

## JĘDRZEJ CIERNIAK I JEGO „TEATR LUDOWY”

Ponieważ wystąpienie Jędrzeja Cierniaka z własną koncepcją „teatru ludowego” opierało się na zakwestionowaniu sensu istnienia amatorskiego ruchu teatralnego na wsi w takiej formie w jakiej ukształtowany został na przestrzeni XIX w., dlatego niezbędnym jest dla jasności wywodów zasadniczych przedstawienie tegoż zjawiska kulturowego w najogólniejszych zarysach.

Teatr amatorski na wsi pierwociny swoich poczyniń datuje na drugą połowę XIX w., przy czym najlepiej rozwijał się na terenie Galicji, gdzie Polacy, w porównaniu z innymi zaborami, korzystali z największych swobód. Głównym celem organizatorów, najczęściej efemerycznych scen amatorskich, było w tamtym czasie pielęgnowanie języka polskiego, budzenie świadomości narodowej i patriotyzmu, walka o przetrwanie kultury narodowej. Działalność ta była jedną z form elementarnej pracy oświatowej prowadzonej wśród ludu, przez świadomą konieczności obrony istoty narodowego bytu część polskiej inteligencji.

Amatorskie zespoły teatralne spełniały więc rolę zręcznych i skutecznych instrumentów przekazujących niepiśmiennemu odbiorcy w postaci obrazowej, barwnej, łatwej do zapamiętania proste prawdy, wzorce godne naśladowania oraz ich antytezy. Słowem była to dydaktyka, w przypadku której walory artystyczne zarówno w sensie materiału dramaturgicznego, jak i sposobu wystawiania, nie miały najważniejszego znaczenia.

Rozkwit tak pojmowanego teatru amatorskiego na wsi wiązał się dwoma współzależnymi przyczynami: uwłaszczeniem chłopów i powstaniem na obszarze wszystkich trzech zaborów dużej ilości stowarzyszeń, towarzystw i innych organizacji, których celem była działalność oświatowo-kulturalna wśród ludu. Abstrahując od mozaiki pojęć szczegółowych, pomijając nieistotne z punktu widzenia tego szkicu dysonanse wynikające z różnorodnych orientacji politycznych, stwierdzić należy, że wszystkie te organizacje traktowały teatr amatorski, doraźnie instrumentalnie, rozumiejąc go jako niezbędny import formy i treści z wyższej, elitarniej kultury do niższej — ludowej.

Na przykładzie jednej z tych organizacji, reprezentatywnej zarówno przez wzgląd na długość, jak i zasięg działania, chcę pokazać w jakim kontekście występował teatr amatorski, będąc ważnym instrumentem oddziaływania, lecz jednym z wielu, a nie jedynym. W 1881 roku w Krakowie powstało założone przez m.in. Adama Asnyka Towarzystwo Szkoły Ludowej.

„Początkowo jego głównym zadaniem było zakładanie szkół ludowych, aby uchronić dzieci przed wynarodowieniem. Następnie (...) — zakładano biblioteki i czytelnie. TSL prowadziło także kursy, wykłady i pogadanki. Do programu TSL należało również organizowanie rocznic narodowych i przedstawień urządzanych niejednokrotnie w specjalnie przystosowanych do tego salach w nowo wybudowanych domach ludowych lub oświatowych.

Towarzystwo Szkoły Ludowej, (...) w okresie od 1892 — 1918 roku zorganizowało 6418 obchodów rocznic narodowych, 2659 przedstawień teatralnych oraz kilkadziesiąt koncertów i zabaw.<sup>1</sup> Nieco dalej w tym samym opracowaniu jest informacja ważna przez wzgląd na Jędrzeja Cierniaka: „Po roku 1900 TSL zwiększyło liczbę wiejskich ogniw, które rozwijały ożywioną działalność teatralną. Na przykład młodzież koła TSL w Zaborowie zorganizowała teatr amatorski, którego pierwsze widowisko odbyło się w sierpniu 1904 roku. Urządzono obchody rocznic narodowych m.in. z okazji rocznicy powstania styczniowego wystawiono w sali szkolnej sztukę patriotyczną *Dziesiąty pawilon* A. Staszczyka. W okresie dziesięciu lat przed pierwszą wojną światową zrealizowano kilkadziesiąt przedstawień na wsi rodzimej oraz w sąsiednim Radłowie i Brzesku. M.in. w latach 1906 — 1907 grano *Betelejem Polskie* L. Rydla. Przygotowując kos-

tiumy i rekwizyty korzystano ze wskazówek i rysunków W. Tetmajera. (...) Zespół działał do wybuchu pierwszej wojny światowej; w lipcu 1914 roku odegrał wybrane sceny z *Kościuszki pod Racławicami* W. L. Anczyca i *Wesele* S. Wyspiańskiego”.<sup>2</sup>

Teatr amatorski spełniał także na wsi funkcję rozrywkową. Trudno powiedzieć dlaczego tak się działo, może przez przykład wędrownych trup teatralnych, ale był to nurt zdecydowanie mniej ambitny. Opierał się początkowo na niewybrednych farsach wydobywanych zresztą od owych komediantów, na pokracznych przeróbkach m.in. z Plauta czy „dostosowaniach” do naszych realiów scenariuszy grywanych w Polsce w XVIII wieku przedstawień *commedia dell’arte*. Dokonywali ich przez całe stulecie rymopisowicze z „bożej łaski”, rujnując w nich wszystko co do zrujnowania było, pragnąc jedynie przypodobać się sakiewkom jarmarcznego widza. Później, kiedy amatorski teatr wiejski stał się na tyle powszechny, że stworzył rynkowe zapotrzebowanie na materiał dramaturgiczny, pojawiły się osławione „kumedyje” — sztuczny dla pisane specjalnie dla wiejskiego widza (np. *Fatalna kielbasa*, *Mosiek spekulant*, *Żyd w becze*, *Amerykańska golarnia* itp.). Stało się to na początku XX wieku.

Dla pełniejszego zilustrowania intencji oraz zakładanych poprzez scenę amatorską na wsi celów, w okresie od schyłku XIX do początku lat dwudziestych XX wieku, niezbędne będzie zaprezentowanie założeń programowych Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie. Powstał on w 1907 roku i był jedynym stowarzyszeniem mającym wyłącznie na celu opiekę oraz stymulowanie rozwoju amatorskiego ruchu teatralnego.<sup>3</sup> Wśród jego organizatorów znaleźć można tak znakomite nazwiska jak Józef Kallenbach, Tadeusz Pawlikowski, Lucjan Rydel, Ludwik Solski, Włodzimierz Tetmajer, Maryla Wolska i in. „W amatorskiej pracy artystycznej upatrywali oni znakomity czynnik budzenia świadomości narodowej i kulturalnej ludu, nie wyzbywając się oczywiście możliwości oddziaływania na wieś dla zachowania starych obyczajów i struktury społecznej. (...)

Określeniem celu i zadań związku (...) opublikowane zostało w *Poradniku Teatrów i Chórów Włościańskich* nr 12/1909 s. 112—116 z 10 X 1909 roku: „...Celem Związku jest stworzenie oryginalnego, swoistego narodowego teatru włościańskiego wynikłego z artystycznych tradycji ludu i odpowiadającego ściśle duszy ludu, jego tragicznemu i komicznemu światopoglądowi. Mając taki cel na oku Związek w działalności swej nie chce na wsi wprowadzać obcych pierwiastków kulturalnych, ustalonych szablonoń sceny mieszczańskiej, nie chce niczego ludowi narzucać — popiera tylko kulturalny rozwój skarbów i zdolności, które już są w ludzie, pogłębia i uszlachetnia artystyczne pierwiastki, tkwiące w duszy ludu, popiera ich kulturalną ewolucję — słowem chce, by kultura ludu rozwinęła się do potęgi kultury narodowej i ogólnoludzkiej.”<sup>4</sup>

Związek działał z rozmachem. Posiadał własne wydawnictwa — „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich”, pełniący funkcję jego organu, oraz „Bibliotekę Teatrów Ludowych” zawierającą propozycje repertuarowe. Nie był to czysty materiał dramaturgiczny, lecz opatrzony wskazówkami inscenizacyjnymi i scenograficznymi.

Wpływy tej organizacji sięgały pozostałych dwu zaborów oraz emigracji polskiej, a od 1908 r. nawiązała ona współpracę z Czechami, Chorwatami, Serbami, Francuzami, Włochami i Niemcami.

O ile za cytowany fragment założeń programowych Związku Teatrów i Chórów Włościańskich, wskazywałby na to, iż były one skierowane do inteligencji (styl, język, słownictwo) wyraźnie określając jej rolę w działaniu na rzecz ludu (m.in. w „pogłębianiu i uszlachetnianiu artystycznych pierwiastków tkwiących w duszy

ludu”), o tyle należy jeszcze zacytować fragment odezwy Kazimierza Gabrielskiego skierowanej wprost do chłopów, zamieszczonej w „Poradniku...” w piętnaście miesięcy później, aby mieć pełniejszą optykę omawianych działań. „...Bracia kochani! Odnosimy się do Was w sprawie, która ludowi polskiemu nie powinna być obojętna — sprawie teatrów i chórów włościańskich. Jest to sprawa doniosłego znaczenia, bo istnienie i rozwój sceny włościańskiej wiąże się ściśle z interesem narodowości polskiej, a przede wszystkim mowy polskiej, którą wrogowie nasi prześladowają. Po utracie politycznego bytu, po smutnych doświadczeniach przeszłości, w ciągłej walce z uciskiem pod zaborem pruskim i rosyjskim, gdzie dążą do naszego wynarodowienia, zakazują mówić ojczystą mową i uczyć nasze dzieci po polsku, obowiązani jesteśmy do wspólnej pracy nad utrzymaniem i odrodzeniem ducha narodowego. Jednym z czynników, które w pracy tej oddać nam mogą nieocenione usługi, jest scena polska. Scena to szkoła, która uczy poznawać dobre i złe strony życia, dąży do usuwania wad, poprawy złych obyczajów, kształci umysł i charakter. Ona ukazuje nam dzieje ojczyste, utrzymuje pamięć wielkiej przeszłości i wiekopomnych czynów naszych przodków, którzy za ojczyznę kładli życie w ofierze (...). W codziennej trosce życia daje też scena miłą, rozumną rozrywkę i wytchnienie po pracy. Garnijcie się tedy do zakładania we wsiach waszych teatrów i chórów włościańskich, popierajcie istniejące już drużyny teatralne”.<sup>5</sup>

Nie jest przedmiotem tego szkicu omawianie osobistego wkładu w dzieło tworzenia teatru amatorskiego na wsi najwybitniejszych ówczesnie twórców kultury polskiej, lecz — pamiętajmy — bez niego mielibyśmy do czynienia z zupełnie innym ilościowo i jakościowo zjawiskiem.<sup>6</sup> Działalność oświatowo-kulturalna na rzecz ludu wiejskiego, a później także robotników i rzemieślników miała charakter specyficznego „pospolitego ruszenia” polskiej inteligencji. Nie trudno nie zauważyć w jej postawie wielu niekonsekwencji, najczęściej sobie nieuświadomianych. Fundamentem działania, obok potrzeby ratowania ludu przed wynarodowieniem, był mit, któremu początek dali romantycy z Zorianem Dołęgą Chodakowskim na czele, na temat ludu i jego kultury jako skarbnicy „słowiańskości — polskości — swojskości” (skąd wowski „Związek Teatrów...” zakładał działanie „dla zachowania starych obyczajów”), oparty na pozytywistycznym, racjonalnym haśle „pracy od podstaw”. Była to postawa „zejścia w gmin” traktowana jako misja narodowo-cywilizacyjna.

Stała się ona w nieoczekiwanej sprzeczności z neoromantycznym, młodopolskim ludomiarstwem, ze specyficznym kultem chłopstwa i jego kultury („Chłop potęgą jest i bastą!”), które na XIX-wieczny sposób myślenia na przełomie wieków XIX i XX. Sprzeczność dotyczyła w zasadzie problemu czy lud należy w kwestii teatru oświecać, czy raczej samemu u ludu szukać oświecenia, przez odszukanie i wydobywanie na światło dzienne archetypicznych tropów równych co najmniej pierwiastkom teatru helleńskiego.

Nie została ona w zasadzie nigdy rozstrzygnięta w łonie inteligencji polskiej, natomiast trudno się dziwić późniejszej reakcji działaczy ruchu ludowego, polityków partii chłopskich, ich ideologów, iż w czasie II Rzeczypospolitej z relikwów chłopomiarstwa wywiedli własny mit kreujący warstwę chłopską na jedyny przetrwalnik czystej i nieskażonej rodzimej tradycji kulturowej, jak dosłownie mawiali „tej od Piasta”. Na tym micie usiłowano zbudować ogólnonarodowe przeświadczenie o szczególnej roli, wręcz misji warstwy chłopskiej w dziele budowy potęgi narodu polskiego i jego odrodzenia duchowego w rozumieniu powrotu do rodzimego pierwiastka kulturowego. Był to ewidentny efekt działania prawa wahadła — odwrócenia mitów szlacheckich i wejścia w ich „skórę”.

Wystąpienia Jędrzeja Cierniaka, jego krytyki wiejskiego teatru amatorskiego inspirowanego przez inteligencję w postaci dydaktyczno-oświatowej, jak również jego koncepcji „teatru ludowego” nie wolno rozumieć wyłącznie jako efektu działania wspomnianego prawa wahadła w tej właśnie dziedzinie. Byłoby to deformującym obraz rzeczywistości uproszczeniem. Rzecz jest

o wiele bardziej skomplikowana. Cierniak daleki był od właściwego współczesnym sobie politykom ludowym ciasnego egoizmu klasowego.

Urodzony 15 października 1886 r. we wsi Zaborów w dawnym powiecie brzeskim, mimo biedy w domu, dzięki matce ukończył gimnazjum bocheńskie. Tam właśnie zetknął się z działalnością koła TSL, którego stał się wkrótce jednym z najaktywniejszych członków. Oczywiście zafascynował go teatr amatorski. Już wtedy żywo zainteresował się folklorem, sztuką ludową. W rodzinnej wsi organizował widowiska oparte na ludowej tradycji kulturowej, stał się jednym z założycieli koła Towarzystwa Szkół Ludowych w Zaborowie.

Maturę uzyskał w 1908 roku i podjął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, na seminarium znakomitego historyka literatury polskiej Ignacego Chrzanowskiego. Tam też zetknął się z organizacją, która wywarła na niego wpływ decydujący, ukształtowała go ideowo i charakterologicznie. Mowa jest o stowarzyszeniu etyczno-moralnym „Eleusis” założonym przez prof. Wincentego Lutosławskiego w 1903 r., w 40-tą rocznicę wybuchu powstania styczniowego. Bez tego towarzystwa poczwórnej wstrzeźliwości, bez jego mistycyzmu nawiązującego do misteriów eleuzyńskich, bez haseł moralnego i duchowego odrodzenia narodu polskiego, być może nie doszło by nigdy do stworzenia przez Cierniaka jego oryginalnej koncepcji „Teatru Ludowego”, a już na pewno nie w takim kształcie w jakim zaistniała.

Ta dziś na poły zapomniana (o co intensywnie dbano w minionym okresie „realnego socjalizmu”), na poły niedoceniana organizacja skupiała młodzież o zróżnicowanych poglądach społecznych i politycznych. Opierając się na młodzieży akademickiej „Eleusis”<sup>7</sup> działała aktywnie w środowiskach robotniczych i chłopskich na terenie wszystkich trzech zaborów<sup>8</sup>, a nawet w środowiskach polonijnej emigracji zarobkowej np. na terenie Westfalii.

Eleuzyński mistycyzm narodowy stał się dla Jędrzeja Cierniaka wręcz objawieniem. O jego niepośledniej roli w tej organizacji dowodnie zaświadcza jeden z czołowych eldów, Stanisław Pigoń: „Nie sposób przedstawić tu wszystkich wybitniejszych członków naszej ówczesnej gromady, zbyt byli liczni. Flegmatyczny, ciężkawy, ale zawzięty w wytrwałości Roman Sęk-Gierczyński, stateczny, po gospodarsku opanowany i metodyczny Stefan Sacha, serdeczny, prawy, dziecięco szczerzy i pogodny Jędrzej Cierniak (...)”.<sup>9</sup> Poważny ciężar gatunkowy ma ta opinia wystawiona przez człowieka nieskorego do tanich komplementów.

Obok „Eleusis”, a właściwie wcielając jej ideały w życie, prowadził Cierniak bardzo energiczną działalność oświatową i artystyczną na forum Akademickiego Koła Towarzystwa Szkoły Ludowej. Wygłaszał pogadanki w licznych wówczas czytelnikach wiejskich w okolicach Krakowa, współorganizował obchody rocznic narodowych, ale przede wszystkim pochłaniała go działalność w sekcji dramatycznej TSL-u. „Czynniejszy udział miałem tylko wśród owych przewodników po mieście, tudzież w sekcji dramatycznej, prowadzonej podówczas przez arcyimię i uzdionego kolegę K. Bartoszewicza. Po jego przedwczesnej śmierci pierwsze skrzypce przeszły tam w pieczołowite ręce Jędrzeja Cierniaka”.<sup>10</sup>

Należy przypomnieć w tym miejscu, iż szermująca hasłami odrodzenia narodowego przez kształcenie charakteru, formowania świadomości narodowej jako efektu oddziaływania poezji (przede wszystkim dzieł wielkich romantyków), przez odrodzenie moralne (głośne w swoim czasie hasło poczwórnej wstrzeźliwości od palenia, picia, hazardu i wybujałej erotyki), pracę nad sobą i samokształcenie pozwalające osiągnąć wyższy stopień rozwoju duchowego i umysłowego — eleuzyńska gromada działała — było to jej założenie programowe — na najróżniejszych płaszczyznach społecznych. Elsowie mieli stworzyć i stworzyli elitarną formację duchową mającą rozprzestrzeniać jak najszerzej swoje ideały, wcielać je w różnorakie działania konkretne, sami siebie i swojej organizacji nie eksponując nadmiernie.

W latach 1903-1914 osiągnęła ona wpływy niebywale, jak dotąd niezbadane, które zaważyły na wielu istotnych płaszczyznach działań społecznych II Rzeczypospolitej. „Już sama nazwa organizacji, nawiązująca do greckiego miasteczka Eleusis, znanego w starożytności z misterii obchodzonych ku czci bogini Demeter, Persefony i Dionizosa, sugeruje, że miała ona elementy mistycyzmu, a obrzędy i symbole były dostępne tylko dla wtajemniczonych”.<sup>11</sup> Charakterystyczne i znaczące bez wątpienia było powoływanie się przez elsów na powinowactwo duchowe z „Filomatami”.

To elsowie dążąc do uzyskania jak największych wpływów, dokonali adaptacji skautingu, tworząc harcerstwo — ich dziełem był nie tylko 10 punkt prawa harcerskiego obowiązujący dożywotnio (a nie jak w angielskim pierwowzorze do 18 roku życia), ale także bogaty i zróżnicowany dla poszczególnych drużyn rytuał, znaki i symbole, piosenki i pieśni. Andrzej Małkowski i Tadeusz Strumiłło ojcowie harcerstwa — byli czołowymi elsami. „Przodował między nami Tadeusz Strumiłło, zwany przez Lutosławskiego i przez nas wszystkich Dębem. Wszelkoniemnie wykształcony, o szerokiej kulturze umysłowej i artystycznej (...). On ustalał formy naszego życia zbiorowego: szczeblowanie organizacyjne członków, ceremoniał przyjęć, ślubowań itp.”<sup>12</sup>

Wszystko to łącznie wywarło silne piętno na Jędrzeju Cierniaku<sup>13</sup>, na jego stosunku do kultury ludowej przyczyniając się w walnie do sformułowania w kilka lat później koncepcji „teatru ludowego” — jak „teatru z ducha ziemi”, na który to istotny związek przyczynowo-skutkowy nie zwrócono jak dotąd baczniejszej uwagi. W momencie odrodzenia się państwa polskiego, na początku lat dwudziestych wystąpił on publicznie ze swoją wizją, traktując ją jako jedynie godną roli kontynuatorki samorodnych tradycji obrzędowych teatru ludowego. Miała ona ponadto służyć — to bardzo istotne — dalszemu, naturalnemu jego rozwojowi, broniąc go przed zanikiem, przed wyrugowaniem przez formy miałki artystycznej i bez wartości duchowych. Obok wymienionych poprzednio, na ukształtowanie się koncepcji Cierniaka duży wpływ miały reformatorskie nurty i przeobrażenia w teatrze europejskim, a także i polskim, o czym jeszcze będzie mowa.

„Cierniak zerwał stanowczo z mniemaniem, że teatr ludowy to jest teatr amatorski, odgrywający po wsiach popularne sztuczki komiczne lub patriotyczne. Nie włączał doń nawet sztuk pisanych po wsiach przez samorodnych autorów — chłopów. Wszystko to miał za czczą zabawę. Jego koncepcja teatru ludowego była o wiele głębsza. Wychodził z założenia, że pierwotne życie gromadzkie wsi wytworzyło i zestawiło pewną ilość obrzędów-widowisk o charakterze właśnie dramatycznym, ześrodkowujących w sobie momenty jakichś donioślejszych zespoleń duchowych. Do dziś zachowały się z nich jedynie niektóre, i to w stanie szczątkowym. Z jakąż radością przyjął Cierniak rozprawę Cezarii Ehrenkreutzowej, która na rozległym materiale dowodowym wykazała takie właśnie tradycyjne elementy dramatyczne w wiejskim obrzędzie weselnym, mającym od dawna ustaloną swą nienaruszalną strukturę, rozdział ról między aktorów protagonistów i drugoplanowych, chór z koryfeuszami, i ustalony porządek poczynań obrzędowych. Remanenty innych prastarych, w pewien rytuał dramatyczny ujętych obrzędów są wcale częste po wsiach, związane z porą roku (gaiki czy maje, sobótki), z czynnościami gospodarskimi (żniwne, kosiarskie, zakładziny domostwa), z biegiem życia i śmierci (pogrzeby, zaduszki). Jednym słowem, właściwe widowisko dla chłopca — to nie zabawa, nie „kumedyje”, to obrzęd społeczny o charakterze sakralnym, stężały w pewien ceremoniał tradycyny.

Otóż za główne zadanie teatru ludowego uznał Cierniak przywrócenie widowiskom obrzędowym ich charakteru i dostojności oraz uczynienie ich ogniskiem życia artystycznego; chciał więc rozwinąć je w ich bogactwie i utrwalić w gromadzkim obyczaju wiejskim”.<sup>14</sup>

Przystępując do samodzielnego działania Cierniak wytknął Związkowi Teatrów i Chórów Włościańskich, z którą to organizacją sam był związany, że „... Mając na uwadze nie tyle sztukę

teatralną, ile wpływ treści dramatów na obudzenie uczuć moralnych i patriotycznych, nie szukano własnych, oryginalnych kształtów wypowiedzi, ale wzięto gotowe, utarte formy sceny zawodowej z czasów realizmu tak w samej kompozycji dramatycznej, jak i w budowie skrzynkowej sceny z malowanymi kulisami oraz w ekspresji aktorskiej. Słowem naśladowano żywcem teatr zawodowy bez zastrzeżeń, a że wykonawcami byli prości amatorzy, nie mający fachowego wykszolenia, więc to naśladowanie było nieudane, nie mógł więc tak pojęty teatr stać się tworzeniem artystycznym ludu, nie był w ścisłym słowa znaczeniu teatrem ludowym”.<sup>15</sup>

Ten zarzut nieborności między deklaracją programową a praktyką, postawiony działaczom ZTiChW otwierał kampanię przeciwko rozpowszechnionemu wówczas nurtowi teatru amatorskiego na wsi. „Dzisiaj — na nieszczęście — wytworzył się w Polsce i rozpowszechnił specjalny typ teatru tzw. amatorskiego, który polega na niewolniczym naśladowaniu w treściach i formach teatru zawodowego, naturalnie z pominięciem arcyzmu sceny zawodowej. Rozmaici powołani i niepowołani pisarze komponują „sztuki” dla teatrów amatorskich, jak je lud nazywa „kumedyje”. Jest to jałowa, realistyczna sieczka, przeważnie bez wartości (...) I to się pcha w masy, każe im się grać w zdecydowanych kształtach. Buduje się scenę z tzw. dekoracji (Boże, pożałuj się co to za dekoracje!), tresuje się pocziwych ludzi jako aktorów, każe im się dawać z siebie wszystko to, czego bez nauki dać nie mogą i zabija się do cna samodzielną, samorodną pomysłowość artystyczną, która w każdym, nawet prostym człowieku jest, tylko trzeba ją wyzwolić”.<sup>16</sup>

Odrzucając zdecydowanie taki kształt teatru wiejskiego, Cierniak postanowił wyłącznie oprzeć się na reliktach autentycznego teatru obrzędowego. Uważał, że wiejskie obrzędy takie jak wesela, chrzciny, zaduszki, turonie, Marzanny, chodzenie z Gaikiem-Maikiem, czy nawet szopki bożonarodzeniowe są własnym i oryginalnym teatrem wolnym od obcych naleciałości, stworzonym w wyobraźni i fantazji polskiego ludu. Zauważając w nich konsekwentny podział ról, dramaturgię, teksty mówione ale i śpiewane, ze specyficzną „scenografią” i „kostiumami”, z bogatą rekwizytornią, podział na chóry i protagonistów — upatrywał w tym formy teatralne przypominające początki wielkiego teatru greckiego. W tym przeświadczeniu nie był odosobniony.

Uważał, że jedynie ten nurt, którego narodzin nie da się żadną, choćby przybliżoną datą określić, nurt będący jednym z integralnych elementów kultury ludowej — jest najcenniejszy i jedynie godny nazwy „teatr ludowy”.

Jędrzejowi Cierniakowi w sprecyzowaniu własnej koncepcji „teatru ludowego” wiele pomogło obcowanie z Leonem Schillerem, Wilamem Horzycą, Juliuszem Osterwą — ludźmi, którzy w okresie dwudziestolecia międzywojennego podjęli się ogromnego dzieła przebudowy artystycznej i odrodzenia polskiej sceny zawodowej oraz nadania jej odrębnego od innych stylu, stylu polskiego. Ich działanie mieściło się w wielkim twórczym fermentcie, jaki na przełomie stuleci rozpoczął się w awangardzie teatralnej całej Europy. W Anglii, Francji, Niemczech i Rosji zapoczątkowany został bunt przeciwko skostniałej formie teatru określanej jako „sztuka apollińska” uosabiająca arystokratyczny ideał statycznej doskonałości. Przecistawiano temu postawę „dionizyjską”.

Objawiała się ona zwłaszcza poprzez ludowy, karnawałowy entuzjizm i „święte uniesienie”, przez powrót do źródeł kultur „oświeconych” czyli kultury ludowej. W Polsce powrót ten był jednocześnie nawiązaniem do tradycji romantycznych i neoromantycznych, do Mickiewicza i Wyspiańskiego. Obok zainteresowania i prób, zresztą znakomicie udanych, stworzenia nowych inscenizacji takich dramatów jak *Dziady* czy *Wesele* nawiązujących do średniowiecznego teatru misteryjnego czy też jarmarczkiego, Leon Schiller jak i Wilam Horzyca interesowali się widowiskiem cyrkowym jako formą par excellence ludową oraz a może przede wszystkim, ludowym teatrem obrzędowym związanych ściśle z wiejskimi zwyczajami, z rocznym cyklem życia podzielonym na pory roku, wierzeniami religijnymi, z istotnymi

wydarzeniami w życiu człowieka takimi jak narodziny, chrzest, zaślubiny itp.

Leon Schiller w *Reducie* kierowanej przez Juliusza Osterwę w 1924 r. inscenizował staropolskie *Pastoraliki* według swego wyboru i układu oraz widowisko *Wielkanoc* oparte na dawnych tekstach i zwyczajach ludowych. Wilam Horzyca po oglądnięciu widowiska obrzędowego *Wesela na Kurpiach* w Teatrze Regionalnym w Warszawie stwierdził, że prawdziwy teatr ludowy charakteryzuje się tym, iż „każdy fakt, uczucie, zdarzenie istnieje nie jako naga realność, ale tej realności misteryjna, obrzędowa transpozycja”.

Józef Burszta w książce *Kultura ludowa — kultura narodowa* interesująco przedstawia rodowód inspiracji folklorystycznej w sztuce teatralnej. Szczególnie eksponowane miejsce należy się w tym względzie osobie i twórczości Stanisława Wyspiańskiego, ciągle czekającej na oddzielne i wnikliwe omówienie właśnie od strony inspirującej fascynacji ludem i jego sztuką. „Był przecież poetą, artystą malarzem, dramaturgiem i inscenizatorem. Był zjawiskiem niepowtarzalnym, nie do naśladowania. W zakresie sztuki teatralnej wniósł ten nurt i koloryt, który był natchnieniem dla wspomnianych wyżej twórców (S. Żeromskiego, J. Cierniaka i L. Schillera — przyp. SAWis).

W swoich dramatach łączył wątki klasyczne z romantycznymi, sięgał do folkloru, do mitów historycznych i legend, łączył te wszystkie elementy swoistym, niepowtarzalnym językiem i stylem w jedno zespolone widowisko, powiązane z aktualnymi problemami politycznymi i kulturalnymi, co w konsekwencji zawierało w sobie ogromną siłę ekspresji, wstrząsało umysłami i podniecało uczucia narodowe. Tak np. w dramacie Bolesław Śmiały (1900 r.) przyodziął postaci z czasów piastowskich w kierezje, a równocześnie włączył w ich przyozdobienie ludowe motywy krakowskie, podhalańskie, ruskie dając niezwykle barwną, ale i jednocześnie jednorodną w swym polsko-narodowym wyrazie sztukę”.<sup>17</sup>

Z nowatorskich i zdumiewających współczesnych treścią jak i formą sztuk teatralnych Stanisława Wyspiańskiego wynikły przemyślenia Stefana Żeromskiego, który wiele troski przejawiał w poszukiwaniu właściwego repertuaru dla teatru ludowego. „... niezmierna dziedzina twórczości — pisał — leży wśród ludu. Kto to wie, może tam również leży sposób nie znany nam jeszcze na teatr narodowy, nasz własny.

Inteligencja tylko schylić się ma, żeby ów sposób zobaczyć, podnieść, wyświetlić i podać ludowi, jako świetny i najzupełniej odpowiadający celom teatr, przede wszystkim ludowy. Mowa tu o ogromie legend, podań, klechd, historii, bajek, opowieści przywiązanych do ruin, wzgórz, uroczysk, miejsc szczególnych, mających w każdej okolicy swe dzieje własne, żyjące zawsze w ustach ludzi”.<sup>18</sup>

O Leonie Schillerze, o jego wkładzie w rozwój polskiego teatru narodowego inspirowanego m.in. ludowością i staropolskimi tradycjami Józef Burszta tak pisał: „Z tkwienia w romantycznym nurcie literatury i sztuki scenicznej, z manii kolekcjonerstwa pieśni staropolskich i z pogłębionych studiów nad staropolszczyzną i nad folklorem stworzył Schiller serię wielkich widowisk i rewii ludowych, które weszły na trwałe do historii polskiej kultury teatralnej. O charakterze tych widowisk świadczą same ich tytuły. Oto niektóre: *Szopka staropolska — misterium o cudownym Narodzeniu Pańskim, krotofilnymi intermediami przepłatanym...*, *Wielkanoc. Historia o Męce Najświętszej i Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim w 3 obrazach. Treść widowiska według Mikołaja z Wilkowiecka, dewocyj, officjów i obrzędów ludowych ułożyl...*

W treści, napisanej zresztą przy współpracy innych, spotykamy sceny z misterjów powiązane z groteskowymi intermediami, postacie żołnierzy Piłata współwystępują z Czartami oraz ludowymi scenami dyngusowymi, z chodzeniem z gaikiem, nowym latkiem itp. (...) Jeszcze inne to *Pieśń o ziemi naszej. Widowisko na motywach obrzędów, zwyczajów ludowych i staropolskich oparte (...)* czy *Kulig. Widowisko staropolskie*. Układ tekstu, muzyka i reżyseria L. Schillera. Dekoracje W. Drabik, Z. Stryjeń-

ka, W. Skoczylas, A. Pronaszko i in. (...). Widowiska sceniczne Schillera o charakterze staropolsko-ludowo-wodewilowym zostały oparte na inspiracjach nie jednego, a kilku na raz folklorów: historyczno-szlacheckiego, miejsko-ludowego, parafialnego, chłopskiego, żołnierskiego i in. Te wątki folklorystyczne z różnych przekrojów czasowych i z różnych środowisk z towarzyszącą im różnorodnością strojów potrafił Schiller powiązać w jedno zwarte widowisko sceniczne (...). Okazuje się, że w Schillerowskiej koncepcji widowiska ludowego i jego sukcesach tkwiły zarodki dalszych ukierunkowań teatralnych. Chodzi mianowicie o wpływ Schillera na teatr ludowy okresu międzywojennego”.<sup>19</sup>

Tak więc w efekcie wszystkich wymienionych wcześniej wpływów, doświadczeń, fascynacji, „wysokich strojów duchowych” Jędrzej Cierniak sformułował własną koncepcję „teatru ludowego”, zgodną z duchem swojego czasu, z panującym klimatem intelektualnym. Oto, w zasadniczym zarysie, ona: Obrzędy ludowe są specyficzną formą teatru. Doskonalone przez wiele pokoleń słowa, gesty, zwyczajowe czynności, muzyka, taniec, pieśń, jak również ludowy strój i dekoracje związane z każdym takim obrzędowym widowiskiem zwierają w sobie cenne pierwiastki zorganizowanego, autentycznego piękna. Jest to piękno samorodne, oryginalne i własne. Takiego teatru nie trzeba się uczyć, mozolnie przyswajać sobie zasad jego funkcjonowania, bowiem taki teatr nosi się we krwi, więc wystarczy być w nim sobą i tylko sobą.

Trzeba jednak uszlachetnić go przez oczyszczenie ze złych, obcych naleciałości, jak również należy rozwijać jego formy własnym, twórczym wysiłkiem. Czynieć to powinno każde środowisko, każdy region zgodnie ze swym duchem i swoją tradycją, stare treści artystyczne wzbogacając ideami swego czasu, a wtedy uzyska się wyniki znakomite, wartościowe artystycznie, a często wręcz imponujące.

Taki właśnie teatr według Cierniaka mógł być godny miana ludowego, bowiem treść i formę czerpać będzie z ludu i to zarówno wiejskiego, jak i robotniczego.

Nie ograniczył się on tylko do opracowania formuły „teatru ludowego”, lecz dokonał wręcz gigantycznej pracy w celu zaszczepienia tej idei w całej ówczesnej Polsce.

Jest rzeczą ważną i interesującą jak Cierniak realizował swoją wizję, jak traktował materiał folklorystyczny? Mimo całego deklaratywnego pietyzmu i niezaprzeczalnie szczerych intencji autentyczny obrzęd ludowy (np. wesela krakowskie) w jego opracowaniu ulegał specyficznej stylizacji, nabierając cech bliskich mistycznemu rytuałowi zamkniętemu w pewien narzucony gorset inscenizacyjny. „W słonecznym kręgu. Widowisko cykliczne oparte na zwyczajach i obrzędach z żywobyćciem wiejskiego człeka w dorocznym obiegu słońca związanych”<sup>20</sup> — jest widowiskiem ujętym w tak ścisły rygor didaskaliów, iż trudno mówić o ewentualnej spontaniczności wykonawców, a wyraźna dbałość o estradową (w przenośni) sprawność i efektywność widowiska stoi w zasadniczej sprzeczności z założeniem, iż miałyby ono się stać sposobem, czy raczej inspirującym przykładem na ożywienie tradycji, na ożywienie ludowych obrzędów. Nie próbuję nawet pobieżnie analizować tekstu, zasady wyboru, bowiem nie on jest nawet w tym wszystkim najważniejszy (!), a właśnie formuła inscenizacyjna.

Umieszczenie przez Cierniaka w zasadzie całego „teatru ludowego” w sferze sacrum zmusiło go po pierwsze do tworzenia widowisk obrzędowo-rytualnych wytrzebionych z nadmiernej (!?) jego zdaniem soczystości, dosadności, czy wręcz jurności, co już samo w sobie oznaczało przesunięcie ich z zamierzanego autentyku w obrazki bukoliczne, po drugie fascynacje eleuzyńskie spowodowały pójście ryzykowną drogą pseudorekonstrukcji obrzędów pogańskich. Słowem jako forma czysto teatralna, jako propozycja pewnej zabawy — rzecz interesująca. Jako formuła przywołania prastarego obrzędu, przy braku znajomości u Cierniaka i ludzi, dla których „obrzęd” przygotowywał przedchrześcijańskiej symboliki, pełnej mitologii pogańskiej — była zwyczajnym nieporozumieniem.

Dla mnie formuła inscenizacyjna „teatru ludowego” kojarzy się

a zasadzie specyficznej jedności ze stylizacjami plastycznymi Zofii Stryjeńskiej czy Władysława Skoczylasa. Podobna zachodzi relacja między pierwowzorem a artystycznym opracowaniem.

Jan Stanisław Bystrzeński nie dał sobie wmówić autentyczności obrzędu w widowisku Cierniaka. Stwierdził, że zyskuje on: „...najczęściej na sprawności i na spójności akcji, ale traci swą spontaniczność, bezpośredniość, czy też po prostu mówiąc, swój obrzędowy charakter, stając się coraz bardziej teatrem. Rozmaite związki młodzieży ludowej, uniwersytety ludowe i kursy oświatowe prowadzą czasem systematyczną naukę inscenizacji obrzędów wedle z góry podanych wzorów, szerzy się w ten sposób wewnętrzna obrzędowość, nadając jej jeszcze najczęściej formy bogatsze i okazalsze niż dawniej, ale zatracą się równocześnie wprawdzie tradycję obrzędową”.<sup>21</sup>

Tak więc nie udało się Jędrzejowi Cierniakowi stworzyć

formuły teatru = obrzędu, teatru = misterium, które chciał by lud przyjąć jako swój własny dla wyrażania i zaspokajania najgłębszych potrzeb duchowych. Natomiast w płaszczyźnie czysto teatralnej, stworzył w teorii i praktyce inscenizacyjnej oryginalny rodzaj widowiska, które przez cały okres przedwojnia kultywowane było zarówno przez Związek Młodzieży Wiejskiej RP „WICI”, jak i przez Uniwersytety Ludowe. Stało się ono poprzez sięganie do pogańskich źródeł, poprzez przedziwny synkretyzm pogańsko-słowiańsko-grecki i chrześcijański, jednym ze sposobów wyrażania przez ruch młodo-wiejski swojej ideologii, mitu o własnej roli i znaczeniu w narodzie i państwie.

Po II wojnie światowej nastąpiło w latach pięćdziesiątych z przyczyn polityczno-ideologicznych bezkompromisowe zniszczenie dorobku Cierniaka, w tym założonego przez Instytut Teatrów Ludowych.

## PRZYPISY:

<sup>1</sup> Henryk Tymon Jakubowski, *Teatr amatorski na wsi*, Warszawa 1978 r., s. 37

<sup>2</sup> Tamże, s. 38

<sup>3</sup> Sam fakt powstania z w i ą z k u teatrów, jest dowodem na to iż musiało ówczesnie działać dużo scen amatorskich. Działając w pewnym rozproszeniu, ale w myśl wspólnej idei, udało się inteligencji upowszechnić na wsi scenę amatorską lub przynajmniej wywołać potrzebę jej zaistnienia.

<sup>4</sup> Cytat za: Jakubowski, op. cit., s. 52-53. Proszę porównać ten tekst choćby z wystąpieniami Stanisława Witkiewicza o ogromnym rezonansie społecznym na obszarze wszystkich zaborów, dotyczącym jego koncepcji „stylu zakopiańskiego” jako stylu narodowego w architekturze i zdobnictwie.

<sup>5</sup> Cytat za: Jakubowski, op. cit., s. 55-56

<sup>6</sup> Przykładowo Józef Ignacy Kraszewski założył we Lwowie „Macierz Szkolną” w 1880 r. Pomysł i koncepcja przyjęły się na terenie wszystkich zaborów. W 1885 r. powstała „Macierz Szkolna Księstwa Cieszyńskiego”, a w zaborze rosyjskim „Polska Macierz Szkolna” w 1905 r., zalegalizowana w rok później, w efekcie pewnej liberalizacji polityki carskiej po wydarzeniach ewolucyjnych. W zaborze pruskim działało od 1880 r. Towarzystwo Czytelni Ludowych. W zaborze rosyjskim działalność teatralną prowadziło także Stowarzyszenie Szerzenia Oświaty „Światło”, skupiające rzemieślników i chłopów. Z inicjatywy Stefana Żeromskiego powstał oddział w Nałęczowie, a koło dramatyczne w nim prowadzili rzeźbiarz Józef Gardecki i Faustyna Morzycka. Po 1905 r. również w zaborze rosyjskim powstało Towarzystwo Kultury Polskiej prowadzące m.in. działalność teatralną. Były to organizacje, w powodzi innych, znaczących, skupiające w swych szeregach wybitnych przedstawicieli polskiej inteligencji (obok wcześniej wymienionych np. Marię Konopnicką, Władysława Orkana i in.).

<sup>7</sup> Akademickie koło „Eleusis” na Uniwersytecie Jagiellońskim zostało formalnie zarejestrowane dopiero w 1908 r., co nie zmieniało faktu licznego udziału w tej organizacji młodzieży akademickiej od samego jej początku. To przecież głównie do studentów zwrócił się Lutosławski rzucając z katedry UJ hasło wychowania narodowego, przeciwstawiającego się destrukcyjnym wpływom szkoły zaborców. Zostało ono podjęte przez nich entuzjastycznie.

<sup>8</sup> Poza Krakowem najsilniej „Eleusis” działało na terenie Śląska w Zabrze, Zaborzu i Gliwicach. Były to par excellence organizacje robotnicze, powstałe z inicjatywy działaczy śląskich. Wydawały one nawet własne pismo „Iskra”, które założył Lutosławski.

<sup>9</sup> Stanisław Pigoń, *Z Kamborni w świat*, Warszawa 1983, s. 243

<sup>10</sup> Tamże, s. 275

<sup>11</sup> Krystyna Barszczewska, *Eleusis - tajny związek młodzieży polskiej w Zabrzu*, „Kroniki miasta Zabrze” 1976, nr 9, s. 33

<sup>12</sup> St. Pigoń, op. cit., s. 241

Również sam Pigoń, będący na najwyższym szczeblu wtajemniczenia w „Eleusis” i odgrywający w nim ogromną rolę (m.in. na terenie Śląska) — brał czynny udział w tworzeniu harcerstwa polskiego, co nie było w jego bogatym życiorysie specjalnie eksponowane. „16.11.1911 r. Naczelna Komenda Skautowa (czyli druh Tadeusz Strumiłło — przyp. SAWis) we Lwowie

mianowała 26-letniego Stanisława Pigońa drużynowym I Prokocimskiej Drużyny Skautowej im. ks. S. Brzóska. (Przez trzy lata dr Pigoń był nauczycielem i wychowawcą w prokocimskiej średniej „Nowej szkole”, nieopodal pałacu Jerzmanowskich. Prócz ćwiczeń w polu i zajęć harcerskich drużyna zajmowała się tematyką dość niezwykłą: na zbiorach analizowano książki — m.in. R. Dmowskiego *Myśli nowoczesnego Polaka* i oczywiście Mickiewiczowskie *Księgi Pielgrzymstwa* w opracowaniu krytycznym drużynowego. (...) Praca drużynowego Pigońa wywarła wpływ na ideologię powstającego wówczas harcerstwa polskiego. Widać to w programie A. Małkowskiego (założyciela organizacji)”. Marek Lovell, „Echo Krakowa”, Nr 248 (13309), Kraków, 21-26 grudnia 1990 r.

<sup>13</sup> W latach 1948-1949, a potem po odrodzeniu ZHP, od 1957 — do 1962 roku byłem członkiem w Krakowie drużyny harcerskiej Czarnej Trzynastki im. Zawiszy Czarnego z Garbowa. Otóż drużyna posiadała (i posiada nadal) bogatą tradycję, własne formy życia organizacyjnego. Powstała w 1918 roku. Od początku, aż do moich czasów była drużyną puszczalską o obrzędowości słowiańskiej.

Opis widowisk obrzędowych Cierniaka, zachowane zdjęcia, skójarzyły mnie się natychmiast z obrazami mojej drużyny. Były one do siebie zadziwiająco podobne. Wyraźnie pochodziły z jednego prnia.

<sup>14</sup> Stanisław Pigoń, *Cierniakowa nuta*, (w:) *Na drogach kultury ludowej — rozprawy i studia*, Warszawa 1974, s. 534-535

<sup>15</sup> Cytat za: Jakubowski, op. cit., s. 56

<sup>16</sup> Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, Warszawa 1963, s. 41

<sup>17</sup> Józef Burszta, *Kultura ludowa — kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 288

<sup>18</sup> Tamże, s. 288

<sup>19</sup> Tamże, s. 289, 290

<sup>20</sup> Jędrzej Cierniak, *W słonecznym kręgu. Widowisko cykliczne oparte na zwyczajach i obrzędach z żywobyciem wiejskiego człowieka w dorocznym obiegu słońca związanych*, Warszawa 1948

<sup>21</sup> Jan S. Bystrzeński, *Kultura ludowa*, Warszawa 1947, s. 402.

Cytat za: H. T. Jakubowski, *Teatr amatorski...*, op. cit., s. 91

<sup>22</sup> Nie chcąc rozbudowywać kontekstu pominąłem „teatr z głowy” czy inaczej „teatr inscenizacji” Ignacego i Zofii Solarzów, rozpowszechniany przez nich w tzw. ruchu młodowiejskim. W odróżnieniu od Cierniaka, który zajmował się formami bardziej monumentalnymi, Solarzowie tworzyli od samego początku teatr małych form. Mimo, iż rozpoczęli swoje działania niezależnie od siebie, już od 1925 roku, od wizyty Cierniaka u nich w Szczechach, podjęta zostaje stała współpraca i kontakt. Solarzowie, podobnie jak Cierniak, akcentowali „odwieczną odrębność historyczną i kulturową chłopów”. Insce nizowali korowody, obrzędy np. sobótkowe czy inne, wybierali miejsca „święte”, dęby stare, uroczyska, owiewając wszystko mistyką ni to prapogańską, ni to chrześcijańską. Odwoływali się do kultury piastowskiej, tej puszczalskiej, borowej, najczystszej, bo opartej na najwyższym stopniu symbiozy człowieka z przyrodą.

Działalność Solarzów dopełniała w sposób znaczący poczynania teoretyczne i praktyczne Jędrzeja Cierniaka.