

Idea teatru ludowego jest pełna wewnętrznych sprzeczności. Już sama nazwa może być uznana równie dobrze za oksymoron, co za pleonazm. Teatr, jak każda sztuka, zajmuje krytyczne stanowisko wobec rzeczywistości społecznej, z drugiej zaś strony nie istnieje przecież bez społecznego oddźwięku. Jest antymasowy i masowy jednocześnie. Samo pojęcie teatru ludowego rodzi się pod koniec dziewiętnastego wieku i już na początku zostaje wpisane na sztandary demokratyzacji sztuki. Teatr ludowy, w przeciwieństwie do teatru mieszczańskiego (niewiele mniej elitarnego niż wcześniejszy teatr dworski), miał stać się sztuką dla wszystkich — zarówno jeśli chodzi o jego estetykę, jak i organizację. Miał być sztuką ludu definiowanego jako nowa ludzkość rodząca się w wyniku rewolucji przemysłowej. Miał być powszechnie zrozumiały, a także powszechnie dostępny. Miał być doświadczeniem codziennym oraz jednocześnie świętem. Miał być sztuką przyszłości. Kontekst jego powstania jest bardzo szeroki i różne były rozumienia „teatru ludowego”. Właściwie za każdym razem, w każdym kraju, mamy do czynienia z koncepcjami autorskimi. „Lud” czasem rozumiany był w kategoriach utopii — jako grupa społeczna, którą dopiero należy stworzyć (również w wyniku rewolucji ideowej i przemysłowej), czasem utożsamiany był z już istniejącymi grupami społecznymi, zwykle pracownikami fizycznymi, albo z tzw. „drobnomieszczaństwem”, czasem — zwłaszcza dla autorów, których teksty znajdują się w tej antologii — ludem byli mieszkańcy wsi, mniej skażeni wpływami cywilizacji przemysłowej (tak, dla wielu piszących na łamach „Poradnika Chórów Włościańskich” czy „Teatru Ludowego” — industrializacja jest zagrożeniem).

Wszystko to sprawia, że często chętniej koncentrujemy się nad tym, co specyficzne w polskim rozumieniu „teatru ludowego”, dostrzegając w nim idee znacząco różne od idei rozwijających się na Zachodzie. „Polski teatr ludowy” zbliża się do folkloru, „zachodni teatr ludowy” wydaje się dzieckiem cywilizacji i postępu. Ale przecież, nie tracąc z oczu różnorodności zjawisk, warto spojrzeć na różne działania i koncepcje opatrzone terminem „teatr ludowy” jako na odpowiedź na bardzo podobne lęki i nadzieje towarzyszące europejskiemu stanowi ducha przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia?

Czytając zachodnioeuropejskie manifesty i próby definicji teatru ludowego, chętnie dostrzegamy w nim przedsięwzięcie zapowiadające wielką awangardę, z całym jej zapałem do kreowania utopii jutra. Jak gdyby teoretycy teatru ludowego znali jedynie czas przyszły, wyznaczany wspólnym dla wszystkich zegarem. To może właśnie ta awangardowa perspektywa sprawiła, że w badaniach

nad europejskim teatrem ludowym wykształciła się określona hierarchia wartości, zgodnie z którą najdoskonalszym przykładem teatru ludowego byłby teatr działający w wielkim ośrodku przemysłowym. Takimi scenami były niemieckie *Volksbühne* czy teatry projektowane przez Romain Rollanda. I takimi scenami byłyby też teatry ludowe w Łodzi lub w Warszawie, bo z kolei sceny włościańskie Galicji wydają się już peryferiami teatru ludowego. Czy jest tak naprawdę? Lektura roczników „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich” oraz „Teatru Ludowego” nakazuje zachować sceptycyzm.

Na rozwój idei teatru ludowego w całej Europie mają wpływ trzy czynniki, często marginalizowane w idealistycznej emfazie, a rzucające się w oczy właśnie dzięki lekturze roczników polskich pism. Po pierwsze, mamy do czynienia z koncepcją bardzo głęboko zakorzenioną w procesach kształtowania się społeczeństw narodowych i w tym, co Eric Hobsbawm nazywa „wynajdowaniem tradycji” w Europie lat 1870—1914¹. Nawet jeśli w Polsce, inaczej niż w Europie zachodniej, tradycja ta nie miała być konkurencyjna wobec wartości kościelnych, to jednak ze względu na antyzaborczy opór przyczyniała się do propagowania i nowych ceremonii, i nowych bohaterów narodowych — nowych wobec ceremonii i bohaterów zaborców (do sprawy tej przyjdzie jeszcze w tym tekście wrócić). Po drugie, choć w całej Europie teatr ludowy opowiadał się za masowością i demokratyzacją sztuki, to, paradoksalnie, ożywiła go niechęć do tych zjawisk, które już niedługo zostaną wciągnięte do zbioru opatrzonego etykietą kultury masowej. Wrogiem teatru ludowego były więc pierwsze kinoteatry (bardzo późno i jedynie kilku reżyserom teatru ludowego uda się oswoić kinematograf), ale także lekka literatura, od bulwarowych sztuk po sensacyjne powieści drukowane w odcinkach w prasie, swoją drogą coraz bardziej masowej i demokratycznej. Po trzecie wreszcie, mimo postulatów powszechności teatr ludowy zawsze był projektem politycznym i to w najbardziej radykalnej odmianie. Był projektem dydaktycznym, a nawet perswazyjnym. Wspólnota złączonych ideowo widzów była zawsze wtórna wobec teatralnej koncepcji. Trudno orzec, czy tam, gdzie teatr ludowy się udawał, swój sukces zawdzięczał określonej estetyce, czy raczej strukturze organizacyjnej, bazującej niekiedy na monopolu (bądź to finansowym, związanym z tańszymi biletami, bądź to geograficznym, związanym z niedostępnością innego typu teatru na danym obszarze).

Może zatem teatr ludowy jest bardziej dzieckiem Wiosny Ludów niż ojcem awangardowych utopii? Pobieżne przekartkowanie „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich” oraz „Teatru Ludowego” może doprowadzić do łątwiej konkluzji, że projektowany przez redaktorów obu pism teatr jest odległy

1 Por. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *Tradycja wynaleziona*, przeł. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 281—285.

od idei francuskich czy niemieckich. Jak zwykle odżywa argument o niskiej industrializacji Polski, prowadzący z kolei do pochopnego formułowania tezy o wyjątkowości naszego kraju i jego kultury. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że włościański teatr oddzielony jest od robotniczych scen rowem, którego nie sposób przeskoczyć ani zakopać. A przecież redaktorzy „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich” oraz „Teatru Ludowego” potrafili w tym samym numerze napisać o robotniczej scenie wymarzonej przez Rollanda i sportretować teatr na wsiach Galicji. Niekonsekwencja? Nieporozumienie? Niewiedza? Może warto spojrzeć na ideę teatru ludowego nie z perspektywy zrealizowanych lub wymarzonych projektów, lecz z perspektywy emocji, które towarzyszyły formułowanym manifestom. Okazuje się wówczas, że znalezienie wspólnej narracji dla teatrów ludowych na Zachodzie i w Polsce przychodzi zupełnie naturalnie. I — rzecz zaskakująca — bardzo dużo mówi nie tylko o rodzimych próbach stworzenia nowego typu sceny, ale i o próbach zagranicznych.

„Prawdziwą ludową formą sztuki literackiej jest dramat w najszerszym znaczeniu tego słowa, to znaczy teatr. Tylko ta forma skierowana jest bezpośrednio do człowieka w społeczeństwie — jednocześnie do człowieka-jednostki i człowieka-ludzkości”² — pisał Romain Rolland, zdradzając (na pewno mimowolnie), jak bardzo temu nowemu świętu jest nie po drodze z rodzącą się kulturą masową i jak bardzo dydaktyczną postawę przyjmie wobec odbiorców. Stwierdzenie „prawdziwa ludowa forma” jest przecież sugestią, że inna forma stała się ludową przez uzurpację — sytuacja, z którą należy walczyć dla dobra ludu, choć może i nie do końca zgodnie z jego wolą.

Gdy Rolland skierował swoją uwagę w stronę teatru (myśląc od razu o jego reformie), miał nieco ponad dwadzieścia lat, przepełniała go gorycz wywołana sytuacją polityczną jego kraju (Trzecia Republika w jego oczach zaprzepaszcza ideały rewolucji 1789 roku) i rozpałała polityczna gorączka wywołana fascynacją socjalizmem. W jego dramaturgii, wciąż czekającej na wystawienie, pojawiały się tematy związane z budową nowego ustroju. Wówczas poznał Maurice’a Pottechera, krytyka, pisarza, założyciela wakacyjnego Théâtre du Peuple (Teatru Ludu) w Bussang. W 1897 udał się w Wogezy, by zobaczyć scenę, z którą szybko zaczęło wiązać tak wiele nadziei.

Pottecher założył swój teatr pięć lat wcześniej, chcąc włączyć się w ogólnokrajowe obchody proklamowania Pierwszej Republiki. Inicjatywa, finansowana początkowo głównie z pieniędzy rodzinnych, gromadząca na scenie znajomych

2 Romain Rolland, *Textes politiques, sociaux et philosophiques choisis*, Jean Albertini (red.), Éditions sociales, Paris 1970, s. 120.

Pottechera (aktorów zawodowych i amatorów), a na widowni okolicznych mieszkańców i turystów, szybko stała się jedną z letnich atrakcji przygranicznego miasteczka. Rolland, nawet jeśli pierwsze wrażenia nie pozbawiały go wątpliwości, postanowił „za wszelką cenę”³ wesprzeć Théâtre du Peuple. W listach, artykułach prasowych i depeszach przekonywał o przełomowym charakterze teatru, podkreślając obecność na widowni nietypowej, „ludowej” publiczności. Według Rollanda w Bussang powstawał pierwowzór nowej sztuki masowego społeczeństwa, przekreślający osiągnięcia mieszczańskiej Francji, otwierający nową epokę w historii kultury. Trybuną pisarza i bliskich mu orędowników nowej sztuki stało się pismo „Revue d’Art Dramatique”, które w 1899 roku rozpoczęło starania na rzecz organizacji europejskiego kongresu teatru ludowego, mającego odbyć się w ramach Wystawy Uniwersalnej rok później. Sprawą zainteresowali się wielcy pisarze (Zola, Mirbeau, Tołstoj, Hauptmann, Bjørnson...), ale ostatecznie — jak twierdził Rolland, z winy rządu — do wydarzenia nie doszło. Niemniej „Revue d’Art Dramatique” podjęło działania mające na celu stworzenie nowej, stałej sceny w Paryżu będącej modelowym teatrem ludowym. To wówczas ustabilizuje się przekonanie, że taki teatr powinien działać w wielkim mieście, a zatem adresować swoje spektakle do „ludowej” publiczności miasta, czyli robotników. To z jednej strony efekt fascynacji grona „Revue d’Art Dramatique” ideami komunistycznymi, w których rewolucja tworząca nową rzeczywistość związana jest bardziej z przemysłem niż z rolnictwem, a z drugiej — wpływ rozwijających się teatrów robotniczych w Niemczech i Austrii.

O porozumienie między przedstawicielami rządu a gronem „Revue d’Art Dramatique” było trudno. Trzecia Republika uznawała, że zaangażowania państwa wymaga dziedzictwo kulturowe, ale już nie bieżąca działalność artystyczna. Kreowanie polityki kulturalnej, a tym bardziej pomoc sztuce definiowanej jako narzędzie kształtowania nowego społeczeństwa (i, w domyśle, nowej rewolucji) były na antypodach jej zainteresowań. Edukacja miała odbywać się w szkole i była rozumiana jako zdobywanie wiedzy przydatnej w podejmowaniu przyszłych wyborów. Nowa instytucja, o której marzył Rolland, stanowiła w oczach polityków rządowych wielką niewiadomą, tymczasem według pisarza i jego przyjaciół teatr ludowy powinien być instytucją państwową. Nie chodziło jedynie o stabilność finansową, ale przede wszystkim o podkreślenie związku nowej sztuki z państwowym ładem. Teatr ludowy miał być jednym z gwarantów nowoczesności i uczciwości ustroju lepszej Francji — lepsza Francja nie mogła istnieć bez teatru ludowego. Chodziło zatem o zmianę ładu Republiki, o poszerzenie listy praw obywatela i obowiązków państwa: teatr ludowy miał być wartością z tego samego porządku, co prawo wyborcze, wolność osobista,

3 List z 22 sierpnia 1897, cyt za: Zofia Karczevska Markiewicz, *Teatr Romain Rollanda*, Ossolineum, Wrocław 1955, s. 239. Tam też następny cytat.

powszechna edukacja czy możliwość strajku. Nie był więc jedynie ambitniejszą rozrywką — miał bowiem definiować nowego obywatela.

Radykalizm tej propozycji odróżniał projekt Rollanda od wielu innych koncepcji i — co przewidywalne — większości znanych mu realizacji. Inicjatywa Pottechera szybko stała się jedynie krokiem w dobrym kierunku, ale nie mogła być uznana choćby za niepełną realizację wymarzonego teatru ludowego. Podobnie istniejące w Paryżu teatry i stowarzyszenia organizujące przedstawienia dla robotników — Romain Rolland opisze je w artykułach dla „Revue d’Art Dramatique”, wydanych w 1903 w osobnym zbiorze *Le Théâtre du Peuple* (Teatr Ludowy)⁴. Rozczarował go nawet projekt teatru ludowego nagrodzony w konkursie rozpisany przez pismo w roku 1900: choć Eugène Morel z dużym rozmachem kreślił wizję ulokowanej w robotniczej dzielnicy instytucji, zapewniającej nie tylko dobry teatr, ale i wszelkie wygody umożliwiające obcowanie ze sztuką (od łatwego, zorganizowanego dojazdu po niedrogi bufet), to nie widział potrzeby angażowania państwa. Teatr, zdaniem Morela, miał utrzymywać się sam, co dawało mu samodzielność i odporność na naciski ze strony rządzących. Rolland nie przewidywał zagrożenia presją ze strony państwa, zakładając najpewniej, że to państwo będzie podporządkowane teatrowi.

I choć to we Francji powstał najbardziej radykalny projekt teoretyczny nowego teatru, to rodzące się tu instytucje nie mogły dorównywać rozmachem scenom obszaru niemieckojęzycznego. Funkcjonujący w latach 1911—1912 *Théâtre National Ambulant* Firmina Gémiera (Narodowy Teatr Wędrowny — narodowy z nazwy, bo mimo zabiegów założyciela państwo nie uruchomiło dotacji) nawiązywał do idei Rollanda, ale jego społeczny charakter był ograniczony. Krokiem w stronę nowej sztuki był założony przez Gémiera w 1920 roku *Théâtre National Populaire* (Narodowy Teatr Popularny), ale szybko stał się on raczej jedynie symbolem walki niż pochodnią rozpalającą nową rewolucję społeczną. Warto jednak zauważyć, że w wyniku debat na temat teatru ludowego Trzecia Republika zaangażowała się w tworzenie polityki kulturalnej i — co zaskakujące — wsparła inicjatywy, które charakterem przypominały te hołubione przez redaktorów polskich periodyków, czyli „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich” oraz „Teatru Ludowego”. Od 1904 roku Francja dofinansowywała bowiem teatry prowincjonalne, najczęściej plenerowe, które starały się poszerzyć grono swoich odbiorców o mieszkańców miasteczek i wsi, prezentując zarówno klasykę francuskiej literatury, jak i uteatralizowane obrzędy ludowe czy nawet religijne (Bussang, Orange, Béziers, Carcassonne, Causerets, Nîmes, Arles, Aix-en-Provence, Aulnay-sous-Bois, Champigny, La Mothe-Saint-Héray, Gérardmer...). Twórcy tych inicjatyw też zwykle nawiązywali do idei teatru

4 Polskie wydanie: Romain Rolland, *Teatr Ludowy*, przeł. Piotr Olkusz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

ludowego — folklorystyka mieszała się tu z postulatami nowej sztuki, również robotniczej, opisywanej przez Rollanda i nie przeszkadzały w tym często niekomunistyczne inklinacje twórców. Widać z tej perspektywy, że starania redaktorów polskich pism, a także prezentowane przez nich ludowe teatry amatorskie działające w naszym kraju nie były tak bardzo odległe od tego, co realnie działo się we Francji. Choć Rolland fascynował się rewolucją przemysłową i snuł wizję masowej sztuki zindustrializowanego społeczeństwa, to jego idee odbiły się szerokim echem poza wielkimi miastami i jeszcze przez kilka dekad to właśnie francuska prowincja będzie terenem eksperymentów z nową sztuką dla nowej publiczności.

W obszarze niemieckojęzycznym głównym problemem teoretyków budujących program teatrów ludowych była z kolei próba definicji adresata i bohatera tego teatru. Odpowiedź na pytanie, co kryje się pod pojęciem Volk, komplikowała nie tylko niejednorodna struktura społeczna, ale także wydarzenia historyczne czy wreszcie przemiany demograficzne przełomu XIX i XX wieku. Po roku 1848 postrzeganie ludu w kategorii narodu wydaje się niezwykle ryzykowne nie tylko w wielonarodowościowej Monarchii Austro-Węgierskiej, ale również w nieskutecznie dążących do zjednoczenia Niemczech. Narastająca potrzeba zagospodarowania emocji tłumu i zagarnięcia go dla własnych interesów wzmagala dążenia do zbudowania nowej koncepcji „wspólnoty ludu” (Volksgemeinschaft). Mniej widać tę presję w programach wiedeńskich teatrów ludowych zorientowanych na dostarczanie lekkiej rozrywki dla masowego odbiorcy, bardziej w teatrach niemieckich, postrzeganych — przynajmniej od czasów wojen napoleońskich — jako miejsce służące budowaniu duchowej jedności narodu.

W Wiedniu pod koniec XVIII wieku teatrem dla ludu stają się tzw. Wiener Vorstadttheatern, czyli wiedeńskie teatry przedmieść, których historia nierozłącznie związana jest w powstaniem trzech zlokalizowanych poza murami miejskimi scen: Leopoldstädter Theater (1781), Theater an der Wien (1787) i Theater in der Josefstadt (1788). W okresie demograficznej eksplozji początku XIX wieku sceny przedmiejskie były swoistym fenomenem kultury masowej Wiednia, otwierając perspektywę na społeczno-kulturowe oraz kulturotwórcze właściwości tłumu, i funkcjonowały na dyktowanych przezeń warunkach. Grywane w teatrach przedmiejskich farsy i krotkowile były pisane dla ludu, będącego pierwszym, co nie oznacza, że jedynym jej adresatem, ale z założenia miały też być tekstami o ludzie, a zatem przedstawiającymi bohaterów wywodzących się z ludu w ich codziennych działaniach i otoczeniu. Okres powstania i rozkwitu scen przedmiejskich nie jest jednak momentem namysłu nad budowaniem teatru ludowego jako instytucji mającej kształtować pewne postawy czy działania konsolidujące wspólnotę. To, co ludowe, jest tu raczej wyrażone i wcielane intuicyjnie. Dyrektorzy teatrów podążają za gustami ludu i ani myślą je uszlachetniać. Dość prędko teatry ludowe zostały zresztą „zrabowane” przez klasy wyższe i tym samym stały się ekonomicznie nieosiągalne dla masowego odbiorcy.