



FOLKLOR POLSKI I LITEWSKI
(Źródła – adaptacje – interpretacje)
pod redakcją A. Baranowa, J. Ławskiego i V. Wróblewskiej
Toruń 2021

DOROTA FOX

ORCID ID: 0000-0002-6766-4165

(Uniwersytet Śląski)

Inspiracje folklorem we współczesnym teatrze amatorskim

Współcześnie teatr amatorski przeżywa renesans, na różnych polach uaktywniają się grupy ochotników, które dostrzegają w teatrze jedyny ratunek dla kultywowania tradycji rodzimych, lokalnych, zachowania resztek dawnego folkloru, atrakcyjną formę transferu kulturowego, czynny sposób uprawiania kultury. Co jednak nie bez znaczenia, grupy te postrzegają się wielokrotnie w opozycji do repertuarowego teatru współczesnego, jakże często zniechęcającego publiczność eksperymentem teatralnym i podążaniem za modą na teatr postdramatyczny. Uznają swą ofertę przedstawień za niezwykle atrakcyjną dla publiczności lokalnej, rzadko zaglądającej do teatru zawodowego. Rzecz jasna, mówię tu o jednym z nurtów teatru amatorskiego który cechują wielopokoleniowość oraz związek ze środowiskiem lokalnym i kulturą wsi/prowincji.

Nurt ten ma bogatą tradycję sięgającą w Polsce końca XIX wieku, kiedy to zaczęły powstawać tzw. teatry włościańskie. Ich pełny rozkwit przypada na lata międzywojenne i wiąże się z Cierniakową ideą teatru z ducha ludowego, opartego na treściach kultury ludowej, a więc na folklorze, ideą przyświecającą zespołom zrzeszonym w Związkach Teatrów Ludowych, których sieć obejmowała niemal całą II Rzeczpospolitą. Już w tamtych latach rozwój wiejskich, amatorskich teatrów odegrał niemałą rolę; po pierwsze, współgrał z procesem emancypacji warstwy kultury chłopskiej, a także właściwej dla niej kultury ludowej, zmieniając jej pozycję, podnosząc znaczenie w krystalizowaniu się kultury narodowej, po dru-

gie, dawnemu teatrowi włościańskiemu pozwolił zyskać własne oblicze, uzasadnić swą odrębność/inność wobec teatru zawodowego, którego teatr włościański był dotąd miernym naśladowcą¹. To właśnie Jędrzej Cierniak podkreślał znaczenie folkloru w tym modelu teatru. W rozbudowanych działach redagowanego przez niego „Teatru Ludowego” zatytułowanych „Źródła do historii teatru ludowego” oraz „Obchody zabawy” publikował materiały o charakterze etnograficznym, scenariusze kulturowanych na wsi obrzędów rodzinnych, religijnych i całorocznych związanych z rytmem natury, takich jak: wesela, chrzciny, pogrzeby, dożynki, szopki, sobótki, jasełka, herody, turonie, także pieśni, legendy, podania². W roczniku 1926 „Teatru Ludowego” na przykład prezentował etapy inscenizacji *Wesela krakowskiego*, rok później – „pogwarowym stylem” publikował próby dramatyzacji podań, gadek ludowych i pieśni z różnych regionów Polski, z Podhala, Śląska, Huculszczyzny i Małopolski, z regionu sieradzkiego, poznańskiego i kurpiowskiego. W tych zwyczajach i obrzędach Cierniak widział źródło różnego rodzaju teatru: teatru – uroczystości, teatru – zabawy, teatru – nabożeństwa, wyznaczając tym samym kierunek pracy zespołów amatorskich³. W następnym roczniku, z 1928 roku, omó-

¹ M. Drozd-Piasecka, W. Paprocka, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Warszawa 1985, s. 141–142. Autorki wskazują również na bliskość zapatrywań Jędrzeja Cierniaka i koncepcji Ignacego Solarza, który w prowadzonym przez siebie Uniwersytecie Ludowym w Gaci uznawał formy przekazu ustnego (pieśni i widowiska, formy wizualne o dużym ładunku emocjonalnym) za podstawową formę transmisji treści kultury chłopskiej. Warto dodać, że w podobnym duchu, co Cierniak, postrzegali przyszłość teatru ludowego inni, na przykład Stefan Żeromski i Artur Górski. Żeromski postulował, by zespoły wiejskie sięgały do tematów zrozumiałych i bliskich wsi. „Z naszych wiejskich zaułków – jak konstatował – może wypłynąć sztuka najzupełniej nowa, nasza własna nie tylko co do treści, ale i co do nowej formy”. S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1923, s. 24. Artur Górski uważał podobnie: „By budzić z letargu teatr ludowy, [...] należy sięgać, jak to już tyle razy czyniono, do niewyczerpanej skarbnicy twórczości ludowej oraz wskrzesić zapomniane tradycje dawnych zespołów wędrownych i teatrów jarmarcznych”. Cyt. za: W. Pawłowski, *Wskazania repertuarowe dla amatorskich zespołów teatralnych*. „Biuletyn nr 1”, styczeń 1938 roku, s. 4–5.

² W roczniku 20 (1927), prezentującym polski rok w zwyczajach i obrzędach

³ „Skarby staroświeckiego i zanikającego piękna polskiej wsi są niewyczerpanym źródłem robót i robótek teatralnych. W tym prostych, prymitywnych rzeczach jest ukryty głębszy sens – jest dusza polskiego ludu, jego własne uczucie, jego nuta i gest”. J. Cierniak, *Drogi rozwojowe teatru ludowego*, „Teatr Ludowy” 1928, nr 12. Szczególnie wyczulony na dziedzictwo wsi i prowincji teatr gromadny uznawał za najważniejsze medium kultury ludowej, indygennej. Dowodził tego wielokrotnie, a najlepiej sfor-

wił niemal cały kalendarz obrzędowy, wskazując w swych „pogwarkach” o turoniu, kuligu, ciągnienu kłoca, gaiku, frycowem, dożynkach, siebie, kupale, zaduszkach i kolędowaniu różne możliwości ich inscenizacji. W następnym roczniku, z 1929 roku, Cierniak zintensyfikował swe redakcyjne działania i zaprezentował różnorodność etnograficzną poszczególnych regionów Polski. Ich artystyczne bogactwo odsłaniał czytelnikowi wprawni przewodnicy, najlepsi znawcy danego zakątka, najczęściej „ludzie tameczni”. W numerze 1 o ziemi krakowskiej opowiadał „z miłującego serca” jako o swej najdroższej ojcowiznie Cierniak, Podhale „zwyrtnie” ukazał Jantek Zachemski (nr 2), o Śląsku pisali Irena Ligonionna i Stanisław Ligoń, przedstawiciele rodu od wieków osiadłego na tej ziemi i dla niej wielce zasłużonego, o ziemi sieradzkiej – Ignacja Piątkowska, o Wielkopolsce – dr Bożena Stelmachowska, Klemens Derc przedstawiał walory Kaszub, o Mazowszu pisał Czesław Łysik, o ziemi łowickiej – Aniela Chmielińska, ziemię kurpiowską przedstawiał Adam Chętnik, lubelską – Henryk Zwołakiewicz, a o Białorusinach, mieszkańcach Litwy mickiewiczowskiej i podkarpackiego Pokucia pisał etnograf Lucjan Turkowski. Rocznik zamykał numer poświęcony urodzie artystycznej Huculszczyzny, autorstwa Alfreda Bachmanna. Każdy z numerów prócz artykułów ogólnych zawierał materiał etnograficzny (fragmenty charakterystycznych dla danej kultury pieśni, podań), a także podstawową bibliografię. Na opis mniej ważnych regionów: Sądecczyzny i Żywiecczyzny, Wołynia, Podlasia i Polesia zabrakło, niestety, miejsca.

Idee Cierniaka, przez środowisko teatrologów i artystów dwudziestolecia bardzo wysoko ocenione, w dwóch aspektach wydają się warte doprecyzowania w związku z tematem folkloru, jako zasobu treści możliwych do wykorzystania w teatrze amatorskim, ludowym. W artykule pt. *Nasz cel i drogi* Cierniak pisał:

Uważamy za sprawę najważniejszą wyzyskać dla teatru ludowego dorobek ludu polskiego w całej jego pełni i różnorodny bogactwie. Dorobek ten ma w sobie prastare elementy swoistego samorodnego teatru. Teatru sakralnego, obrzędowego, obyczajowego i zabawowego. Mamy tu na myśli cały materiał

mułował w publikacji, której współautorem był Adam Bień: *Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, Warszawa 1928, przedruk w: J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism inscenizacji i listów*, oprac. i wyb. A. Olcha, Warszawa 1963.

tw. etnograficzny jak: wesela, chrzciny, pogrzeby, dożynki szopki, sobótki itd., następnie pieśni, legendy, podanie, tańce⁴.

W folklorze, co warto dodać, można było, zdaniem Cierniaka, odnaleźć najgłębsze, uniwersalne aspekty kultury ludu kumulujące się w obchodach wiejskich świąt, zarówno o charakterze religijnym, jak i świeckim, związanych z rytmem przyrody i ważnymi w życiu wspólnoty wydarzeniami. Jednak, jak podkreślał, folklor nie powinien być nadużywany, powinien stać się raczej inspiracją i punktem wyjścia dla przyszłych autorów i inscenizatorów⁵. Te wskazówki wydają się ważne w śledzeniu dalszych losów ludowych i amatorskich teatrów obrzędowych. Teatralizacja obrzędów, dramatyzacja legend i rodzimych zwyczajów, pieśni, do której zachęcał Cierniak, w istocie pozwalały teatrowi amatorskiemu zachować oryginalność, uniezależnić się od wpływów teatru zawodowego. To umożliwiała utrwalenie tradycyjnych i właściwych dla tej kultury treści; stanowiło, krótko mówiąc, metakomentarz kultury wiejskiej (jej samej, dodajmy, niepotrzebny). W konsekwencji zrodziło zjawisko folklorystyki, które, jak pisał Stanisław Węglarz: zamiast emancypować, wytwarza mechanizmy replikujące społeczne *status quo*. Zinstytucjonalizowany ruch folklorystyczny, którego załączkiem był Związek Teatrów Ludowych, stał się jednym z dowodów na to, że „chłop zawsze pozostaje chłopem. Taka jest bowiem konstrukcja ideologii ludoznawczej”⁶. Teatr oparty na folklorze w gruncie rzeczy miał sprawić, by w przyszłości kulturę ludową można było identyfikować właśnie jako kulturę ludową⁷. Nawet coroczne dożynki organizowane na stadionach z wielkim rozmachem z udziałem najwyższych dostojników państwowych, choć świadczyły o poszanowaniu różnorodności kultur regionalnych kraju, nie dawały nadziei na ich szczególne wpływy w zakresie recypowania w obowiązującej kulturze właściwych dla kultury chłopskiej treści.

⁴ J. Cierniak, *Nasz cel i drogi*.

⁵ Tenże, *Drogi rozwoju teatru ludowego*, „Teatr Ludowy” 1934, nr 3.

⁶ S. Węglarz, *Chłopi jako „obcy”*. Prolegomena, w: *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, red. W. Burszta, J. Damrosz, Warszawa 1994, s. 96.

⁷ Analizując pojęcia „sztuka ludowa” i „ludowość” z perspektywy krytyki postkolonialnej, Ewa Klekot twierdziła, że te pojęcia „[...] były i nadal w wielu wypadkach pozostają dyskursywnymi narzędziami egzotyzacji mieszkańców wsi oraz ich estetyzacji, a procesy te nigdy nie są niewinne”. E. Klekot, *Samofolklorystyka. Współczesna kultura ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 88.

Po II wojnie światowej wypracowane w dwudziestoleciu formy tego typu teatru próbowano kontynuować, najpierw pod auspicjami Związku Teatrów i Chórów Ludowych, Towarzystwa Krzewienia Kultury Żywego Słowa, a od października 1961 roku Związku Teatrów Amatorskich przemianowanego w 1972 roku na Towarzystwo Kultury Teatralnej. Teatr ludowy, robotniczy, plebejski i obrzędowy z wolna tracił jednak swój impet, w latach 50. i 60. działacze kulturalni pod presją władz starali się go nagiąć do wypracowanego centralnie programu kulturalnego i skłonić amatorów do tworzenia namiastki teatru zawodowego, a zatem do inkorporacji ideałów społeczeństwa socjalistycznego⁸. W obliczu zmian cywilizacyjnych, mechanizacji rolnictwa, gospodarki zarządzanej centralnie tradycyjna kultura ludowa musiała ulec wygaszeniu, ale proces folkloryzacji dokonywał się nadal intensywnie. Folklor we wczesnych latach PRL nie odnosił się już „do autentycznej kultury żywej społeczności, funkcjonującej w warunkach dla niej naturalnych, podlegającej zmianom, lecz zachowującej kulturową ciągłość oraz pamięć zbiorową”⁹, był definiowany nieco inaczej jako „twórczość artystyczna ludu pracy, zrozumiała i dostępna dla każdego”. Należy dodać, że ta twórczość wiele razy była poddawana kontroli, była też sterowana odgórnie, co w przypadku wiejskich teatrów amatorskich, niestety, skutkowało ograniczeniem widowisk obrzędowych¹⁰. W ten sposób odpowiedzialne za politykę kulturalną władze próbowały eliminować dawne zabobony, magiczne myślenie i „religijność” ludu, oznaki wsteczności, również przez zacieranie śladów własnej przeszłości, pozbywając się tych jej elementów, które świadczyły o gorszym położeniu,

⁸ Przykłady można mnożyć, na Śląsku na przykład „Lata 1949–1956 w historii całego teatralnego ruchu amatorskiego są czasem regresu”, jak pisał Andrzej Linert. Ignorancja władz dla samorodnej twórczości i spontaniczności działań artystycznych sprawiła, że wiele teatrów amatorskich nie mogło w pełni realizować potrzeb kulturalnych swojego środowiska. A. Linert, *Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1896–1939*, Katowice 2015, s. 63.

⁹ U. Sobczak, *Dzieje pojęcia „folklor” w polskim dyskursie humanistycznym*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4.

¹⁰ Jak dowodził Lech Śliwonik w rozmowie z Ewą Kędrą i Beatą Sielicką o wiejskich teatrach, po II wojnie polityka kulturalna wpędziła teatr wiejski, ludowy z powrotem w koncepcję literacką. Ruch teatrów obrzędowych właściwie zamiera, zbyt niewygodny dla władzy potępiającej go za uprawiane w nim tzw. religianctwo. *To nie jest skansen. Rozm. Ewa Kędra i Klara Sielicka-Baryłka*, „Scena” 2002, nr 5.

o niższym statusie kulturalnym¹¹. Spektakle amatorskich teatrów obrzędowych określano mianem „ludowizny”, w przeciwieństwie do „cepeliedy”, sztuki ludowej tworzonej wedle odgórnego wzorca, zweryfikowanej przez znawców, której przypisano walory artystyczne. Ograniczano zasięg tej pierwszej do kontrolowanych przez władzę międzynarodowych festiwali lub lokalnych przeglądów zespołów amatorskich, działających nawet mimo braku finansowego wsparcia władz. W repertuarach tego typu teatrów teatralizacja obrzędów zajmowała coraz mniej miejsca, ustępując inscenizacji dramatów, zalecanych przez instruktorów i specjalne komisje. Ożywała przede wszystkim w okresach świąt religijnych: Bożego Narodzenia, Wielkanocy. Podejmowano ją okolicznościowo z potrzeby kontynuowania dawnych tradycji i zachowania choć okruchów dawnego autentycznego folkloru, dając w ten sposób opór ekspansywności nowych treści kultury socjalistycznej. Wiele tego typu teatrów zawiesiło swą działalność, a rodzime obrzędy i zwyczaje zaczęto umieszczać w muzeach etnograficznych¹². Promowano głównie zespoły folklorystyczne prezentujące się na estradach festiwali i przeglądów, które zamieniały nieformalne audytoria społeczności lokalnych na widzów poszukujących rodzimej egzotyki, atrakcji i rozrywki. Był to, jak zauważa Urszula Sobczak, przejaw „profesjonalizującego” się folkloru. To nastawienie próbował zmienić Jan Dorman, który w latach 1963–1975 w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie organizował Przeglądy Zespołów Obrzędowych nazwane w kolejnych edycjach Herodami, poświadczające żywotność ludowego teatru, bogactwo jego form, choć, należy dodać, w niepełnym zakresie. Na przeglądach będzińskich prezentowały się bowiem przede wszystkim zespoły kołędników początkowo ze Śląska, Zagłębia, potem także z Żywiecczyny i innych podkarpackich wsi. Zafascynowany ich bogactwem Dorman starał się wydobyć je z ukrycia i pokazać światu. Niestety, mimo że przeglądy spotkały się z ogromnym zainteresowaniem widzów, nie tylko zresztą okolicznych, zespoły zapraszano bowiem na pokazy do Krakowa, Kłodzka, Opola, Bielska Białej, nawet do Warszawy (Herody prezentowano

¹¹ Wskazywał na to Józef Burszta w wywiadzie pt. *Czy jest kultura ludowa?* udzielonym dla „Tygodnika Kulturalnego” w lipcu 1979 roku, przedruk: *Od etnografii wsi do antropologii współczesności*, red. W. Dohnal, Poznań 2014, s. 83–89.

¹² Przykładem tego typu działań jest promowany w „Sztuce Ludowej” w 1952 roku pomysł przedstawienia zwyczajów za pomocą makiet umieszczanych w muzeum etnograficznym. „Sztuka Ludowa” 1952, nr 3.

w Teatrze Wielkim), oraz do Nancy i Paryża, ówczesne władze nie dostrzegły w nich kulturotwórczego potencjału¹³. Wolały wspierać zespoły folklorystyczne, cieszące oko masowego odbiorcy, co z pewnością sprzyjało utrwaleniu stereotypu, który w mowie potocznej zawierał się w pogardliwym powiedzeniu: „wiesz tańczy i śpiewa”, niż promować formy teatru obrzędowego bożonarodzeniowego i noworocznego, który niebezpiecznie angażował widzów, obnażając fasadowość kultury socjalistycznej i forsowany przez władzę laicki styl życia¹⁴. Dziesiąty przegląd nie doszedł do skutku, choć na poprzednim zaprezentowało się aż 50 grup, zorganizowano także sesję naukową, i pokaz filmów dokumentalnych o obrzędach, co dowodzi, że ruch teatrów wiejskich, choć stygmatyzowany, powoli budził się z letargu. Formy teatru obrzędowego uprawiały środowiskowe grupy działające w klubokawiarniach, lokalnych ośrodkach kultury, w domach prywatnych. Władze lokalne nie zawsze były im nieprzychylnie, czego przykładem „Żywieckie Gody” przegląd grup kołędników (spopularyzowanych przez Dormana), którego 49 edycja odbyła się w tym roku¹⁵. Brak mu było jednak funduszy i należytej promocji, rozwijał się przede wszystkim dzięki samozaparcu ludzi oddanych całym sercem idei Cierniakowej, także dzięki opiece Towarzystwa Kultury Teatralnej. Zasługi tej organizacji koordynującej działalność amatorskiego ruchu teatralnego są nie do prze-

¹³ Por. M. Fiderkiewicz, „Herody” na deskach teatru Jana Dormana, „Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 3–4, s. 95–98. Na znaczenie eksperymentu Dormana dla ponownego zainteresowania się formą ludowego teatru obrzędowego zwracała uwagę Elżbieta Dąbrowska w niezwykle interesującej rozprawie poświęconej specyfice tej formy w kontekście badań teatrologicznych pt. *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*, Opole 1989.

¹⁴ Kołędowanie nie było mile widziane przez władzę, a kołędnicy musieli ubiegać się o specjalne pozwolenie, by móc nie tyle występować, ile inicjować tradycyjny obrzęd.

¹⁵ Genezę przeglądu, założenia i charakterystykę biorących w nim udział zespołów przedstawia Michał Cichy. Zob. *Żywieckie gody wczoraj i dziś*, <http://zywiecinfo.pl/historia/item/4487-zywieckie-gody-wczoraj-i-dzis> (dostęp: 28.01.2020). Opisana przez M. Fiderkiewicz zespoły żywieckich „Dziadów”, nazywanych także „Przebierańcami” w kolejnych latach działały ze zmienną aktywnością. W 2017 roku zostały wpisane na listę dziedzictwa niematerialnego UNESCO. Trzeba dodać, że od kilku lat ich aktywność choć przypada na świąteczny czas starego i nowego roku, wiąże się raczej z imprezami organizowanymi w ramach „Godów Żywieckich” w różnych miejscowościach, między innymi w Milówce. Jak wynika z moich obserwacji, konkursowa forma tego typu imprez oraz medialna promocja sprawiły, że związek zespołów z tradycyjną obrzędowością zanika, kołędowanie raczej się pokazuje, niż rzeczywiście je praktykuje.

cenienia. Wystarczy wspomnieć ważką inicjatywę Towarzystwa, z którego wsparciem od 1970 roku zaczęto organizować Sejmiki Teatrów Wiejskich (najpierw w Stoczku Łukowskim, później w Tarnogrodzie – od 1975 roku), dzięki którym teatry obrzędowe sukcesywnie zaczęły się odradzać. Dowodzą tego sprawozdania umieszczane w wydawanych cyklicznie od 1994 roku publikacjach posejmikowych¹⁶. Wkrótce potem zaczęto organizować kolejne imprezy tego typu, w 1995 roku na przykład ruszył Małopolski Festiwal Teatrów Wiejskich w Wiśniowej, w którym mogły brać udział amatorskie grupy¹⁷. W 2003 roku Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki zorganizowało po raz pierwszy Mazowiecki Festiwal Teatrów Obrzędowych im. Wojciecha Siemiona. Na Ogólnopolskich Prezentacjach Teatrów Amatorskich OPTA we Wrocławiu, które pojawiły się na polskiej mapie festiwalowej w 2009 roku, do konkursu mogły stanąć także grupy obrzędowe. Należy tu wskazać również lokalne przeglądy teatralne rzadko odnotowywane w prasie ogólnopolskiej, jak na przykład „Przegląd Teatrów Regionalnych Małopolski” odbywające się w Czarnym Dunaju od 2011 roku, ich kontynuację pod tytułem „Posiady Teatralne na Orawie” w Jabłonce, z kolei na Śląsku: „Wodzisławskie Spotkania z Folklorem (od 1980 roku, z kategorią ludowe formy teatralne), Międzynarodowy Przegląd Zespołów Regionalnych „Złoty Kłós” w Zebrzydowicach (od 1993 roku) i wiele innych w różnych regionach Polski. Podniesieniu rangi teatralnej działalności teatralnej podejmowanej w środowiskach wiejskich i w małych miastach miał służyć Festiwal Teatrów Wiejskich ZWYKI, którego pierwsza edycja odbyła się w listopadzie 2013 roku w warszawskim Teatrze im. Arnolda Szyfmana. Na program przeglądu, już nie konkursu, składały się widowiska, wybrane z pięciu międzywojewódzkich Sejmików Wiejskich Zespołów Teatralnych, które – jak co roku – odbyły się w Tarnogrodzie, Kaczorach, Stoczku Łukowskim, Ożarowie i Bukowinie Tatrzańskiej. Przegląd zawsze kończyła potańcówka andrzejkowa do mu-

¹⁶ L. Śliwonik, P. Dahling, *Teatr ocalany. O wiejskim ruchu teatralnym – szkice, zapisy, obrazy. Publikacja jubileuszowa z okazji XXX Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej*, Warszawa–Tarnogród 2013.

¹⁷ Jak czytamy na stronie festiwalu: „Wśród prezentowanych widowisk dominuje teatr obrzędowy, niemal każde z przedstawień odwołuje się do tradycji wiejskich, w których celem nadrzędnym jest wierne zachowanie elementów etnicznych oraz przekazywanie tych wartości kolejnym pokoleniom”. Zob. <http://gokis-wisniowa.pl/malopolski-festiwal-teatrow-wiejskich> (dostęp: 20.01.2019).

zyki granej na żywo na tradycyjnych instrumentach. Można zatem uznać, że festiwale i przeglądy wpłynęły na pobudzenie działalności teatralnych grup amatorskich, nawet na ich popularyzację wśród nowej publiczności poza wiejskim środowiskiem, co mogło wskazywać zmianę koniunktury na widowiska przygotowywane przez amatorów, w którą zaangażowała się władza różnych szczebli, wspierając promotorską działalność, ale też instrumentalizując ją.

I ten typ teatru amatorskiego można uznać w pewnym zakresie za teatr indygeny, rdzenny, teatr, który nie naśladuje zawodowego teatru dramatycznego, lecz performuje swój rodzimy potencjał twórczy, swoje tradycje, obyczaje, wartości. Strategię, którą wykorzystuje się w tym teatrze, można by określić jako historię ratunkową, małą, paradoksalnie tkaną z historii lokalnych, które mieszkańcy doświadczali na każdym kroku, konstruowaną wszakże, a może właśnie dlatego, z pełnym zaangażowaniem po to, by zachować specyfikę i odrębność swego regionu, swego świata, chociaż w mikroskali, by zachować i kultywować, choćby jedynie w formie przedstawień, jego niepowtarzalny folklor. Najbardziej reprezentatywnym przedstawieniem tego typu teatru były i nadal są odgrywane na scenie obrzędy. Jak przekonuje historia sejmików w Tarnogrodzie, które mimo rozlicznych trudności finansowych są organizowane już od 40 lat, to nurt teatru nadal żywy i potrzebny, a choć zepchnięty na peryferia, ma swoich zwolenników i mecenasów. Ich istnienie i rozwój przekonują o odczuwanej jeszcze w środowiskach wiejskich głębokiej potrzebie zachowania w polskim imaginarium, śladów, tropów dawnych tradycji różnych regionów Polski zakonserwowanych w scenariuszach i przedstawieniach obrzędowych organizowanych przez amatorów, którzy uaktywniają się w ostatnim czasie, ale już bez kompleksów „ludowości cepeliowskiej”, gorszej, peryferyjnej kultury. W zestawieniach, jakich dokonał Lech Śliwonik z okazji jubileuszu 40 lat Sejmików Teatrów Wsi Polskiej, wynikało, że w latach 70. XX wieku dominowały w przeglądzie zespoły z repertuarem dramatycznym (przedstawień dramatycznych było ponad 50%), już jednak w trzecim dziesięcioleciu, czyli w latach 90. proporcja się zmieniła: przedstawień obrzędowych było 81%, a tylko 15% dramatycznych, obecnie jest ona bliska równowagi.

Nie czas tu na wyjaśnienia przyczyn tej fluktuacji, którą można wiązać z rozkwitem idei regionalizmu, uaktywnieniem środowiskowych domów kultury, dających schronienie zespołom amatorskim, z modą na lokal-

ność i rozwojem turystyki kulturowej. Bardziej interesującym zagadnieniem jest w świetle tych kulturowych przemian forma, w jakiej amatorzy prezentują kulturę lokalną, ludową w działaniu. Jan Bystroń pisał 70 lat temu: „Nowa kultura ludowa nie może być przejęta z miasta czy z zagranicy, nie może być kopią czy rekonstrukcją, lecz musi być stworzona, musi być rezultatem wysiłku twórczego”¹⁸. Pytanie, na czym ten wysiłek ma polegać w przypadku teatrów mieniących się teatrami obrzędowymi, jest bowiem podstawowe. Na sejmikach w Tarnogrodzie najczęściej prezentują się grupy dokonujące rekonstrukcji obrzędów, których przebieg przekazywany na drodze tradycji ustnej, chociaż już dzisiaj zapisywany w scenariuszu, przybiera najczęściej formy inscenizowanej wystawy. Przypomina nieco działania podejmowane w muzeach etnograficznych w latach 60. służące przygotowaniu makiet z wyciętych z kartonów postaci w ruchu przedstawiających sceny najbardziej charakterystyczne dla „opisywanego” i „eksponowanego” w ten sposób zwyczaju czy obrzędu wiejskiego. W przypadku grup obrzędowych spektakle to często żywe obrazy: skubania pierza, pieczenia chleba, zrękowin, zmówin, wieczerzy wigilijnej, Herodów, miodobrania, wigilii św. Andrzeja, drabów, wesela świętokrzyskiego (wprowadziny i oczepiny), Wielkiej Soboty, wianowania, śniadania wielkanocnego, kisenia kapusty, kropoczy-rogowskich robótek, worożychy etc., by wymienić tytuły niektórych spektakli prezentowanych na sejmikach w Tarnogrodzie w latach 2006–2015. W spektaklach tych spotykamy łatwo rozpoznawalne znaki ludowości: oryginalny strój, formuły słowne stosowane w obrzędach i wypowiedane w rodzimej gwarze, wersy pieśni ludowych, zwyczajowo przyjęte sposoby zachowania (skrypty behawioralne najtrwalej zachowane w pamięci kolejnych pokoleń, bo związane z sytuacjami granicznymi, jak narodziny, wesele, śmierć, oraz z kontaktami z zaświatami), imitowane w działaniach scenicznych, dialogach, prezentowane w skromnej oprawie scenograficznej.

To jeden z pomysłów na folklor w teatrze amatorskim, żywe repozytorium ludowej kultury regionalnej o, jak sadzę, dość ograniczonym dostępie. Zasięg oddziaływania tych teatrów jest bardzo niewielki. Składy zespołów uczestniczących w sejmikach jest stały, publiczność to najczęściej sami wykonawcy, oprawa prasowa skromna. Wydawane broszurki z naukowym i wspomnieniowym wkładem są dostępne nielicznym. Zach-

¹⁸ J. Bystroń, *Kultura ludowa*, Warszawa 1947, s. 442.

wana cykliczność spotkań oraz ciągle bardzo liczny udział grup amatorskich z ledwie widocznych na mapie miejscowości, takich jak na przykład Sieniawa, Rudki, Mazury, Polichno, Królik Polski, Górna, Teosin, Urszulin, Bukowa, przekonuje jednak o ciągle jeszcze żywotnej potrzebie uprawiania tego typu teatru. Jedynej wielokrotnie formie wtajemniczenia młodych pokoleń w treści kultury ludowej, atrakcyjnej, bo pulsującej życiem i emocjami wykonawców, nadal atrakcyjnej przestrzeni komunikowania symboli i wartości, czego efektem jest kulturalizacja. To prawda, że w wielu wypadkach przedstawiony/performowany folklor jest bardziej interpolacją wyobrażeń niż reanimacją związku z rdzenną tradycją, z korzeniami. Wszak w tej tradycji dawnej nie żyjemy naprawdę, nie jest ona treścią naszej kultury, zaledwie ją rozpoznajemy. Czy zatem jest sens konserwować jej relikty? Jedną z odpowiedzi jest z pewnością koncept Erica Hobsbawma dotyczący tradycji wynalezionej¹⁹, który oferuje nowe doświadczenie kultury tradycyjnej, uznając, że w realnym życiu wciąż funkcjonują elementy tego, co było „życiem naszych przodków”, choć może pokruszone, to nie całkiem uchylone, martwe. Jednak w moim przekonaniu teatry, których korzenie są ludowe, teatry swojskie, także teatry wielopokoleniowe, środowiskowe, działające w konkretnych miejscach naznaczonych swoją historią, kumulujących pamięć kulturową, sięgając po lokalną tradycję, ludowe typowe dla regionu obrzędy odgrywane przed jego mieszkańcami, starają się tworzyć wspólną przestrzeń emocji i wyobraźni. W ich staraniach można się doszukać trzech strategii wykorzystania folkloru, odegrania obrzędu – stworzenia widowiska obrzędowego.

W charakterystyce bogatego zbioru widowisk przygotowywanych przez teatralne grupy amatorskie można posłużyć się różnymi typologiami. Z uwagi na sposób przedstawienia zasobów folklorystycznych można zaproponować następujący podział:

1. Rekonstrukcja dawnego obrzędu na deskach scenicznych lub w skansenie.
2. Przedstawienie dramatyczne z zarysowanym konfliktem, którego akcja jest wpisana w obrzędową ramę.

¹⁹ E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

3. Przedstawienie dramatyczne z wykorzystaniem obrzędowości jako cytatu – z zastosowaniem teatralnej ramy i efektów teatralnych.
4. Etnoperformens.
5. Popisy folklorystyczne – multiperformanse, składanki występów opartych na jednej formie ekspresji muzycznej słowno-muzycznej, tanecznej (gawędziarstwie, tańcu ludowym, pieśni, muzyce ludowej etc.) należącej do sztuki estradowej.
6. Wejście w obrzęd (teatr Węgajty i inicjowane w nim „Alilujki”).

Podział ten tylko częściowo przypomina typologię, jaką zaproponował Jerzy Bartmiński w odniesieniu do folkloryzmu festiwalowego, dzieląc go na „skansenowski”, „imitacyjny” i „adaptacyjny”, uwzględnia także inne komponenty przedstawień – performansów²⁰. Ze wstępnych badań wynika, że repertuar tych teatrów w zasadniczym stopniu wynika z ich identyfikacji tożsamościowej. Część zespołów uprawia teatr indygeny, ich członkowie odwołują się do faktu wielopokoleniowego trwania na danym terenie i kultywowania znamiennej dla niego rdzennej kultury. Doskonale wypracowywane przez lata scenariusze obrzędów i zwyczajów, starają się je wzbogacić w nowe elementy, tak by możliwy był ich transfer w czasy współczesne, uwzględniają zatem aktualne potrzeby innych mieszkańców tych terenów. Inną taktykę stosują zespoły działające wśród ludności przesiedlonej, które kultywują dawne tradycje, starając się je „archiwizować”, ratują przed zapomnieniem, „w pewnej nostalgii za miejscem pochodzenia”. W ostatniej grupie należałoby umieścić zespoły, których identyfikacja regionalna nie jest oczywista, ich działalność stymulują przede wszystkim konkursy i potrzeba stworzenia własnej tradycji na potrzeby widowiska, bez związku z tradycją zastaną czy przywiezioną. Dotyczy to przede wszystkim terenów województwa zachodniopomorskiego, na którym osiedlona ludność uległa wymieszaniu, a z braku wspólnot o silnej tożsamości etnicznej, mogła jedynie realizować projekt tradycji wynalezionej, wymyślonej i wypowiedzianej przez instytucje regionalne²¹.

²⁰ J. Bartmiński, *Kazimierz broni się przed folkloryzmem*, „Region Lubelski” 2987, nr 2–4, s. 78.

²¹ Na przeglądach w Gryfinie prezentują się zespoły folklorystyczne, które opracowują repertuar, a nawet projektują stroje, nie odnosząc się do przekazów autentycznych, lecz tworząc własny scenariusz. Występują także w „kostiumach” projektowanych z elementów strojów różnych regionów.

Isabella Bukraba-Rylska słusznie twierdziła, że w warunkach polskiej „niedokończonej nowoczesności „miejsca” zachowują część swojego dawnego znaczenia, naznaczając jednostkę, które nie do końca daje się zatrzeć późniejszymi doświadczeniami”²², są przede wszystkim sposobem zdomowienia się w świecie, nie tyle przez celebrację reliktyw kultury ludowej, ile przez ich dotknięcie, doświadczenie, odkrycie tego, co zapisane w słowach, obrazach, rytualizowanych działaniach, w dźwiękach i wyobrażeniach, a co jest śladem międzyludzkich kontaktów właściwych danej wspólnotie. Taką formę rewiwalizmu kultury tradycyjnej można zaobserwować w rozmaitych imprezach organizowanych zgodnie z rytmem świąt (na przykład Gody Żywieckie, kołędowanie wielkanocne, Niedziela Palmowa), w które angażuje się lokalna wspólnota. W dobie globalizacji proponowany w ten sposób powrót do folkloru, performowanie tradycji, nawet w formie surogatu, zdradza jakże dzisiaj mocno odczuwalną potrzebę restytucji pamięci kultury i doświadczenia wyrazistej tożsamości kulturowej grupy, do której się należy i z której się wyrasta. Jako znaczące w tym względzie inicjatywy należy wskazać także organizowane etnoperformanse kulturowe, na przykład w Dynowie przez Joannę Bielecką-Prus i Anetę Pepaś, które zaowocowały „Pogórzańskim weselem”, widowiskiem trwającym bez mała dwa dni i angażującym większość mieszkańców okolicznych wsi, przypominających sobie w działaniu dawne tradycje.

W innych współczesnych teatrach amatorskich, przede wszystkim wiejskich ilustruje się na scenie dawne obrzędy. Taki teatr, nazywany także domowym, niegdyś organizowany w mieszkaniach prywatnych, w re-sursach (klubach towarzyskich, w których spotykali się przedstawiciele społeczności lokalnych), dzisiaj najczęściej przytulony do regionalnych, gminnych środków kultury, można uznać za doskonały sposób manifestowania przynależności do określonego miejsca: wsi, dzielnicy miasta, regionu. Działania teatralne i parateatralne podejmowane przez zespoły środowiskowe są w gruncie rzeczy aktami uobecnienia się w przestrzeni, formą zaznaczenia własnego terytorium, zarówno przez tych, którzy na nim żyją od dawna, i tych, którzy chcą się dopiero zdomowić. To próba realizacji postulatów Cierniaka w zakresie tworzenia tzw. teatru gromadnego, teatru wspólnotowego święta.

²² I. Bukraba-Rylska, *Od kultury chłopskiej do chłopskiego społeczeństwa*, w: *Kultura i przyszłość*, red. A. Kisielewska, N. Szydłowska, Białystok 2001, s. 121.

Innym zgoła przykładem jest działalność śląskiego Teatru Naumiony z Ornontowic, który przygotował dwa znaczące przedstawienia wykorzystujące tradycje lokalne obrzędowe: pierwsze, pt. *Kopidoł* dotyczyło śmierci seniora rodu i jego pochówku, drugie, pt. *Szac* ukazywało historię zarębowin. Oba te spektakle wyróżniały się twórczym podejściem do materii folklorystycznej i znaczącym użyciem teatralnych środków. Zwłaszcza praca nad inscenizacją, poszukiwanie nie tylko zgodności z wzorem przedstawianych zwyczajów i obrzędów, ale efektów teatralnych zadecydowały o ich świeżości. To właśnie remiksowanie elementów folklorystycznych, czyli ożywienie ich przez rekontekstualizację, reinterpretację i transformację, w myśl teorii kulturowej pamięci²³, buduje sytuacje dramatyczne i obrazy, podpowiadające współczesnemu widzowi właściwy dla tych elementów kontekst/konteksty, w których, jakby powiedział Michaił Bachtin: „przeżywały ono pełne napięcia społeczne istnienie”²⁴. Niewątpliwie istotne jest w tym wypadku wykorzystanie możliwości, jakie stwarza teatr i sztuka inscenizacji oraz aktorstwo. Najbardziej intrygującym w tego typu teatrze amatorskim jest właśnie tak wyraźne przenikanie się sfery prywatnej ze sferą publiczną, udawania z autentycznością, zabawy ze sztuką, dobrego rzemiosła z „wykonawczą ignorancją”, określaną często jako amatorszczyzna, folkloru z folkloryzacją, a przede wszystkim teatralna dominanta. Nie bez kozery Cierniak podkreślał konieczność podążaniu teatru ludowego za artystem, co mogło pozwolić teatrowi nawet amatorskiemu i ludowemu włączyć swe dokonania w zasób kultury narodowej, wyjść poza to zamknięte środowisko, poza opłotki. W czasach współczesnych to wskazanie nabrało dodatkowego znaczenia. Teatr Naumiony znalazł na to świetny sposób, potwierdzając słuszność diagnozy Małgorzaty Dziadowiec, że „scena stanowiąca początkowo nową nienaruszalną przestrzeń dla folkloru, bądź etnofolkloru, wyrwanego ze swojego niejako rodzimego kontekstu środowiskowego, z biegiem czasu może stać się [...] jedną z jego kolejnych przestrzeni życiowych”²⁵.

²³ Jak podpowiada Anna R. Burzyńska, ale także teoria kulturowej pamięci. A. R. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 226–241.

²⁴ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 83.

²⁵ J. Dziadowiec, *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*, Warszawa 2016, s. 88.

Inspiration by folklore in the contemporary amateur theatre (Summary)

Setting the direction of development of folk theatres in the 1920s, Jędrzej Cierniak pointed out the need for skilful use of folklore. In his view, this basic resource of texts and theatrical practice allowed such theatres to maintain their distinctiveness and original beauty. Over the following years, the amateur folk theatre took advantage of the advice from the editor of Teatr Ludowy (the People's Theatre) to varying degrees. I try to show this by sketching the stories of amateur theatre groups which came into being in Poland after World War II against the background of social and political changes and by describing various strategies for the use of folklore in their performances, such as reconstruction, remix, quote or reperformance. I discuss them in the context of folklorism, cultural revivalism, and also in the context of artistic practice with a special aesthetic potential in order to indicate to what extent amateur theatres manage to preserve in the Polish imaginary traces of the past traditions from various regions of Poland preserved in their scripts and ritual performances, to revive them and exploit their performative potential.

Key Words: folklore, theatre, amateur theatre, performance