

Piotr Dahlig

Muzyczne i teatralne swoistości regionów Polski

Etnomuzykologia, etnografia z antropologią, dialektologia i historia kultury zmierzają wspólnie, choć zwykle niezależnie, do interpretacji przestrzennego zróżnicowania kultury na ziemiach polskich jako do jednego z celów badawczych. Cztery generacje muzykologów wniosły tutaj duży wysiłek empiryczny oraz własną wersję regionalizacji. W kolekcjach dźwiękowych instytutów naukowych, uniwersyteckich, muzealnych, radiowych zgromadzono setki tysięcy nagrań i zapisów z dziedziny folkloru polskiego lub, innymi słowy, współczesnych kształtów kultury nierzadko staropolskiej. Z końcem XX w. uświadamiamy sobie fakt, że zasoby tego rodzaju są nieodnawialne. Kolekcje folklorystyczne, stanowiąc dowód barwnego zróżnicowania kultury, stają się dziś także korpusami historycznymi.

"Swoistość" w tytule oznacza zestaw cech niepowtarzalnych, uchwytnych w danej realizacji muzycznej lub inscenizacji obrzędu lub zwyczaju. Wiedza o tym zestawie cech umożliwia np. rozpoznanie, z jakiej części kraju pochodzi dana muzyka, podobnie jak na podstawie wysłuchanego utworu, jego właściwości stylistycznych rozpoznajemy osobę kompozytora. Egzystencjalne znaczenie swoistości jest takie, że pobudza wysiłek poznawczy, odnawia znajomość ze światem.

Fakty zróżnicowania przestrzeni kulturowej są studiowane, gdy przestają być oczywistością, gdy np. integracja polityczna, nowe więzi społeczne lub system gospodarczy celowo lub przy okazji niwelują różnorodność kulturową. W pierwszych dekadach XX w. charakter wielonarodowy ludności w Polsce oraz widoczne elementy wschodniosłowiańskie w kulturze polskiej dwójako ukierunkowały prace muzykologów. Z jednej strony modny był temat Wschód-Zachód w muzyce. Granicą Zachodu miała być, za tzw. porównawczą muzykologią niemiecką, wyrazista forma pieśni jako efekt racjonalizacji myślenia muzycznego (stąd "szlagiery"). Muzyka obrzędowa, typowa dla Wschodu, miała mieć formę bardziej otwartą i melodykę bardziej recytacyjną. Helena Windakiewicz-Rogalska (1868-1956), pierwszy muzykolog skupiony całkowicie na problemach muzyki etniczno-ludowej polskiej, wskazywała tutaj na stadia przejściowe, lecz brak własnych badań terenowych nie pomógł rozwinąć się tej refleksji. Drugą pochodną wspomnianych uwarunkowań z czasów II RP było poszukiwanie prapolskiej ojczyzny muzycznej, która, za sprawą Łucjana Kamieńskiego, profesora muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim (1885-1964), lokalizowana była w Wielkopolsce i na Kaszubach. Tam bowiem (aczkolwiek nie tylko tam) przechowały się archaiczne skale muzyczne, wiążące nas ze Skandynawią, Celtami oraz melodie staropolskiego poloneza.

Idea regionalizmu jako siły politycznej i matecznika liderów życia kulturalnego (w Polsce wyłoniona jeszcze przed pierwszą wojną światową na Podhalu) zaowocowała w II RP zwyczajem podkreślania swoistości poszczególnych regionów Polski. Regionalizmowi patronowała oświata

pozaszkolna. Podhale-Kurpie-Wielkopolska-Sląsk-Kaszuby-Polesie-Huculszczyzna otworzyły listę regionów, które jak herby kultury młodowiejskiej miały zdobić odrodzone Państwo Polskie (podobne przemiany dokonywały się także w innych państwach europejskich powstałych wówczas między Rosją a Niemcami). Ekspozycji regionalizmu służyły m.in. ruch teatralny Jędrzeja Cierniaka (ogółem działało ok. 20.000 teatrów wiejskich w okresie międzywojennym), idea krajoznawcza Aleksandra Patkowskiego, Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu (1928/29) i festiwale artystyczno-folklorystyczne (pierwszy w Krakowie w 1937 r.). Wśród muzykologów rzecznikiem regionalizmu muzycznego, projektodawcą i autorem pierwszej krajoznawczej antologii muzycznej dla szkolnictwa był Adolf Chybiński (1880-1952), zasłużony historyk muzyki staropolskiej.

Po drugiej wojnie światowej, w dekadzie lat najbardziej dramatycznych politycznie, pierwsi etnomuzykolodzy polscy, Jadwiga i Marian Sobiescy (1909-1995; 1908-1967), zdołali przeprowadzić znaczące badania terenowe w l. 1945-49, a następnie - z pomocą 303 współpracowników - tzw. akcję zbierania folkloru muzycznego w l. 1950-54 (50.000 nagrań przechowywanych obecnie w Instytucie Sztuki PAN). W okresie największej centralizacji polityki kulturalnej i zaplanowanej niwelacji zróżnicowania kultury, wystawiono, paradoksalnie, pomnik dla różnorodności regionalno-muzycznej Polski, tym cenniejszy, że utrwaleni wówczas przedstawiciele dawnej kultury wsi nie mieli najczęściej nic wspólnego z ruchem amatorsko-świątecznym. Ten ostatni, zainicjowany jeszcze w latach trzydziestych, mimo niewątpliwych zasług upowszechniania kultury ludowej, przyczynił się wyborem repertuaru, stylem prezentacji i wskutek fuzji mecenatu z kontrolą polityczną do przyspieszonego zaniku swoistości regionalnych.

Literatura ludowa Juliana Krzyżanowskiego jest przykładem powrotu po 1956 r. do idei regionalizmu. W następnych dekadach środki masowego przekazu pokonywały izolowane stany kultury w różnych częściach kraju. Podstawą zacierania się różnorodności pozostawały jednak migracje i przemiany świadomości społecznej. Dzisiejsze proporcje ludności wiejskiej do miejskiej (3:7) to odwrotność sytuacji międzywojennej. W nowym środowisku swoistość nie była dobrym narzędziem asymilacji. Wyzbycie się tego, co odróżniało, lepiej gwarantowało przetrwanie.

Popierany przez państwo folklorizm jako limitowana różnorodność kultury nie zapisał się źle w pamięci uczestników zespołów pieśni i tańca, chociaż swoistość regionalna tych grup była bardziej konwencją niż rzeczywistością (wyjąwszy grupy góralskie). Folklorizm dobrze ilustrował cofanie się wpływów ideologicznych. Od lat siedemdziesiątych na lokalnych przeglądach i festiwalach folklorystycznych pieśni legionowe, religijne, kolędy czy repertuar kresowy pojawiały się wcześniej niż w mass mediach. Tradycje ludowe istnieją i funkcjonują ponad zmianami politycznymi. Dekada lat dziewięćdziesiątych jest obfitsza w porównaniu do lat osiemdziesiątych pod względem liczebności imprez nawiązujących do tradycji regionalnych, przybyło zwłaszcza wydarzeń folklorystycznych na poziomie mniejszych miejscowości.

Przejdźmy do panoramy regionalnych swoistości. Wersja regionalizacji, którą wypracowali etnomuzykolodzy następnej po Sobieskich generacji (Anna Czekanowska, Jan Stęszewski, Ludwik Bielawski i in.) nawiązuje w zasadzie do postępujących okcydentalizacji na ziemiach polskich. Trzy strefy etnicznie polskiego obszaru wyróżnia Czekanowska (Etnomuzykologia współczesna, Bydgoszcz 1987:67): strefę wschodnią położoną na wschód od linii Wisły w jej środkowym biegu, Wisłoka, Sanu na południu oraz Narwi, Biebrzy, Rospudy na północy; strefę centralną obejmującą Małopolskę właściwą, Mazowsze (bez wschodnich peryferii), Wielkopolskę, część Kujaw i Śląska; strefę północną-

zachodnią z Pomorzem, Warmią, zachodnimi częściami Kujaw i Śląska. Stęszewski (Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej t. 2. Wrocław: Ossolineum 1981:261-4) podkreśla odrębność czwartego wielkiego obszaru północno-wschodniego jako pomostu między kulturą polską, litewską i białoruską oraz piątego regionu górskiego, który szlakiem Karpat łączy nas z Europą południowo-wschodnią i wielkimi tradycjami muzyki instrumentalnej.

Postępy kultury zachodniej przywołują problem dwu osi: Oś pionowa, typowa dla kultury rolniczej i jej rytuałów, funkcjonalnych hierarchii społecznych, więzi transcendentalnych i łączności z kosmosem zostaje wystawiona na działanie sił poziomych, ustawicznych negocjacji, konkurencji, specjalizacji, także w zabawie i poprzez zabawę.

Postępy okcydentalizacji polegają na: uwalnianiu się muzyki względem podłoża społecznego lub autonomizacji życia koncertowego, a konkretnie na ograniczeniu kultury obrzędu i instynktownej więzi społecznej, zmniejszeniu żywotności praktyki śpiewu na korzyść tańca, a z drugiej strony - na wzmocnieniu towarzyskiej muzyki popularnej, usamodzielnieniu praktyki instrumentalnej zwłaszcza z pomocą technologii, wzroście roli impresariatu i wyspecjalizowanych placówek, wreszcie na przyspieszeniu wymiany repertuaru muzycznego. Z dawnej kultury ludowej pozostaje dziś głównie potrzeba tańca, i to realizowana solistycznie. Tylko wesela przywracają niekiedy koła i korowody - pierwotne sposoby tańczenia w Europie (i nie tylko) oraz śpiewy z nieco odleglejszego, np. XIX-wiecznego repertuaru ludowego. Niektórzy nauczyciele oddani sprawie regionalizmu skutecznie odnawiają zwyczaj koleśdowania dziecięco-młodzieżowego.

Swoistości regionalne w Polsce mają dwie czytelne genezy, które można tu nazwać swoistością ochrony lub przywileju. W pierwszym przypadku kulturę regionalną wraz z repertuarem muzycznym, zwyczajowością, gwarą podtrzymuje pamięć i świadomość ochronno-obronnych więzi na pograniczach etnicznych i społecznych. Pogranicza to akweny, gdzie konserwowały się odrębności także językowe, wszak pytanie o tożsamość pojawia się w sytuacjach granicznych. Charakter szlachetno-defensywny wydają się mieć kultury kaszubska, częściowo śląska oraz uchwytna do dziś tradycja drobnoszlachecka na Wileńszczyźnie.

Z kolei swoistość przywileju wiąże się z pamięcią lepszego położenia danej grupy względem otaczającej ludności chłopskiej, która dopiero w końcu XIX w. "dochodziła do siebie" po pańszczyźnie. W Łowickiem, na Kurpiach, Biskupinie (południowa Wielkopolska), Podhalu typ bezpośredniej podległości królowi lub władzy duchownej a nie dworowi okazał się na tyle atrakcyjny, że przechował do dziś wolę wyróżniania się obyczajem, strojem, wreszcie muzyką jako najbardziej może bezinteresowną komunikacją społeczną. Wola wyróżniania się manifestowana jest dziesiątkami zespołów regionalnych i setkami imprez, w których zaangażowane są także samorządy.

Wspólną dla obu typów swoistości jest przywiązanie do terytorium, do miejsca urodzenia, zwłaszcza że jak parki narodowe mają one szczególne piękno. Swoistość regionalna wiąże się przecież z wrażliwością na przyrodę, na krajobraz - są to ważne motywy lub dekoracje w tekstach ludowych, np. w pieśniach "leśnych" na Kurpiach (które doskonale potrafią dziś wykonywać grupy dziewcząt w tym regionie) czy nuty "wierchowe" na Podhalu (w wykonaniu stale odmładzającej się kadry skrzypków góralskich). Kluczem regionalizmu jest ostatecznie liryczny wizerunek, wypowiedź poetyczna o małej ojczyźnie, przy czym muzyka, pieśń, widowisko pełnią zwykle rolę pośredniczenia między społecznością lokalną a ogólną. Innymi słowy, regionalny repertuar muzycznym kształtuje

tożsamość drugiego stopnia (pierwszy - to społeczność lokalna, np. jednej lub kilku miejscowości, dopiero trzecim stopniem tożsamości byłaby ojczyzna ideologiczna).

Z pojęciem swoistości wiąże się charakterystyczne w etnomuzykologii rozróżnienie na tradycję, która buduje tożsamość oraz tradycję zbudowaną dla tożsamości. Ten pierwszy rodzaj to swoistość oczywista, całokształtna, jest ona głębiej osadzona, wzmocniona niekiedy długim odseparowaniem od przemian, ten drugi rodzaj to swoistość modelowana, przystosowana, która zachowując pewne odrębności, jest wystawiona na samodzielne przekształcenia i rozwijanie. Prowadzi to niekiedy do sztucznych konstrukcji i do swoistości bardziej życzeniowej niż faktycznej. Czasem trudno odróżnić swoistości preparowane od rzeczywistych. Jednak przewaga spontaniczności, znaku pierwszej swoistości, jest jeszcze w Polsce wyraźna, co sprawia, że tradycyjne terenowe badania etnomuzykologiczne nadal są uzasadnione, a setki miejscowości, gdzie odbywają się przeglądy folklorystyczne - godne odwiedzenia (znaczną część tych imprez rejestruje informator ministerialnego Centrum Animacji Kultury).

Obecnie możemy mówić w Polsce, w grupach podtrzymujących tradycje regionalne, o istnieniu dwoistości muzycznej - repertuar dla siebie modernizowany (ten z własnej młodości) i repertuar dla publiczności archaizowany (ten od rodziców i dziadków). Repertuary muzyczne wymieniają się w rytmie pokoleń; w trakcie wymiany tylko część repertuaru tradycyjnego przechodzi dalej. Stąd też dwa do trzech generacyjnych kręgów pamięci rzutuje na rozwój świadomości historycznej i poczucie tożsamości. Ponadto działalność sceniczna i występy (charakterystyczne przejście od śpiewu zespołowego do prób inscenizacji obrzędów) pobudziły świadomość czy wręcz światopogląd estetyczny regionalnych grup śpiewaczych i instrumentalnych. Ich liczba idzie w tysiące (najgęściej rozmieszczone są we wschodnich częściach kraju), reprezentują one społeczności lokalne na najróżnorodniejszych imprezach, spotkaniach, uroczystościach. Różnią się one typem kierownictwa (przewodnik lub zbiorowość, obecność kierownika-instrumentalisty lub samodzielność śpiewu), stanem zachowania gwary, profilem repertuaru (bardziej współczesny lub kultywowany tradycyjny), jednorodnością lub wielością pokoleń wśród uczestników, samowystarczalnością lub poparciem gminy. Wspólnym zjawiskiem jest troska o strój regionalny, a w każdym razie odświętny.

Na nizinach tradycje śpiewacze są uprawiane głównie przez kobiety, tam też niektóre pieśni przejmowane są przez dziewczęta. Kultura góralska natomiast, a zwłaszcza muzyka instrumentalna realizowana i pilotowana jest z reguły przez mężczyzn. Należy przypuszczać, że tam właśnie, w górach, gdzie w cieniu każdego prawie zespołu taneczno-muzycznego ćwiczą grupy dziecięce, zachowana będzie długo swoistość regionalna.

Kultura dudziarska, swoistość Wielkopolski, jest racjonalnie podtrzymywana przez poznańskie i lokalne placówki kultury. Budownictwo instrumentu, wychowanie młodych "graczy", urok zjazdów, ranga społeczna (łączność gmin regionu kozła lubuskiego) spletają się w atrakcyjną całość. Większe zainteresowanie młodzieży miejskiej niż wiejskiej dudami ilustruje cyrkulację idei związanych z tym instrumentem muzycznym (dudy jak symbol pierwotności, żywiołowości, odnowy, instrument ten włączany jest do różnych zespołów folkowych w Europie).

Bardzo smutnym zjawiskiem ogólnopolskim jest natomiast odchodzenie całych zastępów wybitnych muzyków instrumentalistów starszej generacji - skrzypków, dudziarzy, cymbalistów, klarncistów. Pozostają niezastąpieni. Nieliczne młode kadry są z reguły tylko znakiem ciągłości, a nie klasy artystycznej, którą zabrali ze sobą seniorzy.

Tak jak idea regionalizmu - pomost między małą i dużą ojczyzną - tak krzyżówki folkloru ze stylem międzynarodowym wyszły z Podhala. Niektóre grupy góralskie, zachowując ogólnie styl gry, "pasują się" z muzyką popularno-młodzieżową przenoszona przez globalny rynek muzyczny.

Ruch folkowy, ogromnie dziś zróżnicowany i in statu nascendi, byłby trzecim "wcieleniem" tradycji ludowej, stale przecież przystosowującej się do zmieniających się warunków życia. Pierwsze wcielenie to jedyna (dlatego pociągająca) tożsamość muzyka-śpiewaka, znającego tylko i bez reszty swój własny styl. Drugie wcielenie to konfrontacja autentyzmu i stylizacji, doświadczana przez wielu wykonawców ludowych. Wreszcie wspomniane trzecie "stworzenie", uwolnione od rygorów kultury rolniczej magazynującej przeszłość, ukazuje wielość stylistyczną i wolność ekspresji.

Całościowy obraz muzycznej kultury tradycyjnej czy ludowej, będącej pożywką dla regionalizmu, wymaga czasem metafor. Tym zestawem może być ocean-rzeka-strumienie. Ocean przyjmuje cierpliwie wszystko i dąży do stanu równowagi. Rzeka to setki imprez ukazujących walory swoistości a niedostatki kultury homogenicznej, wreszcie strumienie to pojedyncze idee, które czasem kwestionują sensowność wizualizacji folkloru, przyjmują głębszą interpretację mitu ludowego, w którym słowo, a zwłaszcza słowo śpiewane ma moc sprawczą.

Przejdźmy do ludowej kultury teatralnej. Różni się ona od muzycznej tym, że udział swoistości kreowanej-konstruowanej jest większy niż w śpiewie, tańcu, grze instrumentalnej.

Teatry i widowiska, powstające w środowiskach wiejskich, wyłoniły się zarówno z wiekowych tradycji obyczajowo-obrzędowych jak i z oddziaływania idei i instytucji teatru. Działacze oświatowi, pedagodzy, pisarze, reżyserzy II poł. XIX w. i przełomu XIX/XX w. zwrócili uwagę na potencjał artystyczny kultury tradycyjnej środowisk lokalnych, zwłaszcza chłopskich i pasterskich (góralskich). Pierwsze projekty inscenizacji tradycji regionalnych zbiegły się z prądami Młodej Polski a także z upowszechnianiem w Europie przedstawień teatralnych i muzycznych dla szerokich kręgów społeczeństwa. W b. Galicji możliwość obchodów rocznic historycznych przyczyniła się do efektownej ekspozycji tradycji chłopskich. Regionalizm, oświata pozaszkolna, zorganizowana sieć związków teatrów regionalnych na trwałe wprowadził teatr wiejski do krajobrazu kulturalnego Polski. Kluczowe daty historii inscenizacji kultury ludowo-pochodnej i teatru wiejskiego w Polsce to 1880-1907-1930-1984. W 1880 miała miejsce pierwsza wystawa etnograficzna w Kołomyji zorganizowana m.in. przez Oskara Kolberga i uzupełniona pokazami wesela huculskiego. W 1907 powołano we Lwowie pierwszą organizację: Związek Teatrów i Chórów Włościańskich. W 1930 powstał Instytut Teatrów Ludowych Jędrzeja Cierniaka, wreszcie 1984 to początek ogólnopolskich Sejmików Teatru Wsi Polskiej, poprzedzonych siecią sejmików regionalnych. Towarzystwo Kultury Teatralnej kierowane przez Lecha Śliwonika i wielu instruktorów przyczyniło się do krystalizacji gatunku i wydobycia swoistych walorów artystycznych.

Z ideą inscenizacji tradycji ludowych łączono od początku XX w. różne motywy i nadzieje: obraz sceniczny miał wspomagać lub upiększać nienależną tradycję żywą. Widowiska miały pogłębiać percepcję cyklu rocznego w miastach, zwiększać wrażliwość na przyrodę i barwność, rozwijać refleksję ku sprawom duchowym. W pierwszych dekadach XX w. doceniono w widowiskach ludowych zwłaszcza misteryjną ośnowę obrzędów; czym zakony dla Kościoła, tym misteria dla kultury artystycznej.

Widowiska czy teatr ludowy miały być formą ambitniejszą od dominujących wówczas komedii niezbyt wysokiego lotu pisanych dla wsi przez ludzi z miasta (muzykolog mógłby tu dorzucić współczesne porównanie z disco polo). Teatr ludowy miał w pierwszych dekadach prezentować na wsi bardziej autonomiczne i dynamiczne inscenizacje, gdyż ludność chłopska znała wówczas tylko bieguny: albo statyczne jasełka i tzw. żywe obrazy, albo akrobacje na jarmarkach. W dwudziestoleciu międzywojennym teatrowi ludowemu przypadły wreszcie odziedziczone z przełomu wieków role oświatowe i narodowotwórcze, zwłaszcza wobec rozwoju kultury masowej i "kinematografu", obojętnych zwykle na kwestie narodowe.

Promotorzy teatru ludowego polemizowali na temat sensownych granic usceniczniania obrzędów i tradycyjnej kultury społecznej. Jędrzej Cierniak szukał kompromisu między wizjami artystycznymi Stanisława Wyspiańskiego a prostotą oryginalnego obrzędu i zgrzebnością losu chłopskiego. Tadeusz Seweryn pracował nad realistycznym teatrem etnograficznym na użytek pierwszych festiwali folkloru, podobnie jak Jadwiga Mierzejewska i Zofia Kwaśnicowa opracowywała sceniczne wersje tańca ludowego. Sceptycznie wobec teatralizacji folkloru nastawiona była etnograf Cezaria Jędrzejewiczowa. Szereg działaczy teatralnych postulowało wychodzenie poza cykl doroczno-wspólnotowy i obrzędowo-rodzinny. Jednak właśnie taki teatr obrzędowy pozostaje do dziś swoistością polską, aczkolwiek związaną bardziej ze wschodnimi i centralnymi obszarami kraju.

Etnografowie i kompozytorzy przyjmowali na ogół stanowisko zachowawcze, wyróżniające tzw. autentyzm, natomiast pedagodzy i pracownicy oświaty pozaszkolnej okresu międzywojennego skłonni byli uwydatniać symbiotyczną naturę różnych dziedzin sztuki, próbując praktycznie kojarzyć teatr z tańcem, chórem i śpiewem solowym, grą na instrumentach, deklamacją itd. Zachęcały do działań poglądy o związku europejskich obrzędów i zwyczajów ludowych z dorocznymi ceremoniami starożytnymi i teatrem antycznym, jak i sukcesy inscenizacji Leona Schillera. Z kolei idea uplastycznienia myśli autorskiej i żarliwa szczerość aktora jako zasady "Reduty" Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego nie mogły się sprawdzić na gruncie wiejskim, ponieważ rytuały ludowe raczej integrują jednostkę z grupą niż uwydatniają tę pierwszą.

Dzisiaj o losach teatru wiejskiego, jego artyźmie własnym i cechach wyróżniających decydują sami kierownicy w lokalnych społecznościach, aczkolwiek istnienie scen prezentacji na zewnątrz ma znaczenie mobilizujące i rozwojowe. Teatr ten ma kilka nurtów. W ciągu ostatnich dwu dekad wyłonił się odrębny i unikatowy teatr poszukujący (Gardzienice, Węgajty), przechwytyjący impulsy kultur bardzo dawnych. Teatry tradycyjne wiejskie (ich liczebność oceniałbym na ok. 200), wykazują odcienie, które wynikają ze zróżnicowania etnograficznego kraju. Zróżnicowanie to widoczne bywa w dziedzinie plastyczno-scenograficznej jak i w świadomym stosowaniu odmiennych gwar. Nurt obrzędowo-misteryjny charakterystyczny jest dla wschodnich obszarów, nurt realistyczno-obyczajowy (np. inscenizowanie poszczególnych prac, wypieku chleba itp., tu inwencja jest znaczna) także dla centralnych, rzadziej zachodnich. Widowiska z regionów południowych wieńczone są często pokazem tańców. W Polsce północnej długą tradycję mają do dziś widoczne inscenizacje kaszubskie, np. ks. Bernarda Sychty.

W całej Polsce popularne pozostają w środowiskach wiejskich mieszanki kabaretowe, gdzie obok własnych próbek humoru ludowego oraz czerpania ze środków masowego przekazu występują tzw. kontrafaktury, tj. układanie nowych tekstów do znanych melodii. Wyraźny kryzys dotyczy natomiast przyswajania sztuk dramatycznych, niegdyś chętnie podejmowanych. Tym wyjątkowo

pracowitym przedsięwzięciom stoi na przeszkodzie chyba nie dość wyodrębniona kategoria postaci teatralnej a duże uzdolnienia realizacji scenariuszy niedomkniętych, gdzie każda z osób, jak np. w Herodach, może dorzucić od siebie jakąś drobną kwestię zależnie od sytuacji.

Wspólną właściwością teatrów wiejskich jest, obok zasilania tradycją społeczno-regionalną, wiara w kreatywną moc słowa na scenie, nastroje przychylne życiu, wreszcie więź międzyludzka, tym bardziej atrakcyjna, im mniej jej jest w życiu codziennym. Wspólną swoistością teatru wiejskiego w inscenizacjach obrzędów i zwyczajów jest też symbioza różnych dziedzin sztuki. Teatr wiejski czy widowisko ludowe wydają się oazą czy zaułkiem, gdzie schroniły się dawne techniki wykonawcze i dawne formacje rytuałów, w których poszczególne dziedziny sztuki były wysoce zintegrowane. Współistnienie typu nie synkretycznego dodawania, lecz synergii, współprzenikania sztuk, było tym czynnikiem, który fascynował ludzi teatru.

Wzajemne stymulowanie sztuk lub kumulowanie energii ze współdziałania odbywa się na płaszczyznach emisji głosu, zachowań uczestników widowiska, łączności gestu lub tańca rytualnego ze śpiewem, łączności śpiewu, tańca, muzyki instrumentalnej, wreszcie na płaszczyźnie osoby. Autorzy bywają wykonawcami, reżyserami, aktor jest śpiewakiem, tancerzem, współtwórcą scenariusza, role bywają pisane z myślą o konkretnych wykonawcach.

Na płaszczyźnie emisji głosu pojawiać się może symbioza słowa recytowanego z elementami muzycznymi (melorecytacja). Służy to zwiększeniu komunikatywności, lepszemu zapamiętaniu, poprawie równomierności, wygodzie wykonania przy licznych powtórzeniach. Melorecytacja jest wynikiem wieloletniego doświadczenia, bywa głosem z innego świata (karnawał, kołędowanie), wzmacnia nastrój, przyciąga uwagę, czaruje słuchacza, nadaje ważność słowu. Wszystkie te środki działają zwłaszcza wtedy, gdy publiczność jest kompetentna.

Współdziałanie gestu, ruchu, śpiewu, tańca wyzwala energię w postaci eksklamacji, przypupów itp., integruje grupę wykonawczą zwłaszcza w ruchu wirowym (naokoło osi świata).

Symbioza przejawów różnych sztuk w widowiskach ludowych i obrzędach istnieje dlatego, ponieważ funkcjonuje jeszcze zasada nadrzędna, która jest w stanie podtrzymać tę symbiozę. Tą zasadą jest dialog, korespondencja między dwiema rzeczywistościami, dynamika przechodzenia od rzeczywistości konstruowanej, codziennej do rzeczywistości przeżywanej, mitycznej czy objawionej jako dar zmiłowania Bożego. Przechodzeniu, a nawet przeskokom z jednego do drugiego kręgu towarzyszy wyzwalać się energię. Obie rzeczywistości umożliwiają pełniejszy ogląd świata i autorefleksję, ponieważ energia rozpoznawcza jest na przemian skupiana i rozpraszana. Wobec dominującego dziś spłaszczenia percepcji i wyobraźni do powierzchni ekranu, teatr w tych wersjach na poły rekonstruowanych, na poły naturalnych zabezpiecza istnienie komunikacji między dwiema rzeczywistościami. W ten sposób bezpośredniość, która w życiu codziennym obumiera w konwencjonalizmach jest w stanie odnawiać się w warunkach umowności teatru. Regenerujące oddziaływanie teatru obrzędowego jest dobrze widoczne wśród współczesnej widowni, która przyczynia się do zachowania tego nurtu w kulturach regionalnych.

Swoistość regionalna, różnorodność charakterów ludzkich, kultura ekspresji czy szczerłość kulturowa, bogactwo krajobrazów są wartościami, które sprawiają, że ludzie chętnie przebywają w danym kraju, podróżują po nim, bądź - z zewnątrz - odwiedzają go. Nie jest przypadkiem, że jedynym przemysłem zainteresowanym podkreśleniem swoistości kulturowej jest przemysł turystyczny. Mimo

że "z tradycji nie ma pracy", może się okazać, że tylko kultura polska - ów stop także swoistości regionalnych i narodowych - będzie zatrzymywać młodych ludzi w kraju.

Opracowania naukowe z trudnością przewidują przyszłość. Nasuwa się jednak pytanie, jaka i czy w ogóle będą czytelne swoistości regionalno-kulturalne Polski w XXI w.

Przede wszystkim wydaje się, że swoistość pierwszego typu (głębszego) będzie ustępowała tej drugiej (wyuczonej, konstruowanej). Spływanie będzie kompensowane poszerzeniem horyzontów, pomnożeniem kręgów tożsamości, choćby przelotnych. Naturalne zasoby regionalizmu i swoistości kulturowych, poza przyrodą i zabytkami, będą się jednak niestety wyczerpywać. Dawni znawcy przedmiotu nie kryli tu niepokoju, chociaż specyfika kulturowa była ich codziennością. Oskar Kolberg twierdził, że narody, które przestają śpiewać, przestają istnieć. Antropologia kulturowa dodaje później, że muzykę chroni przed radykalną zmianą podświadomy sposób przenoszenia zasadniczych własności. Specyfika kultury może być jednak konserwowana drogą przekazu głównie bezpośredniego. Tylko realne więzi społeczne tworzą różnorodny świat kultury. Wyręczenie twórczości własnej i samodzielnej olbrzymią produkcją medialno-komercyjną powoduje znany problem pasywności odbioru. Pasywność ta kompensowana bywa chaosem postmodernistycznym czy surfowaniem internetowym. Pasywizm, tj. brak twórczości pozostawia tylko umowne wrażenia i jest obcy odwadze wartości. Za osiągnięcie pasywizmu można uznać, co prawda, ograniczenie naturalnej wojowniczości (zwykle w obronie własnych poglądów), czy mimowolne nawiązanie do spokoju stoików. Rezultatem pasywności wydaje się w sumie prześwitujący już, możliwy człowiek przyszłego wieku - świecki pustelnik o próżnej samotności. Struktura biologiczna oczywiście gwarantuje, że ludzie spotykać się będą nawet po zamarcu głębszych więzi społecznych. Kontemplacja dzieł epok minionych poprawi przy tym kondycję psychiczną. Grupy młodzieżowe będą zawsze modyfikować lub kontestować ogólne przekonania. Jakaś wiara w rozum ludzki może będzie nadal oddalała: widmo tworzone na obraz i podobieństwo maszyny, wizję kadencji wyborczej jako jedynej miary kultury u polityków, wreszcie "festiwale" i "filozofie" kiełbas, golonek, piwa, włosów itd. Swoistość kulturową z pewnością zachowa bieda i subkultury.

Nawet jeśli nie mamy wpływu na rzeczywistość, nic nie może nas zwolnić od aktywności poznawczej, choćby tej rozpoznającej własną słabość. Afrykańskie przysłowie mówi: gdy świat się zmienia, człowiek niech obróci się naokoło.

Piotr Dahlig (dr hab., Warszawa)