

MARIUSZ ŻWIERKO, choreograf, tancerz, instruktor, pedagog. Od wczesnej młodości związany z folklorem. Tańczył w Zespole Pieśni i Tańca „Grajewianie” oraz Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Warszawskiego „Warszawianka”. Obecnie pracuje jako kierownik artystyczny ZPiT „Kurpie Zielone”, działającego przy Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku. Jest też założycielem i kierownikiem warszawskiej grupy „Woda na Młyn”, łączącej taniec tradycyjny ze współczesnymi trendami scenicznymi. Współpracował z wieloma zespołami folklorystycznymi, m.in. Ludowym Zespołem Artystycznym „Promni”, ZPiT „Ziemia Bydgoska” czy P.A. „Meandry”, dla których tworzy choreografie oparte na tańcach kurpiowskich i innych regionów.

Autoetnograficzne opowiadanie o folklorze scenicznym

Urodziłem się w Kolnie, w małym miasteczku na historycznym Mazowszu, pojawiającym się u Oskara Kolberga w opisach dotyczących Kurpiowszczyzny. Tereny wokół Kolna to z jednej strony wsie kurpiowskie, z drugiej zaś dawne drobnoszlacheckie zaścianki. W Kolnie działała kiedyś spółdzielnia mleczarska *Kurpianka*, funkcjonowała też restauracja o tej samej nazwie, a na domu handlowym marki *Spółem* widniał mural przedstawiający biesiadników w kurpiowskich strojach, przypominający obrazy Zofii Stryjeńskiej. Na każdym kroku podkreślano poczucie lokalnej tożsamości lub do niego apelowano, kreowano wyobrażenie o tym miejscu w nawiązaniu do wiejskości, tradycji, kurpiowskości. Wszystko idealnie egzemplifikowało definicję folkloryzmu, którą w swoich pismach i rozprawach propagował Józef Burszta oraz wielu innych badaczy folkloru, i jego przejawów w postmodernistycznym świecie.

W Powiatowym Domu Kultury w Kolnie była piękna sala widowiskowa. Moją uwagę zawsze przykuwały dziwne białe, konturowe postacie namalowane na suficie. Niektóre miały wysokie czapki. Musiały to być uproszczone kurpiowskie czółka noszone pierwotnie przez panny młode do ślubu, później jako odświętne nakrycie głowy

Powiślański strój
dziecięcy

Zamek w Kwidzynie,
oddział Muzeum
Zamkowego w Malborku

lata powojenne



przez każdą niezamężną Kurpiankę. Nad salą widowiskową znajdowała się sala z lustrami. Można tu było chodzić na balet, uczyć się tańca ludowego, a potem wystąpić na tej drewniej scenie — bardzo zazdrościłem mojej siostrze, która po dołączeniu do zespołu tanecznego miała taką możliwość. Na jednym z występów zaprezentował się kolneński zespół ludowy. Nie mogłem oderwać oczu od pływających tancerek w strojach krakowskich (sic!), takich, jakie noszono wówczas w pochodach pierwszomajowych. „Krakowianki” cwałowały od kulisy do kulisy, były uśmiechnięte, wesołe, a ich rodzice oklaskiwali każdy przytup, obrót, a nawet potknięcie (buty — na wzór ludowy — miały wysokie obcasy i trzeba było niezłej wprawy, by nie przewrócić się przy tańczeniu drobnej kaszki, krzesanego czy hołubców).

W wielu polskich miastach, miasteczkach oraz wsiach działają takie zespoły. Nazywa się je ludowymi, regionalnymi, folklorystycznymi, pieśni i tańca czy też tańca ludowego. Tworzono je zazwyczaj w celu kultywowania folkloru — jakkolwiek definiowanego — i jego prezentacji na scenie. Nazwijmy je ogólnie zespołami folklorystycznymi, co w moim przekonaniu najlepiej opisuje cały ruch taneczny opierający swoje treści i formy na folklorze, poddający go przeróbkom, opracowaniom, stylizacji lub traktujący go jako inspirację do tworzenia większych bądź mniejszych choreografii i tzw. suit regionalnych oraz innych widowisk.

Nurty prezentacji scenicznych tańca ludowego poddawano różnej kategoryzacji, opiniom, krytykom. Najbardziej popularnym i do dziś stosowanym — choć

czasem na siłę — jest podział Józefa Burszty, który wyróżnił trzy podtypy zespołów propagujących tzw. folklor widowiskowy (sceniczny), będący jedną z odsłon folkloryzmu¹. Pierwszy z nich to zespoły autentyczne (autentyzujące), drugi to opracowane, trzeci zaś — stylizowane. Jako że granica pomiędzy opracowaniem scenicznym a stylizacją bywa płynna, można też uogólnić ten podział. Mamy wtedy do czynienia z dychotomią folkloryzmu scenicznego, zbudowaną na zasadzie kontrastu: autentyk — nieautentyk bądź tańce niestylizowane — stylizowane. Istotą tych podziałów jest podejście zespołów folklorystycznych — a właściwie ich choreografów i kierowników — do materii tańca ludowego, będącego wytworem kultury ludowej, powstałego w tradycyjnych społecznościach wiejskich. W swoim naturalnym środowisku pełnił on funkcje użytkowe: obrzędowe, rytualne, ludyczne oraz społeczne, integrując ze sobą różne grupy, nawet etniczne². Przeniesienie folkloru tanecznego na scenę wyrywało go z kontekstu. Każda bowiem prezentacja sceniczna, niezależnie od jej formy i stopnia opracowania oraz oddalenia od źródła, jest już sama w sobie nieautentyczna,

1 J. Burszta, *Kultura ludowa — kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 325—330.

2 D. Kubinowski, *Integracyjny charakter folkloru tanecznego pogranicza litewskiego, białoruskiego i ukraińskiego w Polsce* [w:] *Kultura zbliża narody i regiony*, red. E. Bajkiewicz-Kaliszczuk, J. Damrosz, A. Kociszewski, A. Omelaniuk, ks. W. Pilczyk, Z. Piłat, Krajowy Ośrodek Dokumentacji Regionalnych Towarzystw Kultury, s. 83—92, Ciechanów 1997, s. 83.



choć może nosić znamiona autentyzmu³. Powstaje zatem swoisty paradoks, kiedy to scena chce być bardziej autentyczna niż rzeczywistość, do której się odwołuje.

Zespoły rekonstruujące, zwane zazwyczaj autentycznymi, uważa się za nośniki tradycji. Jest w tym wiele prawdy, gdyż ich twórcy i członkowie to w wielu przypadkach ludzie, którzy pamiętają i znają tradycyjne formy

Państwowy Zespół
Ludowy Pieśni i Tańca
„Mazowsze” im.
Tadeusza Sygietyńskiego
podczas tournée po USA

POLONA

1961

³ W.J. Burszta, *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu „narodowego”* [w:] *Polska sztuka ludowa*, tom 43, numer 3, Instytut Sztuki PAN, s. 158–164, Warszawa 1989, s. 158.



Próba Państwowego
Zespołu Ludowego Pieśni
i Tańca „Mazowsze”
w strojach łowickich,
pierwszy z lewej —
Stanisław Jopek

Narodowe
Archiwum Cyfrowe

1975

taneczne jeszcze z własnych doświadczeń. Najwięcej grup typu autentycznego funkcjonuje w regionach o mocnej tożsamości, gdzie przekaz tradycji nie został przerwany lub osłabiony wojną, globalizacją, migracjami, przesiedlaniem: na Podhalu, w Beskidach, czy na Kurpiach. Ważną ich funkcją jest z jednej strony stanie na straży czystości treści i form często już ożywianego przez nich folkloru, ale też budowanie i wzmacnianie tożsamości lo-

kalnej, regionalnej, a nawet etnicznej, co widać choćby na przykładzie zespołów autochtonicznych Białorusinów, Ukraińców i Litwinów na Podlasiu. Z drugiej zaś prezentacje sceniczne tych grup regionalnych cechuje skansenowy styl, nieprzekraczający (niebezpiecznej dla nich) granicy zwanej artystycznym opracowaniem.

Grupy tego nurtu cały czas się rozwijają, sięgają do zapomnianych tradycji swoich regionów, wyciągają z szaf niewyświechtane i nietypowe stroje, rekonstruują zapomniane tańce, zachowując swój lokalny charakter. Wymusza to na nich udział w festiwalach i przeglądach folklorystycznych, które są katalizatorami poszukiwań, pokazania się co roku w innej odsłonie, z nowym programem, w nowych strojach. Wszystko zostaje wyrwane z pierwotnego kontekstu — to scena staje się nawet dla takich autentyzujących zespołów celem i wyznacznikiem ich działalności. Przez przedstawicieli przeciwstawnego im nurtu opracowanego oceniane są one zazwyczaj przez pryzmat widowiskowości. W oczach jednych jest to ocena niska, bo uwzględnia subiektywne oczekiwania estetyczne wynikające z obcowania tylko z różnego typu scenicznymi kreacjami tańca ludowego. W oczach drugich natomiast zespoły regionalne to skarbnica wiedzy i źródło inspiracji artystycznej, a ich estetyka stanowi piękno samo w sobie.

Po raz pierwszy autentyczne zespoły regionalne zobaczyłem w Nowogrodzie nad Narwią. W pięknie położonym skansenie odbywały się Dni Kultury Kurpiowskiej. Oprócz tancerzy, kapel, śpiewaków i gawędziarzy z Puszczy Zielonej występowały także grupy z miast, działające

w domach kultury i prezentujące folklor opracowany. Do takiego właśnie zespołu trafiłem wraz z siostrą w roku 1995, po przeprowadzce do Grajewa.

Od samego początku repertuar Zespołu Pieśni i Tańca „Grajewianie” oparty był na folklorze ziem najbliższych — Mazur, Kurpi Zielonych i Podlasia. Jak w wielu grupach nurtu opracowanego, jego program stanowiły wspomniane wcześniej suity regionalne, czyli kilkunutowe choreografie dowolnie zestawionych ze sobą tańców z poszczególnych regionów, przeplecione nie zawsze fortunnie dobranymi przyśpiewkami⁴. Na scenie występowaliśmy oczywiście w „prawdziwych” strojach ludowych, szytych taśmowo w pracowniach krawieckich i spółdzielniach rękodzielniczych. Poza tanecznym folklorem kurpiowskim, podlaskim i warmińsko-mazurskim zespół nasz prezentował suity: lubelską, rzeszowską, przeworską, krakowską, śląską, kujawiaka z oberkiem, poloneza, mazura.

To standard wielu polskich i polonijnych zespołów pieśni i tańca. Większość wygląda podobnie, część sięga do lokalnego repertuaru z najbliższych regionów i przeplata go najsmaczniejszymi kąskami z innych części Polski, a nawet i Europy, szczególnie z krajów byłego bloku socjalistycznego, w których wykształciła się specyficzna, mocno stylizowana, oparta głównie na tańcu charakterystycznym i klasycznym forma prezentacji tań-

⁴ M. Borowiec, *Nurty prezentacji tańca ludowego na scenie* [w:] *Tradycyjny taniec ludowy wczoraj i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*, red. Tomasz Nowak, Wojewódzki Dom Kultury w Kielcach, Kielce 2011, s. 232.

ca ludowego. Polskie opracowane i stylizowane zespoły pieśni i tańca za wzór stawiały sobie zazwyczaj „Mazowsze” i „Śląsk”, których twórczość docierała do szerokiego grona odbiorców przez radio, telewizję, na płytach czy kasetach magnetofonowych. To między innymi media bezpośrednio przyczyniły się do mityzacji folkloru i jego recepcji nie tylko w amatorskim ruchu folklorystycznym, lecz także wśród niezwiązanych z nim odbiorców. Przedstawiały i wzmacniały mit „nowego” folkloru oraz postaci mityczne folklorystycznego świata, propagując kulturowe sposoby bycia i funkcjonowania⁵.

Swoistą podgrupę w nurcie opracowanym idącym w kierunku stylizacji stanowią w Polsce zespoły akademickie. Pełnią one bardzo ważną funkcję konsolidującą studentów różnych kierunków, tancerzy młodzieżowych zespołów ludowych z różnych części kraju, którzy nie rzadko przy wyborze studiów kierują się tym, czy na uczelni działa studencki zespół pieśni i tańca⁶.

W trakcie studiów i mojej dziewięcioletniej artystycznej działalności w Zespole Pieśni i Tańca UW „Warszawianka” ukończyłem dwuletni kurs instruktorski o specjalności taniec ludowy. W tym czasie dla osób z ruchu amatorskiego była to jedna z niewielu możliwości uzyskania odpowiednich kwalifikacji. Korzystali z niej

⁵ Por. Rothenbuhler, 2003, s. 114.

⁶ Por. M. Banach, *Edukacyjne aspekty pracy amatorskich zespołów folklorystycznych*, Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2002, s. 69; J. Łosakiewicz, R. Teperek, *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce [w:] I Kongres Tańca: Raport*, J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011, s. 14.



Członkowie Zespołu
Pieśni i Tańca „Powiśle”
z Kwidzyna w strojach
powiślańskich

Zamek w Kwidzynie,
oddział Muzeum
Zamkowego w Malborku

zarówno przedstawiciele folkloru scenicznego, jak i ruchu *in crudo*, starającego się przywrócić taniec ludowy jego pierwotnej użytkowej funkcji, ale w środowisku nie-ludowym, bo przede wszystkim w miastach. Napięcia pomiędzy tymi dwoma środowiskami i podejściami do folkloru tanecznego to od wielu lat temat rzeka, i to rzeka ognia, wymagający oddzielnej rozprawy (ale przede wszystkim dialogu!).

Sam wiele razy uczestniczyłem w warszawskich potańcówkach. W moim odczuciu nurt *in crudo* zaczął działać podobnie do nurtu scenicznego — stał się swego rodzaju nowym odłamem folkloryzmu, z określonymi założeniami, wyróżnikami, odbiorcami, teoretykami, twórcami i uczestnikami. Po pierwszej fazie zachwyty przestałem brać czynny udział w potańcówkach. Bardziej niż tańczenie zaczęły mnie interesować zachowania tańczących, powstająca swego rodzaju subkultura miejska, która mniej lub bardziej świadomie oddawała klimat dawnych karczm. Stało się to dla mnie inspiracją do artystycznych projektów i choreografii stworzonych dla zespołów, z którymi współpracowałem, które prowadziłem lub założyłem.

Powrót do ZPiT „Grajewianie” w roli instruktora i choreografa był powrotem do miejsca, w którym się wychowałem. Młodzież, z którą tam pracowałem, dziś tańczy w zespołach studenckich w całej Polsce, ponieważ tak samo jak ja pokochała folklor i scenę. Z kilkoma moimi wychowankami spotkałem się ponownie w Białymstoku. Od czterech lat pracuję tu z ZPiT „Kurpie Zielone”, założonym w 1953 r. W wielu polskich miastach powoływano w tych latach do życia amatorskie zespoły pieśni i tańca

na wzór Mazowsza i Śląska. Są to głównie grupy nurtu opracowanego, sięgające do swoich lokalnych tradycji, ale prezentujące też tańce narodowe i folklor z innych regionów Polski.

Działający przy Podlaskim Instytucie Kultury w Białymstoku zespół pełni wszystkie wspomniane i opisane dotychczas przeze mnie funkcje: jest wizytówką regionu i instytucji, stanowi kulturowy produkt eksportowy, zrzesza tancerzy ludowych z całego regionu, wychowuje dzieci i młodzież, daje możliwość wspólnego spędzania czasu i realizacji swoich pasji, umożliwia rozwój kompetencji społecznych i kulturowych, uczy poszanowania dziedzictwa oraz tradycji, ale też twórczego podejścia do niej.

Podobną rolę spełnia założona przez mnie i moich przyjaciół — byłych tancerzy warszawskich studenckich zespołów pieśni i tańca — grupa „Woda na Młyn”, wpisująca się w tak mało rozwinięty (w porównaniu z autentycznym i opracowanym) w Polsce nurt stylizowany, a wręcz folkowy. Zespół ten jest pewnego rodzaju ewenementem w skali Polski, a wynika to głównie z muzyki wykorzystywanej do tworzenia choreografii, a także z kostiumów, będących swobodnym nawiązaniem do stroju ludowego lub zawierających jedynie jego oryginalne, autentyczne elementy. Tym samym zarówno wśród zespołów tańca ludowego, jak i zewnętrznych odbiorców burzy on stereotypowy wizerunek grup artystycznych sięgających w swoim programie do folkloru. Dzięki stałej współpracy z warszawskim Teatrem „Pijana Sypialnia” możliwe stało się również dotarcie do innego niż dotychczas kręgu odbiorców, ale przede wszystkim potrakto-

wanie tańca ludowego — w totalnym oderwaniu od jego pierwotnego kontekstu — jako środka scenicznej ekspresji, uzupełniającego lub komentującego fabułę spektaklu.

W tym roku mija dokładnie 25 lat, odkąd po raz pierwszy postawiłem nogę na scenie MDK w Grajewie. Zanim to nastąpiło, na kilka miesięcy przeprowadziliśmy się z Kolna, gdzie po raz pierwszy zobaczyłem na scenie zespół ludowy, do Wierzbowa. Wylądowaliśmy we wsi, w której mieszkali moi dziadkowie. Babcia nauczyła mnie wielu dawnych piosenek, często opowiadała o swej młodości — wojnie, pracy w polu, zaaranżowanych zaręczynach, potańcówkach z muzykantami. Pamiętam starszych ludzi, siedzących na ławeczkach w letnie wieczory. Znali każdego. Byli mądrzy i doświadczeni. Powietrze pachniało wtedy maciejką, porzeczkami, sianem i krowami...

Na scenie nie da się tego wszystkiego przekazać, ponieważ scena to nie drewniana chata, to nie karczma, to nie szlachecki dworek. Jest ona negatywem, pryzmatem, telewizorem, monitorem, areną cyrkową, witryną sklepową, Instagramem. Wprawdzie — niedosłownie, świadomie i efemerycznie — może być tym wszystkim jedynie w niepełnym wymiarze, ale przecież jako miejsce kreacji artystycznej prowokuje wręcz do przepuszczania rzeczywistości przez pryzmat woli twórczej, wiedzy, indywidualnej wrażliwości, doświadczenia, światopoglądu i wartości, ale też warunków i wymagań czasów.