

Małgorzata Gelo-Kluczyńska

AMATORSKI TEATR LUDOWY – MIEJSCE PRZECHOWANIA WIEJSKICH TRADYCJI I OBRZĘDÓW

...teatr tutaj nie jest już teatrem,
jest dostępem do głębokiej pamięci kraju,
jest życiem w przeszłości i teraźniejszości.

Mówi prawdę.
(Jacques Lassalle)

Historia wiejskiego teatru ludowego ma niewiele ponad sto lat. Wśród wielu pozycji naukowych podejmujących temat ruchu teatralnego literatura przedmiotu dotycząca amatorskiego teatru ludowego na wsi okazuje się bardzo skromna. Opracowań poświęconych tej tematyce jest zaledwie kilka. Już samo pojęcie teatru ludowego jest różnie formułowane i interpretowane.

Geneza amatorskiego teatru ludowego na wsi

Pojęcie „teatr ludowy” ukształtowało się na przełomie XIX i XX w. we Francji, gdzie powstała idea *théâtre populaire*, tzw. popularnego masowego teatru powszechnego. U podstaw takiego teatru leżała potrzeba stworzenia widowiska dla szerszej grupy publiczności, zwłaszcza tej uboższej. Chciano zerwać z ogólną opinią, że teatr to dziedzina sztuki przeznaczona jedynie dla elit i związana jedynie z miastem. Teatr ludowy miał być instytucją zarówno dla ludności wiejskiej, jak i miejskiej z niższych sfer społecznych – dla ludzi niewykształconych. Zakładano, że teatr ten powinien charakteryzować się prostym, zrozumiałym językiem i mieć niezbyt ambitny repertuar. W praktyce przybierał on różne nazwy w zależności od miejsc, w których była podejmowana ta inicjatywa. Istniał zatem teatr chłopski, wiejski, włościański. Jego rozwój przypadający na ostatnią ćwierć XIX w. zaowocował ogromnym ruchem, który na wsi przyjął nazwę „teatru ludowego” (Frankowska 2003). Teatr ludowy niewątpliwie wyrósł z teatru amatorskiego.

Rozwój teatru ludowego w Polsce, jak rozwój każdego rodzaju twórczości, ma swój kontekst historyczny. Utrata niepodległości przez Polskę, zabory,

rusyfikacja, germanizacja narodu polskiego, a jednocześnie nagły zwrot i moda na tzw. cudzoziemszczyznę bardzo zubożyła w końcu XIX w. polską kulturę. Wielu ówczesnych działaczy obserwowało wyraźny kryzys kulturowy i pragnęło powrotu do korzeni, do natury, do oddania się polskiej twórczości. Upadek powstania styczniowego, zacofanie kraju w rozwoju zarówno ekonomicznym, jak i społecznym niosło za sobą konieczność znalezienia nowej drogi odrodzenia się ojczyzny. Na ten czas przypadł początek okresu pozytywizmu, w którym najważniejsza stała się działalność kulturalno-oświatowa oraz „praca u podstaw”, która zakładała szerzenie oświaty wśród niższych warstw społecznych. Priorytetowe stało się rozbudzenie świadomości narodowej. Naród, jak pisze Barbara Szacka, „to zjawisko ściśle związane ze sferą świadomości, tożsamości, wartości” (Szacka 2003, s. 240), ale brak wolności chłopów, a co za tym idzie brak możliwości edukacyjnych, niepiśmienność, nie tylko nie pozwalały najbiedniejszym warstwom społecznym rozwijać swoich zdolności czy ambicji, lecz także miały skutek w braku poczucia przynależności chłopów do Polski. Zabory, a przede wszystkim pańszczyzna, spowodowały, że chłopci nie czuli się członkami narodu. Przykładem może być rzeź galicyjska w 1846 r. oraz ich stosunek do powstania styczniowego. Uwłaszczenie chłopów, mimo iż przeprowadzone przez państwa zaborcze, stanowiło pierwszy krok do pobudzenia ich świadomości, a kolejnym krokiem była ich edukacja. „Wraz z rozwojem oświaty możliwe było wykształcanie się poczucia przynależności do kulturowej wspólnoty narodowej” (Szacka 2003, s. 264). To właśnie kultura stanowi fundament wspólnej tożsamości, gdyż – jak podkreślał niemiecki filozof Johann Gottfried Herder – naród to nie tylko ludność zamieszkująca określone terytorium, ale także ukształtowana „historycznie wspólnota kulturowa, której wyrazem jest wspólny język. [...] Przez cały okres zaborów podstawowym czynnikiem, który jednoczył Polaków, była kultura” (Szacka 2003, s. 263). W owym czasie zaczęto interesować się wsią, folklorem, życiem chłopów, życiem na wsi, a fascynacja ta odzwierciedlała się również w twórczości. Powstawały dzieła Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza czy obrazy Józefa Chełmońskiego. Jak pisze Stanisław Pigoń, w tej wzniosłej idei powrotu do ludowości w obszarze muzyki, literatury, sztuki niestety pominięto dramat ludowy. Przy całym entuzjazmie dla twórczości ludowej i zaszczepieniu jej elementów w różnych dziedzinach kultury teatr został pominięty i zaniedbany. W wyniku dyskusji pozytywistycznej wyrosła idea stworzenia amatorskiego teatru ludowego. Oświecenie chłopów było jednym z priorytetów inteligencji. Szukano w tym celu różnych form przekazu, a teatr okazał się jedną z nich. W tym okresie inspirowano się francuską koncepcją stworzenia teatru dla

mas. Początkowo teatry amatorskie nie powstawały z inicjatywy chłopów, a jedynie odtwarzały pisane z myślą o nich sztuki o tematyce tzw. wiejskiej, która nie do końca była przez wiejską widownię rozumiana i akceptowana (Zięba 1976). Przedstawienia w owym czasie były dedykowane publiczności chłopskiej, ale z „minimalnym udziałem chłopów w ich realizacji” (Zięba 1976, s. 13). Inicjatywa tworzenia teatru ludowego wychodziła od działaczy społecznych i oświatowych – nauczycieli wiejskich, działaczy kółek rolniczych – i miała charakter paternalistyczny. Działalność oświatowo-kulturalna chłopów stała się dla nich celem nadrzędnym. „Rozwijają się i upowszechnia oświata, która rozszerza zakres zbiorowości uczestniczącej w kulturze. Towarzyszą temu starania oświeconych kręgów, aby była to kultura polska” (Szacka 2003, s. 264). Wzbudzenie patriotyzmu, poczucia odpowiedzialności było głównym celem organizatorów teatru, a walory artystyczne zeszyły na drugi plan. Najważniejsza była edukacja, podniesienie moralności warstwy chłopskiej, a nie wartości artystyczne widowiska. Przedstawienia dotyczyły tematyki ludowej, ale nie wyrażały ducha mieszkańców wsi. „Pozytywiści wiązali z nim (teatrem ludowym) nadzieję na realizację swoich dydaktycznych haseł oświaty ludowej. Chcieli przejąć inicjatywę repertuarową, apelowali do pisarzy o pisanie utworów przeznaczonych specjalnie dla tych scen” (Wosiek 1975, s. 9). Wystawiano głównie sztuki niezbyt ambitne, mało wartościowe, płytkie komedie. Uważano, że dla mniej wyrafinowanej społeczności wiejskiej wystarczą specjalnie dla niej pisane przedstawienia czysto rozrywkowe, które z czasem otrzymały miano tzw. kumedyji (Jakubowski 1975). Jednymi z najczęściej wystawianych sztuk były utwory pióra Władysława Anczyca. „Anczyc stał się prawie «klasykiem» tych scen” (Zięba 1976, s. 45). Jego sztuki, takie jak *Chłopi arystokraci*, *Łobzowianie*, *Flisacy* czy *Błazek opętany*, były komedijkami przedstawiającymi obrazki z wiejskiego życia. Mimo dbałości o poprawność językową tych dzieł, krytycy zarzucali im, iż była to tylko „strawa przygotowana jako akt miłosierdzia kulturalno-społecznego dla ludu, a więc bardzo często o charakterze dobroczynnej papki oświatowej” (Cierniak 1963, s. 181). Utwory te ukazywały w sposób trochę prześmiewczy obraz konserwatyizmu polskiego chłopca i życia na wsi.

Na przełomie XIX i XX w. istniało wiele teatrów amatorskich, głównie na terenie Galicji, w zaborze, w którym panowała największa swoboda (Zięba 1976). W pozostałych regionach istniały głównie chóry i kapele. To właśnie we Lwowie w 1907 r. powstał pierwszy Związek Teatrów i Chórów Włościańskich (ZTiCW) mający na celu zrzeszenie zespołów teatrów ludowych. U podstaw tej instytucji leżała chęć pomocy zespołom działającym na wsiach. Jak wynika ze

statutu ZTiCW, jego głównym celem była „praca nad podniesieniem kultury i oświaty ludu polskiego”, a jeden z punktów mówił, że należy „krzewić obywatelską oświatę za pomocą przedstawień” (Statut..., baza Polona). Józef Zięba podkreśla, że ZTiCW wystąpił z krytyką „Anczynowskiego” teatru i miał na celu podniesienie poziomu artystycznego repertuaru. Pracował też nad „podniesieniem oświaty ludu polskiego i rozwojem jego świadomości narodowej” (Zięba 2008, s. 39). Niestety, nie miał on „jasno sprecyzowanej koncepcji” (Olcha 1963, s. 12), a główne założenia związku daleko odbiegały od tych zakładanych początkowo i nie miały odzwierciedlenia w praktyce. Nadal na wsiach grało się „niemal wszystko, co tam z miasta pocztą nadejdzie” (Zięba 1976, s. 102).

Dwudziestolecie międzywojenne

Rozkwit teatru ludowego w Polsce przypada na okres międzywojenny i ściśle wiąże się z postacią Jędrzeja Cierniaka. Ten wybitny działacz kultury sam pochodził z biednej wiejskiej rodziny. Ukończył jednak studia filologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Mimo wykształcenia nie zapomniał o swoim Zaborowie, a silna więź z rodzinnym domem ukształtowała jego osobowość jako społecznika i działacza na rzecz lokalnych społeczności. Doświadczenia z dzieciństwa inspirowały go do interesowania się twórczością ludową, folklorem. Uważał, że chłopcy muszą tworzyć swoje sztuki oparte na ich własnym doświadczeniu. Lud nie może odgrywać sztuk przygotowanych dla zawodowych aktorów. „Teatr ludowy winien być twórczością danego środowiska, wyrazem jego estetycznych potrzeb” (Cierniak 1988, s. 215).

Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1918 r. postulaty te stały się kluczowe. Docenienie własnej kultury dawało silne poczucie rodzimej tożsamości. „Wszystko, co z treści i ducha jest nasze, polskie, co zrodziło się na polskiej glebie, choćby nawet było bardzo ubogie, może w pańszczyźnianej nucie wyplakane, trzeba cenić i szanować, bo to jest nasza własna kultura” (Cierniak 1963, s. 148–149). Wolność zobowiązywała do odbudowy polskiej kultury. Pielęgnowanie języka polskiego, próba zachowania kultury narodowej, podtrzymywanie tradycji – to były główne zadania działaczy społeczno-oświatowych. W tym okresie teatr miał odgrywać bardzo ważną rolę oświatowo-kulturalną wśród ludności wiejskiej. W pamiętnikach kobiet pojawiają się wzmianki o działalności artystycznej na wsiach: „Wojna skończona. Zaczyna się nowe życie. Dzieci uczą się teraz po polsku, śpiewają patriotyczne polskie piosenki. Nauczyciel znów organizuje nas, by odegrać jaką sztukę teatralną. Wszyscy się godzimy, ale znowuż – gdzie ją urządzić? Musimy poczekać do

wiosny. Wtedy urządziliśmy scenę w stodole” (Jakubczak 1976, Pamiętnik nr 546, s. 87).

Głównym celem i marzeniem Cierniaka było odcięcie się od teatru rozrywkowego odgrywającego liche komedyjki i stworzenie samorodnego dramatu wyrastającego z rodzimej obrzędowości, a także pokazanie dorobku ludu wiejskiego. Jak pisze Jerzy Zawieyski we wstępie do *Zaborowskiej Nuty*, „[...] z jego myśli, z jego buntu przeciw tandecie i z jego wizji zrodził się teatr nowy, tworzony z pieśni, obrzędów, z całej skarbnicy kulturalnego obyczaju, przekazywanego na wsi z pokolenia w pokolenie” (Zawieyski 1988, s. 27–28 w: Cierniak 1988). Cierniak chciał przywrócić teatrom wiejskim dostojność, szacunek, odnaleźć w wiejskich rytuałach artyzm. To we wsi i jej tradycjach widział ogromny potencjał artystyczny. Zafascynowany teatrem Reduta Juliusza Osterwy¹ oraz zainspirowany sztuką Leona Schillera *Pastorałka*, opartą na ludowych pieśniach i obrzędach, uważał, że inspirację czerpać należy z tego, co właśnie na wsi pięknie i pielęgnowane (Zięba 1976). Pragnął przenieść doświadczenia Reduty na grunt teatru ludowego i tym samym podnieść rangę teatru ludowego. To w zwykłej codzienności, w ludowej obrzędowości Cierniak widział źródło i ogromny potencjał dla rozwoju teatru ludowego (Pigoń 1939). Chciał, aby teatr wiejski był teatrem twórczym, barwnym i artystycznym, sięgającym do pieśni, klechd, opowieści ludu, obrzędów wiejskich i zwyczajów oraz nadającym im formę teatralną (Frankowska 2003). Udowodnił, że w prostych ludowych obrzędach tkwi ogromne bogactwo kulturowe.

W 1919 r. w Warszawie z inicjatywy Cierniaka powstał Związek Teatrów Ludowych, a w 1929 r. – Instytut Teatrów Ludowych, który swoim zasięgiem objął większość regionów Polski. Aby przeprowadzić reformy dotychczasowego teatru wiejskiego, Cierniak sformułował najważniejsze cele dla teatrów ludowych w Polsce:

1. Chcemy w dzisiejsze powojenne czasy, charakteryzujące się wybitnie brakiem równowagi moralnej, tandetą życia i lekkomyślną nieodpowiedzialnością za jego przemijające wartości, wnieść przez samorodny teatr ludowy więcej jego przyrodzonej powagi;

¹ Reduta – eksperymentalny zespół założony przez Juliusza Osterwę i Mieczysława Limanowskiego w 1919 r., do którego w 1924 r. dołączył również Leon Schiller. Celem Reduty była walka z elitarnością teatru. J. Osterwa uważał, że praca zespołowa jest najważniejsza. „Na pierwsze miejsce wysuwała aktora, który miał tak traktować swoją rolę, jakby stanowiła część jego własnego losu” (Raszewski 1978, s. 201). Reduta była w dużej mierze teatrem objazdowym i ze swoimi sztukami (wyłącznie polskimi) docierała do najdalszych prowincji.

2. Chcemy za pomocą sztuki teatralnej budzić w szerszych masach potrzebę samorodnej twórczości artystycznej w jak najszerszym zakresie, a przez to wzbogacać duchowe życie tych mas i, co za tym idzie, wzbogacać rodzimą kulturę artystyczną narodu;
3. Chcemy masom ludowym dać możliwość wypowiedzenia swej odrębnej kultury za pośrednictwem oryginalnej twórczości widowiskowo-teatralnej;
4. Chcemy ratować od zupełnej zagłady dorobek artystyczny polskiego ludu, nie tylko przez gromadzenie i konserwowanie okazów muzealnych dla nauki, ale przez wyzyskanie go jako macierzystego źródła dla wyprowadzenia zeń naszego, rdzennie polskiego teatru;
5. Chcemy podnieść i uszlachetnić w pięknej i bezinteresownej pracy kulturę towarzyską i społeczną w masach (Cierniak 1963, s. 46–47).

Jego pragnieniem było stworzenie teatru, który mimo jego amatorskości, byłby twórczy, malowniczy, artystyczny, swoją plastycznością przemawiający do wyobraźni widza. Teatru pełnego naturalności, ruchu, akcji, dynamiki, barwy, naturalnego języka.

Zachęcony rozprawą Cezarii Ehrenkreutzowej², która wykazała, że wiejskie obrzędy posiadają tradycyjne elementy dramatyczne, pragnął, aby ruch teatralny na wsi odzwierciedlał – w formie teatralnej – gusła, zabawy, uroczystości, zwyczaje regionalne itp. W samym tylko obrzędzie wesela jest widowisko z wyraźnym podziałem na role pierwszo- i drugoplanowe. A ileż tu rekwizytów i gestów scenicznych: począwszy od strojów ludowych, w tym symboli weselnych, takich jak wianki mirtowe, białe welony i czepce małżeńskie, aż po zwyczaje ślubne i weselne, np. błogostawieństwo pary młodej, bramy weselne, powitanie chlebem i solą czy przenoszenie przez próg. Każdy fragment tej uroczystości jest nasycony barwami charakterystycznymi dla poszczególnych regionów. Cierniak pragnął, aby sztuki oparte na własnych doświadczeniach ludu były naturalne, niewyuczone.

Odwieczna skłonność człowieka do beztroskiej zabawy przekształcała się stopniowo w szersze zjawisko kulturowe. Elementy ludyczności są od wieków obecne w każdej kulturze. Wystarczy choćby wspomnieć o obrzędach religijnych w starożytnej Grecji, zwłaszcza tych związanych z obchodami ku czci Dionizosa – boga płodności, winnej latorośli i wina – które przybierały formę

² Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa napisała w 1929 r. analizę zatytułowaną: *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego. Cz. 1. Forma dramatyczna obrzędowości weselnej*, w której ukazuje, że sam obrzęd wesela jest gotowym scenariuszem z wyraźną scenografią, podziałem ról, choreografią.

sztuki widowiskowej. Dionizje Wielkie to procesje ofiarne z tańcami i śpiewem, nabożeństwa, uczty, prezentacje chórów chłopięcych i męskich, a wreszcie komedie i tragedie opisujące aktualne zjawiska społeczne i polityczne. Dionizje Małe to wiejski rytuał, podczas którego organizowano zabawy ludowe i procesje taneczne. Odnawiający się rytm przyrody i związany z tym rok obrzędowy zapewniają ciągłość tradycji, obyczajów i są fundamentem w zmieniającej się rzeczywistości, stanowią uniwersalną treść przekazu międzypokoleniowego. Wspólne celebrowanie zwyczajów i tradycji, które wraz z upływem czasu ulegają modyfikacjom i zmianom, stanowi podstawę wspólnych wartości i niewątpliwie scala społeczność. Cierniak podkreślał, że celebrowanie owych uroczystości „[...] jak sama nazwa grecka *theatron* wskazuje, jest przede wszystkim widowiskiem” (1963, s. 42). Według definicji zawartej w *Encyklopedii Teatru Polskiego* teatr amatorski jest teatrem tworzonym przez ludzi, którzy nie zajmują się nim zawodowo, którzy nie mają odpowiedniego warsztatu, a jedynie posiadają pasję i tworzą teatr spontanicznie. Właśnie takiego teatru pragnął Cierniak. Teatru, w którym aktorzy są naturalni, autentyczni, dobrze rozumiani przez swoją społeczność: „Są to ludzie, którzy wcale nie mają wykształcenia aktorskiego, bo tylko od czasu do czasu bywają artystami. Widzami są członkowie tej samej gromady, znający się z sobą z bezpośredniego współżycia. Teatr taki wyrasta spontanicznie w danym środowisku, jest artystyczną potrzebą, nie ogląda się za postronną publicznością, a wśród swoich jest bezpośrednio dobrze zrozumiany i odczuty” (Cierniak 1963, s. 39).

Życie na wsi wyznaczał cykl uroczystości rodzinnych (narodziny, chrzciny, śluby, wesela, pogrzeby), rok liturgiczny i związane z nim święta (Boże Narodzenie, Niedziela Palmowa, Wielkanoc, Boże Ciało) oraz następujące po sobie pory roku ściśle związane z pracą w polu (dożynki, żniwa, wykopki). Wokół nich skupiał się rok obrzędowy w Polsce. Właśnie w tych obrzędach związanych z naturą, życiem codziennym, czynnościami domowymi Cierniak widział inspirację dla widowisk ludowych. Jego wizja teatru ludowego była ściśle związana z teatrem obrzędowym. Teatrem mocno zakorzenionym w tematyce lokalnej i regionalnej. Stworzonym z serca, oryginalnym, z własną scenografią, kostiumami, strojami, rekwizytami, często własnoręcznie zrobionymi. „Cierniak wychodził z założenia, iż dawne obrzędy ludowe były w istocie swego rodzaju teatrem. [...] Tego teatru nie trzeba się uczyć w zwykłym znaczeniu tego słowa, taki teatr nosi się we krwi, musi się więc być w nim sobą i tylko sobą” (Olcha 1963, s. 15). Podczas tworzenia widowisk bazował na własnych wspomnieniach z dzieciństwa, „czerpał z zasobów folklorystycznych, z ludowych opowieści i życia codziennego” (Pigoń 1939).

Na początku XX w. termin „teatr ludowy” wielu kojarzyło z „anczycowską komedią ludową”, pisaną „ku zabawie wsi i rozrywce” (Pigoń 1939, s. 143). Jednak prawdziwy teatr ludowy w Polsce to ten stworzony przez Cierniaka, który „[z]erwał z naśladowaniem teatru zawodowego, przekonał do postugiwania się innym repertuarem, wskazał odrębne formy i środki artystycznego wyrazu” (Śliwonik, Dahlig 2013, s. 13). To on „tchnął w sprawę całą szerokiego ducha, odstąpił i pokazał daleko wymierzone horyzonty jej idei przewodniej” (Pigoń 1939, s. 146). To on wydobył na światło dzienne to, co najpiękniejsze i najcenniejsze: piękno polskiej wsi. „Umiłowanie teatru stanowiło dla niego najwyższą wartość, a z czasem stało się główną treścią jego życia” (Zięba 1976, s. 192).

Lata 1945–1971

Rozkwit teatru wiejskiego brutalnie przerwała wojna, a jego twórca i patron zginął z rąk Niemców w 1942 r. Po wojnie próbowano reaktywować i kontynuować jego dzieło. W 1945 r. powstało Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej, którego działalność została przerwana z powodu niezgodności jego programu z ideologią ówczesnej partii rządzącej. Po roku 1956 swoją działalność próbował wznowić Związek Teatrów i Chórów Ludowych, co również nie spotkało się z aprobatą władz, gdyż jego programowe założenia nie mieściły się w kanonie „kultury socjalistycznej” (Zięba 2008).

W PRL-u nie było miejsca na rozwój ruchu teatralnego na wsi w formie, jakiej pragnął Cierniak, choć władze przekonywały, że popierają idee Cierniaka, pozwalając na realizację jego programu chociażby poprzez tworzenie folklorystycznych zespołów pieśni i tańca (Dahlig 2003). Namiastką tego były również centralne obchody dożynek, hucznie celebrowane, które w istocie przedstawiały sztuczny wizerunek ówczesnej wsi. „Zmieniły się zwyczaje i obyczaje, wykształciły się nowe imprezy. Rok 1946 rozpoczął tradycję Ogólnopolskich Centralnych Dożynek z występami wielu amatorskich zespołów regionalnych” (Jakubowski 1987, s. 300). Jak wspomina jedna z autorek pamiętników: „Nauczycielka chce wciągnąć do pracy i młodzież. Założyła kółko artystyczne. Mamy wspólnie urządzić dożynki. Schodzimy się wieczorami, uczymy się śpiewać, a młodzież tańczyć. Dożynki odbyły się na placu szkolnym. W 1959 r. nasze koło pojechało na centralne dożynki do Warszawy” (Jakubczak 1976, Pamiętnik nr 546, s. 105).

Niewiele miało to wspólnego z ideą Cierniaka. Amatorski ruch teatralny był kontrolowany przez władze (Paluch 1998). Trafnie tę sytuację nakreślił Lech Śliwonik: „Polityka kulturalna wpędziła teatr wiejski z powrotem w koncepcję

literacką, bo utwór napisany jest bezpieczny: sprawdzony przez cenzurę, niczym nie grozi. Teatr inscenizujący obrzędy i zwyczaje jest niepewny – ktoś krzyż wyniesie na scenę, powiesi święty obraz” (Śliwonik 2003, s. 18).

W 1962 r. Związek Teatrów i Chórów Ludowych przekształcił się w Związek Teatrów Amatorskich, a w 1971 r. – w Towarzystwo Kultury Teatralnej (TKT). TKT do dziś pielęgnuje działalność wiejskich amatorskich teatrów ludowych i czuwa nad ich rozwojem w kierunku twórczego obrzędowego teatru ludowego.

Lata 1971–2018

Misją TKT były i są rozwój oraz upowszechnienie teatru amatorskiego i wsparcie jego twórców, zwłaszcza na terenach wiejskich. W latach siedemdziesiątych z inicjatywy TKT rozpoczęły się pierwsze regionalne sejmiki wiejskich zespołów teatralnych w Stoczku Łukowskim oraz Tarnogrodzie; od 1984 r. w Tarnogrodzie odbywają się co roku Ogólnopolskie Sejmiki Teatrów Wsi Polskiej, gdzie swój repertuar mogą zaprezentować najlepsze teatry wiejskie z całej Polski. Sejmiki teatrów ludowych to ogromne przedsięwzięcie, któremu na nowo przywrócono jego dawną rangę i format oraz ogólnopolski wymiar. Jak pisze Maria Wilkin, „Sejmik Teatrów Wsi Polskiej wyrósł z małych, lokalnych przeglądów wiejskich zespołów teatralnych, które miały charakter nie konkursowy i warsztatowy” (Wilkin 1995, s. 112). Powoli rozpoczynał się na nowo proces ocalania od zapomnienia wielu tradycji. Historia zatoczyła koło. Na nowo zaczęły powstawać inicjatywy teatralne na wsi, ale i tu początki były trudne. Pierwsze sejmiki wiejskie były znów zdominowane przez spektakle dramatyczne oraz pisane specjalnie dla zespołów amatorskich bezwartościowe sztuki, które „przerastały ich możliwości wykonawcze” (Śliwonik 2008, s. 22). Dopiero rok 1991 przyniósł pewną odmianę, kiedy to na scenie coraz częściej zaczęły się pojawiać widowiska obrzędowe przedstawiające wiejskie uroczystości, prace domowe, prace w polu, wiejskie zwyczaje, co jednoznacznie nawiązywało do dorobku Cierniaka. Obecnie jednym z najważniejszych celów TKT jest „inspirowanie wiejskiego teatru do umiejętnego korzystania z tradycyjnej kultury ludowej” (Śliwonik 2008, s. 59).

Organizatorzy sejmików podkreślają, że prezentowane widowiska są zgodne z ideą Cierniaka, patrona sejmików teatrów wiejskich: „Są to na ogół inscenizacje wyznaczone przez tradycje doroczne i rodzinne, cykliczny agrarny kult przyrody, liturgię roku kościelnego poza murami świątyni; widowiska ożywające swym niewyszukanym realizmem, głębokie warstwy historii, utrwalone w obrzędach, zwyczajach, obyczajach, języku – zwykle gwarowym” (Dahlig

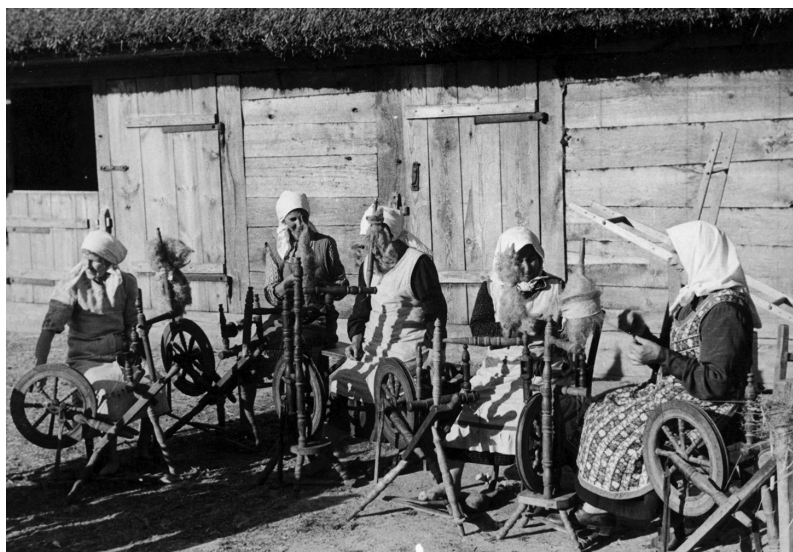
2008, s. 13). Sztuki są barwnie i sugestywnie przedstawiane, króluje w nich gwara danego regionu. Połączenie śpiewu, tańca, regionalne stroje – to wszystko sprawia, że widowiska są efektowne i iskrzą różnorodnością. Repertuar sejmików wiejskich bardzo wyraźnie odzwierciedla pragnienie i dążenia twórców ludowych do kultywowania tradycji, obrzędów i związanych z nimi zwyczajów. Tytuły widowisk mówią tu same za siebie: *Swaty*, *Wieczór paniński*, *Zmówiny*, *Wesele krzemienieckie*, *Wesele kaszubskie*, *Adwentowy wieczór w Walkowej chacie*, *Wigilijny dzień w Grabowie*, *Dzień Matki Boskiej Gromnicznej*, *Kusoki*, *Wybijanie żuru*, *Wielki Piątek*, *Wielka Sobota*, *Wilia Św. Jana*, *Kopidoł*, *Żniwa*, *jakich młodzie nie widzieli*, *Prządki*, *Wykopki*, *Kisenie kapusty u Maciejów*. W wielu inscenizacjach widać umiłowanie tradycji, a taki był testament Cierniaka. Pragnął on, aby jego teatr był realistyczny.

Dzisiejszy teatr ludowy sięga do tradycji, ale w dużej mierze jest to już jedynie rekonstrukcja wydarzeń sprzed wieku. Coś, co było codziennością, stało się jedynie formą artystyczną. Obrzędowość była naturalna i autentyczna. Dziś pozostały jedynie namiastki dawnego życia okołoobrzędowego. Niewątpliwie przez ostatnie sto lat amatorski teatr ludowy bardzo się zmienił. „W ostatnich dekadach w teatrze wiejskim wyróżnił się historycyzm, tendencja do rekonstrukcji przeszłości w każdym szczególe” (Dahlig 2008, s. 16). To, co sto lat temu było naturalne, co wiązało się z życiem codziennym, dzisiaj jest w większości przypadków jedynie odgrywaniem ról. Dziś trzeba szukać, pytać, dochodzić do źródła, odnaleźć w pamięci starszyny tradycje i obrzędy związane z konkretną uroczystością, zabobony, zwyczaje. Niektóre zespoły zbierają materiały miesiącami, a nawet latami, żeby oddać atmosferę tamtych lat i tamtych obrzędów. Sejmiki wymagają od twórców ludowych „zwrócenia się do własnej kultury i tradycji, odwołania się do zbiorowej pamięci” (Śliwonik, Dahlig 2013, s. 7).

Patrząc na teatr ludowy i jego repertuar, można zobaczyć, że udało się do pewnego stopnia zachować i kultywować ideę Jędrzeja Cierniaka. Jego pragnienie oderwania się od teatru zawodowego i stworzenie własnych, opartych o dorobek kulturowy danego regionu widowisk, przetrwało do dziś. Dzisiejsze sztuki w dużym zakresie pokazują kulturę i obyczaje wiejskie, choć w większości nie obrazują współczesnej wsi, a jedynie rekonstruują ludowe tradycje. Dzisiejszy teatr ludowy wyróżnia się widocznym nawiązaniem do przeszłości. Dzisiaj jest to głównie rekonstrukcja minionych zwyczajów i tradycji. A jednak jest platformą zachowania pamięci o obrzędowości ludowej w Polsce. I choć w tak wielu wsiach większości z tych zwyczajów się obecnie nie celebruje, to elementy obrzędowości, święta wyznaczone przez rok kalendarzowy wciąż są obecne w formie widowisk na deskach teatru ludowego. Odpowiedni dobór

kostiumów, rekwizytów, muzyki, tańca, sięganie do gwary – to wszystko pozwala odtworzyć klimat sprzed wielu lat. Dlatego też rola teatru ludowego w historii polskiej kultury jest nadal niezmiernie ważna. Świadomość narodowa wiejskich społeczności przejawia się właśnie w kultywowaniu obrzędów i zwyczajów regionalnych, w pielęgnowaniu tradycji, strojów czy zachowań. Już w 1900 r. polski etnograf i folklorysta Zygmunt Gloger widział potrzebę ocalenia polskich obyczajów, o czym pisał następująco: „Obyczajem i tradycjami różnią się narody między sobą, one stanowią ich obraz moralny i piętno ich charakteru, któremu nadają wdzięk właściwy, a dla potomnych są spuścizną po ojcach, są dla dobrych i rozumnych dzieci drogą pamiątką po matce” (Gloger 1900, s. 1). Z kolei Stanisław Pigoń prawie sto lat temu pisał: „Przecież to, co się obecnie w dziedzinie kultury dzieje na wsi, może przerazić każdego dalej patrzącego. Ginie strój, zatracą się stary taniec, pieśń własna, ginie obyczaj, zaciera się odrębność duchowej fizjonomii, a w wyłomy wdziera się tandeta...” (Pigoń 1939, s. 149). Na szczęście przedstawienia amatorskich teatrów ludowych są skarbcem wiedzy o tradycjach i historii polskich regionów. Sztuki są barwne, grane w lokalnej gwarze. Opowiadają o historii danego regionu, danej społeczności lokalnej, o ludzkich sprawach wplątanych w obrzędowość, przedstawiają krajobraz ludowy, piękne ludowe stroje. Zespoły zazwyczaj wykorzystują w sztukach lokalne pieśni i tańce ludowe – elementy, które były bardzo ważne w teatrze tworzonym przez Cierniaka. „Teatr – «sakralny obrzędowy, obyczajowy i zabawowy» – jest ocalony przez setki działających dzisiaj zespołów” (Śliwonik, Dahlig 2013, s. 8). Dzisiaj teatr ludowy wychodzi do jeszcze szerszej publiczności, goszcząc na deskach Teatru Polskiego w Warszawie w ramach festiwalu ZWYKLI, a jego dzisiejszy opiekun Lech Śliwonik, podkreśla, iż teatr ten służy jako miejsce „przechowywania żywej pamięci, pielęgnowania rdzennych tradycji” (Śliwonik, Dahlig 2013, str. 9).

Dawniejsza codzienna krzątania, zwykłe domowe zajęcia i zwyczajne czynności dnia powszedniego odeszły już w zapomnienie. Pewne codzienne zachowania są już zapomniane i możemy dowiedzieć się o nich jedynie ze wspomnień starych ludzi lub z pamiętników. W *Pamiętnikach chłopów* czytamy: „Dzięki temu, że żona moja potrafi robić płótno samodzielnie, a córki jej w tym pomagają, więc siejemy len i kobiety same go moczą, miedlą, przędą i wyrabiają płótno...” (Stróżeczka 1955, s. 15). „Czasu naprawdę wolnego w gospodarstwie za wyjątkiem wieczorów prawie nie ma. A i te nie zawsze są wolne, bo darcie pierza czy choćby robienie mioteł jest przecież ściśle z gospodarstwem związane, a odbywają się te prace, zwłaszcza darcie pierza, tylko wieczorami” (Stróżeczka 1955, s. 85).



Fot. 1.
Wieśniaczki z Lubelszczyzny podczas przędzenia
przed drewnianym domem, 1939–1945

Źródło: NAC.



Fot. 2.
Lech Laskowski. Przedstawienie *Przędki* podczas Ogólnopolskich
Sejmików Teatrów Wsi Polskiej, 2016

Źródło: prywatne archiwum Lecha Laskowskiego.



Fot. 3.
Wykopki – kobiety przy pracy, 1931
Źródło: NAC.



Fot. 4.
Lech Laskowski. Przedstawienie *Kopanie ziemniaków podczas Sejmików*
Wiejskich Zespołów Teatralnych, 2012
Źródło: prywatne archiwum Lecha Laskowskiego.



Fot. 5.
Wincenty Wodzinowski, *Wesele idzie* 1896

Źródło: Muzeum Narodowe w Poznaniu.



Fot. 6.
Lech Laskowski. Przedstawienie *Wesele Krzemienickie*. Festiwal Teatrów
Wiejskich ZWYKI, 2016

Źródło: prywatne archiwum Lecha Laskowskiego.

Dziś te zapomniane czynności możemy zobaczyć w formie widowisk na deskach teatru ludowego. Dzisiejszy teatr ludowy przechowuje polskie tradycje i obrzędy, a Sejmiki Teatrów Wiejskich są miejscem, gdzie można się podzielić kawałkiem historii danego regionu. „To, że dzieje się to na scenie, świadczy tylko o tym, że w innej rzeczywistości nie ma już dla nich miejsca” (Ogólnopolski Sejmik Teatrów Wsi Polskiej, Culture.pl).

Podsumowanie

Jędrzej Cierniak miał ogromny wpływ na rozwój teatru ludowego na wsi; niewątpliwie jego idee są inspiracją dla dzisiejszego wiejskiego teatru ludowego. Teatr ludowy jest z pewnością swoistym niematerialnym dziedzictwem kulturowym. Dziedzictwo to przecież również pamięć, obyczaje, tradycja, ustne przekazy (Bukraba-Rylska 2017). Ogólnopolski zasięg wiejskich teatrów amatorskich przyczynił się do rozwoju teatru ludowego, a jego organizatorzy podkreślają, iż „swoim działaniem kontynuujemy, ale też chronimy i przechowujemy to, co stanowi dorobek wielu pokoleń. Ów dorobek to przede wszystkim owo dziedzictwo kulturowe...” (Śliwonik, Dahlig 2013, s. 7).

Dzięki Towarzystwu Kultury Teatralnej oraz wielu ludziom związanych i pracujących na rzecz sejmików (teatrologów, folklorystów, reżyserów, muzykologów, animatorów kultury z całej Polski), dzięki ich samozaparciu, konsekwencji i zaangażowaniu sejmiki mają szansę się rozwijać i trwać, a fachowa pomoc warsztatowa pokazuje wielu wiejskim amatorom, gdzie szukać repertuaru do spektakli i jak to wystawiać na scenie, a także co jest najważniejszą motywacją do tych poszukiwań i do doskonalenia spektakli.

Znaczenie sztuki ludowej dla kultury narodowej jest nadal bardzo istotne. Współczesny amatorski teatr ludowy sięga do swojej historii, lokalnej twórczości, ale także, choć w mniejszym stopniu, nawiązuje do współczesnej wizji wsi, czerpie inspirację z konkretnych dzieł dramatycznych. Od twórczości okresu XX-lecia międzywojennego różni go przede wszystkim fakt, że pokazuje on to, co już zanikło lub zanika – obraz wiejskich obyczajów sprzed wieku. Mimo długiego procesu, jaki przeszedł teatr ludowy, i wielu zmian, jakie się w nim dokonały, nadal widać wyraźną ciągłość zjawiska, zgodność z ideą Cierniaka: nadal jest to teatr lokalny, w którym zespoły mają bezpośredni udział w tworzeniu swoich widowisk, są częścią lokalnej społeczności, tworzą dla niej i są przez nią dobrze postrzegane i odbierane. Scenariusze do sztuk są pisane w oparciu o historię danej społeczności, a repertuar jest z nią ściśle związany, choć już bardziej w kontekście historycznym, z konkretną lokalną

tradycją. Jak pisał patron dzisiejszych sejmików: „Jednocześnie dawna, tradycyjna kultura ludowa, ginąc w dotychczasowej postaci w życiu, przenieść się winna jako tworzywo do sztuki już nie ludowej nawet, ale narodowej” (Cierniak 1963, s. 212).

Bibliografia

- Bukraba-Rylska I. (2017). Doświadczenie kultury – propozycje teoretyczne. W: I. Bukraba-Rylska, M. Wieruszewska, K. Burdyka. *Lokalne dziedzictwo kulturowe w doświadczeniu mieszkańców wsi*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Cierniak J. (1963). *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*. Warszawa: LSW.
- Cierniak J. (1988). *Zaborowska Nuta*. Warszawa: LSW.
- Dahlig P. (2008). Teatr ludowy jako wyraz dawnej łączności sztuk. W: L. Śliwonik (red.), *Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty*. Warszawa-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.
- Dahlig P. (2003). Szkic o dziejach teatru wiejskiego. W: L. Śliwonik (red.), *Teatr z własnego życia, pamięci, emocji...* Warszawa-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.
- Frankowska B. (2003). *Encyklopedia Teatru Polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Gloger Z. (2015). *Rok Polski w życiu tradycji i pieśni*. Przedruk wydania z 1900. Szczecin: Volumina.pl.
- Jakubczak F. (red.) (1976). *Być w środku życia*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Jakubowski H.T. (1975). *Amatorski ruch teatralny. Zarys historii do roku 1939*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Jakubowski H.T. (1987). *Amatorski ruch teatralny*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Olcha A. (1963). Jędrzej Cierniak i jego dzieło. W: J. Cierniak. *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*. Warszawa: LSW.
- Paluch W. (1998). Krajobraz przed sejmikami – o teatrze wiejskim w latach 1945–1970. W: L. Śliwonik (red.), *Sejmiki Wiejskich Teatrów 2*. Warszawa-Lublin-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.
- Pigoń S. (1939). *Na drogach i manowcach kultury ludowej*. Lwów: Spółdzielnia Wydawnicza Wieś.
- Raszewski Z. (1978). *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa: PIW.
- Stróżecka L. (red.) (1955). *Pamiętniki chłopów*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Szacka B. (2003). *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Śliwonik L. (2003). To nie jest skansen – o wiejskich teatrach z Lechem Śliwonikiem rozmawiają Ewa Kędra i Beata Sielicka. W: L. Śliwonik (red.), *Teatr z własnego życia, pamięci emocji...* Warszawa-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.
- Śliwonik L. (red.) (2008). *Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty*. Warszawa-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.
- Śliwonik L. (2008). Pięć lat i ćwierć wieku – sejmiki w latach 2004–2008. W: L. Śliwonik (red.), *Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty*. Warszawa-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.
- Śliwonik L. (2013). Wstęp. W: L. Śliwonik, P. Dahlig (red.), *Teatr Ocalony. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy*. Warszawa-Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.

- Wilkin M. (1995). Sejmiki teatrów wiejskich i ich miejsce w społecznościach lokalnych (Część I – Krajobraz kulturalny Tarnogrodu). *Wiś i Rolnictwo*, 1, 111–130.
- Wosiek M. (1975). *Historia Teatrów Ludowych. Polskie zespoły zawodowe 1989–1914*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Sztuki PAN.
- Zięba J. (1976). *Ruch Teatralny na wsi 1918–1939*. Warszawa: LSW.
- Zięba J. (2008). Od Związku Teatrów i Chórów Włościańskich do Jędrzeja Cierniaka. W: L. Śliwonik (red.), *Wczoraj i dzisiaj teatru ludowego. Fakty, tendencje, konteksty*. Warszawa–Tarnogród: Towarzystwo Kultury Teatralnej.

Źródła internetowe

[dostęp: 27.06.2018]

<http://www.tkt.art.pl/tkt>

<https://polona.pl/item/statut-zwiazku-teatrow-i-chorow-wloscianskich-zatwierdzony-reskryptem-wysokiego-c-k,NTYzODMwNjk/o/#info:metadata>

<https://culture.pl/pl/wydarzenie/ogolnopolski-sejmik-teatrow-wsi-polskiej>