



Mirosława Kozłowska

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-6098-4174

## Koncepcje teatru ludowego. Romain Rolland i Jędrzej Cierniak

Prawodawcy i twórcy, wpisujący się w bardzo różnorodny nurt Wielkiej Reformy Teatru w dążeniu do uwolnienia sztuki teatru od prymatu literatury oraz ograniczeń konwencji sceny pudełkowej, poszukiwali nowych środków artystycznego wyrazu w obrębie niemal wszystkich struktur dzieła teatralnego: od gry aktorskiej, przez ukształtowanie przestrzeni, aż do kształtowania kompetencji i funkcji publiczności oraz postulatów skierowanych do dramaturgów. Ich koncepcje oscyływały od bogactwa widowiskowości, prymatu widzialności, przez wagnerowską koncepcję syntezy i współistnienia sztuk, stapiających się w jedną – sztukę sceniczną, do koncentracji na aktorze jako głównym medium. Od czerpania z rytuałów, aktów transgresji, szukania inspiracji dla ekspresji w odnawianiu relacji z szeroko rozumianą naturą, aż do idei prymatu improwizacji nad wszelkim kodyfikowaniem i świadomym poszukiwaniem środków artystycznej ekspresji.

Gdyby szukać miejsc wspólnych, należałoby wskazać zdecydowaną niechęć do mimetyczności rozumianej jako tożsamer z weryzmem i odtwarzanie poza-teatralnej rzeczywistości według ustalonych schematów<sup>1</sup>. Coraz intensywniej zaznaczały się wpływy sztuk plastycznych na kształtowanie przestrzeni scenicznej,

---

<sup>1</sup> Odnosiło się to szczególnie do dekoracji scenicznych, które pełniły funkcję ilustratywnego tła dla akcji. Zazwyczaj były też wielokrotnie wykorzystywane do różnych realizacji.

a dekoracje i kostiumy coraz wyraźniej tworzyły jedną estetyczną całość jako scenografia, często też wyraźnie wpisywały się w aktualne nurty estetyczne sztuk plastycznych (kubizm, ekspresjonizm). Natomiast kluczowymi pojęciami dla refleksji o sztuce teatru są niewątpliwie rytm oraz wspólnota. Rytm rozumiany jest jako dynamika przedstawienia i poszczególnych jego elementów, ujmowany w kategoriach warsztatowo-estetycznych: jako tempo akcji, dynamika obrazów scenicznych (tu przypisywano dużą rolę światłu, jako elementowi dynamicznemu i kreującemu barwy), istotny element sztuki aktorskiej i kreacji postaci (biomechanika, manekinizacja, elementy akrobacji) oraz różne formy tańca i pantomimy. Rytm, w pespektywie komunikacyjnej, był także jednym z istotnych elementów kształtowania relacji z widzami, spoiwem w budowaniu wspólnoty w obrębie przestrzeni teatralnej (terenu gry i obserwacji), jako że dążono do przełamania dualizmu sceny i widowni.

Nowa (czy raczej odnowiona) sztuka teatru wymagała też widza wzbogaczonego o nowe kompetencje. Teatr już od blisko 300 lat był instytucją artystyczną powszechnie dostępną<sup>2</sup>, gromadziła się w nim publiczność o różnym statusie społecznym, wykształceniu, wyrobieniu artystycznym. Wielu reformatorów teatru przyjmowało założenie, że nowa, wyzwolona z konwencji, autentyczna sztuka swoją wewnętrzną „prawdą” artystyczną, siłą ekspresji dotrze do każdego widza. Takie przekonanie żywili realizatorzy widowisk monumentalnych, plenerowych, gromadzących bardzo liczną publiczność, np. Max Reinhardt<sup>3</sup>, Georg Fuchs<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Powszechność dostępu polegała na tym, że powstawały budynki teatralne mieszczące teatry-instytucje. Każdy, kto wykupił bilet, mógł obejrzeć przedstawienie. Oczywiście zachowana była hierarchia społeczna, zróżnicowane ceny miejsc i osobne wejścia dla publiczności wywodzącej się z niższych warstw.

<sup>3</sup> Max Reinhardt nie stworzył teorii. Realizował w praktyce teatr masowy, zatrudniający na scenie tłumy statystów i gromadzący wielotysięczną publiczność, np. widowisko pantomimowe *Cud* według scenariusza Karla Gustava Vollmoellera, z muzyką Engelbertha Humperdincka (premiera 23.12.1911), zrealizowane w Londynie w salonie automobilowym w Olympia Hall w South Kensington oglądało jednocześnie 4000–5000 widzów (Leyko: 31, 131).

<sup>4</sup> Georg Fuchs podkreślał integracyjną funkcję Festspiele. Widowisko Pasyjne w Oberammergau było dla niego dowodem trwałości tradycji. Przewidywał rozwój „nowoczesnych misteriów”. Uważał, że potrzeba sztuki „jest niezależna od stopnia wykształcenia”, czego dowodzi wysoki poziom artystyczny pieśni ludowych czy też rękodziela. *Król Edyp* w inscenizacji Reinhardta – zdaniem Fuchsa – jest przykładem teatru dla wszystkich: dla środowiska robotniczego i dla wykształconych humanistów (Fuchs: 133–141).

czy – w Polsce – Leon Schiller<sup>5</sup> i Juliusz Osterwa<sup>6</sup>. Dość powszechne, żywione także przez krytykę, było przekonanie, że przedstawienie zrodzone z emocji, głębi przeżyć artysty, zrealizowane w odpowiedniej formie, trafi do intuicji i wrażliwości estetycznej odbiorcy, który jeżeli nawet nie zrozumie, to podda się wywołanym przeżyciom. Widz ulegnie wrażeniom, dynamicie działań artystycznych, wytworzy w sobie indywidualny ciąg skojarzeń, zostanie oczarowany, pograży się w kontemplacji świata scenicznego. Tym idealistycznym założeniom przeciwstawiano postulaty kształcenia estetycznego (zwanego u nas w I poł. XX w. wychowaniem estetycznym), które wiązało się nie tylko z kształtowaniem postaw odbioru, ale i zmierzało do pobudzenia twórczości własnej, rozwijania indywidualnej wrażliwości oraz samodoskonalenia i samopoznania. To drugie stanowisko wiązało się ściśle z postrzeganiem sztuki teatru jako zanurzonej w rzeczywistości pozateatralnej, powiązanej ze sprawami publicznymi: polityką, ruchami społecznymi czy projekcjami świata najbardziej sprzyjającemu człowiekowi, jego wszechstronnemu rozwojowi. Nic dziwnego, że idee wychowania estetycznego i sztuki (szeroko rozumianej) łączyły się często z koncepcjami społecznymi, wizjami nowego świata, a często wypływały z przekonania, że głębokie, kompleksowe zmiany społeczne są nieuchronne i nowa sztuka musi powstać.

W kulturze polskiej taki kierunek refleksji reprezentował m.in. Edward Abramowski, który w 1898 roku w artykule *Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tolstoja „Sztoto takoję isskustwo?”)*, pisał:

Proces twórczy, który dziś ludzkość przeżywa, wylania się z wnętrza dusz ludzkich nowego świata społecznego, zagarnia po kolei wszystkie dziedziny życia; i w miarę tego, jak przenika je coraz głębiej, różne dorobki cywilizacyjne, ogniska, wokoło których rozwija się i skupia wielostronne życie zbiorowe, zostają wyciągnięte ze swych ciepłarni uprzywilejowanych mózgów, aby w charakterze winowajcy stanąć przed sądem nowego trybunału – mas ludzkich, przed sądem „prostego” człowieka.

<sup>5</sup> Leon Schiller zrealizował w Reducie trzy widowiska oparte na tekstach staropolskich: *Pastoralka*, premiera 24 grudnia 1922; *Wielkanoc – Historia o Męce Najświętszej i Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, premiera 2 kwietnia 1923; *Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich*, premiera 17 lutego 1924.

<sup>6</sup> Juliusz Osterwa we współpracy z Iwo Gallem wystawił *Księcia Niezłomnego* jako widowisko plenerowe – premiera miała miejsce 22 maja 1926 na Dziedzińcu im. Piotra Skargi Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. W tym roku w objeździe dano 15 przedstawień, w następnym – 62 wystawienia w 60 miejscowościach. W Krzemieńcu widowisko oglądało ok. 15 000 osób, w Częstochowie na Jasnej Górze – 11 000 (Simon: 123–135).

(Abramowski: 3)

Po prawie, moralności, instytucjach i systemach ekonomicznych – jako tych, które według Abramowskiego są najbardziej związane z bytem człowieka i porządkiem społecznym – przyszedł czas na konfrontację sztuki z szeroką publicznością, z „masami”. Dzieje się tak mimo wysiłków zachowania podziału na sztukę elitarną i dla mas. Demokratyzacja sztuki, jak dowodzi Abramowski, jest nieuchronna, „nie wynika z nowych pojęć o sztuce, nie pochodzi z gabinetów myślicieli, ani pracowni artystów, lecz bezwiednego łożyska podstawowych przeobrażeń społecznych”, wobec których bezradne są wszelkie teorie i wysiłki próbujące powstrzymać ten proces. Demokratyzacja ta następuje stopniowo dlatego, że „między nią [sztuką – dop. M.K.] i masami zadzierzga się bezpośredni łącznik potrzeby życiowej” (Abramowski: 4). Aby zaistniała potrzeba obcowania ze sztuką i uświadomiony brak przeżyć estetycznych, człowiek musi się wyzwolić z wszechogarniających go trosk o zaspokojenie potrzeb bytowych. Musi „przyzwyczać się do próżniaczego stanu swych mięśni, do głębokiego oddechu ludzi kontemplujących, do radowania się bezcelowego, do przyjemności bezużytecznych dla życia” (Abramowski: 5). Aby więc sztuka stała się egalitarna, muszą nastąpić przemiany społeczne, które – zdaniem Abramowskiego – zdejmą częściowo z jednostki całą odpowiedzialność za byt jej i rodziny. Kiedy zaspokojenie potrzeb bytowych stanie się sprawą społeczną, jednostka zyska tym samym „prawo do próżnowania” i w konsekwencji możliwość pełnego obcowania ze sztuką.

Postęp cywilizacyjny końca XIX wieku i początku XX utwierdzał w przekonaniu o nieuchronności przemian we wszystkich dziedzinach życia społecznego, w tym – kulturze artystycznej. Rozwój przemysłu, gwałtowny wzrost warstwy robotniczej, coraz większa aktywność społeczna mieszkańców wsi, konstituowanie się partii i stronnictw reprezentujących interesy klasowe i wreszcie wrzenie rewolucyjne inspirowały do refleksji o potrzebie nowego teatru dla „mas”, przy czym teoretycy i praktycy sztuki scenicznej pojęcie to rozumieli jako teatr dla wszystkich. Zapowiadano schyłek teatru elitarnego, a dynamiczny rozwój – egalitarnego.

Funkcjonujący dotychczas w Europie – w mniej lub bardziej rozbudowanej formie – teatr „dla ludu” wyrastał przede wszystkim z przekonania o wartościach kształcących i wychowawczych sztuki teatru, będącej też godziwą

rozrywką. Bazował on w gruncie rzeczy na repertuarze mieszczańskim i specjalnie napisanych dramatach z przesłaniem moralnym (melodramaty, komedie, scenki rodzajowe itp.) dla „mniej wyrobionej publiczności”. Ofertę uzupełniali przedstawienia popołudniowe wybranych sztuk z aktualnego repertuaru teatru (najczęściej wówczas, kiedy przedstawienie już schodziło z afisza). Aby zaś widzów przygotować do odbioru trudniejszych treści, przed podniesieniem kurtyny wygłaszane były krótkie wprowadzenia.

Przekonanie o nadchodzących przemianach społecznych i ich wpływie na oczekiwania kierowane do artystów przez nowych konsumentów sztuki zrodziło potrzebę poszukiwań form organizacyjnych i estetyki teatru, który nie tylko masy uznają za swój, ale i będzie reprezentował wysoki poziom artystyczny. Na tych założeniach powstały koncepcje teatru ludowego, zazwyczaj rozumianego przez ich twórców jako teatru dla mas, wyrastającego z potrzeb nowej publiczności.

### **Teatr dla mas.**

#### **Koncepcja teatru ludowego Romain Rollanda**

Romain Rolland wydał swoje artykuły poświęcone zagadnieniom teatru ludowego dwukrotnie – w 1903 i 1913 roku. Zarysowana przez niego koncepcja zaczęła oddziaływać na europejską refleksję o teatrze dopiero w latach 30., 40., 50. dwudziestego wieku. Za szczególnie inspirujące uznano jego rozważania o konieczności decentralizacji życia teatralnego i kształtowania go zgodnie z oczekiwaniami i – przede wszystkim – specyfiką środowiska, w którym teatr działa<sup>7</sup>. Dojrzewająca najprawdopodobniej w połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku<sup>8</sup> koncepcja teatru ludowego, rozumianego przez Rollanda jako

---

<sup>7</sup> Odnosił się ten postulat także do Paryża. Działanie teatru ludowego w stolicy powinno poprzedzić rozpoznanie potrzeb, upodobań, specyfiki potencjalnej publiczności, z której ma się zrodzić teatr (Rolland: 103).

<sup>8</sup> Było to zjawisko ogólnoeuropejskie. Industrializacja i rozwój miast powodowały wzrost publiczności robotniczej. Powstawanie ugrupowań politycznych, emancypacja warstw dotąd nieaktywnych przyczyniły się do rozwoju form działań propagandowych, wychowawczych i edukacyjnych.

teatr masowy, nazywany też teatrem popularnym, a więc dla wszystkich, miała odpowiadać potrzebom ludu, czyli nowemu społeczeństwu:

[...] w Paryżu są dwa ludy: ten, który wygrzebawszy się z nędzy, został natychmiast pochłonięty przez mieszczaństwo, i ten, który zwyciężony i opuszczony przez swoich szczęśliwych braci egzystuje w czeluściach swej nędzy. Pierwszy z nich nie chce teatru ludowego, drugi, wycieńczony pracą i dobijany zmęczeniem, nie może do tego teatru chodzić. Mieszczańska polityka zakłada unicestwienie jednego z tych ludów i wchłonięcie drugiego. Nasza polityka, nasz ideał zarówno artystyczny, jak i socjalny to ponowne zespolenie obu części ludu i przywrócenie mu świadomości klasowej.

(Rolland: 104)

Stworzony przez Rollanda projekt miał charakter kompleksowy. Uwzględnił on kwestie organizacji teatru (łącznie z podziałem miejsc i cenami za bilety), jego cele, repertuar, (na który miał się składać nowy dramat), elementy estetyki i przede wszystkim publiczność – środowisko, w którym konkretny teatr funkcjonował. Wizja ta była oparta na krytycznym, twórczym podejściu do dziedzictwa teatru Wielkiej Rewolucji Francuskiej<sup>9</sup>, pism Denisa Diderota, Fryderyka Nietzschego i dorobku Ryszarda Wagnera, a także bezpośredniej obserwacji teatrów popularnych, przede wszystkim Théâtre du Peuple (Teatru Ludowego) w Bussang, który został utworzony przez Maurice'a Pottechera. Teatr letni w Bussang, położony na wzgórzu za miastem, nawiązywał do koncepcji Wagnera. Rolland, obserwując zaangażowanie mieszkańców okolicy, ich fascynację teatrem, nabrał przekonania, że dotychczasowy system funkcjonowania teatrów we Francji, z Paryżem jako centrum, z którego płyną impulsy na prowincję, wymaga głębokiej zmiany. Głosił potrzebę organizowania stałych teatrów regionalnych, których repertuar byłby dostosowany do potrzeb i upodobań lokalnej społeczności (ludu) oraz możliwości finansowych, stąd postulował wyrzeczenie się kosztownych dekoracji, wyrafinowanej architektury – wszystkiego, co by zwiększało koszty utrzymania sceny. Merytoryczną bazę dla tych przedsięwzięć miały stanowić badania prowadzone nad dotychczasowymi próbami tworzenia teatru ludowego. Rolland proponował system

---

<sup>9</sup> Rollanda pasjonowała historia Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Jedną z jego ulubionych lektur była *Historia rewolucji francuskiej* Jules'a Micheleta.

ankiet umożliwiających zgromadzenie doświadczeń organizatorów, artystów i innych osób zaangażowanych w takie przedsięwzięcia. Uważał, że można też czerpać z modeli teatrów ludowych funkcjonujących w innych państwach, głównie w Niemczech, co ze względów politycznych, z powodu panującej we Francji niechęci do wschodniego sąsiada, było trudne. Za szczególnie cenne uważał tu doświadczenia *Festspiele* oraz Oberammergau. Upatrywał inspiracji w widowiskach masowych organizowanych we Francji z okazji święta rewolucji według projektów Dawida (Rolland: 169–177). Zakładał też współistnienie różnorodnych form: teatru repertuarowego, plenerowego (letniego) i teatru-święta, co stwarzałoby możliwości budowania zróżnicowanego repertuaru, który zaspokoiłby w sposób optymalny potrzeby nowej publiczności. Tak pomyślany system teatrów pozwalałby na realizację celów ludycznych, integracyjnych oraz pobudzanie intelektu.

Stosunkowo dużo miejsca w eseju poświęconym przyszłemu teatrowi zajęła kwestia dramatu i przyszłego repertuaru. Na podstawie obserwacji publiczności robotniczej i lokalnej (w teatrze w Bussang i w teatrach paryskich), Rolland doszedł do wniosku, że dialogi dramatów klasycznych, dotąd stanowiących „żelazny repertuar”, są przez widzów ze środowisk robotniczych nierozumiane, a więc nie powinny się one znaleźć na scenach przyszłych teatrów ludowych. Wykluczał realizację dramatów m.in. Moliera, Pierre’a Corneille’a, Jeana Baptiste’a Racine’a, Williama Shakespeare’a i innych. Według jego obserwacji część publiczności nie rozumiała tekstów Moliera, co nie wpływało wprawdzie na jej zafascynowanie teatrem jako takim, ale było niepożądane. Z repertuaru przyszłego teatru wykluczał także dramaty bezpośrednio odnoszące się do sytuacji robotników: Maksyma Gorkiego, Lwa Tołstoja, Gerharda Hauptmanna. Argumentował, że utwory tych autorów miały przede wszystkim poruszyć widzów zamożnych, inteligencję, utwierdzić działaczy rewolucyjnych o potrzebie doprowadzenia do przewrotu społecznego. Lud (masy) – zdaniem Rollanda – nie będzie chciał oglądać ponurych obrazów dawnej nędzy i upokorzenia, wręcz przeciwnie – zechce jak najszybciej „wyrzucić z umysłu wszelkie koszmary” (Rolland: 63). Teatr musi budzić zainteresowanie i sprawiać przyjemność, aby widzowie nie mieli poczucia straconego czasu, nie czuli się zdezorientowani. Rolland wierzył też, że sztuka teatru może wpływać na postawy ludzi i przyczynić się do pozytywnych przemian społecznych.

Za najważniejsze dla teatru ludowego gatunki dramatu uważał melodramaty i epeje historyczne. Melodramaty, oczywiście inne niż powstałe w wieku XIX, powinny dostarczać widzom zróżnicowanych emocji (wzruszać i bawić do łez). Dbałość o „prawdziwy realizm” pozwoliłaby odbiorcom łatwiej wejść w akcję. Autor tekstu musi także pamiętać, że widz ma pełne prawo do potwierdzenia swego przekonania, że dobro zawsze zwycięży. Troską dyrektora teatru ludowego (popularnego) powinny być uczciwe relacje między teatrem a jego publicznością, przejawiające się w tym, że lud przychodzi obejrzeć sztukę, a teatr dba o właściwy repertuar oraz organizację przedstawienia<sup>10</sup>. Nowe melodramaty dla teatrów ludowych – co szczególnie istotne – powinny zawierać w sobie „tragiczne czyny” jako konsekwencje konfrontacji charakterów albo ich „naturalnego rozwoju”. Czyny tragiczne rozumiał Rolland jako takie, „[...] które osiągałyby szczyty tragizmu i granice czynu”. Ich ukazanie sprawi, że dramaty będą „pełne błyskawic i grzmotów, podobne do największych sił Natury” (Rolland: 121). Dzieło takie może stworzyć tylko „nadludzki stwórca” miary Ajschylosa, Shakespeare’a i Wagnera, oczywiście patrząc z perspektywy teatru sprzed spodziewanej rewolucji, klasycy ci bowiem nie byli rekomendowani do repertuaru teatrów ludowych. W teatrze przyszłości powinny być grane dramaty ukazujące zarazem „tragedię życia codziennego”<sup>11</sup>, jak i tkwiący w owej codzienności „element nieprzemijający, tajemnicę, wewnętrzną muzykę” (Rolland: 121).

Epeja historyczna natomiast, osnuta na wydarzeniach z dziejów narodu i podaniach, ukazując zwycięstwa oraz ważne wydarzenia, wywoływałyby uczucie dumy i utrwalała wspólnotę. Podobne walory miały cechować widowiska plenerowe, parady, wielkie masowe świętowanie.

O samej inscenizacji, środkach teatralnej ekspresji pisał Rolland niewiele, zdecydowanie najważniejsi dla niego byli widzowie, dramaturgia i kwestie organizacyjne teatru. Za absolutnie podstawowy warunek nowego teatru – w sensie

---

<sup>10</sup> Rolland jako przykład niewłaściwych relacji podaje nadmierne wydłużanie pobytu widzów w teatrze: 4 godziny, podczas których rzeczywista akcja na scenie realizowana jest w niespełna dwie godziny (Rolland: 120).

<sup>11</sup> Jako przykład twórcy, który potrafił odnaleźć i ukazać tragizm codzienności oraz tkwiące w niej „fantastyczne moce, równe antycznym legendom” wymienił Rolland Honoriusza Balzaca (Rolland: 121).



dosłownym (gmachu) i programowym – uważał otwarcie sceny i sali na tłumy, na „lud i atrakcje dla ludu” (Rolland: 113). Bliska mu była koncepcja André E.M. Grétry’ego, którego obszernie cytował i przetransponował jego uwagi o teatrze muzycznym do koncepcji teatru ludowego. A więc wykluczyć trzeba wszelkie cieniowania psychologiczne, to, co można usłyszeć lub zobaczyć z bliska, symbolizmy, subtelne złośliwości czy aluzje. Z upodobaniem cytował słowa Grétry’ego: „Trzeba malować za pomocą miotły”. Teatr ludowy w swojej estetyce „powraca siłą rzeczy do optyki teatru greckiego. Wielkie akcje, silnie i odważnie zarysowane postaci, podstawowe uczucia o silnym rytmie, freski zamiast malarstwa sztalugowego, symfonie zamiast muzyki kameralnej. Monumentalna sztuka stworzona przez lud dla ludu!” (Rolland: 116).

Interesujące, że Rolland jako muzykolog, autor *Jana Krzysztofa*, podejmując zagadnienia budowania wspólnoty, monumentalności widowiska teatralnego lub święta nie wspomina o muzyce jako komponencie teatru ludowego. Pisząc o *Śpiewakach norymberskich* Wagnera, których uważał za gotowy model teatru ludowego, stwierdził, że w ustalaniu repertuaru dla francuskiego teatru dla mas pomija kwestie muzyczne, gdyż „we Francji edukacja muzyczna ludu dopiero raczkuje i potrzeba jeszcze wielu lat, aby przyniosła rezultaty” (Rolland: 64).

Koncentracja na publiczności teatrów ludowych wyróżnia zdecydowanie Rollanda spośród reformatorów teatru, którzy – nie ignorując kwestii widzów – o wiele więcej miejsca poświęcali samej sztuce teatru, mając nadzieję, że odnowiony teatr znajdzie uznanie publiczności, spełni jej oczekiwania. Rolland odwrócił ten porządek:

[...] jedni chcą dać ludowi „teatr jaki jest”, „jakikolwiek bądź”. Drudzy chcą, by z ludu, tej nowej siły, wyłoniła się nowa sztuka, nowy teatr. Jedni wierzą w Teatr. Drudzy – swoje nadzieje pokładają w Ludzie. Nie mają ze sobą nic wspólnego. Mistrzowie przeszłości. Mistrzowie przyszłości.

(Rolland: 34)

Podstawy koncepcji teatru ludowego Rolland zawarł w kilku punktach, postulatach, które sformułował – jak przyznał – na podstawie aktualnej kondycji „ludu Paryża”. Teatr, aby był „naprawdę ludowy”, musi spełnić określone warunki, z których pierwszy i najważniejszy to – „być wytchnieniem”, czyli zapewnić wypoczynek fizyczny (wszystkie, nawet najtańsze miejsca powinny być wygodne) i moralny (sztuki dające radość, optymizm). Drugi – bycie źródłem

energii, „dając ludowi wytchnienie, teatr powinien go oczyszczać i zachęcać do działania w następnym dniu” (Rolland: 109). Warunek ten można spełnić przez stworzenie iluzji pozwalającej widzom zapomnieć o codziennych trudach i jednocześnie pokazywać, że może być lepiej, można odnieść sukces, osiągnąć cel. Kolejny warunek to – „być światłem dla intelektu”. Teatr może ten cel osiągnąć, umiejętnie ucząc „trzeźwo patrzeć i trzeźwo oceniać rzeczy, ludzi i siebie samego” (Rolland: 109). Dla pracującego fizycznie, dowodzi Rolland, wypoczynkiem może być właśnie pobudzenie do myślenia, rozbudzanie ciekawości i skłonienie do poszukiwania odpowiedzi na pytania dostosowane oczywiście do jego psychiki i intelektu. Przyszły teatr popularny (ludowy, masowy) powinien unikać dwóch skrajności, którymi jest obecnie zainfekowany: pedagogicznego moralizatorstwa i dyletantyzmu w rozbawianiu widza za wszelką cenę. Podstawę tego nowego teatru stanowić muszą: „radość, siła, i inteligencja” (Rolland: 110).

Interesująca koncepcja teatru ludowego stworzona przez Rollanda, mimo wielkiej estymy, jaką darzy on lud jako inspiratora przyszłego teatru, oparta jest na doświadczeniach już funkcjonującego teatru popularnego. Na pytanie, co wnosi lud do tego teatru, można odpowiedzieć: swoją obecność, dobrą wolę, wrażliwość i wreszcie pieniądze, które umożliwiają teatrowi funkcjonowanie. Rolland w gruncie rzeczy nakreślił pewien model funkcjonowania teatru popularnego *hic et nunc* oraz w przyszłości. Zbyt mglista jest wizja przyszłego społeczeństwa, zbyt mocno osadzone są rozważania autora w rzeczywistości życia teatralnego Paryża, Francji i Niemiec, aby esej o teatrze ludowym potraktować jako wizję nowego teatru. O wartości pracy Rollanda stanowi kompleksowość ujęcia problemu teatru popularnego: od przestrzeni, przez kwestie finansowe, odpowiedni repertuar i estetykę oparte na znajomości środowiska, w którym działa, do sformułowania przed nim celów i funkcji. Spośród wielu postulatów organizacyjnych i badawczych, takich jak: prowadzenie badań publiczności, gromadzenie doświadczeń animatorów i artystów związanych z teatrami ludowymi, najsilniej wybijają się ten o decentralizacji życia teatralnego, tworzeniu teatru dla konkretnej dzielnicy, regionu, miejscowości.

## Od teatru ludowego do narodowego. Program teatralny Jędrzeja Cierniaka

Emancypacja chłopstwa jako warstwy społecznej, zwiększenie jej aktywności obywatelskiej, tworzenie związków i stowarzyszeń w II połowie XIX oraz na początku XX wieku doprowadziło także do kulturalnej aktywizacji środowisk wiejskich. Wspierane przez władze państwowe i lokalne oraz przez osoby prywatne działania oświatowe, tanie wydawnictwa kierowane do włościan, robotników, ludzi świadczących pracę najemną (służba domowa, czeladnicy, drobni rzemieślnicy itp.), specjalne przedstawienia teatralne dramatów popularnych<sup>12</sup>, stworzyły grunt do powstawania na wsiach chórów, zespołów śpiewających i teatralnych. Zespoły te często zakładane były z inicjatywy wiejskich elit: nauczycieli, księży, organistów czy ziemian. Związki i stowarzyszenia wspierające edukację starały się wspomagać też animatorów, organizując kursy instruktażowe, wydając dla nich broszury i propozycje repertuarowe. Najczęściej powielano w pracy grup teatralnych wzorce teatrów profesjonalnych, co rzadko dawało dobre efekty. Odzyskanie przez Polskę niepodległości przyczyniło się do intensywniejszych działań o charakterze kulturalno-oświatowym w środowiskach wiejskich, małomiasteczkowych i robotniczych. Podejmowano próby łączenia w programach przedsięwzięć integrujących, niwelujących podziały powstałe przez zabory oraz zmierzających do zachowania lokalnych tradycji. W ten nurt pracy oświatowej i animacji wpisuje się Jędrzej Cierniak, który sformułował, propagował i wdrażał praktycznie swoją koncepcję teatru ludowego. Główne fora jego działalności to: warszawski Związek Teatrów Ludowych, miesięcznik „Teatr Ludowy” oraz prasa regionalna, gdzie drukowane były jego artykuły i wywiady; spotykał się także z instruktorami, zespołami, nauczycielami itp.

W obszernym czteroodcinkowym artykule pt. *Nasz cel i nasze drogi*, opublikowanym w 1927 roku na łamach „Teatru Ludowego”, Cierniak zdefiniował

---

<sup>12</sup> Wśród kierujących scenami zarówno zawodowymi, jak i amatorskimi, szczególną popularnością cieszyły się dramaty Ludwika Anczyca i Elżbiety Bośniackiej, oparte na wydarzeniach historycznych, których celem była edukacja, budzenie świadomości narodowej i patriotyzmu. Dużą rolę odegrał dramat Anczyca *Kościuszkę pod Raclawicami*, ufundowany na micie politycznym Tadeusza Kościuszki, Insurekcji, bitwy raclawickiej i idei solidaryzmu narodowego, której ikonami stali się Kościuszkę, Bartosz Głowacki, kosynierzy i Raclawice. Zob. Ziejka: 164–206.

rozumienie teatru ludowego przyjęte przez Związek Teatrów Ludowych: teatr ludowy to taki, który funkcjonuje w obrębie konkretnej społeczności, z niej wywodzą się jego aktorzy i widzowie. Teatr ten „wyrasta spontanicznie w danym środowisku, jest artystyczną potrzebą, nie ogląda się za postronną publicznością<sup>13</sup>, a wśród swoich jest bezpośrednio dobrze rozumiany i odczuty” (Cierniak: 39). Ma często charakter doraźny, działa nieregularnie, zespół nie jest stały, ale każde przedstawienie takiego teatru ma charakter odświętny dla całej gromady – aktorów i widzów. Cierniak przyznaje, że teatr ludowy jest teatrem amatorskim, miłośniczym, jednakże dystansuje się od tej nazwy, gdyż zbyt mocno kojarzona jest z repertuarem i naśladowaniem teatrów profesjonalnych, co jest sprzeczne z jego rozumieniem teatru ludowego (wiejskiego lub miejskiego). Teatr ludowy bowiem powinien być oryginalną twórczością konkretnego środowiska (chłopskiego, żołnierskiego, szkolnego, robotniczego), jego powstanie i dokonania zaś winny wynikać z estetycznych i kulturalnych potrzeb, a także z potrzeby teatru „wrodzonej każdemu człowiekowi”. Jest twórczością samorodną. W jego obręb włącza też widowiska dożynkowe, obrzędowe, jasełka. Teatr ludowy nie jest zaprzeczeniem ani konkurencją dla teatru zawodowego, jest innym teatrem. Nie jest też teatrem „dla ludu”, rozumianym jako przedstawienia przygotowane przez teatr profesjonalny lub amatorski dla publiczności wywodzącej się z niższych warstw społecznych<sup>14</sup>.

Aktywizacja środowiska, wynajdywanie i rozwijanie talentów przy zachowaniu poszanowania dla oryginalności, bez narzucania gotowych szablonów, pielęgnowanie twórczości samorodnej, zachowanie własnej tradycji i obyczaju – to główne cele ruchu teatrów ludowych, które Cierniak nazywał ogólnymi. Biorąc

---

<sup>13</sup> Nie było to absolutną regułą. W drugiej połowie lat dwudziestych i pierwszej lat trzydziestych XX wieku teatry ludowe występowały poza swoimi siedzibami, w innych regionach, z inscenizacjami wesel. Najczęściej nie były to tylko rekonstrukcje samych obrzędów, ale połączenie obrzędu z akcją dramatyczną.

<sup>14</sup> Popularną formą umożliwiania kontaktu ze sztuką teatru dla robotników, pracowników najemnych były już w ostatnim dziesięcioleciu XIX w., na początku XX i w okresie międzywojennym przedstawienia popołudniowe, na które bilety sprzedawano po cenach niższych. Bilety były dofinansowywane także przez np. cechy rzemieślnicze, stowarzyszenia kulturalno-oświatowe lub władze miejskie. Zazwyczaj wystawiano wówczas łatwiejsze w odbiorze przedstawienie z aktualnego repertuaru teatru, w którym były także dramaty popularne. Swoistym przebojem scen był *Kościuszko pod Raclawicami* Władysława Ludwika Anczyca czy też – od swojej premiery w 1904 r. – *Betlejem polskie* Lucjana Rydla.

pod uwagę ówczesną sytuację w Polsce, uważał, że teatr ludowy w powojenny chaos, tandetę życia wprowadzić może więcej „przyrodzonej sobie powagi”, jako oparty na tradycji i zawierający elementy sakralne (chrześcijańskie lub wiążące się z uznaniem potęgi natury). Rozwój twórczości samorodnej przyczyni się do wzbogacenia narodowej kultury artystycznej. Teatr ten byłby także sposobem „wypowiedzenia” kultury lokalnej w oryginalnej formie widowiskowo-teatralnej. Być może powinien przyczynić się również do ochrony i zachowania kultury ludowej<sup>15</sup>, kultywowania tradycji i obyczajów, kształtowania postaw odpowiedzialności za stan kultury oraz integracji gromady (społeczności), w której działa. Na bazę repertuarową dla teatru ludowego składa się przede wszystkim materiał etnograficzny: wesela, chrzciny, pogrzeby, dożynki, szopki, sobótki, legendy, podania, tańce i pieśni. Jest to materiał dla każdego rodzaju teatru ludowego – jak to Cierniak określa – sakralnego, obrzędowego, obyczajowego i zabawowego.

Teatr jest sumą środków do ucieleśnienia wymaganego życia; wymaganych idei; wymagowanej ich realizacji. Skoro zaś człowiek tak chętnie robi teatr, to z tego należy wyciągnąć wniosek, że człowiek lubi się ludzić [...] jest to rodzaj działalności społecznej, która [...] musi być ściśle związana z życiem i ideami tego środowiska, w którym ten teatr jest prowadzony.

(Cierniak: 115–116)

Wychodząc z takiego rozumienia teatru, Cierniak nie tylko kieruje uwagę zespołów na ich środowisko i lokalną kulturę jako źródła inspiracji. Nie wyklucza wykorzystywania gotowych tekstów dramatycznych. Zaleca jednak, aby były to albo utwory fantastyczne, bliskie podaniom ludowym, albo żeby ich treść wiązała się z życiem wsi, obchodami świąt i rocznic. W widowiskach lub przedstawieniach opartych na gotowych tekstach powinny znaleźć się elementy swojskie, które będą sprzyjały integracji występujących z widzami. I tu autor *Franusiowej doli* proponuje wykorzystać muzykę oraz pieśni, które mogą (i powinny) być śpiewane przez wszystkich obecnych. Udratyzowane obrzędy

---

<sup>15</sup> Kultura ludowa według Cierniaka to nie tylko kultura wiejska, ale także miejska, środowiskowa (robotnicza, żołnierska, podmiejskich peryferii). Teatr ludowy to teatr chłopski, żołnierski, szkolny, robotniczy, środowiskowy.

i obyczaje mogą także kończyć się wspólnym śpiewem<sup>16</sup> albo zaproszeniem do tańca, co nadałoby płynności całemu przedsięwzięciu, zatarłyby się granice teatru i wzmocniła spójność, jedność gromady.

Samorodna twórczość oparta na lokalnych tekstach kultury jest pierwszym, początkowym etapem działalności teatru ludowego. Kolejnym będą próby opracowania arcydzieł literatury dramatycznej polskiej i obcej. I tu Cierniak podkreślał, że musi to być działanie bardzo odpowiedzialne i trudne. Największym niebezpieczeństwem jest pokusa wejścia w szablony i schematy scen zawodowych, czego teatr ludowy robić absolutnie nie może, jeżeli chce zachować swoją specyfikę i oryginalność. Cierniak zgłasza też postulat, aby doświadczeni pisarze zaczęli tworzyć dla teatru ludowego dramaty, szczególnie w formie misterii oraz widowisk odpustowych. Dramaturg musi uwzględnić specyfikę teatru ludowego, warunki działania. Ze względu na brak typowej sali teatralnej z całym zapleczem technicznym wskazane byłoby uwzględnienie jako przestrzeni gry sceny jednoczesnej lub trójdzielnej, misteryjnej. Postacie dramatu powinny być wyraziste, bez cieniowania psychologicznego, prezentowane bardziej przez działanie niż dialogi. Cierniak, jako znawca kultury ludowej, przestrzega przed stosowaniem gwary bez jej dobrej znajomości, także wykorzystanie obrzędów wymaga konkretnej wiedzy. Jeżeli obrzęd jest epizodem, to Cierniak proponuje, aby pozostawić jego odegranie zespołowi według lokalnego rytu (dawnego albo aktualnego, w zależności od czasu akcji).

Cierniak był także praktykiem teatralnym, dramaturgiem i instruktorem. Zalecał, aby opracowywanie tekstu i koncepcji przedstawienia albo widowiska miało charakter zespołowy. Instruktor powinien kierować pracą dyskretnie, proponując lub naprowadzając na konkretne rozwiązania, i nie ulegać pokusie stosowania wzorca zachowań teatralnego reżysera. Jako pozytywny przykład teatralnej pracy podaje metody pracy stosowane w Reducie, która pod wieloma względami mogła służyć za przykład modelowy<sup>17</sup>. Za cenne uważał także

---

<sup>16</sup> W dramatach rocznicowych autorzy proponowali najczęściej popularne pieśni patriotyczne, w jasełkach, szopkach, betlejkach – kolędy lub pastorałki (czasem autor umieszczał w didaskaliach wskazówkę, że wszyscy powinni zaśpiewać kolędę, zostawiając wybór zespołowi).

<sup>17</sup> Cierniak cenił Redutę za zespołowość, eliminowanie gwiazdorstwa (na afiszu widniało najczęściej: reżyseria i wykonanie – zespół Reduta), danie pierwszeństwa w repertuarze dramatom polskim, przygotowywanie wielu przedstawień tak, aby można je było wystawiać poza salą teatralną (w świetlicach, klubach itp.).

możliwości bezpośredniego kontaktu animatorów i aktorów teatrów ludowych z objazdowymi zespołami Reduty, które występowały w niewielkich miejscowościach, często w plenerze lub świetlicach. Osterwa, obejmując teatr na Pohulance w Wilnie, zapowiadał gotowość do współpracy z organizatorami teatrów amatorskich, organizowanie konsultacji i wsparcie repertuarowe. Czy i w jakim stopniu te plany zostały zrealizowane – trudno dziś powiedzieć. Wiadomo, że po przedstawieniach objazdowych aktorzy spotykali się z widzami. Dość systematyczne były także kontakty Reduty z wileńskimi szkołami, szczególnie z gimnazjami im. Adama Mickiewicza i im. Zygmunta Augusta. Mieczysław Limanowski, uważany za czołowego wileńskiego regionalistę, wielokrotnie w swoich artykułach i pogadankach radiowych podkreślał, że szczególną wartość ma kultura tych społeczeństw, które zachowały silne związki z naturą, jak to określał – z „rytmem ziemi”. Polska „dusza zbiorowa” została ukształtowana przez klimat, geografę, rytm zmian pór roku, dnia i nocy oraz powiązane z nimi rytmy pracy i świąt (Limanowski: 80). Praca, zanurzenie w naturze, wspólne kultywowanie obrzędów to – zdaniem Limanowskiego – podstawowe elementy integrujące społeczność<sup>18</sup>. W tym kontekście nie dziwią wysiłki Limanowskiego i Osterwy, aby nadać wileńskiemu „kaziukowi”<sup>19</sup> bardziej obrzędowy, integracyjny charakter, podobnie jak i świętu powitania wiosny przez organizowanie barwnego pochodu ze Smokiem/Bazyliżkiem z Bakszty (*O zespole Reduty*: 232–233), a także kiermaszowi świętojańskiemu.

Cierniak podkreślał, że każdy teatr powinien działać w swoim rytmie, zadbać też o współpracę z innymi organizacjami działającymi w jego środowisku, co będzie kontynuacją już pewnej tradycji, gdyż jeszcze na przełomie XIX i XX wieku kółka rolnicze, stowarzyszenia edukacyjne i charytatywne inspirowały do działań teatralnych i widowisk<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> O koncepcji kultury M. Limanowskiego zob. Grzelak: 277–296.

<sup>19</sup> „Kaziuki” obchodzone były w Wilnie w dniu 4 marca. Najważniejszym punktem obchodów był jarmark, pierwszy po zimie, na który zjeżdżali się chłopcy z wyrobami z drewna. W okresie międzywojennym starano się, aby było to święto regionalne, poszerzano jego program, podobnie jak i ofertę jarmarku.

<sup>20</sup> W Galicji w 1907 r., z inicjatywy Towarzystwa Kótek Rolniczych, powołano Związek Teatrów i Chórów Włościańskich z siedzibą we Lwowie. Warszawski oddział Związku Teatrów Ludowych miał charakter centralny w ograniczonym zakresie. Oddziały związku w poszczególnych miastach wojewódzkich zachowywały dużą autonomię. Miały swoją działalność

Wiele artykułów Cierniak poświęcił sprawom organizacyjnym oraz aktualnym problemom ruchu teatrów ludowych, a także prezentowaniu działalności związków w poszczególnych województwach. Podstawową jednostką wspomagającą działalność teatrów ludowych był Związek Teatrów Ludowych Oddział w Warszawie, który wydawał miesięcznik „Teatr Ludowy”, powołał także Instytut Teatrów Ludowych<sup>21</sup>, którego celem było gromadzenie materiałów etnograficznych: kostiumów, zabytków kultury materialnej, tekstów, opisów obrzędów – wszystkiego, co byłoby pomocne w pracy instruktorów i zespołów teatralnych oraz autorów dostarczających repertuaru dla teatrów ludowych. Pierwszym wydawnictwem Instytutu był druk *Pastorałki* w opracowaniu Leona Schillera. Wydawano też broszury z propozycjami repertuarowymi. Działy także autonomiczne Związki Teatrów Ludowych w innych miastach, prowadziły one własną działalność wydawniczą oraz prace dokumentujące kulturę ludową regionu. Wpisywały się w ten sposób w program regionalizmu, tak popularny w okresie międzywojennym. Cierniak nie dążył do centralizacji, nie tworzył systemu zależności czy podległości związków wojewódzkich oddziałowi warszawskiemu. Każdy miał działać według własnych potrzeb, możliwości i koncepcji. Na przykład oddział w Wilnie jako jeden z istotnych celów działalności obrał pracę nad eliminowaniem rusycyzmów.

Oddział w Warszawie wraz z instytutem pełnił funkcje inspirujące, umożliwiał wymianę doświadczeń. Organizowane w poszczególnych województwach kursy oświaty pozaszkolnej dla nauczycieli i starszej młodzieży wspierane były przez warszawski lub lokalny oddział Związku Teatrów Ludowych. W ich program włączano zajęcia teatralne. Przykładem może być zorganizowany przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Wileńskiego w styczniu 1935 roku dwutygodniowy kurs teatralno-muzyczny dla nauczycieli (łącznie dla siedemdziesięciu pięciu osób, po 3–4 osoby z każdego powiatu). W programie rozpisany na 97 godzin wykładów i warsztatów znalazły się następujące tematy: problemy oświaty pozaszkolnej na terenie Okręgu Szkolnego Wileńskiego, śpiew i muzyka

---

bardziej orientować na lokalne potrzeby i warunki, niż kierować się inspiracjami płynącymi z Warszawy. Na łamach „Teatru Ludowego” oddział warszawski był prezentowany przede wszystkim jako ośrodek mogący udzielać pomocy, wspierać akcje lokalne.

<sup>21</sup> 13 maja 1928 r. podjęto decyzję o utworzeniu instytutu i wybrano zespół do opracowania jego statutu. Jesienią tegoż roku instytut rozpoczął swoją działalność.



w pracy społeczno-oświatowej, elementy historii muzyki i śpiewu, harmonia, instrumentoznawstwo, dyrygowanie, cieniowanie, repertuar pieśni szkolnych i pozaszkolnych, organizacja chórów szkolnych i pozaszkolnych, metoda pracy w zespole chóralnym, rola teatru w pracy społeczno-oświatowej, repertuar teatrów ludowych, reżyseria, zasady charakteryzacji, technika sceny, tańce ludowe.

Wileński Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który powstał z Towarzystwa Polskiego Teatru Ludowego w Wilnie, w 1935 roku dysponował wzorami i wypożyczalnią kostiumów; jego „szatnia teatralna” liczyła 2000 sztuk ubiorów i dodatków. Animatorzy mogli skorzystać z porad fachowych instruktorów, którzy także pośredniczyli w dostarczaniu sztuk teatralnych i śpiewników. Gromadzone były także materiały etnograficzne: opisy obrzędów, teksty pieśni itp. Wydano drukiem *Śpiewnik wileńsko-nowogródzki* i obrzędowe widowisko *Kupata*<sup>22</sup>.

Działalność Związków Teatrów Ludowych, akcje prowadzone w regionach, dostępność „Teatru Ludowego” oraz propozycji repertuarowych publikowanych w seriach regionalnych powoli, wolniej jednak niż oczekiwał tego Cierniak, przyczyniały się do eliminowania z repertuarów teatrów ludowych, szczególnie wiejskich, płaskich komedii, które w niewybredny sposób bardziej ośmieszały chłopów, niż bawiły.

Jak autor *Franusiowej doli* widział przyszłość teatrów ludowych? Uważał, że będą się one przeobrażały wraz ze zmianami zachodzącymi w życiu społecznym, kulturze oraz poziomie edukacji. Miał też świadomość nieuchronności zanikania tradycyjnej kultury ludowej, czego przejawy już obserwował: zarzucanie strojów ludowych, ograniczanie zwyczajowych obrzędów, coraz mniejsza znajomość ich sensów, odchodzenie od dotychczasowych form spędzania wolnego czasu, coraz bardziej ograniczone rękodzieło. Uważał jednak, że

[...] dawna, tradycyjna kultura ludowa, ginąc w dotychczasowej postaci w życiu, przenieść się winna jako tworzywo do sztuki już nie ludowej nawet, ale narodowej.

---

<sup>22</sup> W okresie międzywojennym ukazywały się w Wilnie dwie serie biblioteczek teatralnych: „Teatrzyk Wileński” i „Scena Wileńska”. Obie serie wydawnicze omówiłam w artykule: „Scena Wileńska i Teatrzyk Wileński. Uwagi o propozycjach repertuarowych dla *tutejszych* teatrów amatorskich” (w: *Kresy w literaturze*. Red. Bolesław Hadaczek. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1998).

Są różne próby wydobycia wyrazu w widowiskach ludowych, uniezależnienia się od teatru mieszczańskiego, utrwalenia w tym wyrazie swojskości rdzennie polskiej, piastowskiej jakby dostojności. [...] A to co dziś robimy po izbach, świetlicach, na różnych dożynkach [...], owe inscenizowane obrzędy i rytuały – to wszystko budulec pod przyszły teatr ludowy, który stanie się teatrem narodowym. [...] możemy spodziewać się w tym teatrze naszego narodowego, polskiego stylu.

(Cierniak: 212–213)

Tą wypowiedzią Cierniak włączył się w dyskusję o teatrze narodowym i polskim stylu w teatrze<sup>23</sup>, kilkakrotnie odradzając się w okresie międzywojennym. Najczęściej Teatr Narodowy, jako reprezentacyjną i reprezentatywną scenę polską, chciano widzieć ukształtowaną na wzór Komedii Francuskiej, a więc z tzw. żelaznym polskim i obcym repertuarem, zachowaniem wybitnych inscenizacji i polskim stylem gry aktorskiej. Rolę adekwatną do dramatów Moliera w teatrze francuskim miał pełnić Aleksander Fredro. Styl polski w grze aktorskiej wywodzono z tradycji kreowania postaci kontuszowych. Cierniak natomiast podstawy narodowego polskiego stylu w teatrze widział także w kulturze wiejskiej, chłopskiej i w teatrze ludowym, jako formie pośredniej, przejściowej. Rozwinięta sieć teatrów ludowych, systematyczny ich rozwój miał doprowadzić do przekształcania się twórczości lokalnej, samorodnej w uniwersum narodowej kultury.

U podstaw koncepcji teatrów ludowych Rollanda i Cierniaka leżało przekonanie, poparte obserwacją zachodzących procesów społecznych, że zmiany w gospodarce, edukacji, kształtowanie się świadomości społecznej i obywatelskiej, przemiany obyczajowe wywrą szczególnie znaczący wpływ na sztukę teatru jako najbardziej społeczną spośród innych dziedzin kultury artystycznej. Lud, rozumiany jako „masy”, potrzebuje i będzie potrzebował teatru odpowiadającego jego oczekiwaniom, a więc dającego godziwą rozrywkę, teatru swojskiego – w rozumieniu poruszanych problemów i w stosowanej estetyce, osadzonego w realiach *hic et nunc*. Bazą dla teatru ludowego Rollanda miały być naukowe badania pozwalające określić specyfikę środowiska, w którym

---

<sup>23</sup> W 1925 r. „Przegląd Warszawski” (t. I, rocznik V) opublikował odpowiedzi na ankietę dotyczącą organizacji oraz programu Teatru Narodowego. Odpowiedzi udzieliło 30 osób, ludzi teatru, m.in. Tadeusz Żeleński-Boy, Kornel Makuszyński, Wiktor Brumer, Jan Kasprowicz, Wacław Grubiński, Stefan Jaracz, Stanisław Siedlecki, Arnold Szyfman, Jan Lorentowicz, Juliusz Osterwa.

teatr działa. Sam teatr, jako stały, zawodowy, funkcjonować powinien dla konkretnej widowni, ale – można by rzec – z pewnego dystansu, jako twór zewnętrzny starający się spełnić oczekiwania swoich potencjalnych widzów. Cierniak natomiast koncentrował się na teatrze incydentalnym, samorodnym, lokalnym, który starał się modelować, rozwijać jego formy, a który z czasem miał współtworzyć teatr polski, narodowy i wnieść do niego to, co najcenniejsze w kulturze chłopskiej, żołnierskiej, robotniczej czy szkolnej. Rolland zakładał, że ukształtowany teatr profesjonalny dostosuje swoje formy organizacyjne i repertuar do potrzeb konkretnej społeczności, zainicjuje także widowiska – święta lokalne, w których będą brali czynny udział okoliczni mieszkańcy. Dla Cierniaka teatr ludowy jest formą nie tylko artystyczną, ale i spełnieniem potrzeby teatralności, gry, i jako taki współlistnieje obok teatrów profesjonalnych. Jako swojski i lokalny utrwała miejscowe tradycje, obrzędy, przedłuża ich żywotność w świadomości środowiska, reaguje też na zmiany i nowe zjawiska, procesy, którym podlegają jego aktorzy i widzowie. I tu, podobnie jak Rolland, Cierniak widzi konieczność zawarcia sojuszu z nauką – etnografią, etnologią, folklorystyką – aby ocalić kulturę ludową rozumianą jako tradycja oraz twórczość efemeryczna (okolicznościowe pieśni, rymowanki itp.). I Rolland, i Cierniak uważają widowiska plenerowe, pochody za niezwykle istotne formy wspólnego świętowania. Integrują one środowisko i z czasem stają się jednym z wyznaczników lokalnej tożsamości. Dla obu teoretyków jest oczywiste, że teatr ludowy to teatr lokalny, autonomiczny, zorientowany na lokalną społeczność, która go kształtuje (Rolland) lub z którego się wywodzi (Cierniak).

Historia i zjawiska zachodzące obecnie w szeroko rozumianym życiu teatralnym potwierdzają wyrażoną przez Rollanda potrzebę decentralizacji teatru, jak i potencjał historii, tradycji lokalnych i widowisk plenerowych jako święta społeczności. Ruch rekonstrukcyjny, święta lokalne kreowane na prezentację tożsamości<sup>24</sup> i zarazem atrakcję turystyczną, budowanie repertuaru opartego na historii miejsca – to aktualne, swoiste świadectwa trafności wizji Rollanda i Cierniaka. Jako przykład scen szczególnie osadzonych w historii lokalnej można wymienić Teatr Zagłębia w Sosnowcu, Teatr Korez oraz Teatr

---

<sup>24</sup> Zagadnienie to podjęłam w artykule „Odzyskiwanie i osvajanie historii Ziemi Odzyskanych. Performatywne kreacje miejsca. Rekonesans” (w: Wąchocka, Fox, Głowacka: 71–88).

Śląski w Katowicach<sup>25</sup> czy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy i wystawioną tam *Balladę o Zakaczwaniu*, opartą na opowiadaniach mieszkańców dzielnicy, obejmującą okres od lat 50. do wielkiej powodzi w 1997 roku (reż. Jacek Głomb, premiera 7 października 2000 r.). Z narracji świadków historii powstał kultowy dla mieszkańców Ziemi Odzyskanych *Transfer* w reżyserii Jana Klaty (Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, premiera 18 listopada 2006 r.). Zrodził się także nurt teatru antropologicznego, określane przez Leszka Kolankiewicza jako „teatr zarażony antropologią” (Kolankiewicz), który wykorzystuje efekty prac antropologów badających kultury tradycyjne albo sam takie badania prowadzi na potrzeby konkretnych realizacji. Klasycznym przykładem takiej grupy jest Teatr Węgajty/ Projekt Terenowy<sup>26</sup> czy Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” organizujący wyprawy do miejsc powiązanych z realizowanymi projektami przedstawień<sup>27</sup>, np. wędrówkę po pograniczu polsko-białoruskim w poszukiwaniu materiałów do realizacji *Guseł* na podstawie *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Lokalność i uniwersalność współczesnego teatru przenikają się na poziomie genezy przedstawień, ich źródeł, jak i samych artefaktów. Zatarły się natomiast granice między sceną zawodową a amatorską w sferze estetyki i w stosowanych środkach ekspresji, aczkolwiek tak zwane teatry offu zdecydowanie bardziej radykalnie zrezygnowały z dramatu jako podstawy przedstawienia, szukając inspiracji w różnych tekstach oraz własnych doświadczeniach i obserwacjach zespołu. Decentralizacja życia teatralnego jest faktem, podobnie jak powszechność sztuki teatru z założenia adresowanej do każdego widza (jedyne ograniczenia to wiek odbiorcy). Ekspansja lokalności, historii miejsca, choć wyraźnie zaznacza swój wpływ na kształt teatru, to współlistnieje z językiem opartym na uniwersum popkultury czy tradycji teatralnej przywoływanej bezpośrednio lub przez aluzje, nawiązania, kalki, cytaty.

---

<sup>25</sup> Zob. Aneta Głowacka, „Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku” (w: Wąchocka, Fox, Głowacka: 148–166).

<sup>26</sup> Zob. Kamila Paprocka, „Teatr Węgajty/ Projekt Terenowy, czyli wielka narracja odzyskana przez narrację litotyczną” (w: Wąchocka, Fox, Głowacka: 203–211).

<sup>27</sup> O wyprawach oraz ich roli w budowaniu przedstawień pisze Tadeusz Kornaś w książce *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (Kraków: Homini, 2013).

Teatr pozostał sztuką egalitarną i elitarną zarazem, jako instytucja jest otwarty dla wszystkich, jego repertuar jest bardzo zróżnicowany. Teatr popularny ukierunkowany na ludyczność jest przeznaczony dla każdego widza, bez względu na jego status społeczny czy wykształcenie. Lokalność, historia i mity miejsca stały się podstawą teatru antropologicznego, poszukującego inspiracji w kręgu rytuałów i odkrywanych tradycji. Być może w większym stopniu, niż tego chcieli i mogli się spodziewać Rolland i Cierniak, rozwinęły się widowiska plenerowe, gry masowe, które już nie mieszczą się – jak chciała tradycja – w sferze magii lub sacrum. Społeczeństwo spektaklu wprowadziło je także w obręb wszystkich sfer swego życia (Debord: 135–153). Spektakl nie zawsze jest świętem wspólnoty, coraz częściej jest sposobem jej unifikacji i podporządkowania, zamiast integracji – ujawnia antagonizmy, staje się formą ubezwłasnowolnienia.

### Bibliografia

- Abramowski, Edward. „Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tołstoja *Szto takoje iskusstwo?*). Tegoż. *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. Krystyna Najder-Stefaniak. Kraków: Universitas, 2011. 3–44.
- Cierniak, Jędrzej. *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego: wybór pism, inscenizacji i listów*. Oprac. Antoni Olcha. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1963.
- Debord, Guy. *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. i wstęp Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Fuchs, Georg. „Uroczyste przedstawienie ludowe”. Tegoż. *Scena przyszłości*. Tłum. i oprac. Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004. 133–156.
- Grzelak, Agnieszka. „Przestrzeń interdyscyplinarnej rozmowy. Mieczysława Limanowskiego koncepcja kultury”. *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*. Red. Maria Kalinowska, Andrzej Sadurskiego. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1998. 277–296.
- Kolankiewicz, Leszek. „Teatr zarazony etnologią”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 3–4 (1991): 13–22.
- Leyko, Małgorzata. *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.
- Limanowski, Mieczysław. *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Wybór, wstęp i oprac. Zbigniew Osiński. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1994.

- „Istota kultury”. *Kultura wsi. Biuletyn XIII Konferencji Oświatowej poświęconej zagadnieniom kultury wiejskiej w Polsce*. Warszawa 1930. 13–47.
- O zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia*. Warszawa: Czytelnik, 1970.
- Rolland, Romain. *Teatr ludowy*. Tłum., wstęp i oprac. Piotr Olkusz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Simon, Ludwik, oprac. *Spis przedstawień Zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919–1929. Repertuar*. Wilno: Nakładem Zespołu Reduty, 1929.
- Wąchocka, Ewa, Dorota Fox, Aneta Głowacka, red. *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Ziejka, Franciszek. „Raclawickie kosy”. Tegoż. „*Wesele*” w *kręgu mitów polskich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. 184–206.

## Conceptions of Folk Theatre. Romain Rolland and Jędrzej Cierniak

### Summary

The basis for conceptions of folk theatres, formulated at the end of the 19th century and in the first 40 years of the 20th century by Romain Rolland and Jędrzej Cierniak, was the conviction that changes in the economy and education, the formation of social and civic consciousness, as well as changes in customs have an impact on the art of theatre being the most social of the fields of artistic culture. The people understood as “the masses” need and will need theatre that meets their expectations and provides decent entertainment. The basis for Rolland’s folk theatre was supposed to be scientific research enabling one to determine the specific environment in which the theatre operates. The permanent and professional theatre in itself should operate for a specific audience as an institution attempting to meet the expectations of its spectators. Cierniak, on the other hand, concentrated on self-generated, local theatre. He tried to model its forms. In time, the theatre was to co-create the Polish national theatre. For Cierniak, folk theatre is not only an art form but also a way of satisfying the need for theatricality. It coexists alongside professional theatres. Being both familiar and local, it perpetuates local traditions and rituals, prolongs their vitality in the consciousness of the environment, and also reacts to new phenomena to which its actors and spectators are subjected. And here, like Rolland, Cierniak sees the need for an alliance with science – ethnography, ethnology, folklore studies – to save folk culture understood as tradition and ephemeral creativity (occasional songs, rhymes, etc.). Both Rolland and Cierniak see outdoor performances as important forms of creating and sustaining community and a marker of local identity. For both theorists, it is evident that folk theatre is local,

autonomous, oriented towards the local community that shapes it (Rolland) or from which it derives (Cierniak).

Phenomena currently taking place in theatrical life confirm the need expressed by Rolland and Cierniak for decentralisation of theatre, as well as the potential of local history and traditions. Examples of theatres particularly rooted in local history include the *Zagłębie Theatre* in Sosnowiec, the *KOREZ Theatre* and the *Stanisław Wyspiański Theatre* in Katowice, the *Helena Modrzejewska Theatre* in Legnica or anthropologically oriented: *Teatr Węgajty/Field Project* and the *Gardzienice Centre for Theatre Practices*.

**Keywords:** popular theatre, folk theatre, Romain Rolland, Jędrzej Cierniak

**Słowa kluczowe:** teatr popularny, teatr ludowy, Romain Rolland, Jędrzej Cierniak

### **Cytowanie**

Kozłowska, Mirosława. „Koncepcje teatru ludowego. Romain Rolland i Jędrzej Cierniak”. *Rocznik Komparatystyczny* 12 (2021): 71–93. DOI: 10.18276/rk.2021.12-03.