak ma to miejsce na Huculszczyźnie – w repertuarze dzieci.

Z układu kolęd oraz ich treści wyłania się tradycyjny model odwiedzin. Po przekroczeniu progu kolędnicy śpiewają powitalną – obficie inkrustowaną życzeniami zdrowia, pomyślności i urodzaju – kolędę dla domu (tzw. wielką kolędę – *colindae casei*), której adresatami są mieszkańcy danego gospodarstwa. Stałą cechą tego typu pieśni jest obecność elementu pochwalnego oraz motywów gospodarskich. Potem przychodzi czas na autoprezentację orszaku, również w postaci pieśni zwieńczonej przymówkami o poczęstunek:

*Gody, Gody, godowanie,
Będzie kwarta za śpiewanie.*

Odwiedziny kolędników zostają zakończone kolędą pożegnalną; oprócz życzeń goście wyśpiewują podziękowania i prośby o dary, czyli o tzw. kolędę:

*Macie nam co dać, to nie żałować!
Beczkę piwa, flaszkę wina, z chęcią wypijemy,
A za resztę wam państwo podziękujemy!*

Muzyczne tematy zsynchronizowane z akcją dramatyczną pełnią w „spektaklu domowym” określoną funkcję – wydobywają „dionizyjskiego ducha”, energię zdolną zjednoczyć w ten Święty Wieczór zebranych⁵. W kolędach, na co zwraca uwagę Bartmiński, można odnaleźć treści ważne

⁴ Por. W. Sobaszek, *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty”*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1991, nr 3–4, s. 69.

⁵ Święte Wieczory liczone są od Bożego Narodzenia do święta Trzech Króli.

dla rozumienia ludowego sensu czy sensów święta, tak jak nawarstwiały się one w rozwoju historycznym: a więc wzajemnego obdarowywania się podczas spotkania z drugim człowiekiem (głównie kolędy noworoczne), doniosłości spotkania z Bogiem (bożonarodzeniowe)⁶. Kolęda jako kompleks prastarych wątków i wierzeń powoduje uaktywnienie pamięci zbiorowej, uobecnienie najstarszych archetypowych treści kultury – źródeł pieśni, „kolebki” teatru⁷. Stanowiąc ewokację świadomości zbiorowej, spaja przywołanych w ten sposób umarłych z żywymi w quasi-rytualną wspólnotę.

Według węgajckiej definicji kolędnik musi być aktorem, tancerzem, muzykantem, dlatego też orszakowi masek towarzyszy kapela. W domowej przestrzeni na przemian rozbrzmiewa głos chóru i śpiew protagonisty. Wtórują im instrumenty: akordeon, skrzypce, tamburyn i ogromny bęben. Instrument w „spektaklu domowym” pełni dwojaką funkcję. Będąc wykorzystywany zgodnie ze swym przeznaczeniem, pełni jednocześnie rolę rekwizytu: owinięte w koc skrzypce stają się niemowlęciem tulonym przez Cyganek, za pomocą ligawki Michonosza wdmuchuje w ciało martwej Kozy strumień życiodajnej energii. Instrument stanowi przedłużenie oddechu grającego, dopełnienie głosu muzykanta. W poszukiwaniu organiczności między tonem, w jakim wewnątrz wybrzmiewa *musica humana*, a dobywanym na zewnątrz dźwiękiem kolędy skrzypce, akordeon czy klarnet stają się dla kolędnika niczym części jego ciała poddającego się dźwiękom. Instrument, rozwibrowany wzajemnością wydobywanego zeń rezonansu i ludzkiego oddechu, zwiększa pole energetycznego oddziaływania aktorów. Muzyka, zawarta w niej emocja pomnożona siłą instrumentu, udziela się widzom. Jako najbardziej bezpośrednio oddziałujący na człowieka artystyczny żywioł – dotyka tego, co w człowieku esencjonalne, co najgłębsze, co w nim pierwsze.

Dźwięk kształtuje przestrzeń emocjonalną „domowego spektaklu”. Kolęda modeluje przeżycie sytuacji obrzędowej. Łącząc w sobie muzykę, słowo i działanie, staje się głównym czynnikiem organizującym jej przebieg. Jest wyznacznikiem strukturalnych elementów widowiska, ona też staje się impulsem wszelkich improwizowanych działań, które, jeśli tylko mają w sobie dostateczny ładunek energii i odpowiednią wartość znaczeniową, stają się nie mniej istotne od części inwariantnych spektaklu.

⁶ Por. J. Bartmiński, *Kolęda i jej odmiany gatunkowe*, [w:] *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, Wrocław 1986, s. 39.

⁷ Użyłam tu określenia „kolebka” w takim znaczeniu, jakim posłużył się nim Cyprian Norwid w wierszu *Kolebka pieśni* (1862), wyprzedzającym powstanie *Narodzin tragedii z ducha muzyki Nietzschego*, ale i zbliżonym do nietzscheańskiego poglądu na genezę sztuki.

Choć ciężar kompozycyjny i emocjonalny spoczywa w przedstawieniu głównie na muzyce, a nie rzeczywistym dzianiu się na „scenie”, widowisko jest tworem synkretycznym, słowo, gest i muzyka stają się w nim komplementarne wobec siebie. Współobecność i jednoczesność występowania tych wszystkich składników znamionuje formy obrzędowe. Kolęda jako ruch w stronę przeszłości prowadzi nas ku swym źródłom – życzeniom wywiezionym z magicznych formuł. Życzenie zaś ujawnia właściwy kulturze oralnej stosunek do słowa sprzężonego z magicznym gestem, które staje się nosicielem sprawczej mocy.

Posługując się kolędą, „spektakl domowy” wyraża romantyczną tęsknotę za „słowem cudotwornym”. Powtarzalność struktur wersyfikacyjno-składniowych, imperatywny ton, rytm oracji przypominający dziecięcą wyliczankę, wszystko to okazuje się być refleksem formuł towarzyszących określonym praktykom magicznym, z których najstarsze (np. uderzanie w ziemię kijami lub dotykane jej zielonymi witkami przy jednoczesnym wypowiedaniu życzeń) genetycznie związane są z kultem Wielkiej Macierzy. Wyśpiewane lub wyrecytowane w określony sposób słowo nie domaga się interpretacji, jego sens tożsamy jest z jego brzmieniem. Podobnie jak gest, stanowi ono ekspresję rzeczywistości, ale nie oznacza jej, nie funkcjonuje wobec niej jak „metka”, ale „zdarza się”⁸. W kulturze oralnej było to związane z istnieniem pieśni i towarzyszącej im obrzędowej akcji bez ich utrwalenia w zapisie. Jednakże oparta na ogromnej wibracji siła tego słowa, zapewniająca mu magiczną skuteczność, dziś już zostaje kanalizowana inaczej (bez pokusy instrumentalnego oddziaływania na rzeczywistość nadprzyrodzoną). Poprzez śpiew, melorecytacje życzeń i powinszowań (tzw. pokoliady) akcentuje się meliczny walor słowa, sprawiając tym samym, że muzyczność okazuje się dominantą wobec pozostałych środków teatralnej ekspresji.

Rytuał wegetacyjny będący podstawą wielu kolędniczych działań funkcjonował jako symboliczna ewokacja rytmu przyrody. Ujęty w muzyczną formę stanowił odbicie harmonijnego splotu Kosmosu i ludzkiego świata, stawał się sposobem obcowania z *musica mundana*. Analogicznie kolęda „chodzona” przekłada dramaturgię krajobrazu i rytm odczytany z kształtu terenu na działanie w drodze i towarzyszący mu śpiew, forma ta zasadza się więc na wzajemnej zależności pieśni i przestrzeni i jako taka stanowi przykład podjętej przez Teatr „Węgajty” próby uwrażliwienia ucha na

⁸ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 56.

muzykę sfer. Może uda się ją usłyszeć w wieczornej ciszy wsi, z dala od miast, mas i maszyn, gdy cichnie krzyk wron, a pod butami kołędników skrzypi śnieg.