

INNE PEJZAŻE

1.

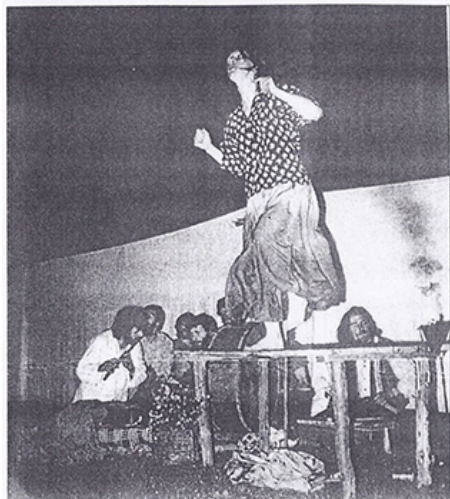
Kultura ludowa, traktowana niegdyś z przymrużeniem oka, zepchnięta do cepeliowskiego getta, sprowadzona na potrzeby miasta do namiastek, została w końcu lat siedemdziesiątych na nowo odkryta dla teatru. Stało się to za sprawą Gardzienic. Oczywiście, na brak inspiracji ludowych w teatrze nie można było i wcześniej narzekać, cytaty z kultury ludowej często pojawiały się na scenie. Jednak zespół Gardzienic, porzuciwszy miasto i osiedliwszy się kilkadziesiąt kilometrów od Lublina, chyba jako pierwszy potraktował wieś integralnie jako własne środowisko kulturowe.

Zakładając w 1976 roku Gardzienice, Włodzimierz Staniewski stwierdził, że jego praca wiąże się z odkryciem nowego środowiska naturalnego teatru oraz że swoje spektakle kieruje do widza nie skażonego rutynowym odbiorem. Staniewski dostrzegł, że kultura wiejska powoli ginie czy też raczej zmienia się. „Żywioł kreacji umiera – mówił. – Ale przywilejem starości, wtedy, kiedy stoi ona u progu śmierci, jest jeszcze jeden rozbłysk. Trzeba uchwycić to światło. W jego blasku można

ujrzeć nową ścieżkę wiodącą znów w stronę teatru.”¹

Program wiejski przez niego sformułowany był praktyczną odpowiedzią na to spostrzeżenie. Gardzienice zaczęły regularnie wyruszać na wyprawy w różne zakątki wschodniej Polski, prezentując spektakle i spotykając się z autentyczną kulturą tradycyjną, traktowaną jako bodziec i inspiracja do dalszej pracy. Jednak choć od samego początku Gardzienice zanurzyły się w ludowości, to, jak się wydaje, kulturę wiejską odkrywały stopniowo. Staniewski, tworząc Gardzienice, zafascynowany był Bachtinem i jego ideą karnawału. Jednak człowiek Bachtinowski był raczej kimś z jarmarku miejskiego niż typowym wieśniakiem. Kultura ludowa na początku była dla grupy niczym mityczna ziemia obiecana. Członkowie zespołu wspominają na przykład, że kiedy tworząc *Spektakl Wieczorny* wertowali śpiewniki i szukali pośród nagranych i zanotowanych pieśni ludowych materiału do spektaklu, wszystko to wydawało im się bezsensowne, trochę prosta-

¹ Włodzimierz Staniewski *Po nowe środowisko naturalne teatru*, w: *Parateatr II. Działania integracyjne*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1981/1982.



Spektakl Wieczorny

ckie i nie nadające się do wykorzystania w teatrze.² Pierwsza wersja *Spektaklu Wieczornego* (1977) daleka była od ludowości – znalazł się w niej i Rabelais, i Leśmian, i trochę bluesowo brzmiące muzyki, i poezja śpiewana.

Właściwe zetknięcie Gardzienic z kulturą ludową nastąpiło dopiero w trakcie wypraw. W późnych latach siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych Gardzienice wyruszały w regularne kilkudniowe wędrówki. Ciągąc wózek ze sprzętem potrzebnym do zagrania spektaklu, przybywały do wiosek zatraconych na końcu świata. Spektakle pokazywane były w miejscach najbardziej niespodziewanych – we wsiach, w których nigdy nie było nawet dobrej drogi. Jednym z podstawowych ele-

mentów wyprawy było Zgromadzenie. Było to spotkanie z ludźmi na wsi, podczas którego gospodarze i goście śpiewali swoje pieśni, ruszono do tańca, słuchano opowieści. Często spektakl był w nie wpisany. Myślę, że dopiero w trakcie wypraw Staniewski i Gardzienice zdali sobie rzeczywiście sprawę, jak niezwykłego obszaru kultury dotknęli. Zetknięcie się na żywo z osobami, z pieśniami, opowieściami, a nawet z gestem i ruchem ludzi prostych stało się niezwykle mocną inspiracją w pracy teatralnej, a równocześnie mieszkańcy wsi okazali się zadziwiającymi i często bardzo wrażliwymi odbiorcami dzieła teatral-

nego. Warto też podkreślić, że członkowie Gardzienic nigdy nie traktowali wsi afirmatywnie – jako wymagowanej Arkadii. Odkrył na wsi można było rzeczy niezwykle, pełne prostoty i dostojności, ale również prostactwo, ubóstwo i gnuśność. „Oj, to nie była przygoda, to była walka, inne światy, inne wartości, inne życie – pisał Mariusz Gołaj. – Szło o tu i teraz – jak sprawić, by nie ulec mistyfikacji, nie popaść w chłopomanie. Zaakceptować na Zgromadzeniu kurę, pijaka, świnię i odczynić wokół nich «akt strzelisty».”³ Staniewski po latach mówił wprost, że interesował go najbardziej sposób kreowania przestrzeni teatralnej przez ludzi, którzy w naturalny sposób uprawiają swoje ceremonie; bez względu na to, czy są to ceremonie odświętne,

wynikające z kalendarza rytuałów, czy też powszednie, związane choćby z tak niskim i często upodlającym ceremoniałem, jakim jest picie wódki. W każdym takim działaniu jest silny pierwiastek teatralności, który może być niezwykle inspirujący. Problem w tym, by umieć go przekształcić na język teatru nowoczesnego. I do tego, jak mówi Staniewski, sprowadzał się wysiłek zespołu.⁴

Spektakl Wieczorny – pierwsze przedstawienie Gardzienic – miał dość luźną strukturę dramatyczną, składał się z wielu ciałużno skomponowanych. Grany był w przestrzeni otwartej, przystosowywany do warunków zastanych. Jak wspominają osoby, które widziały ten spektakl w kilku miejscach, czasem był fascynujący, wręcz demoniczny, czasem rozpadał się na lepsze i gorsze sceny. Wydaje się jednak, że był koniecznym ogniwem w odnalezieniu przez Gardzienice własnego stylu. Zupełnie wyjątkowy okazał się natomiast drugi spektakl wyreżyserowany przez Staniewskiego – *Gusla*. Bez wahania można powiedzieć, że był dzieckiem wyprawy – wyrastał wprost z tego, co spotkano w drodze, czyli na wsi. W połączeniu z osobowością aktorów i reżysera kompozycja tego przedstawienia stała się wielkim odkryciem teatralnym. W *Guslach*, podobnie jak w *Dziadach*, które stanowiły ich bezpośrednią inspirację, doszło do mistrzowskiego stopienia żywiołu ludowości z nowoczesną formą teatralną. Te dwa różne światy połączyły się bez żadnych sztucznych szwów i wyдумanych teorii. Po prostu pasowały do siebie.

Twórcy przedstawienia brali niekiedy dosłowne cytaty z kultury ludowej, z napotkanych po drodze powiedzeń, melodii, gestów. Od wielu

innych spektakli, w których wykorzystywano była ludowość, *Gusla* różniły się sięgnięciem do materiału z pierwszej ręki. Wykorzystywano to, z czym zetknięto się dosłownie, czasem dotkliwie. Gardzienice rozszerzyły też pojęcie teatru. Spektakl wpisany był podczas wyprawy w szerszą strukturę. Praktykami teatralnymi stawało się wszystko wokół, od spotkań z ludźmi, przez zgromadzenia, a nawet kontakt z przyrodą.

Wielopiętrowa struktura powiązana z twórczością ludową sięgała w *Guslach* bardzo głęboko. Mickiewiczowskie *Dziady* wileńsko-kowieńskie, które stanowiły wyjściowy materiał do *Gusla*, zachowały swoje korzenie wywiedzione z obrzędu wiejskiego, ale w Gardzienicach były jeszcze, jak mówił Staniewski, naturalizowane, czyli podczas prób wciąż na nowo konfrontowane z autentycznym żywiołem pogranicza. Spektakl budowano z różnych fragmentów, dopowiedzeń – chciałoby się powiedzieć – gromadzono swoiste wiejskie ready-mades. Znalezione po drodze – odkryte w ludziach, w muzyce czy pieśniach. Ale reżyser wszystkim tym zakorzenionym w kulturze wiejskiej elementom nadawał swoje piętno, piętno współczesnego teatru.

Leszek Kolankiewicz w stosunku do *Gusla* i kolejnego spektaklu *Żywot Protopopa Awwakuma* użył określenia etnooratorium⁵, dostrzegając konieczność nazwania tej tak bardzo odrębnej sztuki teatru, jaką uprawiały Gardzienice. Nawet w tej nazwie można było dostrzec swoisty paradoks spektakli Gardzienickich, naturalne stopienie kultury niskiej z wysoką. Spektakle czerpały pełnymi garściami z ludowości, ale nigdy nie stały się elementem kultury ludowej, nigdy zresztą nie pojawił się taki zamiar. Później, w połowie lat osiemdziesiątych Włodzimierz Staniewski

² Por. *Teatr i coś jeszcze*, z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodowiczem rozmawiał Tadeusz Kornaś, *Didaskalia* nr 22/1997.

³ Mariusz Gołaj *Dawno temu w Gardzienicach*, *Konteksty – Polska Sztuka Ludowa* nr 3-4/1991.

⁴ Por. *Gütliche Fragen am Ende der Welt. 20 Jahre Theaterarchäologie in Gardzienice. Ein Gespräch mit Włodzimierz Staniewski*, *Theaterschrift* nr 13/1998.

⁵ Leszek Kolankiewicz *Etnooratorium – świętych obcowanie*, *Res Publica* nr 5/1987.

niejako naturalnie porzucił wiele elementów ze sformułowanego wcześniej „Programu wiejskiego”. Spektakle nie były już tworzone z myślą o widzu wiejskim, lecz przede wszystkim adresowane do przyjeżdżających do Gardzienic gości z miasta. Gardzienice stały się znanym w świecie teatrem, występowały na najważniejszych festiwalach. Jednak inspiracje ludowe, choć coraz dalej wychodzące poza obszar kultury słowiańskiej, nieustająco były i są obecne w pracy zespołu. Każdy nowy spektakl konfrontowany jest z konkretnymi „tubylczymi” kulturami (czy to na Huculszczyźnie, czy w Egipcie bądź na Bałkanach). W Gardzienicach też często goszczą zespoły muzyczne z różnych krain Europy, śpiewające repertuar ludowy.

W kolejnych przedstawieniach ludowość polska pojawia się już tylko na zasadzie cytatu, czasem głęboko ironicznego, wręcz szyderczego – jak fałszowana przyspiewka towarzysząca słowom „Tylko polska rasa dobra” w *Carmina Burana* bądź jako ludowy nawias, w jaki ujęte zostały *Metamorfozy* (na początku aktorzy pojawiają się w pstrokatych wiejskich strojach, spod których później, gdy je zrzucą, objawia się szaty podobne do starogreckich). Jednak, choć wiejskie odniesienia w spektaklach Gardzienic wydają się coraz bardziej odległe i przetworzone, zwłaszcza w warstwie muzycznej, są one wciąż ogromnie istotne.

2.

Prawie dziesięć lat po Gardzienicach na Warmii powstał Teatr Wiejski Węgajty. Pozornie wiele wskazywałoby na podobieństwa tych dwóch grup – począwszy od nazwy pochodzącej w obu wypadkach od miejscowości, w której pracują, przez zainteresowania kulturą tradycyjną aż po ekspedycje wiejskie, które stanowią część ich działalności. W dodatku

Węgajty stworzyli – obok Wacława i Erdmuty Sobaszków, pracujących wcześniej w olsztyńskiej Pracowni – Wolfgang i Małgorzata Niklaus, którzy wyszli z Gardzienic. Jednak węgajcka sztuka teatru była z gruntu inna, można powiedzieć – bliższa wsi. Węgajty także wyruszały na wyprawy – lecz ich charakter był zupełnie inny niż w przypadku Gardzienic. Zespół dobrowolnie wpisał się w obrzędowy kalendarz wsi: na Wielkanoc Węgajty wyruszają, by śpiewać alilujkę, na Boże Narodzenie – kolędę. Podróżują w tereny, gdzie obrzędy te jeszcze są pamiętane, choć zanikły. Przyjęcie ich przez wieś było więc przyjęciem tradycyjnego obrzędu. Wacław Sobaszek twierdził, że „Czas świąteczny jest dobry dla ludzi ze wsi do współtworzenia naszej wyprawy. Myślimy o tym na początku nie wiedzieli. Próbowaliśmy inaczej. Ale ten czas świąteczny okazał się dobry”⁶. Podczas wypraw Węgajty nie pokazywały spektakli, traktując tradycyjne obrzędy jako strukturę nadrzędną. Na Warmii, w Węgajtach gdzieś na strychu jednego z domostw odnaleziono szemla – warmińskiego lajkonika, z którym przed laty kolędowano. Zaistniał on na powrót w kontekście obrzędowym (a może teatralnym?). Niezwykle ważną rolę w działalności Węgajty pełni również zabawy ludowe, dzięki nim zespół został we wsi zaakceptowany. „Wrastanie w miejsce to też znalezienie dla siebie roli, która odpowiada potrzebom okolicy – mówi Wacław Sobaszek. – Choćby zabawa wiejska. Wielu z tutejszych trafiło do nas właśnie przez zabawę. [...] Pani Andzia, Józek Dziegiel, Rajnold z żoną – oni są już bardziej aktorami niż widzami.”⁷

⁶ W stronę tradycji żywej, z Wacławem Sobaszkim rozmawiał Tadeusz Komań, *Teatr* nr 1/1997.

⁷ To trochę donkiszoteria, z Wacławem Sobaszkim rozmawiała Magda Grudzińska, *Didaskalia* nr 17/1997.

Spektakle Węgajty, podobnie jak stosunek do tradycji, również bardzo różnią się od Gardzienickich. Są czymś w rodzaju niespiesznych opowieści, wywiedzionych również w dużej mierze z tradycji wiejskiej. W pierwszym spektaklu – *Historiach Vincenza* brzmiała muzyka z różnych okolic Huculszczyzny oraz chasydzkie niguny. *Gospoda ku wiecznemu pokojowi* – drugi spektakl grupy był (podobnie jak w Gardzienicach) swoistym pogodzeniem się z krainą, w której osiedlili się twórcy. Wykorzystano elementy znane z chodzenia z alilujką, odnalezione przedmioty i pieśni z wypraw. Można powiedzieć, że spektakl ten wyrastał z temperamentu i sposobem artykulacji z ziemi, na której Węgajty się osiedliły. Ostatni Węgajcki spektakl powstał na motywach *Opowieści kanterberyjskich* Chaucera. Nie była to prosta adaptacja poematu. Jedną z chaucerowskich historii znano na Warmii jako lokalną legendę. Opowieść o trzech mężczyznach i śmierci aktorzy Węgajty usłyszeli od jednego z chłopów i wykorzystali ją w swoim przedstawieniu. Nie sposób teraz powiedzieć, co wzięło z Chaucera, a co z Warmii.

Ostatnio Węgajty działają w dwóch zespołach – powstała Schola Teatru Wiejskiego Węgajty, która zajęła się rekonstrukcją średniowiecznych dramatów liturgicznych, oraz grupa prowadząca prace w ramach tak zwanego Field Project, odwołująca się do tradycji wypraw i inspiracji kultury tradycyjnej.



Opowieści kanterberyjskie

3.

Jednym z największych skarbów, jakie twórcy teatru odkryli podczas swych wędrówek, jest pieśń. Choć już wcześniej teatr polski odwoływał się niejednokrotnie do kultury ludowej – Mieczysław Limanowski, Leon Schiller czy Kazimierz Dejmek – teraz jednak Gardzienice i Węgajty odnalazły w pieśni całkiem nowe wartości. Nastąpiła mimowolna idealizacja pieśni ludowej. Poprzez pieśni zaczęto poszukiwać śladów zaginionego świata, trochę utopijnego, dostrzegając w nich zdolność bezpośredniego dotarcia do źródeł – mówiąc wprost – sakralnych. Staniew-

ski zawsze twierdził, że pieśń powinna mieć siłę. To ona unosi akcję. Jednak w Gardzienicach pieśń ludowa jest po prostu materialem do obróbki, do przekształceń teatralnych. Zostaje przystosowana do potrzeb spektaklu, do wrażliwości współczesnej. Jest to robione bezwzględnie – teatralna, a nie muzyczna wartość pieśni jest materia podstawową. W najnowszym spektaklu – *Metamorfozach* – Maciej Rychły wykonał tytaniczną pracę, odczytując i rekonstruując z zachowanych fragmentów papiirusów czy kamieni greckie pieśni z okresu od piątego wieku przed naszą erą do drugiego naszej ery. Jednak wiele odkryć Rychłego ułożono i przekształcono na potrzeby spektaklu. Sami aktorzy mówią, że praca nad skalami i sposobem śpiewania jest pracą na całe lata. Podejmując się jej, trzeba by zrezygnować z robienia teatru, a pieśni te były przecież rekonstruowane właśnie dla teatru. Maciej Rychły zresztą specjalnie nie protestował: „Zima 97. Włodek z Marianką «dokarmili» hymny. [...] Dodane paralelizmy kwart i kwint pogrubili linię melodii. Czuję się troskliwie piastowanie. Niektóre z nich nabrały miękkości. Łączą się oswojone jak wierne, domowe zwierzęta. Harmonizują nazbyt miękko jak na moje ucho. Ja jednak nie przebywałem z nimi na co dzień. Aktorzy z pewnością dziś więcej wiedzą o zachowaniu się tych pieśni niż ja, który je leczyłem z ponaddwutysięcznej zapaści”⁸.

W tym przedstawieniu, w rekonstrukcji starogreckich pieśni, odegrał ogromną rolę również żywioł pieśni ludowej. Niekiedy po spektaklu *Metamorfozy* prezentowany jest swoisty aneks – materiał, który nie zmieścił się w przedstawieniu. Kiedy w takim programie Mariana Sadowska śpiewała na przemian pieśni starogreckie

i tradycyjne, uderzające wydały mi się paralele między nimi. W rekonstrukcji świata pieśni starożytnej w dużej mierze posługiwano się po prostu ludowymi sposobami śpiewania, określonymi manierami.

W całkowicie odmiennym kierunku poszły natomiast poszukiwania Jana Bernada, który był do roku 1984, a więc w okresie wypraw do wschodniej i południowo-wschodniej Polski, aktorem Gardzienic. Zajmował się tam również między innymi opracowaniem muzyki do spektakli. Dla niego zetknięcie się z żywiołem tradycyjnej pieśni ludowej stało się początkiem innej niż teatralna drogi. Odszedł od zespołu, by po kilku latach stworzyć – w 1991 roku, wraz z Moniką Mamińską – Fundację Muzyka Kresów. Jego podejście do pieśni wiąże się z postrzeganiem kultury ludowej jako potencjalnego obszaru harmonii, w którym możliwe jest życie w zgodzie ze światem i jego siłami. Jeszcze nie tak dawno pieśń w kulturze ludowej pełniła podstawową rolę dla społeczności wiejskiej. Należało ją zaśpiewać w konkretnych okolicznościach, a wówczas miała siłę sprawczą. Jeśli trzeba było, mogła sprowadzić deszcz, pobłogosławić, przynieść szczęście, dobre plony. Właściwie każdy dzień miał swoją odrębną pieśń. Mamińska i Bernad spróbowali zrozumieć ten fenomen pieśni, sprawdzić, czy jest to prawda, czy pieśń działa. Zaczęli się uczyć od ludzi na wsi starych manier śpiewania, bo również ważne, a nawet ważniejsze niż to, „co się śpiewa”, jest, „jak się śpiewa”. O ile przedmioty kultury materialnej sprzed setek lat można tylko oglądać, pieśni pozwalają – zdaniem Fundacji – w pewnej mierze doświadczyć na sobie rzeczywistości bez mała archeologicznej. W pracy Fundacji podstawową wartością stała się więc precyzja.

Podczas licznych seminariów Fundacja Muzyka Kresów wraz z naukowcami z krajów Europy Środko-



Carmina Burana

woschodniej badała i rozpoznawała, jakie są konteksty pieśni, kiedy i dlaczego oraz w jaki sposób się je śpiewa. Bo nie wystarczy czuć i umieć, trzeba też wiedzieć. Od kilku lat Mamińska i Bernad prowadzą szkołę i kursy śpiewu archaicznego dla młodzieży w różnych miastach. Powoli zaczynają zbierać owoce. Początkowa bezkompromisowość – żadnych odstępstw, żadnych półśrodków – teraz złagodniała. Swoje odkrycia i umiejętności założyciele Fundacji Muzyka Kresów zaczęli przekładać na inne media. Dużym sukcesem okazała się praca głosowa z aktorami Teatru Nowego w Łodzi nad *Prorokiem Ilją* Słobodzianka w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Według Mamińskiej i Bernada, pre-

czyźnie wykonana pieśń tradycyjna niespodziewanie okazuje się bliska współczesnej wrażliwości. Pokonując opór nauczania, a właściwie przypominania sobie archaicznych manier śpiewu, dociera się do swojego własnego, przyrodzonego głosu. Ale jest jeszcze jeden aspekt, o którym mówi Bernad: „Jeśli przyjmiesz, że praca nad pieśnią [...] która ma tysiąc lat, będzie szła w stronę pokonywania wszystkich pojawiających się po drodze trudności, które masz z ciałem, umysłem, z udawaniem, z nieudawaniem, ze wszystkimi pokusami świata, to może istnieje szansa. Jeżeli człowiek się z tym nie zmierzy, to jego śpiew będzie na poziomie średniej piosenki kabaretowej, i nic więcej. Natomiast z chwilą, kiedy podejmie się ten [duchowy] wysiłek, to uruchamia się proces wewnętrzny”⁹.

Bardzo podobny sposób myślenia o pieśni jest bliski Jerzemu Grotowskiemu. W początkowej fazie prac nad „Sztukami Rytualnymi” Grotowski twierdził, że w wielu tradycyjnych pieśniach zawarty jest swoisty sztyf. Należąc do kultury, z której dana pieśń pochodzi, można spowodować, że poprzez pieśń sięgnie się bardzo głęboko: „Musicie zmierzyć się ze wszystkimi klasycznymi problemami «performing arts». Na przykład: kim mianowicie jest osoba, która śpiewa pieśń? Czy to ty? Ale jeśli to jest pieśń twojej babki, czy to ciągle jesteś ty? [...] A może podążasz dalej, ku jakiemuś miejscu, ku jakiemuś czasowi, które trudno sobie wyobrazić, kiedy to po raz pierwszy ktoś tę pieśń zaśpiewał. Chodź tu o praw-

⁸ Maciej Rychły *Gardzienickie metamorfozy. Moja praca i tęsknoty*, Krasnogruda nr 9/1998.

⁹ Chodźmy po świecie i pytamy, z Janem Bernadem rozmawiała Beata Wilgosińska, *Konteksty – Polska Sztuka Ludowa* nr 1/1998.

dziwą pieśń tradycyjną, która jest anonimowa”¹⁰. Grotowski mówi bardzo dosadnie, poprzez pieśń można rozpoznać wiele okoliczności, osobę, która ją śpiewała, sposób rodzenia się pieśni, nawet krajobraz. Można docierać bardzo głęboko. Grotowski w tym samym tekście dał odpowiedź na zawarte wcześniej pytania: „To jesteś ty – dwieście, trzysta lub czterysta lub tysiąc lat temu, ale to jesteś ty. Albowiem ten, kto zaczął śpiewać pierwsze słowa, był czyimś synem, synem jakiegoś miejsca, jakiegoś okolicy, i skoro ty to wszystko odnajdujesz, jesteś czyimś synem”. Odbierając tytuł doktora honoris causa, Grotowski mówił, że poprzez pieśń, jak je nazywał, wibracyjne, można sięgnąć poziomów subtelnych i na czas działania zatrzymać je w sobie.¹¹ Grotowski próbował to zjawisko sięgania do pieśni rozpatrywać także na poziomie, nazwijmy to, cielesnym, biologicznym. „W prawdziwych technikach tradycyjnych i w prawdziwych «performing arts» obydwa skrajne bieguny [biegun instynktu i biegun świadomości] są w nas jednocześnie obecne. Oznacza to «być na początku», «stać na początku». Początek – to cała wasza natura źródłowa, obecna teraz, tutaj. Wasza natura źródłowa wraz ze wszystkimi swymi aspektami: boskimi i zwierzęcymi, instynktownymi i emotywnymi.”¹²

Jednak istnieje silna opozycja między tym, co proponował Grotowski, a tym, co jest ważne dla Bernada. Przy podobieństwach, że pieśń może być swoistym wehikułem, jest też zasadnicza różnica, wynikająca może z różnego wykorzystania pieśni. Bernad uważa, że śpiewając pieśń należy ją zbadać, również teoretycznie, ze wszelkich możliwych stron. Poznać

dokładnie dialekt, w jakim pieśń powstała, poznać różne jej warianty, obrzędowy kontekst, w jakim mogła być śpiewana, nawet okolice, gdzie powstawała. Natomiast performerzy Grotowskiego nawet do końca nie znali obrzędowych kontekstów konkretnych pieśni, które śpiewali podczas *Akcji* – pytałem o to Thomasa Richardsa. Nie interesowało ich znaczenie słów ani przeznaczenie pieśni. Ważny był sposób działania tej pieśni-wehikułu na działającego. Ważna była jej energetyczna czy wibracyjna siła i ważne miejsce w zbudowanej strukturze.

Jeszcze inaczej pieśń pojmowana jest w Węgajtach. Podczas na przykład koledowania czy alilujki pełni obrzędową rolę, lecz nie jest, podobnie jak w Gardzienicach, traktowana jak niezniszczalna, zamknięta przestrzeń przekazana z obszaru in illo tempore. Wacław Sobaszek mówił, że „Konstrukcja pieśni ludowych jest swobodna, ale ma wewnętrzną spójność. Polega to na trzymaniu się reguły, a równocześnie na improwizowaniu – to jest zsywanie pieśni”¹³. Zresztą instrumentarium muzyczne zespołu nie pozwalało na dosłowne trzymanie się tradycyjnych wzorów. Zarazem jednak nie ma w poszukiwaniach Węgajtów dowolności. Sobaszek dodaje, że każdy wykorzystywany motyw muzyczny był opracowywany z możliwie wielką starannością.

Równie nieoczekiwane było dotarcie do muzyki religijnej poprzez muzykę tradycyjną. Schola teatru Węgajskiego Węgajty od kilku lat pracuje nad rekonstrukcją dramatów liturgicznych. Jest to wpisanie się grupy w wielki, żywy w ostatnich latach trend przywracania muzyki dawnej w naturalnym jej brzmieniu. Śpiew średniowiecznych monodii wymagał nowych odczytań, nie tylko nut, ale i sposobów śpiewania. I znów niespodziewanie pomocna w tym okazała



Metamorfozy

się muzyka ludowa. Wpływ ludowego śpiewu i lokalnych tradycji na chorał gregoriański był prawdopodobnie nieporównywalnie większy, niż to sobie do niedawna wyobrażano. Marcin Bornus-Szczeciński, pracujący między innymi z krakowskimi dominikanami nad rekonstrukcją chorału i będący również konsultantem Węgajkiej Scholi, twierdzi wprost: „Dzisiaj [...] wiadomo już, że chorał nigdy nie był związany jedynie z łaciną. Trudno nawet powiedzieć, przez ile prajęzyków «przeszły» chorałowe moduły melodyczno-retoryczne”¹⁴. W Węgajtach dochodziło do niezwyklej muzyki spotkań. Na przykład gościł tam jeden z najciekawszych zespołów muzyki dawnej Sequentia. Odbił się wspólny koncert ze śpiewaczkami z Szypliszek, podczas której wirtuozki z Kolonii grali i śpiewali średniowieczne pieśni, a proste kobiety – kantyczki.

4.

Jeszcze inaczej wyglądała droga, którą przemierzył Krzysztof Czyżewski, obecny szef Ośrodka „Pogra-

nicze – sztuk, kultur narodów” w Sejnach. Znowu początków zauroczenia kulturą tradycyjną należy szukać w Gardzienicach. Czyżewski grał w spektaklach tego teatru do 1983 roku, uczestniczył w wyprawach. Nie pozostał obojętny na czar sztuki i pieśni ludowej, lecz spoza nich dostrzegał także bardzo dotkliwie rzeczywistość społeczną. Ważne dla niego były kontakty z konkretnymi ludźmi, często niezwykle osobowościami. Czyżewski twierdzi jednak, że relacje teatralne ze wsią były bardzo pobieżne, wchodziło tam, prezentowano spektakl, powoływano zgromadzenie i na tym relacje najczęściej się urywały. Lecz zarazem, jak kiedyś napisał, „dla niektórych z nas ta podróż już dawno przestała być podróżą po nowe środowisko dla teatru, po wiedzę krajoznawczą czy historyczną, po atrakcyjny materiał, który później można na różny sposób wykorzystać. Niepostrzeżenie godziny spędzone w izbach ze starcami przy wtórze ich pieśni, modlitwy i tęsknoty stawały się godzinami wtajemniczenia na takiej samej zasadzie, jak kiedyś chcąc przyuczyć chłopaka do śpiewu w cerkiewnym chórze, stawiano go pomiędzy śpiewaków podczas każdej liturgii, aż sam nie dosły-

¹⁰ Jerzy Grotowski *Tu es le fils de quel qu'un*, *Didaskalia* nr 39/2000.

¹¹ Por. Jerzy Grotowski *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, *Notatnik Teatralny* nr 4/1992.

¹² Grotowski, *Tu es le fils...* op. cit.

¹³ W stronę tradycji żywej, op. cit.

¹⁴ Marcin Bornus-Szczeciński *Dlaczego Kościół przestaje śpiewać?*, *Więź* nr 3/1999.

szął tonu, który odtąd zestrzajał będzie jego duszę i przywoływał”¹⁵. Powołanie Fundacji Pogranicze w 1990 roku było konsekwencją tego sposobu myślenia. Czyżewski, wraz z grupą przyjaciół osiedlił się w Sejnach, włączając się energicznie w życie tego małego miasta na pograniczu polsko-litewskim. Działalność społeczna i edukacyjna mieszała się nierozdzielnie z artystyczną. Pogranicze animowało takie akcje, jak na przykład *Dom, Świątynia czy Gniazdo* adresowane do młodych ludzi wychowanych w różnych tradycjach religijnych czy społecznych. Młodzież spotykała się w odosobnionych miejscach, budowała razem dom czy świątynię, śpiewając przy tym pieśni przynależne określonym tradycjom czy dzieląc się opowieściami o sobie i swoim otoczeniu, wierze i obyczajach. Przy Pograniczu powstał Teatr Sejneński, który zrealizował spektakle: *Róża* (wywiedziony z cygańskiego folkloru), *Dybuk* oraz *Wijuny*. Ale droga Pogranicza paradoksalnie stała się drogą oddalania się od tradycji ludowej. Coraz ważniejsze są dla nich teraz sprawy współczesnej Europy i świata, w tym również najbliższej okolicy.

5.

Staniewski do pewnego stopnia rzeczywiście okazał się prorokiem. Gardzienicom udało się ogrzać w być może ostatnim tak wielkim rozbłysku kultury ludowej w Polsce. Dotknąć kultury ludowej w różnorodnych jej objawach i wykorzystać te inspiracje do swojej pracy. Oczywiście na wsi i dzisiaj odnaleźć można jeszcze wiele tradycyjnych wartości, wiele starych pieśni, sposobów zachowań. Ale kontekst obrzędowego życia wsi złąconego z żywiołem przyrody i usankcjonowaną sytuacją rodziny bardzo

się przeobraził. Wzorce kulturalne upowszechniane przez telewizję i inne media przeorały rzeczywistość wsi we wszystkich dziedzinach – od kultury materialnej po duchową. Dostrzegają to twórcy i naukowcy zajmujący się bardzo różnorodnymi dziedzinami. Aleksander Jackowski, autor wspaniałych albumów o sztuce ludowej, powiedział niedawno: „Uświadamiam sobie ze smutkiem, że należę już do ostatniego pokolenia badaczy pamiętających piękną, barwną wieś, jej obrzędowość i zwyczaje, służące własnemu środowisku. [Zajmując się sztuką ludową] nie myśleliśmy jeszcze o piorunującym tempie zmian na wsi, o przyszłości sztuki, o tym, że tego, czego nasze pokolenie nie zauważy – następne znać nie będą”¹⁶. Gardzienice wykorzystały rozbłysk, a właściwie lepiej powiedzieć: czas zmierzchu. Zapewne ani *Gusta*, ani *Awwakum* nie powstałyby w takiej formie, gdyby nie rzeczywisty kontakt ze wsią, gdyby nie podpatrywanie sposobu poruszania się ludzi, gdyby nie poznawanie sztuki ludowej i gdyby nie pejzaże.

Kultura wysoka, w tym teatr, często wykorzystywała elementy kultury ludowej, lecz były to zazwyczaj tylko fragmenty, często poznawane z drugiej ręki. Fenomen Gardzienic i Węgajt polegał/polega na odwołaniu się do kultury tradycyjnej jako całości, na zetknięciu się z nią twarzą w twarz. Czasem nawet w kolizji z nią. Ale wszystko to byłoby na próżno, gdyby w wyniku tej fascynacji nie pojawiły się oryginalne dzieła artystyczne wysokiej próby – owoce tej konfrontacji. A takie szczęśliwie powstały.

¹⁵ Krzysztof Czyżewski *List z podróży, Konteksty – Polska Sztuka Ludowa* nr 3-4/1991.

¹⁶ Z okazji wydania albumów Aleksandra Jackowskiego: „*Obrazy ludowe*” i „*O rzeźbach i rzeźbiarzach*” rozmawiali Aleksander Jackowski, Stefan Starczewski, Wiesława Wierzchowska, Ireneusz Krzemiński, Zbigniew Benedyktowicz, Jan Witold Suliga, Jacek Sempoliński, Adam Kilian, *Konteksty – Polska Sztuka Ludowa* nr 3/1999.