

W poszukiwaniu straconej ludowości – o spektaklu *Do DNA* w reżyserii Ewy Kaim

Na ciemnej scenie jest pusto. Widać tylko zarys niedookreślonego, asymetrycznego masywu. Tajemniczy nieforemny wielościan wisi kilkadziesiąt centymetrów nad ziemią, a z jego wnętrza dochodzą stłumione głosy. Ni to drewniana chata, ni stalowy bunkier – w bryle rdzawego koloru widać zagłębienie na drzwi, jednak nie ma w niej żadnego otworu, przez który mogliby wydostać się ukryci w środku ludzie. Wyjść można tylko w jeden sposób: czołgając się, wykorzystując wolną przestrzeń między deskami sceny a dolną krawędzią figury. Po chwili wyłania się pięć postaci, dwóch mężczyzn i trzy kobiety. Wita ich białe, oślepiające światło gwałtownie rozdzierające półmrok. To sygnał dla nich i widzów: oto wszyscy znaleźliśmy się w nowym miejscu. To już nie teatr, nie obejrzymy inscenizacji. A to nie są aktorzy. To śpiewacy. Bo teraz jesteśmy w świecie pieśni.

Do DNA jest spektaklem dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie kształcących się na specjalności wokarno-aktorskiej. Opiekę pedagogiczną nad wykonawcami sprawowała Ewa Kaim, odpowiedzialna także za reżyserię i scenariusz. Przedstawienie nie opiera się na tekście dramatycznym, ale stanowi kolaż pieśni, melodii i przyspiewek ludowych układających się we wspólną narrację. Muzyka nie ma jednak służyć snuciu linearnej opowieści z wyraźnie zaznaczonymi członami poszczególnych scen, tylko (zgodnie ze specyfiką gatunku) towarzyszyć postaciom w ich powolnej wędrówce po ziemskim padole. Pieśń bierze istotny udział w najważniejszych wydarzeniach ludzkiej egzystencji, pełniąc funkcje obrzędowe, komunikacyjne i magiczne¹. Pomaga przetrwać i odnaleźć sens. Kreśli cykle życiowe i pomaga oswoić nieznanie – także to, co czeka po śmierci.

Spektakl nie pozostawia wątpliwości co do podstawowych inspiracji i na samym początku zdradza tożsamość duchowego przewodnika przedsięwzięcia: Oskara Kolberga. Już w przedakcji, w czasie, gdy widzowie zajmują miejsca (a aktorzy, kryjąc się przed ich wzrokiem w ciemnościach odsłoniętej sceny, schodzą się w milczeniu do wspólnego punktu, czyli chaty-bunkra), z głośników sączą się dźwięki nagranych wywiadów pochodzące z archiwów zrealizowanej przez Telewizję Polską serii programów dokumentalnych *Szlakiem Kolberga*² – początkowo ciche i niemożliwe do zrozumienia w gwarze sali, niemal na granicy słyszalności, stopniowo zaś zyskujące na sile. W trakcie prac nad spektaklem wykorzystano zebrane przez twórcę rodzimej etnografii pieśni z kilku wybranych regionów kraju (przede wszystkim z Mazowsza, Kurpiów i Kujaw), chociaż trafiają się także wyjątki (w repertuarze odnaleźć można np. pieśń o rodowodzie słowackim). Reżyser wykorzystała fakt, iż każdy wykonawca wywodzi się z innej części Polski, dzięki czemu w strukturze muzycznej spektaklu możliwe było zestawienie ze sobą

zróżnicowanych akcentów i metod śpiewu, wydobyć z głosowej mozaiki wspólnego trzonu komunikacji: chociaż postacie wykonują swe pieśni po kolei, opowiadając własne historie, ich narracje stopniowo zacinają się ze sobą splatać, dopowiadać jedna drugą i nakładać na siebie. Rodzi się historia wspólna, bez początku i końca.

„Oddaję nutę w nieskażonej prostocie (...) tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejsza jest w samorodnej, niczem nie zmaćconej czystości, jak ją natura natchnęła” – pisał Kolberg³. Ewa Kaim i jej aktorzy pozostają wierni tej metodzie, podążając za oryginalną notacją tekstów i respektując w pełni ich zapis fonetyczny. Wykonawcy pozwalają, by prowadziły ich kolbergowskie zapiski i wskazówki odnośnie do wymowy. Dzięki temu, chociaż na co dzień żadne z nich nie posługuje się dialektem, gwarowe zaśpiewy i akcenty wypływają z transkrypcji w sposób naturalny. Podobną konsekwencją cechują się także aranżacje Dawida Suleja Rudnickiego, który akompaniuje aktorom na fortepianie. Podstawowa warstwa melodyczna i harmoniczna pochodzi bezpośrednio z opracowań etnograficznych, którym spektakl zawdzięcza także prymarną rolę instrumentu klawiszowego. To właśnie za pomocą fortepianu Kolberg od samego początku swoich badań opracowywał harmonizację zasłyszanych i zanotowanych pieśni, niejednokrotnie dokonując instrumentalne wstępy i zakończenia oparte na motywie przewodnim⁴. Muzyczna oprawa spektaklu nie ogranicza się jednak do basów i klawiszy. Na scenie pojawia się instrumentarium zarówno swojskie, jak i egzotyczne: od skrzypiec po cajóny, afrykańskie skrzynki perkusyjne. Nieważna jest kultura ani kontynent pochodzenia, wszystko, na czym można muzykować, łączy się we wspólnocie. Nie musi być nawet realnym instrumentem – grają tu wszystkie powierzchnie, od teatralnych desek po ściany chaty-bunkra. W świecie *Do DNA* rzeczywistość utkana jest z dźwięku, a zdolność jego wydawania to warunek istnienia.

Oczywiście melodyczna wierność oryginalnym opracowaniom nie musi oznaczać aranżacyjnej niewoli.

Aleatoryczność to przecież jedna z głównych cech muzycznego folkloru. Dlatego też w muzyce wykonywanej w trakcie przedstawienia pojawiają się nowe, zaskakujące rodzaje zestroju, niekiedy także nieharmoniczne. Dają się wyczuć naleciałości jazzowe, swingujące synkopowanie, a przede wszystkim – rozwiązania akordów septymowych na podobieństwo Chopina. To drugi z duchowych patronów *Do DNA*. Z tego też powodu zakres poszukiwań użytych w spektaklu pieśni został ograniczony do jego rodzinnych stron i źródeł kompozytorskich inspiracji. Działanie to przynosi przedstawieniu dwojaką korzyść: z jednej strony umożliwia wyraziste zaakcentowanie historycznych związków Fryderyka i Oskara, wzajemnie inspirujących się od najmłodszych lat⁵, tak jak słowo napędza śpiew. Z drugiej zaś stanowi metakomentarz twórców do kulturotwórczej roli ludowości, ukryty subtelnie wśród pierwotnych dźwięków. Muzyczny geniusz rodzi się z prostoty, codzienna pieśń przybiera funkcję fundamentu arcydzieła.

Do DNA nie zamierza być rekonstrukcją (ułamka) życiowego dzieła Kolberga. Kaim i jej aktorzy nie próbują ze skrupulatnością archiwistów odtwarzać zapomnianych melodii pradziadów. Tutaj śpiew musi być żywy, energiczny i aktualny. Pieśń skostniała i zamknięta w skansenie nie ma racji bytu. Intencją spektaklu jest aktywizacja Dawnego, a nie jego konserwacja. Dobitnie świadczą o tym także noszone przez wykonawców stroje: chociaż złożone z charakterystycznych ludowych elementów (obszerne białe koszule, kolorowe korale, kwieciste spódnice), pozostają na wskroś współczesne, uzupełnione obuwem sportowym i bluzami z kapturem. To nie kostiumy, tylko codzienne ubrania, pozbawione jednoznacznych odniesień do tradycji określonego regionu, ale wyraźnie inspirowane folklorem. Nie szyte, ale kupione w sieciowych sklepach popularnych marek.

„Pieśń zawsze wynikała z głębokiej potrzeby odnalezienia źródła mocy i tajemnicy (...) Chcemy sprawdzić, czy rzeczywiście zatarła się potrzeba śpiewu i potrzeba pieśni. Czy dziś jeszcze mamy pierwotną siłę powrotu do źródeł, z których wyłania się głos?” – pyta Włodzimierz Szturc, dramaturg spektaklu *Do DNA*. „Próbujemy dotrzeć do przestrzeni, z których wydobywają się pieśni. Poza chaosem mało znaczących, ale i pustych, a często agresywnych brzmień codzienności, w której żyjemy, pragniemy odnaleźć prawdziwe głosy i tony istnienia. Chcemy poprzez śpiew dowiedzieć się, czy możliwa jest jeszcze podróż do głęboko ukrytego archaicznego świata”⁶. Tę chęć widać w każdej minucie przedstawienia. Pieśń jest bowiem nie tylko podstawowym tematem *Do DNA*, ale także jego główną bohaterką. Piątka śpiewaków dzięki sile głosu stara się dotrzeć do wspólnego rdzenia ludzkości jako gatunku. Rdzenia, w którym porozumienie możliwe jest dzięki dźwiękowi.

Pieśń jest nierozdzielnie połączona z ciałem. Wydobywanie jej z siebie staje się w spektaklu naturalną fizjologiczną potrzebą. Śpiewanie jest niczym oddychanie. Pieśń umożliwia życie. Powstaje głęboko, w trzewiach, a następnie wypełnia wibracją każdy mięsień, nim wydostanie się na zewnątrz. Nie ma tu śpiewu scenicznego, wirtuozerskiego i poprawnego. To raczej nieokiełznane, wyrwające się z organizmu brzmienie, pochodzące nie z przepony, ale ze splotu trzewnego: miejsca, gdzie rodzi się ruch, „brzusznego mózgu”, jak nazywa go Schopenhauer⁷. Śpiewacy w maksymalnym stopniu wykorzystują naturalne rezonatory swoich ciał i formanty, wypuszczając nasycone dźwiękiem powietrze przez gardła otwarte najszerzej, jak potrafią. To biały głos, śpiewokrzyk – pierwotna i spontaniczna brzmieniowa ekspresja. Jak tłumaczy Maja Kleszcz (niegdyś członkini zespołu Kapela ze Wsi Warszawa): „Biały, w przeciwieństwie do czarnego, czyli negroidalnego. Biały, czyli związany z bardzo wysokim, ostrym brzmieniem (...) Biały głos, czyli krzyk (...) czyli całe spektrum emocji, ale takich ekstatycznych”⁸.

W białym śpiewie przykładanie wagi do melodycznej czystości nie ma sensu. Wykonawcy nie skupiają się na melodii, ponieważ najważniejsze jest słowo. „Specyfika poezji ludowej polega na ścisłym związku poezji z muzyką, jest to więc poezja meliczna. Znamie meliczne wykazują wszystkie warstwy struktury tekstu od fonetyki po składnię ponadzdaniową” – zwraca uwagę Jadwiga Bobrowska w *Polskiej folklorystyce muzycznej*⁹. Siła muzykalności aktorów *Do DNA* wynika właśnie z roli ich przekazu. W pieśni słowo jest inicjatorem stopienia z muzyką, a nie odwrotnie; melodia jedynie nadaje puls przekazywaniu treści, nie narzuca ram myśli ani nie determinuje sensów. Kluczowe staje się więc indywidualne i dogłębne przeżycie słowa, odkrycie w dźwięku jego znaczeń oraz pozwolenie im, by wybrzmiały tak długo i mocno, jak wynika to z osobistej potrzeby śpiewającego. Wraz z otwarciem gardła i uwolnieniem krzyku następuje dla aktorów otwarcie wnętrza. Dźwięk przeradza się w siłę kruszącą społeczne, historyczne i psychologiczne bariery. Jednym z najważniejszych i najczęściej powtarzanych słów w spektaklu jest magiczne „puść”. Puść brzmienie. Puść mięśnie. Puść oddech. Puść ekspresję. Puść to, co archaiczne, wrodzone, zapomniane. Pozwól działać instynktom. Puść wszystko, co cię tłamsi, uwiera, spina. Puść. Zostaw chociaż na czas trwania pieśni swoje codzienne życie w strefie zakazów i nakazów, swoją pozycję, swoje ustalone miejsce. Pozwól dźwiękowi działać, by mógł cię oczyścić. Uwolnić z bloków rodzinnych, kulturowych, cywilizacyjnych. Pozwól mu się wypełnić. Oddaj się krzykowi. Wsłuchaj się we własne wnętrze i zestroj z jego tembrem. Puść.

Podstawowym celem wszystkich biorących udział w spektaklu wykonawców nie jest wykreowanie określonej roli, wypełnienie zaplanowanego aktorskiego

zadania. Reżyserskim zamysłem Kaim było przede wszystkim wyrobienie w zespole gotowości do otwarcia głosu i odkrycie w nim zasobów prastarej energii. Dzięki procesowi luzowania emocji, ćwiczeniu zdolności „puszczenia”, udaje się dotrzeć do stanu pierwotnego, odnaleźć macierzysty spokój i wtopić się w przedwieczną harmonię. W intensywności krzyku śpiewak ma zespolić się nie tylko z zapisaną w podświadomej pamięci muzyką przodków, ale sięgnąć dalej: do muzyki sfer. W tym wypadku nie może być mowy o konstruowaniu skończonych ról, gdy cel jest z samej swej natury nieskończony. Dźwięk w spektaklu to rdzeń ludzkości, podstawa komunikacji i zarazem wyrażenie człowieczego stosunku do praw Stworzenia, archetypów i żywiołów. Żywioły to podstawa pieśni kolbergowskiej. Są obecne w każdym momencie przedstawienia, nawet gdy nie dotyczą ich tematycznie wykonywane przez twórców pieśni. Już moment wyjścia spod chaty-bunkra, wydostanie się z osłony cywilizacyjnej, odbywa się poprzez kontakt z ziemią. Czołganie to akt transgresji ze świata kultury do natury, dotknięcie ziemi oznacza początek bytu. Śpiewanie w chałupie nie jest możliwe, dlatego pierwsza pieśń rozbrzmiewa dopiero poza nią. Dźwięk zostaje ożywiony przez powietrze, a rytm rodzi się w ogniu.

Struktura spektaklu nie jest oparta na wiodącym dramaturgicznym zdarzeniu ani fabularnym motywie, zaś aktorzy w zależności od wykonywanej pieśni przyjmują na siebie rozmaite role: kawalera, panny, żony, matki, męża, syna, ojca. Dzięki temu każda z postaci w istocie składa się z kilku wcieleń, funkcjonujących w tej samej osobie scenicznej, która zbiera ich różnorodne aspekty. Układ tematyczny pieśni odzwierciedla naturalną kolej życiowych wcieleń i towarzyszących im procesów przejścia, dotykając zarówno wzniosłych aktów zakochania, miłości i rodzicielstwa, jak też przyziemnych trudów codziennej pracy i obowiązków związanych z funkcjonowaniem gospodarstwa¹⁰. Przyroda wyznacza tempo i wprawia w ruch niezmienny cykl zdarzeń. Przynajmniej do czasu, gdy porządek zostanie zaburzony przez czysto ludzki żywioł, znacznie groźniejszy i bardziej nieprzewidywalny od czterech pozostałych: wojnę. Zmienność ustalona konstrukcja świata zostaje rozerwana na kawałki. Bitewna pożoga zostawia głębokie rany nie tylko w Naturze, ale także w emocjonalnym odbiorze widza. Na szczęście pieśń pozwala na przepracowanie traumy – mimo całego nieszczęścia, na przekór wszystkiemu wstać musi kolejny dzień. Rzeczywistość w końcu znów się uleczy i wróci na właściwe tory. Trzeba jej tylko na to pozwolić. Oto ludowa nauka *katharsis*, idei teatru w jego najczystszej formie. Weź, przyjmij, przepuść. Puść. Bez tego nie zdołasz wrócić do pierwotnego cyklu życia. Piękno leży w prostocie. Puść.

Pierwszym tytułem spektaklu była *Apokopa* – nawiązanie do fonetycznego, polegającego na zanikaniu

głosek w wygłosie. Spotykany jest on często w tradycyjnych technikach śpiewu, zwłaszcza na Kurpiowszczyźnie. Słowo pochodzi od greckiego *apokoptein*, czyli „odcinać”. Odcinać to, co nie jest konieczne dla czytelności przekazu. Odcinać, co narosło. To, czym się otoczyliśmy. I zostawić tylko właściwe znaczenie. To, co niezbędne. Rdzeń. Esencję ludzkiego doświadczenia. Samą istotę ludowości, która w nas tkwi. Ludowości, którą obudowujemy, tłamsimy i grzebiemy pod naroślami cywilizacji i kultury. Tymczasem spektakl Ewy Kaim uczy, jak znowu sięgnąć Do DNA. Zejść w głąb wyobraźni – do tych przestrzeni, które mentalnie zamykamy, bo się ich boimy. A przecież są one naszą pierwotną naturą. Tym, czego obciąć się nie da. Nie możemy zaprzeczać ich istnieniu, bo to część naszej zbiorowej podświadomości. Dzięki pieśni sięgnąć Do DNA, czyli też do DNA.

Przypisy

- ¹ Por. Jadwiga Romana Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000, s. 211.
- ² *Szlakiem Kolberga*, reż. G. Jankowski i E. Rottermund, TVP 2014.
- ³ Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. I: *Pieśni ludu polskiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań-Kraków 1974, s. V–VI.
- ⁴ Por. Agata Skrukwa, *Oskar Kolberg. 1814–1890*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2014, s. 27.
- ⁵ Tamże, s. 13.
- ⁶ Włodzimierz Szturc, program teatralny *Do DNA*, reż. E. Kaim, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, premiera 12 listopada 2016.
- ⁷ Arthur Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2002, s. 305.
- ⁸ A. Markiewicz, *Rzeczpospolita Ludowej Awangardy*, TVP.pl 2005, cyt. za: Marta Trębaczewska, *Między folklorem a folklem. Muzyczna Konstrukcja Nowych Tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 139.
- ⁹ J.R. Bobrowska, dz. cyt., s. 239.
- ¹⁰ Por. Marta Trębaczewska, *Między folklorem a folklem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 134.