

Folklor w teatrze

Od Leona Schillera

do Teatru Wiejskiego Węgajty

Anna Kuligowska-Korzeniewska

1. PASTORAŁKA

„Wszak dziś jeszcze, jak przed laty, w okresie Bożego Narodzenia płoną na Rynku kolorowe szopki (te szopki, które kiedyś może podyktują kształt teatrowi monumentalnemu w Polsce) i po dziś dzień chodzą po domach kolędnicy z Gwiazdą i Turoniem. Wciąż jeszcze urządza się pompatyczne procesje Bożego Ciała, wciąż hasa Konik zwierzyniecki, wciąż tętnią po ulicach strojne, szumne, huczne wesela chłopskie, wciąż trajkoczą odpusty dominikańskie, karmelickie na Skałce lub na Bielanych.

Słynne na całą Polskę obrzędy wielkotygodniowe, Boże Groby i rezurekcje nie utraciły nic ze swego majestatycznego przepychu.

Wciąż grają hejnały z Mariackiej wieży – wciąż dzwoni Zygmunt na Akropolu.

To teatr miejski. A teatr ludowy, wiejski, ten w okolicy Krakowa? Cóż za widowiska! Jakże barwne! Jakże tu rytmy się słyszy!

Jeżeli kiedyś ziści się sen Mickiewicza o Teatrze Słowiańskim, to na chwilę nie wątpię, że te widowiska rudymenarne będą podwalinami owej sceny narodowej, że z tych obrzędów, zwyczajów, tańców i pieśni rozwinie się w przyszłości nowa, swoista forma dramatu polskiego, podobnie jak dramat helleński z ludowych widowisk wziął początek.

Wyspiański tylko wskazał jedną drogę. A jest tych dróg milion!...”

Tak w październiku 1918 pisał Leon Schiller z okazji 25-lecia Teatru Miejskiego w swoim rodzinnym Krakowie. W styczniu 1919 w warszawskim Teatrze Polskim odbyła się premiera *Szopki staropolskiej*. Oto jak ją zapowiadano: „Misterium o cudownym Narodzeniu Pańskim krotofilnymi intermediami przeplatane w czterech częściach a dwunastu sprawach polskim rymem spisał, do użytku teatrowego przystosował i własnego utworu sinfoniami okraślił Leon Schiller. Kompanię komediantów wyćwiczył J. P. Aleksander Zelwerowicz. Śpiewów i saltów nauczył J. P. Leon Schiller. Apparatus teatrowy pinxit J. P. Wincenty Drabik”.

Jak doszło do powstania tego widowiska, Schiller wspominał w grudniu 1944 w obozie jenieckim w Murnau, gdzie jednocześnie prowadził próby *Kantyczki dla ubogich* na kanwie *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa: „OKOŁO ŚWIĄT BOŻEGO NARODZENIA, w drugim roku tamtej wojny, poczęłem grzebać w papierzyskach, z których miała kiedyś powstać naukowo opracowana antologia kolęd polskich, i znalazłem w nich sporo materiału teatralnie przydatnego. Były to przeważnie przeze mnie robione odpisy siedemnasto i osiemnastowiecznych nieznanych tekstów klasztornych, z których łącznie, na

planie tradycyjnym, dawało się odbudować polskie Misterium Narodzeniowe, oczyszczone z banałów amatorskich przedstawień jasełkowych oraz Rydlowskich, cikliwych aktualności”.

Szopka staropolska z roku 1919 czyli „misterium o Bożym Narodzeniu” miało rozpocząć „łańcuch widowisk obrzędowych, w skład których weszłyby misteria pasyjne i wielkanocne, obrzędy czterech pór roku, wesele wiejskie oraz tzw. »tańce śmierci«”. Pierwsza realizacja tego planu, któremu Schiller pozostał wierny przez całe życie, nie powiodła się, co sam Schiller tłumaczył następująco: „usiłowałem przy majsterskiej współpracy Drabika zmonumentalizować szopkę krakowską, wypełniając luki jej ubożuchnego i mocno zdefektowanego scenariusza świeżo odnalezionym materiałem. Była to jednak przeładowana erudycją, beztrosko estetyzująca rekonstrukcja teatrologiczno-ludoznawcza. Aromat uczuć religijnych, z jakich zrodziły się jej pierwowzory, do cna w takiej obróbce wywietrzał”. Schiller przyznawał równocześnie, że aromat ów „za losów zrządzeniem, kiedy indziej upoił on i mnie, i aktorów, i widzów”.

Tym zrządzeniem losu, jak wiadomo, był warszawski Teatr Reduta, kierowany przez „kolegę z ławy szkolnej” – Juliusza Osterwę. „Tu, w kilkanaście dni zaledwie, z natchnienia wiary, ze skupienia duchowego pokornych aktorów, z ubóstwa, a właściwie braku »normalnych« środków technicznych, zrodziła się owa »rzeźba ulepiona z chleba, chleba chłopskiego, polskiego, którego smak Chleba innego słodycz na pamięć przywodził«”.

Jak niezwykłym przeżyciem, a zarazem doświadczeniem teatralnym było wystawienie *Pastorałki* w wigilię Bożego Narodzenia w roku 1922, przekonuje wiele świadectw. „*Pastorałka* – wspominała aktorka Reduty, Hanna Małkowska – po pierwszym odczytaniu obudziła entuzjazm. Młodzież Instytutu [Reduty], która miała dla siebie tyle materiału w postaci pasterzy, aniołów, diabłów, kołędników – paliła się do pracy. [...] Ten materiał twórczości ludowej, skomponowany przez Schillera w jeden kształt artystyczny, związał nas ze źródłami polskiej sztuki scenicznej i wszystkim, którzy przez tę pracę przeszli, dał drogowskaz na całe życie”. Również Jarosław Iwaszkiewicz nie krył wzruszenia, jakiego doznał oglądając – „z nieufnością” – *Pastorałkę*: „Cóż za niespodzianka! Jakie wrażenie – pomieszanie rozczulenia z podziwem. [...] A nade wszystko ten nastrój przejęcia się najgłębszymi polskimi ludowymi tradycjami i stworzenia tej wielkiej artystycznej prawdy i prostoty, w liniach swych pokrewnej prostocie iłżeckiego dzbanka. To było prawdziwe чудо!” Także sam Schiller, ilekroć wracał pamięcią do tego dzieła, które było zresztą początkiem jego wielkiej sławy reżyserskiej, pisał z uniesieniem: „*Pastorałka*, o ile mi wiadomo, nigdy poza Redutą nie wypromieniowała z siebie tyle mistycyzmu głębokiego i szczerego, nigdy nie dźwięczała taką polską tajemnicą, nie czarowała takim swojszczyzny wdziękiem [...]. Tam patos brał wzór nie tylko z twórców sztuki ludowej, nie tylko z pobożności wiejskiej, ale i przede wszystkim ze serc aktorskich, strojnie jednym tonem brzmiących”.

Co właściwie stworzył Schiller w Reducie, dzięki czemu wszedł do historii teatru w Polsce? Przypomnijmy, że opracowując na nowo historię o Narodzeniu Pańskim zdecydował się „uwypuklić wszystkie momenty misteryjne, a folklor przedstawić [...] »na surowo«, bez kunsztownych wymysłów i burleskowych przejaskrawień »zawodowego« teatru”. Zapytajmy zatem o ów folklor „na surowo”, tym bardziej że autor w podtytule nazwał swoją *Pastorałkę* „misterium ludowym”. Powtórzmy więc pytanie o ludowość Schillerowskiej *Pastorałki*, o jej autentyzm, o jej pochodzenie.

Odpowiedź nie nastreca większych trudności, ponieważ Schiller drukując *Pastorałkę* w roku 1931 opatrzył ją obszernym posłowiem pt. *Źródła tekstu i muzyki*. Wyczytać tu możemy, że Schiller materiałów do swego widowiska poszukiwał albo w Bibliotece Jagiellońskiej, albo w bibliotece domowej. Z dziesiątków rękopisów, których sygnatury skrupulatnie podał, wybrał chorały i kantyczki. Korzystał także z drukowanych zbiorów

pieśni religijnych, głównie zaś ze *Śpiewnika kościelnego* oraz *Pastorałek i kolęd z melodiami* wydanych przez księdza Mioduszewskiego w pierwszej połowie XIX wieku. Wiele śpiewów i melodii zaczerpnął nadto z pracy Oskara Kolberga. Tomy *Ludu*, o czym wielokrotnie wspominał, stanowiły jego ulubioną lekturę od czasu dzieciństwa. Pieśni te jednak (wspólnie z Janem Maklakiewiczem) zmieniał i na nowo harmonizował, a ściślej „tonalnie zarchaizował”. Wiele też melodii powstało na potrzeby teatru. Gdy Schiller układał muzykę jeszcze do *Szopki staropolskiej*, to sam skomponował „80 numerów”, którymi posłużył się również w *Pastorałce*. Podobnie jak z muzyką postępował z tekstami śpiewanymi i mówionymi. Zmieniał i kompilował kwestie z dawnych dialogów i intermedii, z popularnych tekstów szopkowych, kantyczkowych i kolędniczych. Głównie zaś dopisywał, a raczej pisał sam: monologi, oracje, dialogi i całe sceny stylizując je na utwory dawne. W Schillerowskim posłowniu do *Pastorałki* natykamy się więc raz po raz na następujące sformułowania:

– „*Rozmowa Aniołów z Josephem*. Tekst i muzyka: X.M.M.M., *Pastorałki*, str. 114. Makaronizmy drugiej zwrotki i cała 3-cia są moim dodatkiem. Refren: »leluja«, tak charakterystyczny dla śpiewów kolędniczych, dopisany przeze mnie. (Leluja = lelija i /a/ leluja). Melodia moja. W końcówce refrenu wprowadziłem rozmyślnie ton śpiewów wielkanocnych. Harmonizacja J. Maklakiewicza”.

– „*Kolęda na skrzypcach*. Muzyka: O. Kolberg, *Mazowsze I*, nr 38 od Piaseczna (Słomczyn). Temat ten posłużył mi w r. 1919 jako wstęp muzyczny do mojej *Szopki staropolskiej*. Ludomir Różycki, poznawszy go przeze mnie, zachwycony szlachetnością melodii, uczynił z niej lejt-motyw *Pana Twardowskiego*. W inscenizacji Reduty (sezon 1923-4) kolędę tę na baryton, 3-gł. chór żeński z towarzyszeniem orkiestry ułożył Bronisław Rutkowski. Harmonizacja w niniejszym wydaniu dokonana została przez J. Maklakiewicza. Monosylabiczne słowa śpiewu w oryginale nie istnieją”.

Posłużmy się jeszcze dwoma przykładami, które dobrze zilustrują metodę zastosowaną przez Schillera: „Całe intermedium Ryczywoła z Żydkiem i Kozą skomponowane przeze mnie. Widziałem podobną scenę, wykonaną prozą w Toniach pod Krakowem u Lucjana Rydla w r. 1906. Aktorami byli chłopci miejscowi”; „Imiona pasterzy o brzmieniu bukolicznym, »Dameta« i »Korydon«, przedostały się z kunsztownych sielanek do intermedii misteryjnych i sztuczek teatru religijno-ludowego. W dzisiejszych tekstach kantyczkowych już ich coraz mniej. Uważałem za stosowne pójść za dawnym gustem”.

Tak więc to „misterium ludowe” nie jest wytworem ludu, lecz dziełem inteligenta, przejętego – tu Iwaszkiewicz się nie mylił – „najgłębszymi polskimi ludowymi tradycjami”. Właśnie w tradycji Schiller znalazł temat, który poddał artystycznemu opracowaniu. Ułożył zatem nowe misterium, w którym dzieje Bożej Rodziny udratyzował w dziewięciu „sprawach”: „Upadek pierwszych rodziców”, „Zwiastowanie”, „Maria i Joseph w Betleem noclegu szukają”, „Adoracja anielska”, „Actus pastoralis”, „Adoracja pasterska”, „O Herodzie Okrutniku”, „Adoracja królów”, „Każń Heroda” oraz „Epilog”. Właśnie w takim układzie *Pastorałkę* wydrukował w roku 1931 Instytut Teatrów Ludowych, kierowany przez Jędrzeja Cierniaka. Utwór przeznaczony był dla wiejskich amatorskich zespołów teatralnych. Wydawca nie wątpił, że dzięki „wybitnie polskiemu charakterowi [...] *Pastorałkę* naszą będziemy co rok na Gody nie tylko w zespołach kolędniczych odgrywać, ale i w polskich rodzinach powszechnie śpiewać, a także ze szczerem, nabożnym wzruszeniem czytać jako »księgę ubogich« prostą, a przecież w owej prostocie piękną, sercu polskiemu miłą i bliską”.

Pastorałka, łącząc – według Schillera – naiwną wiarę i swojski humor, „bardzo delikatny, pełen lirycznego uroku mistycyzm” i „surowy realizm”, mieściła się bez reszty w programie pedagogicznym i artystycznym Cierniaka, który – jak pamiętamy – chciał zerwać z naśladownictwem teatru zawodowego przez teatry ludowe i jednocześnie

odrodzić amatorski ruch wiejski, teatralizując obrzędy związane z rokiem liturgicznym i wegetatywnym.

Cel Schillera był jednak inny. Przed ogłoszeniem *Pastorałki* w Instytucie Teatrów Ludowych opublikował krótki artykuł w „Wiadomościach Literackich”. Ton tego artykułu, który pt. *Pomysł „Pastorałki” i różne próby jej wykonania* znalazł się również w wydaniu książkowym misterium, odbiega od wyrażanych gdzie indziej egzaltowanych uniesień nad kulturą ludową. „Dosyć osamotniony na drodze do reformy teatru konwencjonalnego – pisał tu Schiller – musiałem przyjąć taktykę posuwania się naprzód etapami. Wynikł stąd przymus chwilowego cofnięcia się i odrobienia rzeczy jeszcze nie zrealizowanych, a dla dalszego rozwoju koniecznych (stylizacja »starego teatru«, inscenizacja widowisk nierealistycznych, abstrakcjonizm inscenizacyjny). Z tego właśnie okresu datuje się *Pastorałka* oraz szereg widowisk religijnych, ludowych, stylizowanych komediooper itp., grywanych w Reducie i w pierwszych miesiącach Teatru im. Bogusławskiego. *Pastorałka* jest tylko dokumentem pewnego okresu mej pracy teatralnej. Niczym więcej”.

Do czego więc zmierzał? „... chodziło mi – wyjaśniał – o ukazanie nowych możliwości scenicznych i przygotowanie materiału formalnego do inscenizacji wielkiego repertuaru polskiego”. W tym dążeniu do unowocześnienia teatru polskiego kierował się wskazaniem „mistrza mojego i przyjaciela Edwarda Gordona Craiga”: „myśl przeciwstawienia teatru monumentalnego rozpanoszonej na ziemiach polskich tandecie pseudoliterackiej, pseudopolskiej i pseudorealistycznej, dziś jeszcze, najspokojniej w świecie zatruwającej widownię naszych teatrów »eklektycznych« – myśl ta pogłębiła się we mnie i wzmocniła moją postawę estetyczną [...]”.

Inaczej mówiąc: „Po szeregu eksperymentów technicznych, po różnych etiudach formalnych droga wiodąca od *Pastorałki*, *Pasji* i *Misterium wielkanocnego* do Mickiewiczowskiej koncepcji z »teatru słowiańskiego« przyszłości wydała się Schillerowi najwłaściwsza”. Tak oto *Pastorałka* prowadziła Schillera, a z nim teatr polski ku „teatrowi monumentalnemu”, ku „teatrowi ogromnemu” czyli historycznie biorąc do najbardziej oryginalnej formy teatru polskiego. W taki sposób spełniało się marzenie z początku XX wieku, wypowiedziane przez Schillera i innych, o odrębnym „stylu teatru polskiego”, a zarazem o polskim teatrze nowoczesnym.

2. WYPRAWA KOLĘDNICZA

„chodzą, trąbią, straszą wsie...”

Tak współczesny olsztyński poeta, Kazimierz Brakoniecki, napisał o Teatrze Wiejskim Węgałty, działającym od przeszło dziesięciu lat na warmińskiej wsi niedaleko Olsztyna. Jego twórcy wywodzą się z olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia, a także z Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice. Dyrektor teatru, Wacław Sobaszek, zdążył jeszcze uczestniczyć w warsztatach teatralnych u Jerzego Grotowskiego w połowie lat siedemdziesiątych. Siedzibą teatru jest stodoła, specjalnie urządzona, przy gospodarstwie, w którym zamieszkuje Sobaszek i inni członkowie zespołu z rodzinami. Wiele czasu teatr przepędza na wyprawach terenowych, zwłaszcza w Bieszczadach, Beskidziu, Kurpiach, a nawet na Huculszczyźnie i w Macedonii. Te wyprawy odbywają się teraz – poprzednio tego nie respektowano – w czasie świątecznym. Kiedy członkowie zespołu śpiewają wielkanocną alilujkę, a w okresie Bożego Narodzenia kolędę, otwierają się przed nimi szeroko wiejskie domy, w innej porze niezbyt chętne obcym.

Pierwszym spektaklem teatru, w roku 1988, były *Historie Vicenza*, a więc opowieści huculsko-żydowskie oparte na książce Stanisława Vicenza *Na wysokiej połoninie*. W marcu 1992 została pokazana *Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi*, zainspirowana *Doliną Issy*

Miłosza. W ubiegłym roku (1996) w Węgajtach odbyła się premiera *Opowieści kanterberyjskich* według Chaucera. Nie te wszakże przedstawienia kazały mi włączyć Teatr Wiejski Węgajty do niniejszych rozważań. Tym powodem była *Wyprawa kolędnicza*, zorganizowana w Węgajtach w dniach 2-8 I 1995 i kontynuowana do dzisiaj. Dodajmy, że po kilkuletniej izolacji, w jakiej pracowali członkowie zespołu, właśnie na ten „spektakl” przyszli wszyscy mieszkańcy wsi, co pozwoliło Wacławowi Sobaszkowi stwierdzić: „Nasz związek z mieszkańcami Węgajt jest czymś trwałym”.

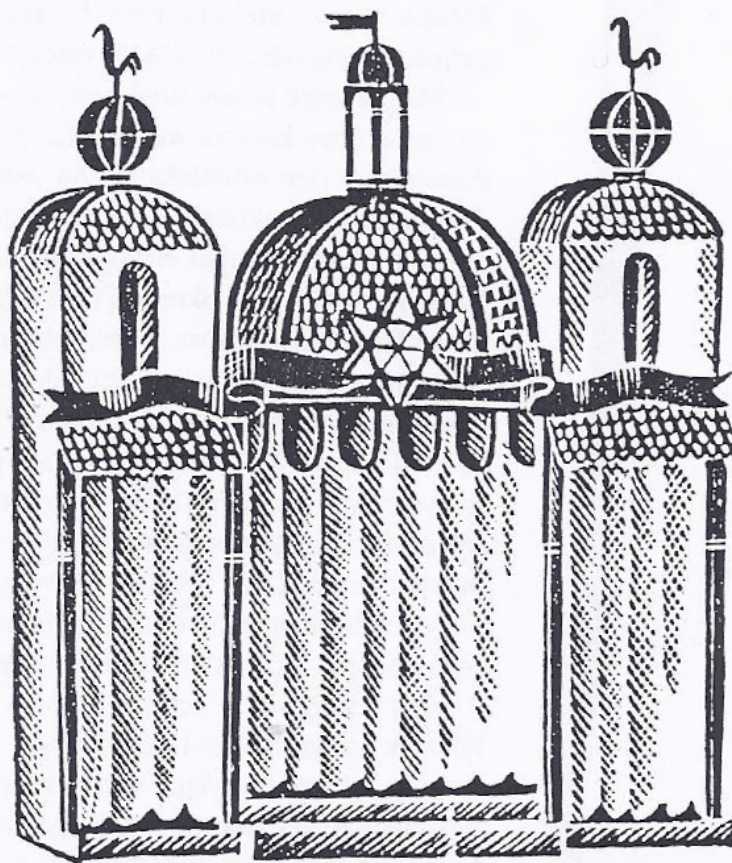
Scenariusz wspólnego kolędowania powstawał stopniowo. „Na początku – opowiadał dyrektor teatru – znaleźliśmy jeden, dwa motywy, kilka kolęd, które były ciekawe same w sobie. Poszliśmy za tym. Później znaleźliśmy dziadka Tkaczuka w Kawkowie, który mówił sentencjami, rymami, motywami pieśniowymi. On już nie żyje, zmarł rok temu. Był muzykantem, a później dowiedzieliśmy się, że był też w swoim życiu kolędnikiem. Przekazał nam melodie i teksty, które nagraliśmy. I z tych motywów muzycznych, zaśpiewów zaczęliśmy układać całość”.

Można więc powiedzieć, że teatr w Węgajtach, gdy wraz z dawnymi mieszkańcami zniknęła żywa kultura warmińska, przywraca Węgajtom ich starą tradycję kolędniczą. Pomogło w tym odnalezienie na jednym ze strychów konika kolędniczego – Szemla, Azemla. Tak oto ukształtowała się ostatecznie *Wyprawa kolędnicza*, którą krytyk teatralny opisał z nieskrywanym entuzjazmem: „Tradycja kolędy skupiała się na Warmii wokół głównych świąt tego okresu. Przed wigilią chodzono z Szemlem, w czasie świąt i nowego roku kolędowano z Kozą, a wszystko kończył przemarsz z gwiazdą podczas święta Trzech Króli. Wszystkie te autentyczne elementy wkomponowano w kolędę. Choć przeważały w niej motywy warmińsko-niemieckie, Węgajty nie zapomniały o znanej im tradycji kolędniczej. Obok kolęd niemieckich pojawiły się kolędy polskie, ukraińskie. Ze względu na wschodni rodowód odbyła się ona w prawosławnym terminie. Zrekonstruowano również autentyczne motywy muzyczne towarzyszące poszczególnym maskom. Tak przygotowany Teatr Wiejski wyruszył na podbój Węgajt. Kolęda w Węgajtach trwała nieprzerwanie przeszło czternaście godzin. Po raz kolejny Teatr Wiejski wskrzesił zapomniany obrzęd, przywrócił teatrowi jego dawną siłę”.

Czy rzeczywiście Teatr Wiejski w Węgajtach wskrzesił zapomniany obrzęd? Chyba tylko w części. Raczej trzeba mówić, o czym przekonuje przytoczony opis, o łączeniu – chyba wbrew tradycji – elementów z różnych porządków: kulturowych, religijnych, językowych. Jeśli mieszkańcy Węgajt zaakceptowali ten nowy obrzęd, to zapewne dlatego, że nie praktykują ani dobrze już nie pamiętają dawnych zwyczajów świątecznych. Dobrze przecież wiemy, jak zamknięta jest tradycyjna kultura wiejska czy tradycyjna kultura religijna, jak odróżnia ona to, co swoje i to, co obce. Jeśli mimo wszystko w Węgajtach dobrze przyjęto tę formę kolędowania, to przypuszczalnie dlatego, że uczestniczyli w niej należący do zespołu, poza Polakami, także autentyczni Niemcy i Ukraińcy. Oni mówili wszakże, co mieszkańcy Węgajt pojmowali i akceptowali jako rzecz oczywistą, w swoim własnym języku, w języku swojej kultury, a raczej swoich kultur.

Folklor służył więc tworzeniu jakiegoś, choć złączonego Narodzinami Chrystusa, obrzędu transkulturowego. Trzeba tu zauważyć, że Teatr Wiejski w Węgajtach nie stawia pierwszego kroku na tej drodze. Ma szacownych patronów: Petera Brooka, Eugenia Barbę i przede wszystkim Jerzego Grotowskiego, odbywających podróże teatralne w głąb odległych, egzotycznych i dawnych kultur. *Akcja* pokazana przez Grotowskiego (przy udziale Thomasa Richardsa) w marcu 1997 we Wrocławiu była przecież kolejną próbą budowania transkulturowego, transreligijnego i transjęzykowego rytuału. Jego podstawą była sakralna pieśń wibrująca, dawna i także współczesna, pochodząca z basenu Morza Śródziemnego, a więc judaistyczna, chrześcijańska, muzułmańska i ludów afrykańskich.

Dobrze wiemy, że te poszukiwania mają jednocześnie na celu przywrócenie teatrowi jego religijnych korzeni, jego obrzędowego rodowodu, czyli sacrum. Teatr Wiejski Węgajty, łącznie ze Scholą Teatru Węgajty pracującą nad wskrzeszeniem łacińskiego dramatu liturgicznego, zmierza ku temu z całą świadomością, choć jeszcze nie wiadomo, dokąd to go zaprowadzi. Przeszedłszy etapy: „Bliższe ojczyzny”, „Ścieżki tradycji”, „W stronę tradycji żywej”, a były to zarazem tematy urządzanych w Węgajtach międzynarodowych seminariów, obecnie zajmuje się właśnie „kolędowaniem jako inspiracją twórczą”. „Pomysłem na kilka następnych – przewiduje dyrektor Wacław Sobaszek – jest synkretyzm obrzędowy. Przymierzam się też do zrobienia sesji na temat teatru »z ducha ziemi«. Coś takiego wymyślił Cierniak przed wojną, a akurat tak się składa, że jesteśmy w kontakcie z różnymi grupami, które taki teatr tworzą. Może trochę w innym sensie, niż mówił o tym Cierniak, ale w każdym razie chodzi o teatr związany z miejscem, z genius loci. Nie chodzi mi tylko o teatry wiejskie, ale na przykład o teatr z Tykocina, który robi widowisko purimowe, o Teatr 44 z Szamocina. To są na razie projekty, zobaczmy co z tego wyjdzie”.



*Pastoralka. Misterium ludowe
w układzie Leona Schillera.
Warszawa 1931*

To, że tak odmienni twórcy teatralni jak Leon Schiller i Wacław Sobaszek znaleźli się w kręgu oddziaływania Jędrzeja Cierniaka, każe wierzyć w niesłabnące źródło kultury ludowej, także jako inspiracji dla teatru współczesnego oraz poszukiwań kulturowo-teatralnych.

Anna Kuligowska-Korzeniewska

Tekst wygłoszony podczas Konferencji „Wartości kultury tradycyjnej a wieś współczesna”, zorganizowanej w Łodzi w dniach 14-15 III 1997 przez Katedrę Etnologii, Katedrę Geografii Miast i Turyzmu UŁ, Radę Krajową Regionalnych Towarzystw Kultury.