

Daniel Kalinowski

"Ścinanie kani" Jana Rompskiego : dawna i współczesna moc rytuału

Acta Cassubiana 12, 33-47

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Daniel Kalinowski
(Słupsk)

***Ścinanie kani* Jana Rompskiego. Dawna i współczesna moc rytuału**

Ścinanie kani to – jak napisał w podtytule sam Jan Rompski – widowisko regionalne. Określenie „regionalne” nie ma jednak tutaj znaczenia podrzędności wobec ogólnego czy powszechnego, nie wiąże się z ograniczonym zakresem oddziaływania czy poczuciem zamknięcia ideowego. To informacja, że treściowo dramat wywodzi się z pomorskiej enklawy kulturowej. Ten zdramatyzowany zapis kaszubskiego obrzędu ludowego ukończony przez Rompskiego w Toruniu w 1961 roku nie został dotąd zaprezentowany czytelnikom, a tym bardziej publiczności teatralnej, choć inne ujęcia obyczaju ścinania kani są przedstawiane do czasów nam współczesnych¹. Dramat *Ścinanie kani* przez fakt, iż powstał w języku polskim (pisownia kaszubska pojawia się tylko na karcie tytułowej rękopisu), nie został wydany drukiem podczas prac nad dramatami kaszubskojęzycznymi Jana Rompskiego w 2009 roku, kiedy to Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie oraz Instytut Kaszubski w Gdańsku realizowały swoje programy badawcze, co w konsekwencji zaowocowało publikacją czwartego tomu *Biblioteki Pisarzy Kaszubskich*².

Złożone w zbiorach wejherowskiego Muzeum *Ścinanie kani* ma dwie wersje. Pierwsza to zapis brulionowy z mnóstwem skreśleń, przeróbek i korekt dokonanych przez Rompskiego, które w poważny sposób utrudniają lekturę³. Widać

¹ Myślę tutaj przede wszystkim o widowisku *Ścinanie kani*, które odgrywane jest przez Teatr Regionalny ze Strzelna. Zapis filmowy tego zdarzenia sprzed kilku lat dostępny jest dzięki płycie CD firmy Alica Works Film & TV Production.

² J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, oprac. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, seria: *Biblioteka Pisarzy Kaszubskich*, t. IV, Wejherowo-Gdańsk 2009.

³ Rękopis ten występuje pod sygnaturą 19, nr inwentarzowy R-1816. Wszystkie materiały zdeponowane w MPiMK-P po Rompskim zostały opisane w *Katalogu Rękopisów Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie*, [t. I – Spuścizna Jana Rompskiego], oprac. J. Kurowska, A. Skwarło, Wejherowo 2005.

tutaj pracę nad tekstem, „obrabianie” pomysłu artystycznego i poszukiwanie odpowiedniego rozwiązania kompozycyjnego. Rękopis o wymiarach 30 na 21 cm zawiera 38 stron, które z racji upływającego czasu są delikatne, łamliwe i wypłowiałe. Na kartach częstokroć pojawiają się skreślenia lub dopiski, które pochodzą prawdopodobnie od samego autora, dokonywane były odręcznie ołówkiem bądź piórem. Oznacza to, że materiał sztuki uważał Rompski za niezupełnie wykonany, przewidując być może dalsze poprawki lub zmiany wynikające z chęci dodawania nowych treści lub z racji dostosowania tekstu do wymogów sceny. Warto zauważyć, iż tekst przyśpiewek i pieśni nie jest artystycznie przypadkowy, ponieważ wielokrotnie widać na marginesach rękopisu rozrysowane graficznie stopy metryczne, które świadczą o próbach wprowadzenia w wypowiedź wersyfikacyjnego ładu. Oprócz rękopisu dramatu mamy również wersję maszynopisową, złożoną z 32 stron wyblakłego dziś zapisu, którą sporządził na podstawie wcześniejszego maszynopisu Edmund Kamiński, jak informuje odręczna notatka na egzemplarzu⁴. Utworzenie maszynopisu można uznać za próbę ujednoczenia tekstu, czego dokonał jeszcze sam Rompski. Przepisanie maszynopisu przez Edmunda Kamińskiego można zinterpretować jako gest uczynienia go czytelnym dla przyszłych odbiorców, tym bardziej, że to on właśnie sporadycznie dokonywał skreśleń i dopisków. Wersje rękopiśmienna oraz maszynopisowa dramatu różnią się więc zarówno w zakresie treści oraz stylistyki.

Sięgając dziś do wejherowskich zbiorów muzealnych i *Ścinania kani* Jana Rompskiego, stajemy przed materiałem znanym dotąd jedynie wąskiemu środowisku akademickiemu oraz kilku animatorom kultury kaszubskiej. Tymczasem dramat ten ze względu na problematykę treściową, tak wyraziście łączącą się z wyróżnikami obrzędowości kaszubskiej oraz z przyczyny odważnych i właściwie nieobecnych u innych twórców teatralnych zagadnień inscenizacyjnych warto przedstawić do współczesnej oceny. Należałoby zatem pomyśleć o projekcie wydania drukiem tego utworu wraz z innymi polskojęzycznymi dramataми (*Pan w okularach, Ich tragedie*)⁵.

Treści dramatu

Pierwszy akt *Ścinania kani* jest bardziej opisem możliwych do realizacji teatralnej układów scenicznych, aniżeli precyzyjnym podaniem tekstu i uwag insce-

⁴ Edmund Kamiński jako kustosz Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie przepisał sztukę w lutym 1970 r.

⁵ *Ścinanie kani* nie odstaje treściami i jakością od drukowanych już kaszubskojęzycznych sztuk teatralnych i można by go włączyć do nurtu utworów o obrzędowo-ludowym profilu. Szerzej o kwestiach podziałów tematycznych teatralnych propozycji Rompskiego w artykule: D. Kalinowski, *Dramaty Jana Rompskiego. Tematy, idee, techniki*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie...*, s. 11-41.

nizacyjnych⁶. W didaskaliach tej części dramatu znalazły się krótkie charakterystyki obrazów i partie wierszowane pieśni. Najpierw odsłania nam się symboliczna przestrzeń akcji: po prawej stronie las (świat Natury), po lewej szafasy i pola uprawne (świat ludzi), gdzieś pomiędzy tymi dwoma planami radło (narzędzie pracy). Już ten pierwszy obraz dramatu wprowadza w atmosferę zdarzenia magiczno-rytualnego czy kultu sił wegetatywnych natury. Drugi obraz rozpoczyna się od tańca młodych mężczyzn odgrywających siły wzrostu przyrody, którzy przyciągają do siebie moce natury, oczekując jednocześnie od nich odpowiedzi i wsparcia (sekwencja wabienia). W trzecim obrazie pojawia się Czarodziej, rodzaj celebransa rytuału, który śpiewem i uroczystą przemową zaznacza szczególny czas wydarzeń dramatu, tj. wiosenne zrównanie dnia z nocą. Czwarty obraz dramatu ma kilka sekwencji, które wiążą się z przedchrześcijańską symboliką kultów płodności. Wszędzie panuje tutaj taniec, ruch i żywioł ognia, co ma stworzyć wrażenie jakiegoś pierwotnego, mitycznego obrzędu. Dopiero w piątym obrazie widzimy dziewczynę uosabiającą ptaka-kanię, odpowiedzialną za suszę i niebezpieczeństwo słabych plonów. Szósty rozwija motyw dziewczyny-kani, który rozgrywa się teraz wśród coraz większej liczbie społeczności wiejskiej i przybiera na intensywności. Kolejny obraz wprowadza jeszcze jedną grupę bohaterów – młodych mężczyzn niosących ze sobą elementy symboliczne: ziarna maku. Ostatni obraz pierwszej sceny tego aktu wyjaśnia figurę maku. W rękach uczestników obrzędów (dorosłych i dzieci) staje się on sposobem na odpędzenie suszy oraz przywołanie deszczu i wody.

W drugiej scenie pierwszego aktu następują dwa obrazy, które ukazują sprawczą moc rytuału, dzięki któremu walka między żywiołami sił dobra i zła przechyliła się na stronę dobra. Dziewczyna-kania, wyobrażająca sobą neurodziej i wspierana przez negatywne moce bogów i duchów (Czernoboh), została przegnana przez siłę człowieczego rytuału. W kolejnym obrazie pierwszego aktu dramatu Czarodziej wygłasza hymn pochwalny ku czci Jutrzenki, uosobienia radosnego porządku i wzrastających sił przyrody. Jasność, nadzieja, urodzaj znowu zagospzczą w życiu uczestników rytuału.

Drugi akt *Ścinania kani* odbywa się nie tylko w innej przestrzeni scenicznej, ale i odmiennej konwencji teatralnej. O ile pierwsza część dramatu ukazywała wydarzenia w perspektywie mityczno-sakralnego „zawsze” oraz „wszędzie”, o tyle druga część rozgrywa się w realiach lat sześćdziesiątych XX wieku, w kaszubskiej wiosce, wśród ludzi, którzy mają świadomość „odległości” emo-

⁶ Krótkie charakterystyki tego dramatu przedstawiali: F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982, s. 189; A. Skwarło, *Życie i twórczość Jana Rompskiego*, [w:] *Katalog rękopisów Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie*, s. 124-125; A. Kuik-Kalinowska, *Walory artystyczne dramaturgii Jana Rompskiego*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie...*, s. 51-52.

cjonalnej między dawnym obrzędem a ich życiem codziennym. Stąd w scenie pierwszej pojawia się sprzeczek chłopców o to, jak właściwie wygląda ptak-kania, dlatego też tłumaczenie sobie przez bohaterów podstawowych znaczeń dawnego zwyczaju ścinania kani. Kolejne sceny są nie tyle serio odprawianym rytuałem, co teatralnym odgrywaniem zachowań o nieznanym do końca proveniencji i znaczeniu, w którym biorą udział mieszkańcy wsi, angażując się w zapamiętane i przekazane przez przodków elementy widowiska. Z jednej strony mieszkańcy-aktorzy nie wierzą już w dawne prasłowiańskie podania, z drugiej jednak kultywują je jako wyróżnik swej tożsamości regionalnej. Pojawia się zatem sołtys jako oskarżyciel oraz inni mieszkańcy wioski jako kat, sędzia, rakarz, leśniczy i myśliwy. Cała społeczność ukazuje się tutaj równocześnie jako wykonawcy przeróżnych pieśni i tańców oraz jako widzowie zwyczaju, który utracił swe metafizyczne moce. W powszechnej zgodzie-umowie na poły serio i na poły nakładając maskę postaci, wykonywane są pieśni obrzędowe i tańce o kultowym podtekście, lecz obecnie już zamazanym znaczeniu. Wreszcie dochodzi do scen sądenia kani i do symbolicznego aktu jej stracenia. Symboliczność śmierci ofiary jest jeszcze jednym świadectwem, iż nie wierzy się tu w moc przekształcania rzeczywistości poprzez rytuał (np. nie zbiera się krwi ofiarnej), a jedynie podkreśla wspólnotowość przeżycia i czynnik ludyczny zwyczaju. Stąd właśnie ostatnia sekwencja dramatu wiąże się z tańczeniem przez wszystkich uczestników teatralizacji układów ruchowych szeptem.

Drugi akt *Ścinania kani* pozbawiony jest aury tajemnicy i magii, jakie dominują w pierwszym akcie, zdecydowanie mocno natomiast przebijają się rzeczywistość współczesności (lata sześćdziesiąte XX wieku), przesuwająca utwór ze stylistyki form magiczno-religijnych ku społeczno-obyczajowej satyrze, z niepokojącą, a zapożnaną tradycją duchową w tle.

Kwestia tradycji ludowej

Ścinanie kani to najpełniej reprezentowany wynik artystycznego opracowania motywu ludowego Kaszub u Jana Rompskiego. Możemy swobodnie zapoznać się z widowiskiem *Ōžniwinė*⁷, związanym z obrzędowością żniwną lub dotrzeć do pozostającego w rękopisie pozbawionego tytułu fragmentu dramatu, w którym ukazane są zwyczaje pasterskie i rybackie⁸, czy wreszcie zapoznać się ze scena-

⁷ Tekst tego dramatu opublikowany został w IV tomie *Biblioteki Pisarzy Kaszubskich* w dwu wersjach: w układzie proponowanym przez „Zrzesz Kaszëbskô” w pierwodruku z 1947 r. (s. 233-242) oraz we współczesnej, znormalizowanej pisowni (s. 243-253).

⁸ Jest to zaledwie 6 kart tekstu napisanego w języku kaszubskim, opatrzonego w zbiorach MPiMK-P w Wejherowie sygnaturą 10, nr inwentarza R-1821.

riuszem do widowiska lub programu o tematyce kaszubskiej⁹, lecz to właśnie dramaturgiczny zapis ścięcia kani wyróżnia się merytoryczną i kompozycyjną zawartością. Ów dramat zaistniał najprawdopodobniej jako rezultat wielu lat badań folklorystycznych, które realizował Rompski, a zintensyfikował je w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku. Dowodem na taki stan rzeczy jest jego *Wstęp*, który sporządził podczas przygotowywania większej rozprawy dotyczącej folkloru kaszubskiego. Píše on w nim, iż poruszony przedstawieniem zwyczaju w 1964 roku w Strzelnie, rozpoczął badania terenowe w powiecie Kartuzy (1964–1965) oraz w powiatach Puck, Wejherowo i Chojnice (1967). Aby przeprowadzić wywiad środowiskowy, przygotował specjalny kwestionariusz i dotarł do 26 miejscowości, zbierając materiały od 96 informatorów. W konsekwencji podjętych działań Rompski ustalił, że zwyczaj ścinania kani był najbardziej rozpowszechniony na przełomie XIX i XX wieku w powiatach wejherowskim i puckim, zaś jego praktykowanie sięga przynajmniej pierwszej połowy XIX wieku¹⁰.

Prace folklorystyczne Rompskiego, choć realizowane z perspektywy metodologii etnograficznej, naznaczone są wiedzą autora o istnieniu tradycji literackiej i inscenizacyjnej zagadkowego obrzędu. Stąd nasz badacz przedstawia i komentuje zapisy ścinania kani w ujęciach Floriana Ceynowy¹¹, Augusta Mosbacha¹², Aleksandra Hilferdinga¹³, Józefa Kleby¹⁴, Jana Patocka¹⁵, Szczepana Tarnowskiego¹⁶, Aleksandra Majkowskiego¹⁷, Jana Karnowskiego¹⁸, Jana Piepki¹⁹, Alek-

⁹ Myślę tutaj o Jana Rompskiego *Scenariuszu z życia kulturalnego Kaszub* (sygnatura 20, nr inwentarza R – 1822), zapisie powstałym w latach pięćdziesiątych-sześćdziesiątych, który wiązać można z projektem powstania programu telewizyjnego lub filmu o tradycjach ludowych Kaszub.

¹⁰ Materiał folklorystyczny związany z tym obrzędem podaje Bernard Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. II, Wrocław 1968, s. 129-131.

¹¹ F. Ceynowa, *Świętojanki czyli Sobótki*, „Nadwiślanin”, 1851, nr 18-19; przedruk: „Kaszëbë”, 1961, nr 11.

¹² A. Mosbach, *Wiadomości o Kaszubach*, oprac. J. Treder, Gdynia 2006, s. 76-79.

¹³ A. Hilferding, *Ostatki Słowian na południowym brzegu Morza Bałtyckiego*, przeł. N. Perczyńska, oprac. J. Treder, Gdańsk 1989, s. 77-80.

¹⁴ J. Kleba z Kosakowa, *Starodawny obchód świętojańskiej zabawy „Scynanie kani” na północnych Kaszubach*, [w:] J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Toruń 1973, s. 79-81.

¹⁵ J. Patock, *Scinane kańe*, „Mitteilungen des Vereins für Kaschubische Volkskunde”, 1910, Bd. 2, H. 6, s. 52-56 lub J. Rompski, *Ścinanie kani...*, s. 82-85.

¹⁶ S. Tarnowski, *Ścinanie kani. Starożytne widowisko kaszubskie*, „Mestwin”, 1929, nr 2 lub wydanie broszurowe, Toruń 1933, albo J. Rompski, *Ścinanie kani...*, s. 86-93.

¹⁷ A. Majkowski, *Žécé i przigòdë Rémùsa. Zwiercadło kaszëbszczé*, Gdańsk 1997, s. 358-363.

¹⁸ J. Karnowski, *Scynanie kani*, [w:] tegoż, *Utwory sceniczne*, Gdańsk 1970, s. 90-97.

¹⁹ J. Piepka [Staszów Jan], *Ścinanie kani*, „Biuletyn Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego”, 1968, nr 2, s. 87-93.

sandra Labudy²⁰, Pawła Szeffa²¹ oraz Leona Elwarta i Klemensa Macha²². Ten przegląd wskazuje na wysoką wrażliwość i dociekliwość badacza, który potrafił wskazać partie szczególnie udane albo nietrafne, bądź niejasne w zapisach literackich. Rompski zdobywał się na ocenę nie tylko akceptacyjną, ale i polemiczną względem do przywoływanych propozycji. Można sądzić, iż dobra wiedza o różnorodnych realizacjach obrzędu była znana Rompskiemu jeszcze przed badaniami terenowymi, z których zdał relację w swojej pracy naukowej. Co więcej, napisanie własnej dramatyzacji *Ścinania kani* było najprawdopodobniej jego ambitną próbą stworzenia nowej, zaktualizowanej wersji zwyczaju. Dramatyzacja Rompskiego jest tym ciekawsza, że stanowi przykład dialogu z zastaną tradycją ludową, a chwilami nawet jej wzbogacania. Mógł przecież w swoim zapisie utrzymać się w konwencji kompilatorskich przedstawień folklorystycznych, jak to czynił w czasach mu współczesnych Paweł Szeffa²³. Rompski szukał jednak rozwiązań, które ożywiłyby dawną kulturę kaszubską (a jej przejawem jest właśnie wciąż odgrywany zwyczaj uśmiercania ptaka) w odmiennych rozwiązaniach. Pierwszy kierunek odnowienia widział w sięgnięciu ku walorom mitycznym i przedchrześcijańskim zwyczajowi. Rompski szukał w swojej dramatyzacji przestrzeni dla czynnika magicznego, pierwotnie wspólnotowego, swoiście atawistycznego, który był źródłem później dopiero zmaconym w dalszych przekształceniach znaczeniowych narzuconych przez chrześcijaństwo. Drugi kierunek miałby się przejawiać w wyraźnym nawiązaniu do realiów kulturowych lat sześćdziesiątych XX wieku oraz do autentycznych, ale i typowych dla środowiska relacji panujących w społeczności kaszubskiej. Takie aktualizowanie zwyczaju miało zapewnić czytelność krytyki i nie pozostawiało teatralizacji w nadmiernie uogólnionym działaniu artystycznym.

Kwestia antropologii teatru

Szczególnie świeżo i ambitnie w sytuacji początku lat sześćdziesiątych kultury polskiej wygląda pomysł Jana Rompskiego, aby zwrócić uwagę na kulturową genezę zwyczaju ścinania kani. W sensie poszukiwań naukowych zogniskowanych na badaniach folkloru mogły się Rompskiemu wydać użyteczne prace Juliana Krzyżanowskiego²⁴. W sferze metodologii komparatystycznej imponują-

²⁰ W tym przypadku Rompski posługuje się tekstem, który znalazł jedynie w niepublikowanym zapisie Labudy, obowiązującego tylko dla jednorazowego wystawienia widowiska.

²¹ P. Szeffa, *Ścięcie kani. Obrzęd powitania wiosny na Kaszubach*, „Biuletyn Wojewódzkiego Domu Kultury w Gdańsku”, 1959, nr 13.

²² L. Elwart, K. Mach, *Tekst oskarżenia kani*, [w:] J. Rompski, *Ścinanie kani*, s. 94-97.

²³ Zob. *Paweł Szeffa w historii i kulturze Kaszub. Antologia utworów*, oprac. B. Breza, Wejherowo 2000.

²⁴ Rompskiemu znane były najprawdopodobniej takie prace badacza, jak J. Krzyżanowski, *Polska*

co wyglądały dokonania Stefana Zygmunta Czarnowskiego²⁵. Dla Rompskiego-etnografa musiały być znane choćby podstawy antropologii Jamesa George'a Frazera²⁶, Bronisława Malinowskiego²⁷ czy Clauda Levi-Straussa²⁸. Wszystkie te czynniki przygotowywały niejako intelektualną stronę tworzonej przez Rompskiego dramatyizacji artystycznej.

Dla naszych rozważań najważniejsza jest jednak postać teatralna *Ścinania kani* i podjęcie przez kaszubskiego dramaturga zadania napisania artystycznej wizji pradawnego rytuału kaszubskiego. U swoich poprzedników w dramaturgii kaszubskiej nie znajdował wzorca dla tego typu postępowania. U rówieśników, którzy zajmowali się teatrem kaszubskim, również brak było rekonstruowania starożytności kaszubskich. Jeśli ktoś mógł go w tym zakresie inspirować, byłiby to inni zrzeszeńcy, znani ze swoich zainteresowań historycznych i religioznawczych²⁹. Pozostaje jednak tradycja polska i wydaje się, że najbardziej pomocna, choć docierająca dopiero do Polski, antropologia teatru z takimi osobowościami i teoretykami jak Antoine Artaud³⁰. Oczywiście gdyby w tym momencie pytać o możliwość bezpośredniej recepcji myśli teatralnej Artauda u Rompskiego, należałoby być bardzo ostrożnym i formułować odpowiedź raczej w trybie przeczącym.

bajka ludowa w układzie systematycznym, Warszawa 1947; *Polskie motywy baśniowe w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1950; *O ludowości Mickiewicza*, Warszawa 1955; *Mądrzej głowie dość dwie słowie*, Warszawa 1960; *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961.

²⁵ S. Czarnowski, *Warunki społeczne zmiany znaczenia symbolów literackich*, Warszawa 1935; *Podział przestrzeni i jej ograniczenie w religii i magii*, Warszawa 1939; *Spółczeństwo – Kultura: prace z socjologii i historii kultury*, Warszawa 1939. Prace te zostały ponownie wydane w zbiorczym wydaniu badacza: *Dzieła*, t. 1-5, oprac. N. Assorodobraj i S. Ossowski, Warszawa 1956.

²⁶ J.G. Frazer, *Czarownik, kapłan, król. Wykłady o pierwotnych dziejach instytucji królewskiej*; przeł. I. Wajnberg, Warszawa 1911; *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1962.

²⁷ B. Malinowski, *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego: pogląd na genezę religii, ze szczególnem uwzględnieniem totemizmu*, Kraków 1915; *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji. Miłość, małżeństwo i życie rodzinne u krajowców z wysp Trobriandzkich Brytyjskiej Nowej Gwinei*, przeł. A. Waligórski, J. Chałasiński, Warszawa 1938.

²⁸ C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa 1960.

²⁹ Myślę tutaj o Aleksandrze Labudzie i jego poemacie *Reknjica*, w którym przedstawił walki plemion słowiańskich z żywiołem germańskim, czy Janie Trepczyku opiewającym w poemacie *Bjotkji morskjiego boga* chwałę słowiańskich plemion na zachodnim brzegu Odry. Zob. A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*, Poznań 1950, s. 291-298 lub F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu*, przeł. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982, s. 168-204 i najpełniejszy dowód zainteresowań religioznawczych zrzeszeńców: A. Labuda, *Bógowie i dëchë naj przodków. Przëłożënk do kaszëbsczi mitologii*, Bolszewo 2008.

³⁰ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*; przekł. i wstęp Jan Błoński, Warszawa 1966. Najszersza w języku polskim praca o twórcy: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1984 [wyd. II zmienione, Gdańsk 2002].

Pojawia się jednak inna możliwość docierania antropologii teatru do dramaturgii Rompskiego. Myślę tutaj nade wszystko o specyficznej metodologii pracy z aktorem i nad spektaklem, które realizowane były wówczas przede wszystkim przez Jerzego Grotowskiego i jego zespół Teatru Trzynastu Rzędów (Opole) oraz Teatru Laboratorium (Wrocław)³¹. Przywołując prace Grotowskiego nad formułą teatru rytualnego, owocujące spektaklami *Siakuntala* (premiera 1960) czy *Dziady* (premiera 1961), wydaje się, że niedaleko od tego typu działań znajdował się szukający nowego ujęcia kultury kaszubskiej Rompski³². Grotowski tworzył wówczas spektakle o wyraźnie zaznaczonej rytualności, wspólnotowości istnienia aktorów i widzów, zacieranej granicy między działaniami aktorskimi a przestrzenią widowni. W *Siakuntali* panował formalny ruch aktorów, inspirowany tradycjami klasycznego teatru indyjskiego, zaś w przestrzeni sceny dominowały centralnie umieszczone *lingam* i *joni*, co narzucało rytualną interpretację dramatu. *Dziady* Grotowskiego zogniskowane na czynnikach obrzędowości i szamanizmie wyodrębnionych z utworu Mickiewicza szokowały przedziwną rytualnością, dosadnością codzienności, pogaństwem zderzanym ze współczesnością³³. Trudno bez dokładnych badań biograficznych i źródłowych (pamiętniki, listy, dokumenty, studia) rozsądzić, na ile blisko można usytuować Rompskiego jako twórcę poszukującego ekperymentalnych form teatru wobec prac Grotowskiego (pojawia się tutaj kwestia czy w ogóle Rompski widział spektakle Grotowskiego).

Frapująca poznawczo jest również zagadnienie antropologicznego wymiaru *Ścinania kani* w kontekście prac toruńskiego Zespołu Tanecznego im. Oskara Kolberga, który działał w latach 1956–1966. Podejmowane w tej grupie eksperymenty z pozaklasycznymi formami tańca mogły zafascynować Rompskiego, który przecież był wybitnie aktywnym uczestnikiem życia artystycznego Torunia i mógł po prostu widzieć na scenie efekty ich pracy. Właśnie w ramach działań tego zespołu przewartościowywano tańce dawne czy tańce ludowe, znajdując w nich treści nie tylko folklorystyczne, ale właśnie antropologiczne³⁴. Mimo przeszkód w ustaleniu faktu, czy Rompski istotnie był widzem teatru Trzynastu Rzędów lub

³¹ Warto w tym miejscu sięgnąć do manifestów o konieczności reformy teatru, jaką postulował i realizował Grotowski. Myślę tutaj o tekstach: *Święto, Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu, Nie był cały sobą, Teatr a rytuał*. Wydane dziś łącznie w zbiorze: J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1990.

³² O sytuacji artystycznej w czasach działalności Teatru Laboratorium pisał m.in.: Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980; *Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice*, Warszawa 1993; *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.

³³ Szerzej pisze o tym Zbigniew Majchrowski, *Wielka Improwizacja i „teatr ubogi”*, [w:] tegoż, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, s. 107-118.

³⁴ D. Pożerska, Cz.K. Guć, *Zespół taneczny im. Oskara Kolberga w Toruniu (1956–1966) jako „żywe laboratorium tańca”* [*The Oskar Kolberg Dance Group in Toruń (1956–1966) as a „Living Laboratory of Dance”*], [w:] *Taniec, Choreologia, Humanistyka*, red. D. Kubikowski, Poznań 2000.

Zespołu Tanecznego im. Oskara Kolberga, można odbierać go jako kaszubskiego awangardzistę, który za pomocą metod antropologii teatru próbuje dotrzeć do źródeł dramatu swojej własnej tradycji kulturowej.

Pierwszym etapem pracy, który wiąże się z metodami antropologii teatru jest gromadzenie i dokumentowanie (opisy, fotografie, przedmioty materialne) istniejących form danego rytuału. Drugim jest etap pracy studyjnej porównującej różne wersje rytuału, w którym dochodzi do wyodrębnienia najstarszych form oraz ich kontynuacji i przekształceń. Trzecim jest ustalenie prymarnych i sekundarnych znaczeń rytuału, kontekstów magicznych, uwarunkowań światopoglądowych oraz oddziaływania społecznego³⁵. Dzięki tym wszystkim czynnikom postępowania badawczego antropolog teatru mógł dotrzeć nie tylko do pierwotnego aspektu wizualno-przedstawieniowego rytuału, ale również do semantyki o charakterze religijno-metafizycznym.

Co do Rompskiego i jego *Ścinania kani*, to pierwszy akt tej dramatyzacji zdaje się być efektem opisanego przed chwilą trzystopniowego procesu³⁶. Rompski zebrał cały dostępny mu materiał już istniejący w tradycji piśmienniczej, później napisał własną wersję zwyczaju, wreszcie zrealizował własne badania terenowe. Na etapie pisania dramatu najprawdopodobniej wstępnie porównywał przeróżne wersje zwyczaju, tworząc w rezultacie rekonstrukcję najstarszej warstwy obrzędu, w którym widoczne są składniki magiczne oraz kultowe. Stąd więc w pierwszym akcie dramatu Rompskiego tak wyraźna rola sił natury oraz napięcia istniejącego między płciami. Stąd też przejawy natury w czasie zrównania dnia i nocy, które mają wówczas szczególnie wielką moc i przynoszą ze sobą odmianę świata. Człowiek istniejący w tej sytuacji może poprzez taniec, gestykę, śpiew wyrazić swoje uwielbienie dla personifikowanych sił natury (hymny ku czci Jutrzenki, przywoływanie Bieloboga, Czernoboga, Smantka, Widów, Kranca). Może również przedsięwziąć serię aktów magicznych, które oddalą niebezpieczeństwa, nieurodzaj, zło (palenie ognisk, sianie maku, stracenie ptaka ofiarnego). Pojawiające się przyciąganie płci w rekonstrukcji rytuału wynika z naturalnego, biegunowego układu występującego w całej przyrodzie. Rompski sięga w tego typu układach scenicznych do odwzorowania tradycji kultów płodności, choć w swej realizacji unika elementów obscenicznych.

³⁵ Metody pracy artystycznej przy wykorzystaniu antropologii teatru są oczywiście dużo bardziej rozliczne i bardziej ukierunkowane. Wymienione przeze mnie czynniki są tylko odwzorowaniem sytuacji modelowej, w której dochodzi do procesu poznawania siebie i danej kultury za pomocą środków generalnie nazywanych rytualno-teatralnymi. Szerzej omówione wyspecjalizowane dziś aspekty antropologii teatru odnajdziemy w pracach: R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatariewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997; M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kultury*, Wrocław 2003; V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

³⁶ Antropologiczne aspekty zwyczaju ścinania kani omawia Jerzy Samp w tekście *Misterium ptaka ofiarnego*, [w:] tegoż, *Droga na sabat*, Gdańsk 1981, s. 5-29.

Satyryczna przebieranka

Drugi akt dramatu wydaje się nie mieć już tak ambitnych celów antropologicznych jak pierwszy, co nie znaczy, że jest jakościowo gorszy. Do czwartej sceny tej części dramatyzacji obserwujemy raczej wczuwanie się członków wiejskiej społeczności w obrzędową rolę, powolne wgłębianie się w znaczenia zwyczaju przy stałym zaznaczaniu swojej odmienności kulturowej od dawnych wierzeń i wyobrażeń kaszubskich. Kolejne sceny przedstawiają co prawda sekwencje spełnianego zwyczaju nasyconego dodatkowo kilkoma tańcami (Szewca, Dzecka, Wołtka traktuje się jako elementy ludyczne³⁷), lecz jednocześnie widowisko coraz bardziej przesuwają się w stronę satyryczno-obyczajowej dramy, która spełnia dydaktyczno-moralizatorską rolę.

Rompski proponuje zatem pieśń *Wokoło słupa* o metaforyce erotycznej, lecz już za chwilę kolejna pieśń tonizuje radosny nastrój wątkiem utraconej miłości małżonków. Kolejne dwie pieśni także zachowują ten układ: z jednej strony mamy obraz radosnej miłości (*Świętojański robaczek*), z drugiej zaś niemiłych konsekwencji nieumiarkowanego korzystania z uciech cielesnych (*Przeznaczenie*). To tematyczne „falowanie” odmiennych stron miłości pozwala autorowi *Ścinania kani* zbudować wizję różnorodnych aspektów uczucia bez nadmiernego ich opiewania lub krytykowania.

Następne sceny drugiego aktu są już ściśle powiązane z rozwojem teatralizowanego obyczaju, który od pierwszych słów jednego z grupy aktorów-mieszkańców (Woźnego) ma tendencję do parodii i satyry społecznej:

Na bok ludzie!
Na bok mintuzy,
Starnewki i słone śledzie –
Wysoki sąd jedzie!

Pojawiająca się po chwili przemowa Sołtysa, przypominająca wiejskiej gromadzie tradycyjnie przypisywane kani grzechy (rządzenie siłami wegetatywnymi ziemi, panowanie nad wiatrami, powstrzymywanie deszczu, płodzenie demonów i wypijanie krwi ludziom), z czasem przekształca się w dokładne wymienianie pomniejszych przewin kani. I wtedy właśnie najwyraźniej widać, iż dramatyzacja Rompskiego uzyskuje walor satyryczny. Czytamy na przykład o takich oto obyczajach na wsi:

³⁷ O specyfice tańców kaszubskich pisał – w wielokrotnie wznawianych broszurach wydawanych przez Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku – Paweł Szeffka, *Tańce kaszubskie*, t. 1-4, Gdańsk 1959–1979.

Proszę! Gęsi trawę skubią!
 Skubały przy dworze!
 Takie chudziutkie gęsi z czworaków...
 Biednych, zdeptanych w świecie chodaków...
 Skubały przy dworze!
 Kania wydeptała trawę.

Gęsi swą skubały strawę...
 Skubały, skubały – może jeszcze by skubały
 Wysoki sędzie! Tylko piaskiem się zapchały!
 Te gąsiczki ubogich,
 Dni nie miały błogich...

Owe zacytowane oraz inne przykłady uroków, które według Sołtysa rzuciła na okolicę kania, są jeszcze potęgowane przez oskarżenia, jakie wysuwają podczas swego pochodu Chochoły (metaforyczne figury bezwolnych ludzi). Idzie bowiem o to, iż negatywna moc kani ma według grupy postaci coraz bardziej szerokie oddziaływanie i przejawia się w codziennych stosunkach społecznych, w życiu rodzinnym czy wśród przedstawicieli władzy. Kolejni przemawiający podczas obrzędu aktorzy-uczestnicy (Myśliwy, Leśniczy) jeszcze bardziej przekształcają tradycyjne rozumienie kani, nie uosabiając jej demonizmu czy zła w ptaku, ale w ludzkich wadach i przywarach (np. w chęciach używania życia). Doprowadza to Sędziego do konstatacji, iż nie można karać za obce przewiny (albo lepiej błędy) kani-zwierzęcia. Na tak postawiony wyrok nie chce się jednak zgodzić Kat, który staje się rzecznikiem starego porządku zwyczaju. Mimo sprzeciwu Chochołów, w symbolicznym akcie zabija ptaka-ofiarę. Ostatnie przesłanie tekstowe dramatyzacji wydobywa się z pieśni Chochołów-ludzi, w której podkreślona jest potrzeba stałego dbania o mądrość życiową, umiar i pokorę.

Cecha satyryczno-obyczajowa drugiego aktu *Ścinania kani* Rompskiego wyraźnie koresponduje z dramaturgią Jana Karnowskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć *Ścinanie kani* młodokaszubskiego artysty, aby uwypuklić stylistyczną oraz ideową tendencję utworu do krytyki współczesnych negatywnych zjawisk w moralności i życiu społecznym. W miniaturze dramaturgicznej Karnowskiego społeczność kaszubska przeżywa kryzys tożsamościowy, ulegając pozornym wartościom świata współczesności, pozostawiając tym samym na zatrąte tradycję *starek*. W ich świecie pozostały jedynie relikty dawnego zwyczaju ścinania kani, które chętnie odrzuca, byle tylko móc bez wyrzutów sumienia zanurzyć się w materializmie i wygodnictwie³⁸. Utwór Rompskiego z pewnością nie ma tak

³⁸ Tak też interpretuje dramat C. Obracht-Prondzyński, *Jan Karnowski (1886–1939). Pisarz, polityk i kaszubsko-pomorski działacz regionalny*, Gdańsk 1999, s. 320-322. Szerzej o problematyce

pesymistycznego przesłania jak u Karnowskiego, lecz dążenie do zmiany charakteru obyczaju ścinania kani ze skamieliny kulturowej (kultowo-rytualnej) ku utworowi opowiadającemu o aktualnych przekształceniach mentalnościowych Kaszubów wydaje się być kontynuacją zabiegów wielkiego poprzednika.

Kwestie inscenizacyjne

Pierwszy i drugi akt *Ścinania kani* bardziej przypomina partyturę działań parateatralnych aniżeli precyzyjny scenariusz przedstawienia teatralnego. Bierze się to stąd, iż Rompski zakładał tutaj duży udział pozawerbalnych środków wyrazu (np. układy rytmiczno-ruchowe), a zatem trudno byłoby dokładnie określać każdy układ choreograficzny. Czytamy więc w didaskaliach:

Obraz 2.

Taniec wabienia. Z lewej strony wybiega grupa ucharakteryzowanych tancerzy. Są to symbole zieleni, zeschniętych łądyg, bezradnych istot ludzkich. Każda z tych postaci wykonuje ruchy rytmiczne, wyrażające na swój sposób magiczne zniewalanie siły opiekuńczej, wabienie, potem wyczekiwanie i świadomość zwabienia, a wreszcie sprowadzenie kogoś.

Podobnie jest z nazywaniem obrazów i sytuacji, które określone są skrótowo i wywoławczo. Nawet tak ważny dla atmosfery rytuału sposób wykonywania pieśni jest w zapisie Rompskiego podany dość ogólnie i bez pomocnej dla inscenizatora charakterystyki. Z drugiej jednak strony tak szkicowo zarysowany schemat zachowania się postaci czy grup osób daje dużą przestrzeń interpretacyjną dla realizatora widowiska. W didaskaliach dramatu odnajdziemy wyraźny sygnał na to, że Rompski dobrze sobie zdawał sprawę z roli oświetlenia, ruchu i przestrzeni scenicznej, choć konkretnych rozwiązań nie podawał zbyt wiele. Czytamy w didaskaliach na przykład:

Grupa tancerzy, która może się powiększyć, wykonuje taniec magicznego zaklęcia, przedstawiając choreograficznie, w miarę wypowiedzania słów przez Czarodzieja, poszczególne sytuacje, a więc: ruchy zapalania ognia na cztery strony świata, potem tworzą koło, następnie rozpraszają się, wykonując ruchy rozsypywania ognia. Można to w świetle reflektorów zrobić bardzo efektownie.

Mamy zatem do czynienia z opisową i skrótową charakterystyką działań ujętych w dynamicznie zmieniające się sekwencje symbolicznych obrazów wyrażających sytuacje kultowe: dziękczynienie, wielbienie, przebłaganie, ofiarowanie.

teatralnej jednego z młodokaszubów piszę w artykule: D. Kalinowski, *Historyzm w żywych obrazach. O dramaturgii Jana Karnowskiego*, „Nasze Pomorze”, 2009, nr 11, s. 227-240.

Wśród tych sytuacji wyszczególnić można zachowania jeszcze bardziej dookreślone: taniec wabienia młodych mężczyzn (Zieleńców) o erotycznym zabarwieniu, taniec transowy o wymiarze magicznym wykonywany przez Czarodzieja, taniec kultowy uaktywniający energie czterech stron świata, sił natury i ziemi, taniec quasireligijny, odwołujący się do pradawnej wiary w moc żywiołu ognia, wreszcie rytualne ruchy taneczne związane z przedstawieniem pochwylenia i stracenia dziewczyny-kani³⁹.

Wymieniane tutaj układy taneczne są projektowane przez Rompskiego na wzór tańców kultowych. Trudno jednak przypuszczać, że kaszubski dramaturg znał autentyczne rytuały pozachrześcijańskich kultur, poza tymi, o których mógł znaleźć informacje w ówczesnych opracowaniach źródłowych. Należy zatem podkreślić, iż układy tańców w pierwszym akcie *Ścinania kani* mają bardziej choreograficzną i teatralną, aniżeli rytualną specyfikę. Kiedy w drugiej scenie pierwszego aktu dramatu następuje szereg scen obrazujących walkę między żywiołami sił dobra i zła, to Rompski nie dąży do zaprezentowania jakiegoś rzeczywistego rytu, zacytowania ściśle skodyfikowanych gestów czy ruchów, a bardziej o zademonstrowanie poprzez taniec, ruch, mimikę egzystencjalno-filozoficznych biegunów: jasności i ciemności. Podobne zresztą zjawisko występuje w wierszowanych zwrotach pochwalnych kierowanych ku słońcu i księżycowi. Nie chodziło o przywołanie dawnego, autentycznego zaklęcia magicznego czy zwrotu kultowego, a o oddanie nastroju rytuału.

Drugi akt dramatu Rompskiego w wymiarze inscenizacyjnym jest dużo prostszy i rozgrywa się w bardziej realistycznej przestrzeni. Przekomarzający się chłopcy, aktorzy-postacie obrzędu i widzowie wszyscy spotykają się w centralnym miejscu wioski (na placu przed domem Sołtysa). Dynamicznie zmieniające się plany sceniczne pierwszego aktu, teraz ustępują spowalniającym dramat przemowom postaci. Cała treść dramatyzacji podawana jest przede wszystkim przez słowo (nie zaś jak wcześniej obraz i ruch). Istotne stają się zarzuty stawiane ofierze, drwiny z wad ludzkich, pouczające partie tekstu, które wypowiedane są w częściowo parodystycznym, a częściowo serio tonie. Aby nie dopuścić do nadmiernej monotonii, Rompski przerywa oracje postaci tańcami Chochołów. Aktorzy – grupy maskaronów nie wychodzą poza przestrzeń wiejskiego placu, w specyficzny sposób „zagęszczają” przestrzeń działań i doprowadzają do rozwiązania akcji w ten sposób, iż po zakończeniu swego pochodu, szybko „wychodzą z roli” i przystępują już jako zwykli ludzie-uczestnicy do radosnych tańców.

³⁹ Posługuję się tutaj określeniami z zakresu współczesnego teatru tańca. Szerszą perspektywę opisu znajdziemy w pracach: O. Aslan, *Aktor w XX wieku*, przeł. O. Bieńka, Warszawa 1978; W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991; R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.

Dla kogo *Ścinanie kani*?

Jan Rompski w swym dramacie postawił sobie za zadanie ukazać szerszej grupie odbiorców atrakcyjność, uniwersalność i aktualność pomorskiej kultury ludowej. Aby to osiągnąć po pierwsze, napisał swoją rzecz w języku polskim, choć przecież oryginalne teksty obrzędowe podawane były w specyficznym języku polsko-kaszubskim. Po drugie, użył dwóch różnych technik teatralnych dla przedstawienia zjawiska-obrzędu, z których pierwsza ma charakter wizyjnego widowiska plenerowego, zaś druga serii obrazów przygotowanych na scenę arenową (a nawet i pudełkową). Po trzecie wreszcie, uznał, że najodpowiedniejszym środkiem wyrazu będzie nie tylko tekst dialogów, co wielokrotnie się pojawiający śpiew oraz taniec, które podkreślały rytualność działań teatralnych.

Wszystkie sekwencje tekstowe, ruchowe i muzyczne *Ścinania kani* są u Rompskiego naznaczone ludową proveniencją, tekst nie razi zbyt dużą uczonością, układy ruchowe nawiązują do kaszubskich tańców, a rozbrzmiewająca muzyka utworzona została na wzorcu folklorystycznym. Widać tutaj również dostosowywanie obrzędu do nadrzędnego celu estetycznego, jakim jest ukazanie żywotności dawnych kaszubskich zwyczajów oraz ich symboliczno-antropologicznej zgodności z najdawniejszymi kultami magicznymi kultur pierwotnych. Oprócz tego czynnik moralizatorsko-satyryczny dramatu zapewnia mu komunikacyjną atrakcyjność przekazu i możliwość dalszego rozwijania treści ze zmieniającej się rzeczywistości. *Ścinanie kani* Rompskiego jako akt dialogowania z tradycją kaszubską charakteryzuje się dużą odwagą estetyczną i nie znalazła niestety wykonawców-aktorów. Ta porażka wynika być może z tego, że autor zażądał od aktorów zbyt odmiennego aniżeli klasyczny styl gry, być może też publiczność teatralna nie była przygotowana na tak daleko idące odnowienie tradycyjnego zwyczaju. Warto zauważyć, iż widowisko ścinania kani doczekało się również zdecydowanego odnowienia dopiero w latach osiemdziesiątych za sprawą jednego z rozdziałów (sześćdziesięciostronicowy!) w powieści Jana Drzeżdżona *Karamoro*⁴⁰. Rompski, kreując swój dramat na początku lat sześćdziesiątych z tak dużym czynnikiem rytualności, okazał się artystą odważnym i prekursorskim. Można jedynie żałować, że jego propozycje dramaturgiczne tak rzadko goszczą w życiu teatralnym Kaszub.

⁴⁰ J. Drzeżdżon, *Karamoro*, Warszawa 1983, s. 285-347. Drzeżdżon pisał również o zwyczaju ścinania kani w autobiograficznej powieści *Twarz Boga*, Warszawa 1984, s. 50 i n.

Daniel Kalinowski

**Jan Rompskis Drama *Ścinanie kani*
– alte und neue Macht des Rituals**

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel befasst sich mit einer dramatisierten Aufnahme eines kaschubischen Volksrituals, welches im Jahre 1961 von Jan Rompski in seinem Theaterstück thematisiert wurde. Das unpublizierte Drama *Ścinanie kani* („Enthauptung des Schwarzmilans“) wurde bisher weder der Leserschaft noch dem Theaterpublikum zugänglich gemacht. Es entstand als Resultat von langjährigen ethnographischen Forschungen Rompskis und bezieht sich auf breites Wissen des Verfassers über literarische und dramatische Tradition dieses geheimnisvollen und angeblich blutigen Volksrituals. Im Bezug auf dramaturgische Form sind zwei Akten seines Theaterstückes unterschiedlich gestaltet. Im ersten Akt wird ein symbolischer Handlungsraum des Rituals dargestellt – in der Atmosphäre von magischen und rituellen Ereignissen, die vor allem vegetative Naturkräfte manifestieren. Im zweiten Akt herrscht jedoch eine andere theatralische Konvention, die ans moderne Theater der 60er Jahre verweist. Basierend auf einem kaschubischen Volksritual, strebt der Autor nach den Merkmalen der Theateranthropologie von Jerzy Grotowski.

Rompskis Zielsetzung bestand darin, einem breiteren Publikum die Attraktivität, Universalität und Aktualität der ostpommerschen Volkskultur zu präsentieren. Um das zu erreichen, schrieb er erstens sein Theaterstück auf Polnisch, obwohl die originellen Texte des Volksbrauches teilweise auf Polnisch und teilweise auf Kaschubisch gesprochen wurden. Zweitens, er bediente sich bei der Darstellung des Rituals zweier verschiedener Theatertechniken – zuerst wird ein dynamisches Show unter freiem Himmel gezeigt, dann eine Serie von Innenszenen, die für eine kleinere Theaterbühne geeignet sind. Drittens, bedient sich Rompski diverser Ausdruckstechniken wie Dialoge, Tanz und Gesang.