

Dr Grażyna Władysława Dąbrowska jest jedną z pierwszych w Polsce badaczek zajmujących się tańcem ludowym i etnochoreologią. Jej publikacje stanowią podstawową literaturę przedmiotu, a dokumentacja sporządzona podczas badań terenowych doskonale prezentuje istniejące jeszcze w XX wieku, choć w coraz bardziej reliktowej postaci, tradycje i zwyczaje. O swojej pracy nad dokumentacją i popularyzacją folkloru tanecznego Polski oraz przygodach w terenie dr Grażyna Dąbrowska zgodziła się porozmawiać z Marią Szymańską-Ilnatą.

MARIA SZYMAŃSKA-ILNATA

To była wielka atrakcja – rozmowa z Grażyną Władysławą Dąbrowską

Maria Szymańska-Ilnata (MSz-I): Czym Pani zdaniem jest etnochoreologia?

Grażyna Władysława Dąbrowska (GWD): Etnochoreologia to dziedzina humanistyki, część etnologii, ponieważ jako odrębna dyscyplina właściwie etnochoreologia nie istnieje.

MSz-I: Uważa pani, że etnochoreologia usytuowana jest bliżej etnologii czy bliżej muzykologii?

GWD: Jednak bliżej etnologii. Badając taniec, nie można nie znać całej tradycji życia wsi, całokształtu kultury ludowej i to jeszcze z rozpoznaniem zróżnicowania wewnętrznego oraz tego wszystkiego, co wpływało na kształtowanie się tego bogactwa kulturowego w Polsce. Moim mottem są słowa profesora Gieysztora: „Tak, jak trudno mówić o uniwersum abstrahowanym od kontynentów i wielości ich kultur uczestniczących w przemianach życia na naszym globie, tak też nie sposób podpatrywać tożsamość jednego kraju bez jego powiązań w świecie ducha i materii z sąsiadami bliskimi i dalszymi”.

MSz-I: Jakie kwalifikacje należy mieć, żeby zostać etnochoreologiem?

GWD: Podobnie jak w każdym zawodzie: trzeba mieć pewne predyspozycje, może wrodzone, zainteresowanie kulturą, a nade wszystko przygotowanie muzyczne, taneczno-choreograficzne, znać historię kraju, którego tańce się bada, i szeroko rozumianą etnografię.

MSz-I: Kiedy zaczęła się pani interesować tańcem?

GWD: Jak wiadomo jestem osobą przedwojenną i można powiedzieć tak zwaną, bezpośrednio po wojnie, „młodzieżą spóźnioną” – pięć lat wyjęte z życiorysu. Do tego zostałam zupełnie sama: bez rodziców, bez ich dorobku i od razu musiałam sobie radzić sama. Jako dziecko mieszkalam z rodzicami w okolicach Wielunia. Po wojennych tułaczkach postanowiłam tam wrócić. Zostałam tam przyjaciół moich rodziców, którzy poradzili mi abym zarejestrowała się w Inspektoracie Szkolnym – byłam po pierwszej klasie liceum, z promocją do klasy maturalnej. (W przedwojennym systemie nauczania w Polsce były cztery lata gimnazjum i dwa lata liceum). Zgłosiłam się z pewnym niepokojem do Inspektoratu

i od razu otrzymałam pracę. Zaczęłam pracować w szkole, jak wówczas wiele innych moich rówieśnic i rówieśników znajdujących się w podobnej sytuacji, jako „nauczycielka niewykwalifikowana”. (Świadectwo dojrzałości uzyskałam nieco później trybem edukacji zaocznej). Z domu miałam wyniesione artystyczne tradycje – mój ojciec kończył kursy teatralne Gabryelskiego w Krakowie. Jego „karmienie nas” pięknym recytowanego „słowa polskiego” nie pozostało bez śladu. Pamiętam też, że jako dziecko tańczyłam różne tańce, wraz z innymi dziećmi, pod kierunkiem mamy i bardzo mnie to cieszyło. Poza tym samorzutnie zbierały się gromadki dzieci i starsze dzieci uczyły te młodsze zabaw, które były powszechne w całej Polsce. To była wielka atrakcja. Dzięki temu, kiedy zaczęłam pracę w szkole w 1945 roku, nie tylko uczyłam dzieci, ale bawiłam się z nimi. Urządzałam przedstawienia i tańce. A więc zaczęło się od pracy w szkole. W czasie pierwszych wakacji w 1945 roku odbyłam sześciotygodniowy kurs pedagogiczny w Tomaszowie Mazowieckim. Wykładowcami byli znakomici dydaktycy, profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego (m.in. znakomity psycholog prof. Witold Legowicz). Na zakończenie tego kursu, „uświetnionego” występami artystycznymi absolwentów, przyjechali inspektorzy różnych szkół z województwa łódzkiego w poszukiwaniu kandydatów na nauczycieli. Mnie zaproszono do Rawy Mazowieckiej, gdzie powierzono mi organizację szkoły podstawowej na wsi, w pobliżu Rawy. Tam w bezpośrednim kontakcie z mieszkańcami wsi poznawałam z bliska ich stroje, zwyczaje, muzykę i tańce. Pracowałam także edukacyjnie i artystycznie z młodzieżą dorosłą. W tym okresie nie było książek, nie było materiałów, więc sama pisałam sztuki dla dzieci, zajmowałam je zabawami, tańcami. Na koniec roku zorganizowałam występy w Rawie Mazowieckiej. W roku 1946 organizowałam z młodzieżą wiejską w Rawie Mazowieckiej widowisko poświęcone „rocznicy kościuszkowskiej” i część artystyczną pierwszych „powiatowych dożynek”. Pomocą merytoryczną w tej działalności były dla mnie treści roczników miesięcznika „Teatr Ludowy” za lata trzydzieste XX w., wypożyczonych mi przez inspektora szkolnego. W tym samym

roku pan inspektor Franciszek Strojowski skierował mnie na pierwszy powojenny Wakacyjny Kurs Teatralny Ministerstwa Oświaty dla Nauczycieli zorganizowany wspólnie z istniejącym jeszcze jakiś czas po wojnie przedwojennym „Związkiem Teatrów i Chórów Ludowych”, a po wakacjach – na studia wyższe do Łodzi. Byłam w rozterce w wyborze między Szkołą Aktorską Leona Schillera a WSP. Wybrałam jednak i zaczęłam studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Łodzi na wydziale humanistycznym i jednocześnie pracę jako nauczycielka w szkole podstawowej dla dorosłych. Na WSP zorganizowałam wraz z kolegami i koleżankami studencki zespół tańca.

Wiąże się z tym szczególne wydarzenie, rzutujące na moje późniejsze „działania artystyczno-folklorystyczne”. Postanowiliśmy zatańczyć krakowiaka, ale nie mieliśmy strojów. W tym czasie w teatrze Jaracza, który często odwiedzaliśmy jako widzowie, wystawiano *Krakowiaków i Górali*, więc koledzy poszli, żeby je wypożyczyć. W reflektorach wydawały się nam piękne, ale gdy koledzy je przynieśli, rozczarowanie było ogromne. Spódnice niby ludowe były ze zwykłej „suroówki”, takiego grubszego płótna, na którym po prostu pędzlem „chlapnięto” kolorowe plamy z daleka przypominające wzór kwiatowy.

W reflektorach wyglądało to pięknie, ale z bliska, przy świetle dziennym taki „substytut oryginału” wyglądał strasznie. Mimo to wystąpiliśmy w nich, zdobywając sukces tańcem, a „oprawa” nie miała znaczenia. Nie było przy tym etnografa. W tradycji przedwojennej edukacji nauczycieli przygotowywano nie tylko do nauczania, ale także do prowadzenia zajęć artystycznych. Trzeba było umieć grać na jakimś instrumencie, znać tańce, muzykę, prowadzić zajęcia teatralne. Teatr szkolny to też była ważna sprawa w dydaktyce i wychowaniu. Od tego zaczęła się już moja działalność artystyczna. Gdziekolwiek podjęłam jakąkolwiek pracę, wszędzie „tworzył się” jakiś zespół.

Kurs Teatralny rozpoczęty w 1946 roku trwał jeszcze w ciągu następnych trzech lat. Każdego roku kończony jakimś artystycznym widowiskiem opracowanym w ciągu wakacyjnych tygodni. Począwszy od tańców różnych regionów, inscenizacji *Sądu nad latarnikiem* w opracowaniu i w reżyserii Stanisława Iłowskiego, a skończywszy na *Dziadach* Adama Mickiewicza. A już pod koniec pierwszego roku, po wykładach z reżyserii Iwo Galla, po wykładach z etnografii i po nauce tańców przez Jadwigę Mierzejewską oraz przez regionalistów z różnych regionów odtworzyliśmy widowisko według scenariusza Jędrzeja Cierniaka – *W słonecznym kręgu*, zaprezentowane w Operze Leśnej w Sopocie. W roku 1948 jako Ogólnopolski Zespół Artystyczny (większość stanowili doświadczeni nauczyciele przedwojenni) pokazaliśmy widowisko z tańcami ludowymi *Noc Kupały*, w Pradze czeskiej podczas Słowiańskiej Wystawy Rolniczej.

W roku 1948 przeniosłam się do Warszawy i podjęłam pracę w Związku Samopomocy Chłopskiej, Zarządzie Wojewódzkim Warszawskim jako inspektor artystyczny. Nadzrędnym Oddziałem Artystycznym w Zarządzie Głównym ZSCH kierowała Alicja Billigowa. Pracowałam, ale nie miałam jeszcze ukończonych studiów. Szukałam nadal odpowiedniego dla siebie kierunku. Przeszłam z pozytywnym wynikiem próbę w konkursie na spikera radiowego, postanowiłam więc studiować dziennikarstwo na Akademii Nauk Politycznych, ale po pierwszym semestrze zrezygnowałam ze względu na ewidentną indoktrynację komunistyczną. Zostałam przyjęta na etnografię na Uniwersytecie Warszawskim, jednakże bardzo trudno było mi połączyć studiowanie stacjonarne z pracą. Nie miałam żadnej pomocy, więc po pierwszym roku przerwałam studia. Dokończyłam je po kilku latach, kiedy otwarto zaoczną etnografię na Wydziale Filozoficzno-Historycznym we Wrocławiu. Potem obroniłam doktorat w Instytucie Sztuki PAN. Mój pierwszy kontakt naukowy z IS przypada na rok 1955, a etat adiunkta otrzymałam w 1968 roku. Od tego czasu nastąpiło systematyczne badanie tańców w terenie, zapoczątkowane już w latach 1949-65.

Dzięki studiom etnograficznym u prof. dr hab. Witolda Dynowskiego, studenckim wyprawom w teren pod kierunkiem asystentów wówczas już doświadczonego badacza i dokumentalisty (dziś profesora) Mariana Pokropka, a w szczególności zakończonych dyplomem magistra etnografii studiach u doc. dr. Adolfa Nasza poznałam metodologię i metody badań historyczno-etnograficznych, to jest wywiadu i obserwacji, rejestracji i dokumentacji. Wiedziałam, jak należy prowadzić badania terenowe.

W okresie poprzedzającym moją pracę „organizatorki Archiwum Polskich Tańców” w IS PAN pracowałam w szkolnictwie zawodowym, w Centralnym Urzędzie Szkolnictwa Zawodowego w Biurze dla Spraw Młodzieży, jako wizytator ds. pracy pozalekcyjnej.

Prowadziłam działalność artystyczną z młodzieżą (teatr szkolny i taniec ludowy) oraz z nauczycielami techników i innych szkół zawodowych, prowadzącymi zespoły artystyczne.

MSz-I: W jaki sposób należy się przygotować do prowadzenia badań terenowych?

GWD: Przygotowanie do badań jest bardzo ważne. Podstawę stanowi odpowiednio zredagowany kwestionariusz. Bez niego trudno byłoby zachować jakiś porządek, a nawet można się pogubić. Niesłuchanie ważna jest, jeszcze przed wyruszeniem w teren, znajomość całokształtu kultury określonego regionu. Nie można pojechać na wieś z zamiarem poszukiwania tańca, spotkać człowieka i na przykład zapytać go: „Co się tu u was tańczyło?”.

Nic ciekawego z tego nie wyniknie. Ludzie na wsi w dzisiejszych czasach (a tak bywało i dawniej) od ra-

zu wyczują, czy człowiek, który przychodzi do nich, w teren, ma pojęcie o tym, czego poszukuje, czy nie. Podczas jednego z prowadzonych przeze mnie nagrań znakomita kurpiowska śpiewaczka Waleria Żarnocho-wa zaczęła wyśpiewywać jakieś dziwne rzeczy. Zwróci-łam jej uwagę, że to nie jest kurpiowskie, i zapytałam, dlaczego nie śpiewa tego, co jej mama, której liczne wykonania pieśni znajdują się w nagraniach Archi-wum IS PAN.

Powiedziałam jej też, że słyszałam ją w radio, jak pokrzykiwała do muzyki instrumentalnej, tak jak to czasem w czasie tańca „wrywają się” niektórzy tance-rze. Kobiety tego nie robiły, to niemożliwe. A ona spojrzała na mnie ze zdumieniem i mówi z podziwem: „O, pani to się oszukać nie da”. Tak oto nie wystarczy mieć „tylko” zainteresowania taneczne. Obok ko-niecznej wiedzy, wręcz znajomości tańców polskich, ich systematyki i charakterystyki, trzeba mieć przygo-towanie taneczne i ruchowe. Czyli nie tylko wiedzieć, ale i umieć! Dopiero wtedy można nazywać się chore-ografem.

MSz-I: Gdzie prowadziła pani swoje pierwsze ba-dania?

GWD: W 1949 roku zaproszono mnie do Ostrołę-ki. Był to pierwszy rok, w którym organizowano ogół-nopolskie dożynki na Psim Polu pod Wrocławiem. Pa-ni Halina Nowosadowa, kierownik wydziału kultury w Ostrołęce, rozmiłowana w kulturze kurpiowskiej, chciała, żeby jakiś zespół kurpiowski tam pojechał. Niestety odpowiedniego zespołu tam wtedy nie było. Zostałam poproszona o przygotowanie tańców kur-piowskich. Starsi ludzie, wspaniali informatorzy we wsi Czarnia koło Myszyńca, dokąd pojechaliśmy, po-kazywali fragmenty tańców. Mogłam to porównać z tymi nauczonymi w latach 1946-49 i z dostępną lite-raturą. Na tej podstawie przygotowałam archaiczny korowód dziewcząt z towarzyszeniem ich śpiewu, zwa-ny przytrampywaniami, i coś jeszcze, czego już nie pa-miętam. Chyba były to jakieś pieśni. Ludzie nie pamię-tali melodii, a ja miałam zapisy nutowe w scenariuszu *Wesele na Kurpiach* ks. Władysława Skierkowskiego. Przynieśli w plener, bo w takich warunkach odbywały się próby, małą fisharmonię z organistówki i takim sposobem przygotowałam ten występ.

MSz-I: Co powodowało podczas badań największe trudności?

GWD: Kiedy ludzie jeszcze pamiętali całą stronę ruchową, potrafili opowiedzieć, jak przebiegało wesele z ubarwianiem tego opowiadania śpiewem konkret-nych pieśni w różnych częściach całego rytuału; naj-większą trudnością było to, że w wielu wsiach brako-wało muzykanta. Czasem udawało się jednak znaleźć informatorów lub informatorki, którzy potrafili na sy-labach znakomicie wyśpiewać całą melodię, jakby za-stępując całą orkiestrę. A jeszcze jednocześnie przy tym się tanecznie poruszali. Dużym problemem był

brak odpowiedniego sprzętu. Od czasu, kiedy zaczę-łam pracować w IS PAN, walczyłam o kamerę i kogoś, kto by mi mógł pomóc. Pod koniec lat 70. jeździł ze mną kolega z pracowni fotograficznej Instytutu Sztu-ki, Jacek Chodna albo Stanisław Stępniewski. Skoro nie było kamery filmowej, to bezcenne było również fotografowanie tańców. Filmować mogłam jedynie moją własną kamerą 8 mm bez dźwięku. Utrwalałam na wąskiej taśmie nie tylko taniec. Nie mogłam prze-cież nie sfilmować procesji Bożego Ciała z ludźmi ubranymi w tradycyjne stroje. Przecież to jest jakby dostojny korowód, jak taniec!

Dopóki z Instytutu nie udostępniono jakiegoś po-jazdu, dodatkowy problem stanowiły dojazdy. Pierw-szym przydzielonym pojazdem był samochód terenowy, tak zwany gazik. Ale pamiętam, że kiedy jechaliśmy połąną drogą w okolicach Halinowa na Mazowszu, kie-rowca wjechał w jakąś głęboką kałużę i nie mógł po-tem ruszyć. Trzeba było ze wsi przyprowadzić konia i dopiero koń wyciągnął samochód. Jednakże było już łatwiej przemieszczać się w terenie i nie trzeba było dźwigać. Poza tym nie miałam większych trudności. Bardzo szybko, bardzo łatwo nawiązywałam kontakt, ludzie chętnie ze mną rozmawiali, w szczególności starsi. A właśnie wyszukiwałam przede wszystkim tych najstarszych ludzi, oczywiście sprawnych umysłowo i ruchowo, i z nimi rozmawiałam. Oni jednakże prosi-li mnie o to, żeby „nie przy tych młodych, bo się będą śmiać” – już w tamtych czasach. Zresztą już Kolberg pisze, że wieś polska głuchnie i nie śpiewa, nie konty-nuuje się dawnych zwyczajów.

MSz-I: Proszę opowiedzieć jakąś historię z terenu. Jak dawniej wyglądały badania?

GWD: Bardzo rozmaicie. Taką unikalną relacją był jednoosobowo zaprezentowany mi dialog między mistrzynią ceremonii weselnej, kurpiowską czepczarką Marianną Wilgą z Rzodkiewnicy i starszą druhną. Ma-rianna Wilga mówi z zakłopotaniem: „Ba, no! Zeby choć jeka jedna dziewczok była taka, co by mogła zaspiewać ze mnu, to by było prawdziwie. Podżtu, Mary-sia!” – woła swoją wnuczkę – „Ja cepsiorka, a ty – star-so druwna. Stój tam dali przede mnu”. „A bo ja to moge? Nie zaśpiewam, nie wiem co” – Marysia wzru-sza ramionami i wycofuje się. „No widzi pani? Te mło-de to już nic nie wiedzo” – zasępia się przez chwilę Marianna Wilga, po czym zaczyna swoją „grę” aktorki niereżyserowanego jakby „monodramu”. Sama staje się reżyserem. Była to przecież jej rola podczas wielu rzeczywistych wesel w ciągu życia. Jej wokalne wypo-wiedzi inspirowały zarazem przebieg całej akcji obrzę-dowej. W końcu mówi: „No to ja tu, ja cepsiarcka. A tam, dali starso druwna wyprowadza pani młodu. Ja, cepsiorcka spsiewom teraz do niej: A ty starso druwno w różowam fartusku, prowadz pani młodu, prowadz po maluśku”. Zaśpiewała, przebiega w drugi kąt izby. Od razu przeistacza się, wciela się bezbłędnie w rolę

młodej dziewczyny. Nikt nie ma wątpliwości, że ta starsza kobieta w tym momencie to już nie czepczarka. Tak śpiewa kwestię starszej druhny, pełniącej rolę *alter ego* prowadzonej przez nią panny młodej:

„Prowadze, prowadze, óna my iść nie chce, bo ta pani młodo chce być pannu jescze...”. Wraca na poprzednie miejsce. Jest z powrotem czepczarką. Śpiewa swoją następną kwestię. Potem znów wciela się w rolę starszej druhny. I tak na przemian toczy się wielozwrotny śpiewany dialog, w wykonaniu tej jednej kobiety.

Miałam stacjonarny punkt w Kadzidle i rowerkiem albo w jakiś inny sposób przemieszczałam się po okolicy. Pewnego razu pojawił się w Kadzidle mieszkaniec ze wsi Baba, który zaoferował mi pomoc w niesieniu magnetofonu. Okazało się, że w Starym Myszyńcu mieszka jego ciotka, która, jak twierdził, dobrze śpiewa, a ponieważ był w Kadzidle wozem, pojechaliśmy konikiem na samo miejsce. Tam okazało się, że owszem, ciocia jest, ale sama i tak zajęta gospodarskimi sprawami, że nie ma mowy o jakiegokolwiek rozmowie. Nadszedł wieczór, a ja niczego nie nagrałam. W końcu wrócili pozostali domownicy, którzy byli na jarmarku w Myszyńcu. Gospodyni zaprosiła mnie do drugiej izby, gdzie wszystko pięknie na tych Kurpiach, czyściutko, wystrojone wycinankami, piękna pościel, czyściutka, zdobiona haftami, te poduszki, tkaniny różne. Gdy zrealizowałam nagranie z gospodynią, był już późny wieczór. Problemem okazał się nocleg.

Pozostawałam w tej pięknej izbie, gdy z kuchni usłyszałam rozmowę: mój „asystent” Jaksina mówi: „No dobrze, ale gdzie tą panią położycie, jak to ze spaniem będzie?”. A jakaś kobieta odpowiedziała: „Jak Jaksina panią przywiózł, to niech teraz z nią śpi”. Taki to lokalny dowcip. Mężczyźni poszli spać do stodoły, a ja spałam w tej izbie, z gospodynią.

Innym razem Jaksina zaproponował, że zawiezie mnie do kłarnecisty. Pojechaliśmy, znaleźliśmy kłarnecistę, ale nie miał klarnetu. Wobec tego pojechałam z powrotem do Kadzidla i następnego dnia zawieźliśmy mu instrument. Wziął go do rąk, przyłożył do ust, dmucha i nie wydaje żadnego dźwięku. Przebiera palcami i nic. Wreszcie odwrócił klarnet konusem do góry, chwycił półlitrowy kubek i ze stojącego na ławie kubła nabrał wody.

Chlusnął do szerokiego otworu instrumentu, „prawidłowo”, mniemał, że klarnet jest rozeschnięty. Ta kąpiel nic nie pomogła. W końcu wyjął stroik, poślinił go prawidłowo i dmucha. Eureka! Zrobił wielkie oczy i mówi: „Pani, nie zagram, nie mam zębów”. A do grania na kłarnecie trzeba mieć zęby.

MSz-I: Proszę opowiedzieć o największych osobowościach, jakie spotykała pani podczas badań.

GWD: Bardzo to trudna sprawa, ponieważ w ciągu wielu lat spotykałam w każdym regionie kogoś, kto zasługiwałby na wyróżnienie. Może tylko dla przykładu

du powiem, że z Pienin szczególnie wspominam rodzinę Mastalskich. Jan Mastalski, z wielką kulturą i pamięcią dawnych tradycji, Ciesielka – „dziadek Kubas” – to nadzwyczajny tancerz i narrator. O innych piszę w moich publikacjach. Może jeszcze dodam, że na Mazowszu znakomitym muzykantom, harmonistą był Jan Popis, który, jak mi mówił, dojeżdżał do Warszawy i grał w jakiejś knajpie na Czerniakowie. Potrafił rozróżnić to, co tutaj było potrzebne, w Warszawie, i dostosowywał się do tych podmiejskich upodobań. Nie grał tu oberków, mazurków i innych tańców, jakie były na wsi, ale doskonale pamiętał cały wiejski repertuar okolic Celestynowa i „Polesia”, to znaczy terenów, na których w czasach historycznych gęsta puszcza sięgała granic Warszawy. Nie zniekształcał niczego i on pierwszy zagrał te wszystkie tańce, które opisałam w książce *Folklor Mazowski nad Świdrem*. To rzeczywiście wybitna postać.

MSz-I: Jak wyglądała pani współpraca z różnymi zespołami? Na czym ona polegała?

GWD: Może dla przykładu powiem o tym, jak było, kiedy w 1976 roku poproszono mnie o konsultację artystyczną i przygotowanie programu z zespołem Podegrodzie na Festiwal Folkloru Ziemi Górskich. Panowała wówczas tendencja do tego, żeby zespoły nie pokazywały na scenie samych „gołych” tańców, tylko żeby prezentować je w powiązaniu z jakimś obrzędem lub zwyczajem. Jako temat obraliśmy „wiązowiny”, czyli zwyczaj związany z chrztem dziecka, kiedy rodzice chrzestni przyjeżdżają i „na szczęście” w poduszkę dziecka zawiązują jakieś pieniążki, żeby rosło dobrze, zdrowo i żeby się powodziło. Pomyślałam, że można pokazać fragment przyjścia chrzestnych rodziców z ogromną, wedle podegrodzkiego zwyczaju, chałką do izby, w której siedzi młoda matka, porusza kolebeczkę i śpiewa kołysankę. Po ceremonii wiązin przychodzą chłopcy z pytaniem, czy przy okazji takiej uroczystości nie można byłoby urządzić muzyki. Gospodarze się zgadzają i następuje cały repertuar wokalnotanieczny. Za ten program Podegrodzie dostało wysoką nagrodę.

MSz-I: Jak powstał pomysł prezentowania zespołów ludowych w Filharmonii Narodowej?

GWD: Po bardzo wielu latach mego nieustającego, bezpośredniego „kontaktu artystycznego” z twórcami ludowymi: muzykami śpiewakami, tancerzami, zespołami itd., miałam sprawdzoną znajomość artystycznego poziomu wielu ludowych artystów – i ich nieklamanej twórczości ludowej o wysokich walorach tradycyjnej prawdy w parze z wysokimi walorami wykonawczymi. Chodziło mi o to, by jak najszerzej nie tylko upowszechnić ten właśnie „samorodny” rodzaj artyzmu z zakresu sztuki i kultury ludowej, lecz także nadać mu – poprzez tak prestiżowe miejsce prezentacji – niejako „rangę nobilitującą”. Zaproponowałam to panu Władysławowi Terleckiemu, prezesowi Stowa-

rzyszenia Młoda Filharmonia, który przekonał dyrektora Filharmonii, żeby wprowadzić tego rodzaju koncerty w celu upowszechnienia tańców ludowych wśród młodzieży i szerszej widowni. Moją ambicją i celem było ukazanie jak najlepszych pod względem artystycznym wykonań muzyki, pieśni, tańców i całych tradycyjnych zwyczajów dorocznych przez wybitnych, znanych mi ludowych solistów i zespoły z różnych regionów Polski. W związku z tym przed podjęciem decyzji, w celu dokonania wyboru dojeżdżałam do ich miejsc zamieszkania, aby wraz z nimi ustalić dobór repertuaru i wcześniej przygotować się do reżyserii każdego koncertu. Każdy z wybranych zespołów miał swojego kierownika i wspólnie ustalaliśmy, co z ich repertuaru może być zaprezentowane. Moim zadaniem było jak najlepsze reżyserskie przygotowanie pokazu, który byłby najbardziej wartościowy z punktu widzenia artystycznego i edukacyjnego, tym bardziej, że widzami koncertów czwartkowych byli w ogromnej mierze ludzie młodzi. Sala była wypełniona po brzegi i nawet były momenty, że widzowie klaskali na stojąco.

MSz-I: Jak na możliwość takich występów reagovali muzycy i tancerze ludowi?

GWD: Koncerty z cyklu „Pieśń Ojczyźnej Ziemi” były nie tylko wielką atrakcją dla uczestników, lecz także wyróżnieniem i zaszczytem, że mogą występować w tak prestiżowej sali koncertowej.

MSz-I: Wiem, że odnalazła pani w Paryżu ekspozycje przedstawiające polskie tańce ludowe, które prezentowane były na Wystawie Światowej w 1937 roku. Czy był to wyjazd właśnie w tym celu?

GWD: Tak, specjalnie po to pojechałam, ponieważ wiedziałam o tym z literatury. Udało się to dzięki delegacji uzyskanej z PAN. Pierwsze badania tańca w Polsce, jeśli można mówić o etnochoreologii, podjęła prof. Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa.

Zostały opracowane mapy, między innymi o rozmieszczeniu rytmów parzystych i nieparzystych w granicach Polski przedwojennej. Pisałam o tym w „Muzyce” 1981 roku [z. 2, s. 70-75], w artykule *Z poszukiwań źródeł do badań polskiego tańca ludowego*. W 1937 odbyła się w Paryżu Wystawa Światowa, na której znaczące miejsce zajmował pawilon polski. Prezentowano w nim ekspozycje i materiały z osiągnięć naszego kraju w różnych dziedzinach nauki i techniki oraz kultury. Między innymi w tym celu pod kierunkiem prof. Jędrzejewiczowej wykonano osiem makiet, które miały kształt jak gdyby izby z umieszczonymi w nich zminiaturyzowanymi w skali 1:10 przedstawieniami postaci jakby w ruchu tanecznym ubranych w stroje ludowe na wzór autentycznych z Beskidu Śląskiego, Łowickiego, Krakowskiego, Huculszczyzny, wówczas Wileńskiego i Podhala. Ekspozycje te zostały przygotowane z udziałem wielu specjalistów. Po wojnie nikt nie wiedział, gdzie te ekspozycje się znajdują. Pojechałam

więc i rozpoczęłam poszukiwania we wszystkich możliwych muzeach, także na Sorbonie, w Operze Paryskiej. Wszędzie pytałam, ale w żadnym z tych miejsc nikt nie mógł mi nic konkretnego powiedzieć. Nie spotkałam żadnej z osób, które by pamiętały całe to wydarzenie z 1937 roku, był to bowiem 1979 rok.

W trakcie pobytu w Paryżu rezydowałam w bibliotece Opery Paryskiej, gdzie miałam pewien punkt oparcia i stałej codziennej pracy. Dzięki wielkiej przychylności pracowników tej placówki robiłam kopie listów prani profesor i innych materiałów z myślą o przywiezieniu do kraju. Zbliżał się jednak koniec pobytu w Paryżu, a nadal nie mogłam znaleźć tych ekspozycji. Pewnego dnia zaproponowano mi zwiedzenie opery. Kiedy znaleźliśmy się we foyer, zobaczyłam wiszące dookoła makiety przedstawiające wybrane sceny z różnych oper i westchnęłam zrezygnowana: „Przecież polskie ekspozycje były czymś podobnym”. Był przy tym pan konserwator, który powiedział, że coś takiego znajduje się w magazynie „pod dachem opery” i zaprosił mnie tam od razu. Idziemy takimi wąskimi schodkami, otwiera magazyn, stoi ogromny stół, a na nim leżą różne lalki, ubrane w stroje ludowe różnych narodów, ale tych polskich nie ma. Wreszcie konserwator spojrzał na stojące przy ścianie, zaklejone szarym papierem pudła. Odwraca jedno z nich i oto odkrycie. Są to właśnie poszukiwane makiety. Na szczęście miałam aparat fotograficzny, robiłam zdjęcia wszystkich ośmiu makiet. Zawiadomiłam o tym znalezisku Instytut Polski i wróciłam z informacjami oraz zdjęciami do Warszawy. Trzeba było czasu, żeby ekspozycje mogły być sprowadzone do Polski. Obecnie znajdują się w Muzeum Etnograficznym w Warszawie i jest nadzieja, że wkrótce będą ekspozycje w jego unowocześnionej części. Pewnego razu nagrywałam świetną tancerkę, narratorkę i śpiewaczkę ze wsi Tatory. Ustaliliśmy, co zaśpiewa, „podstawiłam” jej mikrofon, włączyłam magnetofon, a ona pyta: „To już? Mam śpiewać? Do tego siteczka?”. Kiwnęłam głową, że tak. Zaśpiewała znakomicie, opowiedziała o tańcach, a gdy skończyła, zapytałam, czy chce posłuchać nagrania. Cofnęłam taśmę, posłuchała i skomentowała: „Ale ta kobieta dobrze śpiewa, tak jak ja! Ale jak ona weszła do tego pudełeczka?” Do dziś nie wiem, czy była tak dowcipna, czy rzeczywiście aż tak zadziwiła ją ta technika.