

Zofia Dworakowska

Teatr gromadzki – zapomniana tradycja awangardy

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Zofia Dworakowska

Teatr gromadzki – zapomniana tradycja awangardy

Jednym z rzadziej przywoływanych zjawisk polskiej awangardy teatralnej dwudziestolecia międzywojennego są koncepcje demokratyzacji kultury i teatru powstałe w nurcie tak zwanego teatru ludowego. Pozostają one na uboczu zainteresowań historyków teatru, czy innych badaczy awangardy zapewne przez swoje usytuowanie poza instytucjami i konsekwentne zainteresowanie klasą ludową. Lektura manifestów teatralnych z tego nurtu, w szczególności tych autorstwa Jędrzeja Cierniaka, Antoniny Sokolicz i Witolda Wandurskiego, pozwala zrekonstruować jeden z pierwszych polskich projektów teatru zaangażowanego i popularnego zarazem¹. Jest on o tyle oryginalny, że nie koncentruje się na samym przedstawieniu i jego dyskursywnym potencjale, ale obejmuje cały proces twórczy, a także sytuację prezentacji przedstawienia. W świetle tego projektu teatr trzeba rozważać jako całościowe, wewnętrznie powiązane zjawisko, pozostające w sieci relacji społecznych, z którego nie da się wyizolować jednego elementu. Nie jest więc możliwa analiza dzieła teatralnego w oderwaniu od procesu jego produkcji i wpisanego w ten proces podziału władzy, a także bez rozważania społecznego kontekstu jego upublicznienia. Prace tych autorów domagają się ponownego odczytywania także ze względu na swój szczególny charakter – nie są jedynie zbiorem ogólnikowych postulatów, ani nie ograniczają się do wąskiej dziedziny, ale stanowią koncepcje kompleksowe – z jednej strony sytuują teatr w szerszej perspektywie kulturowej, z drugiej – zawierają konkretne rozwiązania i szczegóły techniczne.

Wszyscy przywołani autorzy tworzyli projekty teatralne w relacji wobec aktualnej sytuacji społeczno-politycznej Polski – odbudowy państwowości po okresie zaborów oraz scalania i konstytuowania się na nowo społeczeństwa. Ich przekonania polityczne nie były takie same, a różnice światopoglądowe, szczególnie między Cierniakiem a Sokolicz i Wandurskim, znajdujące także wyraz w ich twórczości, powodowały, że bardzo rzadko omawiano ich prace razem. Dzisiejsza, ponowna lektura tych tekstów odsłania jednak ich wielowątkowe pokrewieństwo, które pozwala spojrzeć na nie jako na jeden, wewnętrznie zróżnicowany projekt. Każdy z wymienionych autorów wychodzi od krytyki

¹ Trzeba podkreślić, że tekst nie podejmuje analizy ruchu teatrów robotniczych i teatrów wiejskich w dwudziestolecie międzywojennym, ale skupia się na projektach zapisanych w tekstach trzech wymienionych twórców: Cierniaka, Sokolicz i Wandurskiego.

rozwarstwienia klasowego i związanych z nim nierówności społecznych i ekonomicznych, a teatrowi stawia wyraźny cel polityczny – wzmocnienia i emancypacji klasy ludowej w nowej Rzeczypospolitej.

Tym, co ich łączy i stanowi o oryginalności ich dorobku jest także połączenie wizji i idei z zaangażowaniem społecznym i szukaniem sposobów ich praktykowania. Wszyscy, poza bogatą działalnością pisarską, angażowali się w pracę teatralną z konkretnymi grupami. Antonina Sokolicz (1879–1942), pisarka, publicystka, tłumaczka, aktorka, działaczka ruchu socjalistycznego i komunistycznego założyła w 1919 roku Scenę i Lutnię Robotniczą – ośrodek samokształcenia i twórczości robotników warszawskich, uznawany za pierwszy w Polsce międzywojennej teatr robotniczy², który prowadziła do rozwiązania go przez władze w 1921 roku. Jędrzej Cierniak (1886–1942), pedagog, działacz Związku Teatrów Ludowych, redaktor pisma „Teatr Ludowy” przygotowywał przedstawienia z młodzieżą, był pomysłodawcą i prezesem działającego od 1929 roku Instytutu Teatrów Ludowych, organizującego m.in. kursy dla członków teatrów wiejskich. Witold Wandurski (1891–1934), dramaturg, poeta, publicysta, reżyser, działacz ruchu komunistycznego, prowadził studium teatralne przy Związku Młodzieży Robotniczej „Siła” w Łodzi, a po jego likwidacji w 1923 roku związał się z Teatrem Scena Robotnicza, którą kierował od 1925 roku, także po oficjalnym zamknięciu przez władze, do 1927 roku.

Bohaterów tego tekstu łączy również dobra znajomość współczesnego teatru, zarówno polskiego, jak i międzynarodowego – w swoich pismach przywoływali twórców Wielkiej Reformy, a także mieli kontakty i współpracowali z ważnymi reżyserami polskimi³. Świadomość przemian, jakie zachodzą w teatrze dwudziestolecia, związana jest także z tym, że rozpoznawali go jako podstawowy kontekst dla własnej pracy – ich manifesty w wyrazisty sposób odnosiły się do historii teatru i wyrażały zdecydowane stanowisko wobec jego przemian współczesnych. Cierniak oparł swój projekt na założeniu odmienności i odrębności dwóch równorzędnych gatunków teatru – ludowego i zawodowego, tym samym zakwestionował hierarchiczną zależność i artystyczną wtórność teatru amatorów wobec teatru zawodowego. Stanowisko Sokolicz i Wandurskiego wobec teatru zawodowego jest o wiele bardziej radykalne – wychodzili oni od ostrej krytyki współczesnego teatru mieszczańskiego i od wskazania niepowodzeń reformatorów awangardowych. O ile Cierniak widział swój projekt jako równoległy wobec teatru zawodowego, to Sokolicz i Wandurski zdawali się lekceważyć podziały tego typu,

2 Estera Wodnarowa, Mieczysław Wodnar, *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 147.

3 Jędrzej Cierniak był zafascynowany metodami zespołu teatralnego Reduty i twórczością Leona Schillera, którego uczynił zastępcą kierowanego przez siebie Instytutu Teatrów Ludowych, a na organizowanych przez Instytut kursach, wykładał m.in. Aleksander Zelwerowicz. Antonina Sokolicz, sama posiadająca doświadczenie sceniczne, znała dobrze inicjatywy współczesnych reformatorów teatru, w szczególności Piscatora i Reinhardta. Darzyła szacunkiem działalność Reduty, zapraszała jej przedstawicieli na organizowane przez siebie seminaria teatralne. Z kolei Witold Wandurski miał za sobą nieudaną współpracę z Redutą, ale pozostawał pod wielkim wpływem widzieli w Moskwie przedstawień Wsiewołoda Meyerholda i jego pism.

a swoje koncepcje formułowali jako alternatywne scenariusze rozwoju teatru współczesnego.

Wszyscy troje odcinali się od dominującego w dwudziestoleciu modelu teatru amatorskiego, tak zwanego „teatru dla ludu”⁴ i krytykowali bezrefleksyjne naśladowanie metod i trybu pracy zawodowców, które – niesłusznie uniwersalizowane – nie mogą sprawdzić się w innych kontekstach społecznych. Zauważali także przemocowy charakter organizacji pracy w zespołach amatorskich, związany z hierarchicznym podziałem władzy i mocną pozycją reżysera – eksperta wobec amatorów, którzy, dodatkowo, znajdują się niżej w strukturze społecznej.

„Teatr dla ludu” miał więc być zastąpiony przez „teatr ludowy”, „teatr gromadzki”⁵ który „winien być twórczością danego środowiska, wyrazem jego estetycznych potrzeb”⁶ i stać się „dziełem zbiorowego wysiłku i pracy”⁷. Ta figura podmiotu zbiorowego, wynikająca z perspektywy klasowej, jest mocno obecna w omawianych koncepcjach, zarówno na etapie prób jak i na scenie. Nowatorski projekt twórczości kolektywnej, pociąga za sobą pytanie o pozycję reżysera, które dla każdego z przywoływanych autorów było też konkretnym pytaniem o własne usytuowanie w procesie twórczym. Relacje z pracy zespołów, z którymi pracowali, świadczą o poszukiwaniach nowej formuły reżyserii.

O prowadzeniu prób przez Antoninę Sokolicz można przeczytać: Kierowniczka Sceny Robotniczej – w myśl naczelnej idei rozwijania intuicji twórczej u robotników – starała się jak najmniej narzucać wykonawcom akcentów, ruchów, poprzestając jedynie na wykazywaniu logicznego związku tekstu z wykonaniem, motywując konieczność każdego ruchu czy podkreślenia⁸. O podmiotowym traktowaniu członków zespołu oraz demokratyzacji procesu podejmowania decyzji Jędrzej Cierniak pisał: całą naszą pracę, od omawiania programu czy tematu widowiska aż do jego wykonania, prowadzimy zespołowo, w gromadzie, dlatego każdy z nas musi mieć swobodne prawo głosu. Baczmyż przy tym, by każdy głos, choćby czasem niewiele pomysłowości wnoszący,

4 Zob. Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, „Teatr Ludowy” 1927, nr 1/4, cyt. w: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, red. Antoni Olcha, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963, s. 41.

5 W dwudziestoleciu międzywojennym gromada stanowiła najmniejszą jednostkę samorządu terytorialnego, jednak omawiani autorzy stosują ten termin o wiele szerzej. Pojawia się on, w formach: rzeczownikowej i przymiotnikowej jako określenie podmiotu zbiorowego i jego działań – społeczności niekoniecznie lokalnej i niekoniecznie wiejskiej. Zob. Antonina Sokolicz, *Sztuka a proletarijat*, „Scena i Lutnia Robotnicza. Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego”, Wydawnictwo Sceny i Lutni Robotniczej, Warszawa 1920, s. 10, *Stary a nowy teatr*, „Scena i Lutnia Robotnicza. Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego”, Wydawnictwo Sceny i Lutni Robotniczej, Warszawa 1920, s. 20; Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, w: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919-1939: antologia*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 319 oraz Estera Wodnarowa, Mieczysław Wodnar, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939...*, dz. cyt., s. 185.

6 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, dz. cyt., s. 40.

7 [Antonina Sokolicz], *Stary a nowy teatr*, dz. cyt., s. 22.

8 Estera Wodnarowa, Mieczysław Wodnar, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939...*, dz. cyt., s. 153-154.

był uszanowany⁹. W innym miejscu podkreślał: nikt nie pragnie nikim dyrygować, narzucać swej woli ani się nad innych wywyższać. Jesteśmy wszyscy równi, jakby bracia i siostry artystycznego zgromadzenia¹⁰. Z kolei Witold Wandurski tak pisał o pracy w kierowanym przez siebie zespole łódzkim: W Scenie Robotniczej repertuar układa się w ten sposób, że kierownik referuje najpierw treść i motywy obioru przedkładanego utworu, potem czyta się samą sztukę. Następnie reżyser wyklada projekt inscenizacyjnych zmian i swego ujęcia sztuki. Zespół przystępuje do zasadniczej dyskusji. Od wyników dyskusji zależy, czy sztuka będzie grana i jak, czy pójdzie tylko w próbach – lub nie pójdzie w ogóle¹¹. Właśnie kwestie repertuarowe pozwalają rozważyć w bardziej szczegółowy sposób postulatory twórczości kolektywnej w projektach teatru gromadzkiego. W dwudziestoleciu międzywojennym jednym z częściej sygnalizowanych przez organizatorów teatrów wiejskich i robotniczych problemów jest brak repertuaru. W krytykowanym teatrze amatorskim przeważają wątpliwej jakości literackie utwory o tematyce ludowej, pisane jednak przez autorów z zewnątrz, którzy nie pochodzą z ludu i go nie znają. Nie dość więc, że stanowią projekcję wyobrażeń nieoprzędzonych rozpoznaniem, rodzaj fałszywej reprezentacji, to także, co podkreślał Cierniak¹², kreują i utrwalają stereotypowy obraz bohatera ludowego. Wandurski zwracał również uwagę na jedynie pozorną neutralność tych form teatralnych, które tak naprawdę zawierają istotny przekaz ideologiczny¹³. W dyskusjach o repertuarze w teatrze gromadzki prowadzone są więc rozważania o możliwości oddania kontroli nad reprezentacją, co omawiani tu autorzy rozumieją jako przygotowanie do odzyskania głosu także poza teatrem, w życiu publicznym.

Dyskusje te dotyczą przydatności zastanej literatury dramatycznej, poszukiwania nowego repertuaru i pracy z tekstem literackim podczas prób. Stosunek omawianych autorów do literatury dramatycznej poprzednich epok jest bardziej zróżnicowany, niż jednoznaczna krytyka repertuaru teatrów amatorskich. Sokolicz i Wandurski zajmowali odrębne stanowiska w debacie prowadzonej w teatrze proletariackim, dotyczącej właściwego podejścia do „dorobku artystycznego sztuki burżuazyjnej i szlacheckiej”¹⁴. Sokolicz, będąc świadomą klasowego kontekstu i przesłania tego dorobku, opowiadała się jednak za koniecznością poznawania go i krytyczną lekturą. Postulowała: Proletariat odrzuci naleciałości, powstałe w okresach rozkładu i upadku teatru przeszłości. Walory zaś, zaczerpnięte z najlepszych tradycji artystycznych, winien posiadać, bowiem dzięki nim wzbogaci niepomierne możliwości twórcze nowego teatru¹⁵. Wandurski, mimo iż uznawał pracę Sokolicz

9 Jędrzej Cierniak, *Życie w zespole teatralnym*, „Teatr Ludowy” 1931, nr 8, cyt. za: Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, oprac. Jerzy Zawieyski, wstępy Stanisław Pigoń i Jerzy Zawieyski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1956, s. 258.

10 Tamże, dz. cyt., s. 258.

11 Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 333.

12 Zob. Jędrzej Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, „Teatr Ludowy” 1937, nr 5, w: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, dz. cyt., s. 180-191.

13 Zob. Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 325.

14 [Antonina Sokolicz], *Stary a nowy teatr*, dz. cyt., s. 22.

15 Tamże.

za pionierską w obszarze teatru robotniczego, to w kwestii repertuaru, był bardziej radykalny. Kierowana przez niego Scena Robotnicza postanowiła „w ogóle nie sięgać do klasyków, jako zbyt dalekich i obcych ideologii proletariatu”¹⁶.

Tym, co jeszcze bardziej odróżnia poglądy Sokolicz od stanowiska Wandurskiego, a co stanowi szczególny rys jej projektu, jest fascynacja tradycją polskiego romantyzmu. Kierowniczką Sceny i Lutni Robotniczej napisała książkę popularyzatorską o Juliuszu Słowackim¹⁷, kilkakrotnie w swoich pismach przywoływała romantyków¹⁸, marzyła o wystawieniu *Kłatwy* Stanisława Wyspiańskiego w plenerze konkretnej wsi z udziałem jej mieszkańców¹⁹, a jednodniówkę o teatrze robotniczym opatrzyła cytatem z *Wyzwolenia*: „Tam kędyś trzeba dojść i wniść siłą! Siła, to wy”²⁰. Ta fascynacja zdaje się mieć ogromny wpływ na jej koncepcję teatru robotniczego, poczynając od stylu pisarskiego, przez romantyczną wizję wyzwolenia od ucisku, aż do tęsknoty za teatrem masowym. Sokolicz zdawała sobie jednocześnie sprawę, że w dramatach z okresu romantyzmu trudno robotnikom odnaleźć to, „co ich boli, raduje i podnieca”, a także podkreślała, że są one zbyt trudne aktorsko²¹.

Jędrzej Cierniak, stosując konsekwentnie rozróżnienie na dwa typy teatru, skupiał się nie tyle na krytyce dramatów granych w teatrze zawodowym, co na poszukiwaniach repertuaru odpowiadającego potrzebom teatru ludowego. Źródło tego repertuaru odnalazł w kulturze tradycyjnej rozumianej jako „dorobek ludu polskiego, i to w całej jego pełni i różnorodnym bogactwie”²². W jego pismach można odnaleźć idealizację kultury tradycyjnej, mającą zapewne korzenie w nostalgicznych wspomnieniach rodzinnej wsi – Zaborowa, rozczarowaniu przemianami społeczno-gospodarczymi i miejskim tempem życia, a wreszcie w fascynacji jej estetycznymi aspektami. Reżyser kulturę tradycyjną postrzegał jako rezerwuar autentyczności, prostoty, piękna, a wreszcie i przede wszystkim – możliwy do rozwinięcia projekt polskości.

Najważniejsze przesłanki dla projektowanego przez Cierniaka „teatru obrzędowego” są jednak inne. Po pierwsze, uważał on tradycyjne zwyczaje i obrzędy za kulturę własną wsi, a więc tak potrzebny zasób samorodnego repertuaru. Po drugie, zwracał uwagę na performatywny wymiar form obrzędowych, które nazywał „samym źródłem teatru”²³. Warto pamiętać o tych dwóch nie-estetycznych i nie-sentymentalnych powodach, ponieważ dzisiaj jego projekt bywa redukowany do popularyzacji folkloru na scenie, a niektórzy uznają go nawet za patrona takich zjawisk jak Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Jego pisma z pewnością stanowiły podglebie dla zjawiska folklorizmu, ale dla niego

16 Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 333.

17 Zob. Antonina Sokolicz, *Juliusz Słowacki. Życie i dzieła poety*, nakładem wydziału oświatowego „Straży”, Poznań 1909.

18 Zob. [Antonina Sokolicz], *Sztuka a proletarijat*, dz. cyt., s. 14.

19 Zob. A. S. [Antonina Sokolicz], *O kulturze artystycznej proletarijatu*, Związek Zawodowy Pracowników Kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 1921, s. 13.

20 [Antonina Sokolicz], *Stary a nowy teatr*, dz. cyt.

21 Zob. A. S. [Antonina Sokolicz], *O kulturze artystycznej proletarijatu*, dz. cyt., s. 9-10.

22 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, dz. cyt., s. 50.

23 Jędrzej Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, dz. cyt., s. 183.

samego ważniejsze od fascynacji estetycznych czy prób ochrony tradycji było poszukiwanie oddolnej narracji²⁴. Taki jest nasz punkt wyjścia – pisał – który winien nam ułatwić uchwycenie własnego gestu, wyrazu. Następnie, a może równocześnie, pragniemy brać powoli na warsztat pracy arcydzieła literatury dramatycznej polskiej i obcej²⁵. Podkreślał też, że inscenizacje obrzędów stanowią jedynie pierwszy etap pracy — „przebież na samej etnografii teatr ludowy nie może się skończyć”²⁶.

Jednym ze sposobów radzenia sobie z problemem repertuarowym w teatrze gromadzkim było także szukanie nowych autorów i pisanie własnych tekstów. Warto tu szczególnie przywołać twórczość Jędrzeja Cierniaka i Witolda Wandurskiego, a przede wszystkim powiązanie ich tekstów z praktyką teatralną. Wandurski, relacjonując pracę Sceny Robotniczej nad swoimi dramatami – *Śmiercią na gruszy* i *Grą o Herodzie* – wspominał o aktualizacji tekstu na próbach, o pisaniu dorywczo, kawałkami, od próby do próby, a wreszcie o roli członków zespołu, którzy na przykład stawili „bierny opór” wobec *Śmierci na gruszy*²⁷.

Szczególny charakter ma pisanie na scenę Jędrzeja Cierniaka, który żadnego swego tekstu nie nazwał dramatem. Jego scenariusze „widowisk” (*Franusiowa dola*, *Szopka krakowska*, *W słonecznym kręgu*), „projekty” (*Sobótka*), zapisy „inscenizacji” (*Wesele krakowskie*) trzeba traktować jako poszukiwanie formy tekstu dramatycznego, który spełniałby cel instruktażowy, pozostając jednocześnie otwartym na modyfikacje. Ich autor namawiał czytelników-wykonawców do skrótów i zmian, podkreślając „luźną budowę całości dramatycznej”²⁸ i jedynie „przykładowy”²⁹ charakter dialogów. W *Opowieści o żołnierzu tułaczu* deklarował: nie chcę dawać rzeczy gotowej tak, by jej się uczyć dosłownie na pamięć i grać, bo to by chybiało celu; podaję tylko jedną z różnych możliwości podejścia do dramatyzacji opowieści. Zresztą jest to gadka zmyślona, więc i zespół teatralny ma otwartą drogę do dalszych zmyślań³⁰. Na osobne, szersze omówienie zasługuje eksperymentalny tekst *Wesela krakowskiego*, który stanowi zapis pracy kolektywnej konkretnej grupy, poczynszy od zbierania materiałów źródłowych, przez dyskusje nad rozwojem akcji i scenografią, aż do opisu reakcji widowni na gotowe przedstawienie, a jednocześnie spełnia funkcję scenariusza dla kolejnych realizacji. Jest również utworem niedokończonym, ponieważ poza szczegółowo

24 Jędrzej Cierniak, *U podstaw ideowych teatru ludowego w Polsce*, „Teatr Ludowy” 1938, nr 9, w: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, dz. cyt., s. 217.

25 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, dz. cyt., s. 51.

26 Tamże, s. 51.

27 Zob. Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 331.

28 *Szopka krakowska. Prymitywne widowisko kolendowe z tekstami, nutami i rycinami na podstawie polskich źródeł etnograficznych*, oprac. Jędrzej Cierniak, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926, s. 83.

29 Jędrzej Cierniak, *Opowieść o żołnierzu tułaczu*, w: Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, dz. cyt., s. 394.

30 Tamże, s. 385.

opisanymi tak zwanymi sprawami weselnymi, znajdują się w nim puste miejsca, które mają być uzupełniane przez improwizacje wykonawców³¹.

Opisywane wyżej, programowe pozostawianie tekstu otwartym na nadpisanie i zmiany, trzeba interpretować jako próby zawieszenia kontroli, zakwestionowania mocnej pozycji autora i oddania pola przygotowującym konkretne wystawienie. Najmniej konkretnych opisów takich prób znaleźć można w tekstach Antoniny Sokolicz, ale nie ma wątpliwości, co do jej stanowiska na ten temat. W przywołanym już sporze repertuarowym w teatrze proletariackim, wyraźnie opowiadała się za łączeniem dwóch skrajnych strategii – twórczości zbiorowej zespołu z czerpaniem z literatury dramatycznej. Pisała: Nie jest też wykluczoną możliwość tworzenia dzieł teatralnych zbiorowo. Obecnie, wobec braku dzieł, odpowiadających nastrojowi mas, zbiorowe narady nad inscenizacją (wykonaniem na scenie) utworów poetyckich jest wprost jedynym wyjściem w tym okresie przełomowym³². Dużo miejsca kwestii wspólnego tworzenia repertuaru, poświęca w swoich artykułach Jędrzej Cierniak, gdzie wielokrotnie pisze o konieczności „opracowywania” i „inscenizacji”³³ każdego typu materiału wyjściowego – nie tylko obrzędów i zwyczajów, które nie zostały wcześniej zapisane, ale także dramatów. W artykule *Jak prowadzić próby teatralne* podkreśla, że przygotowanie przedstawienia powinno zaczynać się nie od wyboru tekstu, ale od pracy nad wspólną „intencją”: I dopiero teraz, mając uświadomioną intencję widowiska, szukamy materiału, który albo będzie w literackich utworach dramatycznych i niedramatycznych, albo w obrzędach, pieśniach czy podaniach ludowych, może trzeba widowisko budować z różnych materiałów surowych, a może w całości wysnuć z siebie³⁴. Warto zauważyć, że Cierniak postulował stosować improwizację, czyli wspomniane „wysnuwanie z siebie”, które nazywał też „graniem z własnej głowy”³⁵ zarówno na etapie tworzenia scenariusza, prób, jak i podczas każdego kolejnego wykonania przedstawienia.

Strategie wytwarzania tekstu podczas prób postulowane i testowane przez Witolda Wandurskiego inspirowane są pismami teoretyka teatru proletariackiego Płatona Kierżencewa, którego wyraźne wpływy można także odnaleźć w projekcie Antoniny Sokolicz. W książce *Teatr Twórczy* Kierżencew opowiada się za przerabianiem starego repertuaru, zmianą oryginalnych tekstów i „wypaczaniem” ich intencji³⁶. Właśnie to „wypaczenie” przejmuje Wandurski dla swojego projektu, ale rozumie

31 Zob. Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie. Inszenizacja obrzędów ludowych, opracowana z zespołem młodzieży szkolnej*, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926, s. 66.

32 A. S. [Antonina Sokolicz], *O kulturze artystycznej proletariatu*, dz. cyt., s. 15.

33 Zob. *Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, oprac. Adam Bień, Jędrzej Cierniak, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1928, s. 114.

34 Jędrzej Cierniak, *Jak prowadzić próby teatralne*, „Teatr Ludowy” 1934, nr 7, w: Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, dz. cyt., s. 268.

35 Jędrzej Cierniak, *Opowieść o żołnierzu tułaczku*, w: Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, dz. cyt., s. 394.

36 Zob. Maksymilian J. Szacki, *Z rosyjskiej literatury teatrologicznej*, „Życie teatru. Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej”, 14 marca 1926, nr 11.

je nie tylko jako ingerencję w tekst dramatu, ale także jako styl gry i – jeszcze szerzej – jako przejęcie władzy. Używa tej kategorii, aby dokonać przeglądu dziejów teatru europejskiego z klasowego punktu widzenia i zwraca szczególną uwagę na okresy przejściowe, kiedy klasa panująca zaczyna tracić wpływy. Wtedy nowy widz oddziałuje na teatr nie przez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie do narzuconych mu sztuk własnego aktora, który „wypacza” tendencje teatru w kierunku potrzeb, wyłaniającego go ze swego środowiska widza. Rzecz charakterystyczna, że „wypaczenie” ideologiczne idzie zawsze po linii parodii, szarży, karykatury: śmiech jest tu jedyną skuteczną bronią rewolucyjną, za pomocą której nowy widz przez nowego aktora nie tylko niszczy obowiązującą dotychczas ideologię, ale i zdobywa teatr dla siebie. Aktor, reprezentujący dążności klasowe widza – nie zaś autor-dramaturg – jest siłą decydującą o charakterze danego teatru³⁷. Ostatnie zdanie dobrze oddaje kluczowe przesunięcie wpisane w omawiane projekty teatru gromadzkiego, które następuje jednocześnie w polu artystycznym i społecznym. Wspólne dla nich podejście do dramatu, a w konsekwencji także do specyfiki twórczości teatralnej, polega na tym, że właściwy tekst wypowiediany w przedstawieniu ustala się dopiero podczas prób, a co za tym idzie jego autorami są członkowie grupy teatralnej. Upodmiotowienie aktora jako twórcy w teatrze gromadzkim prowadzi również do upodmiotowienia go jako przedstawiciela swojej społeczności. W ujęciu Wandurskiego podmiot zbiorowy reprezentujący klasę społeczną przejmuje kontrolę nad przekazem, a scena staje się miejscem manifestacji jej siły i sprawczości.

Właśnie szersze dążenia emancypacyjne oraz sprawdzanie granic twórczości kolektywnej stanowią ważny wątek refleksji nad relacją między sceną a widownią w pismach omawianych autorów. Podobnie jak inni twórcy teatralni tego okresu krytykowali oni konsumpcyjne i roszczeniowe nastawienie publiczności współczesnej, ale inaczej je interpretowali. Antonina Sokolicz twierdziła, że w teatrze mieszczańskim „zerwała się więź łącząca widzów – widownię ze sceną w jedną całość”³⁸ i krytycznie oceniała próby jej odbudowywania przez reformatorów teatru: Wszystko nadaremno. Publiczność znajduje w teatrze odpoczynek duchowy, zabawę, rozrywkę. Ale pozostaje bierną³⁹. Jędrzej Cierniak wyodrębniając dwa typy teatru, z widocznym dystansem opisywał publiczność teatru zawodowego jako przygodną, przypadkową i kapryśną⁴⁰. Według Cierniaka: W teatrze zawodowym widzowie są tylko odbiorcami sztuki scenicznej, bezpośredniego współudziału w tworzeniu i wykonaniu danego przedstawienia nie mają, a jeżeli mają pośredni to tylko przez poszczególne jednostki, a nie jako zespolona gromada⁴¹. W manifestach i praktyce omawianych autorów znaleźć można próby „zasypywania przepaści między dwoma «obozami teatralnymi»”⁴² na różnych etapach pracy nad przedstawieniem, począwszy od tworzenia repertuaru. Jędrzej Cierniak podkreślał, że każdy kto chce pisać

37 Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 322.

38 [Antonina Sokolicz], *Stary a nowy teatr*, dz. cyt., s. 15.

39 Tamże, s. 18.

40 Zob. Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, dz. cyt., s. 39.

41 Tamże, s. 40.

42 [Antonina Sokolicz], *Stary a nowy teatr*, dz. cyt., s. 20.

dla teatru ludowemu musi wieś poznać gruntownie, wziąć jej życie ze wszystkimi kłopotami i radościami w siebie [...] Musi on na wsi bywać i z wsią współmyśleć i współżyć⁴³. Na podobną konieczność poznania społeczności i warunków jej życia zwracał uwagę Witold Wandurski. Pisał, że aktor: nie może się odrywać od produkcji, przeciwnie powinien być w jak najściślejszym kontakcie z życiem robotniczym⁴⁴. Jednym ze sposobów zachowania łączności z widzem w Scenie Robotniczej było prowadzenie publicznych prób w taki sposób, że każdy członek związku zawodowego mógł się im przyglądać⁴⁵. Włączanie perspektywy widzów przybierało w tym zespole jeszcze inną formę, o czym Wandurski pisał: Próby odbywają się mozolnie i długo. Jedną krótką rzecz ujmuje się reżysersko i aktorsko rozmaicie – potem sprawdza się wyniki pracy na widzu i dyskutuje na temat, co dociera, a co nie dociera do widza i jak ten widz proletariacki reaguje na formy gry i inscenizacji – po czym znów idzie na warsztat i przerabia się ją gruntownie⁴⁶. W warszawskiej Scenie i Lutni Robotniczej również praktykowano otwarte próby, a te do *Tkaczy*, prowadzone przez Antoninę Sokolicz gromadziły podobno duże grono obserwujących⁴⁷. Reżyserka poszukiwała także innych sposobów zbliżenia aktorów i widzów: Teatr proletariacki musi zejść do swej publiczności proletariackiej, do jego organizacji zawodowych, a nawet do warsztatów pracy. Tam będzie może grał bez dekoracji, nie tylko z powodu braku środków, lecz z przekonania, że one są drugorzędnym, a nawet zbytecznym czynnikiem. Taki teatr będzie grał bezpośrednio przed widzami, a nawet w pośród nich, nawet z nimi⁴⁸. Sokolicz kilkakrotnie podkreślała również, że publiczność robotnicza ma być współtwórcą tego teatru⁴⁹.

Jędrzej Cierniak odnalazł model dla relacji międzyludzkich i zaangażowania podczas przedstawienia w uczestnictwie typu obrzędowego, z zasady znoszącego różnicowanie na działających i obserwujących. W jego tekstach poradnikowych i scenariuszach można znaleźć wiele technicznych rozwiązań tej kwestii. Między widownią a sceną nie może być przedziału – pisał – trzeba nam tak przez odpowiednie rozłożenie i obsłużenie widowni, jak i przez grę na scenie ująć widzów, byśmy się wszyscy czuli razem, zatem razem weselili i razem płakali⁵⁰. Publiczność jest prawie zawsze wpisana w przebieg fabularny jego scenariuszy. O inscenizacji dożynek pisze: Wszyscy są bezpośrednimi twórcami uroczystości, nie ma — broń Boże! — podziału na odgrywających i widzów, tak, jak w nabożeństwie modli się cała gromada, tak samo i w dożynkach

43 Jędrzej Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, dz. cyt., s. 181-183.

44 Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 326.

45 Zob. tamże, s. 320, 185.

46 Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, dz. cyt., s. 327.

47 Zob. Estera Wodnarowa, Mieczysław Wodnar, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939...*, dz. cyt., s. 152.

48 A. S. [Antonina Sokolicz], *O kulturze artystycznej proletariatu*, dz. cyt., s. 17.

49 Tamże, s. 10.

50 Jędrzej Cierniak, *Wychowawcze wartości pracy w zespole*, „Teatr Ludowy” 1935, nr 3, w: Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, dz. cyt., s. 261. Zob. też Jędrzej Cierniak, *Wiejskie uroczystości obrzędowe jako właściwy teatr ludowy*, w Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, dz. cyt., s. 214.

ma udział cała gromada⁵¹. Włączenie widzów w akcję w znaczący sposób wpływa także na przestrzeń gry, projektowaną za każdym razem od nowa, specjalnie dla każdego przedstawienia. W *Weselu krakowskim* widzowie są gośćmi weselnymi zaproszonymi przez drużbów, a tańce odbywają się na całej sali⁵². *Opowieść o żołnierzu tułaczku* rozgrywa się na wolnym powietrzu, jakby podczas wiejskiego zgromadzenia, a aktorzy wyłaniają się spośród widzów⁵³.

Relacja scena-widownia jest tak ważna w omawianych projektach, ponieważ dotyczy osadzenia teatru gromadzkiego i wskazania jego funkcji właśnie w konkretnej „gromadzie”. Teatr ma stać się przestrzenią „usuwania nienawistnych przeciwieństw”⁵⁴ i „podejmowania zbiorowego trudu”⁵⁵, a wreszcie kształtowania tożsamości zbiorowej. Rozłożenie akcentów między omawianymi autorami w kwestiach społecznych jest tu wyraźne – dla Wandurskiego, a także dla Sokolicz, bardzo ważnym celem budowania porozumienia z widzami było uświadamianie im ich klasowego położenia i przekonanie do aktywnego sprzeciwu wobec nierówności, a w efekcie nawet do obalenia obowiązującego ładu, podczas gdy Cierniak dążył do emancypacji warstwy chłopskiej raczej w obrębie systemu, licząc na jego stopniowe przekształcenia. Mimo różnic, te projekty mają wspólną podstawę, a jest nią silne przekonanie o skuteczności społecznej teatru i jego transformacyjnym potencjale. Jednocześnie nie instrumentalizują one sztuki dla celów społecznych. Nie da się ich też zredukować do działalności edukacyjnej czy upowszechnieniowej.

Unikatowość i nowatorstwo tych trzech koncepcji polega na ambitnym połączeniu postulatów politycznych z artystycznymi. Projektowany przez Jędrzeja Cierniaka, Antoninę Sokolicz i Witolda Wandurskiego teatr gromadzki, miał się stać laboratorium emancypacji ludu oraz oddolnego kształtowania nowej rzeczywistości politycznej i to właśnie dzięki odważnym eksperymentom artystycznym. Projekty te antycypują zresztą wiele wątków z historii teatru XX wieku, takich jak: kreacja zbiorowa, „pisanie na scenie” czy *devised theatre*. Można je też rozpatrywać jako rodzimy i oryginalny wariant takich późniejszych zjawisk jak teatr uciśnionych, *community theatre*, czy teatr partycypacyjny, ale warto także podążyć za intencjami autorów tych koncepcji i zobaczyć w nich coś więcej. Antonina Sokolicz i Witold Wandurski pragnęli przecież szerszej reformy teatru współczesnego, a Jędrzej Cierniak w projektowanym teatrze ludowym widział załączek nowego teatru narodowego. Powracanie dziś do tych zakurzonych, rozsianych tekstów, bezczelnych i utopijnych w swych dążeniach, czasami nazbyt patetycznych, czasami zaskakująco instruktażowych, może więc prowadzić do odnalezienia w historii teatru polskiego inspirującego projektu jego odnowy.

51 Jędrzej Cierniak, *Po żniwach na dożynki*, „Teatr Ludowy” 1932, nr 8, w: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, dz. cyt., s. 318–319. Zob. też: *Teatry ludowe w Polsce...*, dz. cyt., s. 34–35.

52 Zob. Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie*, dz. cyt., s. 68.

53 Zob. Jędrzej Cierniak, *Opowieść o żołnierzu tułaczku*, dz. cyt., s. 394–395.

54 [Antonina Sokolicz], *Stary a nowy teatr*, dz. cyt., s. 20.

55 Jędrzej Cierniak, *Co to jest teatr ludowy?*, w: Jędrzej Cierniak, *Zaborowska nuta*, dz. cyt., s. 212.

Bibliografia

- Cierniak, Jędrzej, *Wesele krakowskie, Inscenizacja obrzędów ludowych, opracowana z zespołem młodzieży szkolnej*, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926.
- Cierniak, Jędrzej, *Zaborowska nuta*, oprac. Jerzy Zawieyski, wstępy Stanisław Pigoń i Jerzy Zawieyski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1956.
- Cierniak, Jędrzej, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, red. Antoni Olcha, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963.
- Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939: antologia*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.
- [Sokolicz, Antonina], *O kulturze artystycznej proletariatu*, Związek Zawodowy Pracowników Kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa 1921.
- Sokolicz, Antonina, *Juliusz Słowacki. Życie i dzieła poety, nakładem wydZIAŁU oświatowego „Straży”*, Poznań 1909.
- [Sokolicz, Antonina], *Stary a nowy teatr*, „Scena i Lutnia Robotnicza. Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego”, Warszawa 1920.
- Sokolicz, Antonina, *Sztuka a proletariatu*, „Scena i Lutnia Robotnicza. Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego”, Wydawnictwo Sceny i Lutni Robotniczej, Warszawa 1920.
- Szopka krakowska. Prymitywne widowisko kolendowe z tekstami, nutami i rycinami na podstawie polskich źródeł etnograficznych*, oprac. Jędrzej Cierniak, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926.
- Szacki, Maksymilian J., *Z rosyjskiej literatury teatrologicznej*, „Życie teatru. Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej”, 14 marca 1926, nr 11.
- Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, oprac. Adam Bień, Jędrzej Cierniak, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1928.
- Wodnarowa Estera, Wodnar Mieczysław, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939. Wybór dokumentów i relacji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

ABSTRAKT**Zofia Dworakowska**

Teatr gromadzki – zapomniana tradycja awangardy

Tekst poświęcony jest oryginalnym koncepcjom demokratyzacji kultury powstałym w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym, w nurcie tak zwanego teatru ludowego. Analizie poddane zostały w szczególności manifesty teatralne Jędrzeja Cierniaka – animatora wiejskiego ruchu teatralnego oraz Antoniny Sokolicz i Witolda Wandurskiego – twórców teatrów robotniczych. Dla tych trzech autorskich koncepcji teatru gromadzkiego wspólne jest przede wszystkim ambitne połączenie postulatów

artystycznych z politycznymi. Przywołani autorzy i autorka nie są jedynie działaczami oświatowymi, ale odważnymi eksperymentatorami teatralnymi – m.in. odrzucają pracę z gotowym tekstem dramatycznym, wprowadzają improwizację w toku prób, a także podczas przedstawienia, udostępniają proces twórczy dla postronnych obserwatorów, postulują kreację zbiorową, rozbijają pudełko teatralne. W swoich manifestach podejmują także kwestie etyczne i techniczne związane z szansami i ograniczeniami twórczości zbiorowej. Projekty te antycypują wiele wątków z historii teatru XX wieku, takich jak: kreacja zbiorowa, „pisanie na scenie” czy *devised theatre*. Można je też rozpatrywać jako rodzimy i oryginalny wariant takich późniejszych zjawisk jak: teatr uciśnionych, *community theatre*, czy teatr partycypacyjny.

Jędrzej Cierniak, Antonina Sokolicz i Witold Wandurski, każdy w inny sposób, świadomie nadają swojej praktyce twórczej wymiar polityczny i przekonani są o transformacyjnej sile teatru – w kontekście odbudowy państwa polskiego po zaborach i konstytuowania się wspólnoty obywatelskiej. Projektowany przez nich teatr gromadzki, dzięki nowym rozwiązaniom artystycznym, miał się stać laboratorium emancypacji ludu oraz oddolnego kształtowania nowej rzeczywistości politycznej.

Słowa kluczowe: demokratyzacja kultury, *devised theatre*, partycypacja, teatr gromadzki, teatr robotniczy.

