

Agnieszka Marszałek: *Miejsce dla głosu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 78 (kwiecień-maj), s. 90–91.

Ukraińska Majsternia Pśni gościła ostatnio we wrocławskim Instytucie im. Jerzego Grotowskiego, gdzie powstał i został zaprezentowany spektakl pod tytułem *W niedzielę rano...* Założycielem i dyrektorem Majsterni jest kijowianin Serhij Kowalewycz – reżyser, dramaturg i pedagog, który zajmuje się formami muzyczno-teatralnymi. Od kilkunastu lat prowadzi pracę laboratoryjno-teatralną na bardzo różnych polach, obejmujących zarówno teatr klasyczny, jak poszukujący, a także projekty wywodzące się z tradycji duchowej i obrzędowej wschodniego chrześcijaństwa. Od 1996 roku z Kowalewiczem współpracuje Natałka Połowynka – pieśniarka, od 1998 roku aktorka lwowskiego Teatru imienia Łesia Kurbasa, wreszcie pedagog (prowadzi zajęcia ze studentami aktorstwa na Uniwersytecie im. Iwana Franki w Lwowie), która od roku 2003 jest kierownikiem artystycznym Majsterni Pśni. Uprawia bardzo różne rodzaje śpiewania – od muzyki religijnej, poprzez romanse, pieśni ludowe, po najszerzej rozumianą improwizację.

Majsternia Pśni nie jest teatrem w dosłownym znaczeniu, choć z teatru, czy też raczej w środowisku ludzi teatru, powstała. Nazwę przetłumaczyć by można jako Pracownia Pieśni lub Warsztat Pieśni. To rodzaj laboratoryjnego przedsięwzięcia-instytucji, powstałego z potrzeby kultywowania rozmaitych technik śpiewu. Majsternia zrealizowała już kilka projektów – ten, w ramach którego powstał spektakl pokazywany we Wrocławiu, nosi nazwę „Rasa”. Sanskryckie słowo oznacza dosłownie sok, smak, esencję, zaś szerzej – substancję, która stanowi o pełni zdrowia i witalności człowieka. W naszej kulturze używa się w tym samym rozumieniu określenia „soki żywotne”. Podstawowy, biologiczny sens słowa „rasa” nie wyczerpuje jednak jego zastosowania. Nazywa się tak również doświadczenie wypływające z przeżycia estetycznego: odnowienie, odświeżenie wewnętrzne, które porównać by chyba można z Arystotelejską katharsis. „Rasa” pozwala doświadczyć duchowej głębi, wyzwolenia, uzyskać kontakt z pierwiastkiem boskim.

Projekt Majsterni Pśni zrodził się z umiłowania tradycyjnego śpiewu i eksplorowania ukraińskiej muzyki wokalne, tej najbardziej pierwotnej, organicznej, tworzonej poza normami artystycznymi, które rządzą muzyką komponowaną przez „profesjonalistów”.

Pieśń ludowa – sposób jej wykonywania, sposób wydobywania i emitowania głosu – to jedno; przy pewnym osłuchaniu i dyspozycjach wokalnych, można naśladować takie „chłopskie śpiewanie”, zbliżając się całkiem udatnie do oryginału. Pieśń w kulturze ludowej jest jednak czymś więcej: to (obok czynności obrzędowych, tańca czy opowieści) najsilniejszy wyraz tej kultury, przejaw określonej wrażliwości, duchowości, poczucia związku i zgody z naturą. Ważne

bowiem, że – w odróżnieniu od „wysokiej” – kultura ludowa nigdy nie była tworzona w opozycji do natury, lecz zawsze wobec niej komplementarnie, a nawet więcej: bezpośrednio z natury wyrasta.

Spektaklu *W niedzielę rano...* nie da się opowiedzieć, ponieważ elementy, które się nań składają, nie tworzą fabuły. A jednak jest w nim pewien porządek, wyznaczany przez rytualny sens czynności towarzyszących śpiewaniu i komentującym pieśni. Niedzielny poranek to czas świątecznego wyczekiwania, uroczysty i radosny. Pora spotkania, bycia razem, gotowości na niecodzienne przeżycie: religijne, ale także duchowe w sensie bardziej swobodnym. Każda czynność, która na co dzień wiąże się z pracą i wykonywana jest rutynowo w określonym pragmatyczną koniecznością celu, zyskuje tu wymiar metaforyczny, staje się aktem symbolicznym, obiektem kontemplacji – celem, nie środkiem.

Przedstawienie zbudowane jest z wyraźnie dających się wykreślić „ścieżek”. Po pierwsze – i najważniejsze – pieśni; różne: miłosne, nasycone tęsknotą, opowieści o Kozakach, o burlackiej nędzy i sile przyjaźni, o tęsknocie i śmierci – są nawet kolędy. Nastroje także się różnicują: bywa świątecznie, radośnie i smutno, czasem dziecinnie (króciutkie śpiewne „zaklęcia”), a czasem serio i balladowo (wielozwrotkowe pieśni-opowieści).

Sala w Brzezince jest stosunkowo nisko sklepiona, rozległą przestrzeń dzielą podtrzymujące strop filary. W tylnej ścianie dwoje drzwi. Widzowie siedzą naprzeciw, na amfiteatralnie rozmieszczonych ławach. Zza uchylonych drewnianych wrót pada słabe światło, na sali także panuje półmrok, rozświetlany ledwie kilkoma punktowymi reflektorami. Pusto – przyglądamy się przez chwilę wnętrzu w zupełnej ciszy. Przed nami, na pierwszym planie, po lewej – usypany wprost na podłodze kopczyk pszenicy. Na tylnej ścianie rozwieszona biała tkanina z czerwonymi malunkami, przedstawiającymi stylizowane kwiaty. Jest jeszcze blaszana miska z wodą, a pod ścianą w głębi – zwinięta czerwona chusta. W tym ograniczonym do koniecznych rekwizytów wyposażeniu surowego, zgrzebnego wnętrza (pierwotnie był to budynek gospodarczy) dźwięk brzmi szczególnie czysto i jest pełny – nie wpada na żadne przeszkody. Trzy aktorki tworzące obsadę (Natałka Połowynka, Uljana Horbaczewska i Ołena Kostiuk) śpiewają a capella (jedynym instrumentem, który zresztą pojawia się tylko jako tło dla pantomimicznej scenki we fragmencie przedstawienia, jest akordeon).

Wchodzą przez wejście, którym przed chwilą dostali się do sali widzowie, więc siedząc w rogu sali, miałam wrażenie, że pojawiły się niepostrzeżenie. Tak też chyba być ma, bo i śpiewać zaczynają najpierw z cicha, jakby dopiero nabierały sił i tempa, po chwili jednak piosenka (o

Kasi/Katusi i gąskach) narasta. Aktorki przechodzą na środek sali i wtedy głosy naprawdę ożywają.

Pchane z całą mocą, przeponowo, są śmiałe, ostre, gęste, idealnie zsynchronizowane. Każdą pieśń można by rozrysować w formie trzech wyrazistych linii, które biegną równolegle, chwilami idealnie się nakładają, potem rozsuwają się, przeplatają, by na koniec każdej frazy czy zwrotki rozejść się na odległość całej oktawy – to ostatnie, podwójne uderzenie w jeden ton ogarniający całą skalę nadaje dźwiękowi „stalowy” odcień.

Głosy są jednocześnie nieprzeniknione w prostocie brzmień, bez koloratury, ornamentów, tremola, kokietowania słuchacza. Bez tego wszystkiego, co „robi” dźwięk, a jednocześnie łączy go z konkretną osobą, pracując na jej atrakcyjność. Te głosy istnieją jakby niezależnie, a śpiewające osoby są jedynie instrumentami, przez które przepływa dźwięk: chodzi o to, by przeprowadzić go jak najpełniej, by nie uronić nic z jego siły.

Druga „ścieżka” to tekst mówiony: jest go niewiele, a podawany jest tak, jakby był improwizowany. Wrażenie bierze się zapewne z osobistego, impresywnego charakteru tych wypowiedzi, które adresowane są bardzo prywatnie: aktorki patrzą śmiało, zuchwale albo ufnie, zawsze wprost na kogoś z widzów, otwarcie, zdecydowanie i szczerze przywołują wspomnienia emocji towarzyszących doświadczeniu śpiewania. Te wypowiedzi sytuują się gdzieś na pograniczu roli i zewnętrznego komentarza.

I „ścieżka” trzecia: działania fizyczne, niemal zawsze oddzielone od śpiewu (który prowadzony jest zwykle w bezruchu, po osiągnięciu najlepszego akustycznie ustawienia). Te „akcje” wyprowadzone zostały z pospolitych czynności i prac, którym nadano tu sensy symboliczne i podniesiono je do rangi rytuału. Niektóre rozrastają się do rozmiarów aktorskich etiud. Na przykład ta, kiedy jedna z kobiet wychodzi boso w białej sukience-koszuli, przykłęka nad kopczykiem i najpierw „ugniata” pszenicę jak mąkę na ciasto, ale potem coraz wyraźniej, rytmicznie, nagarnia ziarno ku sobie, między nogi – jakby to nasienie miało ją zapłodnić. Bardzo charakterystyczna jest też sekwencja zamykająca przedstawienie. Aktorka kładzie się w milczeniu na rozsypanych ziarnach. Leży na wznak, z zamkniętymi oczami, w paradnej czerwono-zielonej sukni, spod której wystają drobne bose stopy. Bardzo powoli zagarnia ziarno obiema rękami, unosi je ku górze i przysypuje nim ciało, jak gdyby sama sobie sprawiała pogrzeb. Kolejne ruchy: pszenica-ziemia spada na brzuch, potem na piersi, szyję, wreszcie na twarz i zamknięte powieki. Towarzyszy temu szelest spadających pszenicznych ziarenek, jakaś kontemplacyjna perkusja... Ta sekwencja trwa bardzo długo – w tle słychać przez chwilę cichutką pieśń (kolysankę?), nuconą jakby z oddali (obie pozostałe aktorki stoją w głębi, ukryte w cieniu). Oświetlona dziewczyna leżąca na pierwszym planie przestaje w końcu sypać ziarno. Ramiona zostają w górze,

wyprostowane; niezwykle wolno zaczynają się rozchyłać – w kompletnej ciszy upłynie pewnie kilka minut, nim rozkrzyżowane ręce dotkną wreszcie ziemi. Umieranie zakończone. Echo ostatniej pieśni wybrzmiało. Po chwili dziewczyna siada, zdejmując z twarzy resztki nieosypanego ziarna, podnosi się i w milczeniu dołącza do swoich towarzyszek. Opuszczają salę bez pośpiechu, zostawiając uchylone drzwi. Gdy wewnątrz rozjaśnia światło, rozumiemy, że to koniec. Kobiety nie wychodzą do braw.

Spektakl jest zmiennie rytmizowany, gdyby narysować jego wykres dynamiczny, to biegłby po sinusoidzie: są sekwencje niezwykle dobitne, szybkie, głośne, mocno akcentowane, po których następują długie chwile zupełnego bezruchu i ciszy – aktorki muszą wrócić do spokojnego oddechu, by nieomylnie „wejść” w śpiewanie kolejnej pieśni.

Dynamika ciał nie jest tu próbą aktorskiego urozmaicenia – zachowania kobiet mają sens nie tyle komunikacyjny, ile symboliczny, oderwany albo bardzo daleko powiązany z dosłownie rozumianą ilustracyjnością. Chodzi tu przede wszystkim o dobre rozpoznanie własnego ciała jako nośnika głosu, a także o opanowanie techniki śpiewania, będącej jednocześnie aktem kontemplacji. Uderza rytualna solenność każdego dźwięku i gestu, tryb działania bez najmniejszego uzależnienia od publiczności – najmocniej daje się to odczuć w opisanej już scenie ostatniej. Można było wyczuć u widzów klimat czekania na dźwięk głosu, intensywność tego oczekiwania rosła z chwili na chwilę, choć wszyscy siedzieli cierpliwie i w skupieniu.

Kiedy słuchałam śpiewających we wrocławskim spektaklu artystek, odniosłam wrażenie, że rytm, zwykle należący do pieśni, organizujący ją – tutaj istnieje jak gdyby z osobna, tworząc odrębną muzykę: inaczej słychać jednostajny, uparty tupot podczas zapamiętałego wirowania, a inaczej – podczas biegu: rozpędzany, a potem hamowany nagle; czym innym jest szuranie bosych stóp po drewnianej podłodze posypanej pszenicą, a czym innym – szmer suchego ziarna, przesypanego się między palcami, strącanego ze spódnicy, spadającego pojedynczymi drobkami. Jeszcze inaczej słychać krople wody uderzające o ziemię albo oddech akordeonowego miecha. Śpiewanie zaś ma swój odrębny rytm – znacznie powolniejszy, dyktowany oddechem i przestrzenią, przez którą przechodzi głos.

Śpiewanie w Majsteri Pieni to nie popis, nie występ, nie pokaz – to przede wszystkim doświadczenie duchowe, a także ćwiczenie w słuchaniu samego siebie, którym artyści dzielą się z odbiorcami. Uprawiana tam „technologia” śpiewu prowadzi ku wydoskonaleniu głosu jako narzędzia obcowania z archetypowym dźwiękiem, sięgającym samych źródeł piękna. Niezwykle istotne jest przy tym wyczerpanie na przestrzeń, w której głos działa fizycznie, także wtedy, kiedy

już brzmieć przestaje i zostawia za sobą „śląd” w postaci echa, a potem ciszy – nie pustej, lecz starannie celebrowanej, wypełnionej pamięcią głosu.